



# El Mediterráneo y el Arte Español

**INTERCAMBIOS ENTRE  
ORIENTE Y OCCIDENTE  
EN LA EDAD MEDIA.  
IMAGEN, ARQUITECTURA, RELIGIÓN**

**REYES, PAPAS, NOBLES, PRELADOS:  
LAS CORTES MIGRATORIAS  
Y EL ARTE (1450-1600)**

**VIAJEROS Y EQUIPAJES.  
EL INTERCAMBIO DE FORMAS  
Y OBJETOS ARTÍSTICOS (1600-1750)**

**LO MEDITERRÁNEO: ARTE,  
CULTURA E IDENTIDADES (1880-1931)**

**LAS FALLAS DEL ARTE  
(O "CAÑAS Y BARRO")**

**TESIS DOCTORALES EN CURSO  
DE REALIZACIÓN. RESÚMENES**

**VALENCIA  
Septiembre  
1996**



EL MEDITERRÁNEO Y EL ARTE ESPAÑOL  
ACTAS DEL XI CONGRESO DEL CEHA







Comité Español  
de Historia  
del Arte

# El Mediterráneo y el Arte Español

ACTAS DEL XI CONGRESO DEL CEHA

Valencia. Septiembre 1996

*Edición financiada por*

DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI ARTÍSTIC  
DIRECCIÓ GENERAL D'ENSENYAMENTS UNIVERSITARIS I INVESTIGACIÓ  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA  
GENERALITAT VALENCIANA

DIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZAS SUPERIORES  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

*A la memoria del profesor  
Santiago Sebastián López (†)*

Edición a cargo de Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez Ferrer y Amadeo Serra

*Diseño cubierta:* Julio Giner

I.S.B.N.: 84-605-7165-3

Depósito legal: V. 46 - 1998

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - LA OLIVERETA, 28 - 46018 VALENCIA



**PRESIDENCIA DE HONOR**

**Su Majestad la Reina de España**

**COMITÉ DE HONOR**

**Molt Honorable Senyor D. Eduardo Zaplana Hernández Soro**

Presidente de la Generalitat Valenciana

**Excma. Sra. D.<sup>a</sup> Rita Barberá Nolla**

Alcaldesa-Presidente del Ayuntamiento de Valencia

**Honorable Sra. D.<sup>a</sup> Marcela Miró**

Consellera de Cultura, Educación y Ciencia

**Excmo. y Magnífico Sr. D. Pedro Ruiz Torres**

Rector de la Universitat de València

**Excmo. y Magnífico Sr. D. Fernando Romero Subirón**

Rector de la Universitat Jaume I de Castelló

**Excmo. Teniente General Sr. D. Alfonso Pardo de Santayana**

Capitán general de la III<sup>a</sup> Región Militar

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

Presidente del CEHA

**Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> Carmen Pérez**

Directora General de Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia

**Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> Consuelo Císcar**

Directora General de Museos y Bellas Artes de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia

**Ilmo. Sr. D. Agustín Andreu**

Director de la Institución Valenciana de Estudios e Investigación (IVEI)

**Ilmo. Sr. D. Enrique Andrés Moliner**

Director de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia

**Ilmo. Sr. D. José Antonio Piqueras**

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales.  
Universitat Jaume I de Castelló

**COMITÉ EJECUTIVO**

**PRESIDENTE**

**Joaquín Bérchez Gómez**

**VICEPRESIDENTE**

**Inmaculada Aguilar Civera**

**SECRETARIOS**

**Amadeo Serra Desfilis**

**Mercedes Gómez-Ferrer Lozano**

**SECRETARÍA EJECUTIVA**

**Fundación Universidad Empresa de Valencia. ADEIT**

**José Luis Alcaide**

**María Gómez Rodrigo**

**Manuel Ortiz Serra**





## ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Joaquín Bérchez, <i>Presentación</i> .....	XIII
Antonio Bonet Correa, <i>Leyenda y mito del Mediterráneo</i> .....	XV
Víctor Nieto Alcaide, <i>Picasso y los modelos clásicos</i> .....	XXI
SECCIÓN 1: INTERCAMBIOS ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE EN LA EDAD MEDIA. IMAGEN, ARQUITECTURA, RELIGIÓN	
1.1. España y Bizancio	
M. <sup>a</sup> Teresa Vicens i Soler, <i>Presencia de la "Koimesis" bizantina en el románico catalán</i> .....	3
Francisco Corti, <i>Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María</i> .....	8
Miguel Cortés Arrese, <i>Acerca de la llegada a España de algunas obras bizantinas</i> .....	14
Francesc Fite, <i>La imatge arquetípica de Sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya</i> .....	19
1.2. España y el Islam	
Fernando López Vargas-Machuca, <i>Un ejemplo de reutilización y asimilación de arquitectura almohade: la iglesia del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera</i> .....	27
Alejandro García Avilés, <i>Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)</i> .....	31
Pilar Mogollón Cano-Cortés, <i>La presencia del Islam en el arte bajomedieval. Su incidencia en Extremadura</i> .....	38
1.3. España y el área mediterránea	
Gerardo Boto Varela, <i>Figuración animal y "ornatus" en la Alta Edad Media hispana: una aproximación</i> .....	43
María Cruz Villalón, <i>Problemática de localización de la plástica altomedieval hispánica. Dos imágenes y sus modelos en el Mediterráneo</i> .....	49
Julio Vázquez Castro, <i>El libro como almohada en la escultura funeraria</i> .....	53
Francesca Español, <i>Ecós artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la Capilla de los Ángeles del Palacio Papal</i> .....	58
SECCIÓN 2: REYES, PAPAS, NOBLES, PRELADOS: LAS CORTES MIGRATORIAS Y EL ARTE (1450-1600)	
Arturo Zaragoza, <i>El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere Compte y su círculo</i> .....	71
Josefina Planas Badenas, <i>Entre Flandes y la Corona de Aragón: las horas negras de la Hispanic Society of America</i> .....	80
Joan Molina i Figueras, <i>La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos</i> .....	87
Mercedes Gambús Sáiz, <i>Mediadores, promotores y clientes en la formación del Renacimiento mallorquín</i> .....	93
Felipe Pereda, <i>Andrea Sansovino en España. Algunos problemas</i> .....	97
Anna Muntada, <i>Luis de Medina y la pintura del zaguán del cabildo nuevo de la Catedral de Toledo</i> .....	104
Miguel Falomir, <i>Arte y liturgia en Valencia y Nápoles en la primera mitad del siglo XVI</i> .....	108
Luis Arciniega García, <i>El legado de la casa real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión</i> .....	114
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, <i>El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia</i> .....	122
José Javier Vélez Chaurri / Pedro Luis Echeverría Goñi, <i>Contrarreforma y manierismo en Briviesca. Don Juan de Muñatones y el retablo de Santa Casilda</i> .....	130

Mariano Carbonell i Buades, <i>El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca</i> .....	134
Ruth de la Puerta Escribano, <i>Realeza y nobleza: las cortes migratorias en la cultura valenciana del vestir (1450-1600)</i> .....	140
Carmen Narváez Cases, <i>El obispo Veschi y la fundación del convento de monjas concepcionistas de Tortosa</i> .....	144
Isabel del Río de la Hoz, <i>Presencia de la cultura italiana en Burgos. Documentos del siglo XVI</i> .....	148

### SECCIÓN 3: VIAJEROS Y EQUIPAJES. EL INTERCAMBIO DE FORMAS Y OBJETOS ARTÍSTICOS (1600-1750)

Rosario Camacho Martínez, <i>Noticia sobre el arquitecto trinitario Fray Francisco de la Natividad y su conexión con el barroco italiano</i> .....	157
Estrella Álamo Álvarez, <i>Velázquez, Tempesta y Tasso. Influencias de la "Jerusalén Libertada" en "La Rendición de Breda"</i> .....	162
Juan Antonio Sánchez López, <i>Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga</i> .....	167
María José López Terrada, <i>La flora mediterránea y exótica en la obra de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)</i> .....	175
Laura García / Luigi Pelizzoni, <i>La construcción del Palacio de la Granja a través del epistolario entre Dorotea Sofía de Neuburgo e Isabel de Farnesio: Andrea Procaccini y el modelo parmense de Edilicia de Jardines</i> .....	180
Miguel-Ángel Català Gorgues, <i>El "Diario del Viage a Italia" (1754) de Don Francisco Pérez Bayer. Un manuscrito inédito conservado en el Ayuntamiento de Valencia</i> .....	185
María Paz Aguiló Alonso, <i>Relaciones e influencias Nápoles-España en las artes decorativas entre el manierismo y el barroco</i> ..	190
Juan Luis Blanco Mozo, <i>Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi</i> .....	194
M. <sup>a</sup> Jesús Muñoz González, <i>Las compras de pintura italiana realizadas en la Almoneda de Carlos I de Inglaterra por Alonso de Cárdenas</i> .....	198
José Miguel Morales Folguera / Rafael Sánchez-Lafuente Gémara, <i>La colección de obras italianas de los condes de Buena-vista. 1660-1745</i> .....	202
Ángel Aterido Fernández, <i>"Reyes de Jerusalén". Envíos de obras de arte desde España a Palestina, a fines del siglo XVII</i> ....	207
Anna Riera Mora, <i>Moldes y vaciados de obras clásicas: la colección de Mengs viaja de Roma a Madrid</i> .....	210
Alessandra Anselmi, <i>Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid: i dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro</i> ..	215
Bonaventura Bassegoda, <i>Vicente Vitoria (Denia, 1650 - Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael</i> .....	219

### SECCIÓN 4: LO MEDITERRÁNEO: ARTE, CULTURA E IDENTIDADES (1880-1931)

#### 4.1. El Mediterráneo como identidad: aspectos de un debate

Lola Caparrós Masegosa, <i>Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; "versus" negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista</i> .....	227
Patricia Carmena, <i>Música y pintura. La llegada de las brumas nórdicas al Mediterráneo: un pequeño apunte sobre Cecilio Plá</i> .....	232
Victoria E. Bonet Solves, <i>Roma, el estigma de Fortuny y los pintores valencianos del siglo XIX</i> .....	236
Laura Mercader, <i>"Mediterránea". La modestia de un argumento</i> .....	242
M. <sup>a</sup> Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, <i>¡Abajo el Mediterráneo! Miró frente al tópico</i> .....	246
Teresa-M. Sala, <i>La máscara y el rostro: el debate en torno al ornamento. La búsqueda de la simplicidad y el mito del Mediterráneo</i> .....	250
Juan Molet i Petit, <i>La ciudad soñada por Ildefons Cerdà: del método positivista a la utopía mediterránea</i> .....	255
Elena de Ortueta Hilberath, <i>La ciudad jardín de Tarragona: un proyecto del arquitecto Pau Monguío i Segura</i> .....	261
Irene García Antón, <i>La palmera, un símbolo nuevo en la ciudad de Alicante</i> .....	266

#### 4.2. Lo mediterráneo lejos del Mediterráneo

Ismael Manterola Ispizua, <i>Actitudes novecentistas en el arte del País Vasco</i> .....	270
Covadonga Álvarez Quintana, <i>El poblado/colonia de Bustiello 1890-1925: un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Catalunya</i> .....	275
Javier Herrera, <i>Picasso como mediador o el primer desembarco artístico de Catalunya en Madrid: de "Luz" a "Arte Joven"</i> ..	279
Carmen Rábanos Faci, <i>GATCPAC, GATEPAC y mediterraneidad</i> .....	282
Miguel Corella Lacasa, <i>El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano</i> ..	287
Alberto Darías Príncipe / Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez, <i>Raíces mediterráneas en la recuperación del barroco en Venezuela: Manuel Mujica Millán</i> .....	291
M. <sup>a</sup> Isabel Cabrera García, <i>Europa, el Mediterráneo y la tradición nacional. Tres pilares para un debate en la gestación del ideario fascista español</i> .....	297
M. <sup>a</sup> Jesús Piqueras Gómez, <i>Luchino Visconti: la sonora caligrafía de la imagen</i> .....	301



	Pág.
Teresa Millet Sancho, <i>El Equipo Realidad</i> .....	451
M. <sup>a</sup> Jesús Pachó Fernández, <i>Vida artística y formación del artista en Vizcaya en los siglos XIX y XX</i> .....	452
Begoña Alonso Ruiz, <i>De Juan de Rasines y la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI</i> .....	453
Carmen Blázquez Izquierdo, <i>La conservación del patrimonio arquitectónico en la Comunidad Valenciana: teorías y prácticas (1844-1975)</i> .....	457
María José Mulet, <i>La fotografía en Mallorca (1839-1936)</i> .....	459
José Javier Azanza López, <i>Arquitectura barroca religiosa en Navarra</i> .....	461

## SECCIÓN 7: MISCELÁNEA

Juan Vicente García Marsilla, <i>La tumba de un banquero. El sepulcro gótico de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia</i> .....	467
Àngel Monlleó i Galcerà, <i>La fàbrica de l'església parroquial d'Orta de Sant Joan (Tarragona). Etapes constructives</i> .....	471
Asunción Alejos Morán, <i>Los "Oráculos de las doce Sibilas" de Baltasar Porreño. Un ejemplo de la iconografía y literatura simbólica en Europa</i> .....	478
Isabel Mateo Gómez / Benito Navarrete Prieto, <i>La difusión de los modelos italianos en la mutilada sillería de la Catedral de Segorbe: iconografía y fuentes grabadas de inspiración</i> .....	484
María Isabel Astiazarain, <i>Hipótesis sobre los tocados usados por las mujeres en la zona norte de España bajo la órbita mediterránea</i> .....	489
Ana Goy Diz, <i>La realidad atlántica vista por los viajeros italianos del siglo XVII. Los diarios de Juan Bautista Confalonieri y Cosme de Médicis</i> .....	493
Aurora Pérez Santamaría, <i>Influencias italianas en el Convento de Carmelitas de Vic</i> .....	499
Rosa Martín Vaquero, <i>Influencias mediterráneas en las piezas de la orfebrería alavesa</i> .....	503
Juan M. Monterroso Montero, <i>La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra y el testimonio de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista</i> .....	509
Carmen Berlabé, <i>Los tapices de la Catedral de Tarragona: formación y análisis de la colección</i> .....	513
Roberto González Ramos, <i>Fr. D. Manuel Arias y Porres, político intrigante y protector de las artes</i> .....	522
M. <sup>a</sup> Dolores Vila Jato, <i>José M.<sup>a</sup> Fenollera Ibáñez (1851-1918): un pintor valenciano en Galicia</i> .....	525
Concepción Fontenla San Juan, <i>Historia y práctica de la restauración de bienes de interés cultural</i> .....	529
Francisco Carlos Bueno Camejo, <i>La temática musical en la pintura de Genaro Lahuerta</i> .....	532
David Vilaplana, <i>Los retablos y el camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: de los antiguos proyectos y realizaciones al olvido actual</i> .....	535
Alicia Pérez Tripiana / Carlos Miranda García, <i>Al margen de lo que digan: la abstracción lírica y las "cajas espaciales" de Luis Fega como respuesta a la muerte del arte. Una aproximación</i> .....	541
Ana Olaizola, <i>El proyecto de la Escuela Vasca y el grupo Gaur (1966-69)</i> .....	544
Adelina Moya Valgañón, <i>Lekuona en el recuerdo</i> .....	549
Carmen Blázquez Izquierdo, <i>La ruina, un símbolo transgresor</i> .....	553
Pilar Bonet Julve, <i>"Cepillo y recogedor, chapado en hoja de oro, con restos de humanidad". Sobre la naturaleza de Carlos Pazos</i> .....	557

## SECCIÓN 5: LAS FALLAS DEL ARTE (O "CAÑAS Y BARRO")

## 5.1. Identidades del género: Construcción e invención de lo femenino

Juan Antonio Ramírez, <i>Las "fallas" de la historia del arte</i> .....	309
Carmen Sánchez, <i>Sobre el origen del desnudo femenino en el arte griego clásico</i> .....	323
Nuria Blaya Estrada, <i>Algunos ejemplos de la ruptura de límites entre lo masculino y lo femenino: el concepto de Dios-Madre y la relación leche-sangre en el Arte, la Ciencia, la Religión y la Alquimia</i> .....	328
Carlos Reyero, <i>¿Falleras "art déco" o "drag queens"? Álvaro de Retana y la iconografía del trasformismo</i> .....	333
Patricia Mayayo, <i>Mary Kelly: feminismo y psicoanálisis</i> .....	338
Pilar Pedraza, <i>El tema de la muñeca en el nuevo cine español</i> .....	343

## 5.2. Erotismos, transgresiones, anomalías

Rafael Jackson Martín, <i>No tan sublime: Picasso y la anatomía del deseo</i> .....	348
Laia Rosa Armengol, <i>La alquimia de Dalí: la mierda es oro</i> .....	353
José Luis Clemente, <i>Entre la perversión y el gesto inocente (el arte de jugar)</i> .....	358
Áurea Ortiz Villeta, <i>Usurpadores, mentirosos y locos. La comedia cinematográfica española de los años 40</i> .....	363

## 5.3. Lo falso y lo efímero

José Domingo Delgado Bedmar, <i>Fallas y fallos de la historia del arte: el caso de los Velázquez de la colección SMANH</i> .....	367
John F. Moffitt, <i>Una "esfinge" simbolista de 1887 y la "ibérica" "Dama de Elche" en 1898</i> .....	371
María de los Reyes Hernández Socorro, <i>"Templos" del trabajo y de la industria: la "Fiesta de las Flores" en Gran Canaria (1892)</i> .....	377

## 5.4. Kitsch, arte e industria. "Identidad valenciana"

M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola, <i>Arte vivo / arte muerto. El uso actual de las imágenes</i> .....	383
Santiago Montoya Beleña, <i>Catálogos comerciales franceses del siglo XIX en Valencia: el álbum de la casa Thiriot y el álbum de la casa Garnier</i> .....	387
Pascual Patuel Chust, <i>"L'Eixam" y el arte seriado valenciano (1975-1981)</i> .....	394
Francisco José Rodríguez Marín, <i>En la frontera: vida-muerte, arte-industria. Las lápidas del cementerio de San Miguel de Málaga: Técnica, tipos e iconografía</i> .....	400
Rosario Anguita Herredor, <i>El recordatorio, o la evocación olvidada</i> .....	405
Victoria E. Bonet / Áurea Ortiz / M.ª Jesús Piqueras, <i>El Levante feliz o el Levante falaz. Reflexiones sobre el costumbrismo valenciano</i> .....	408
Xesqui Castañer López, <i>Algunos aspectos del regionalismo folklórico con un cierto toque kitsch en la pintura valenciana (1900-1950)</i> .....	413

## SECCIÓN 6: RESÚMENES DE TESIS DOCTORALES

María Gómez Rodrigo, <i>La pintura quemada y su restauración. El caso del "Retablo de San Miguel" del Maestro de Gaborbada</i> .....	419
Ana Mendióroz Lacambra, <i>La cultura del vino: incidencia en el desarrollo urbano de los pequeños municipios de La Rioja Alta, siglos XVI-XIX</i> .....	422
Francisco Javier Delicado Martínez, <i>La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia</i> .....	424
Rosend Casanova, <i>El Café-Restaurant de la Exposición Universal de 1888</i> .....	427
José Ignacio Catalán Martí, <i>El libro ilustrado en el siglo XVIII: la imprenta de D. Benito Monfort (1757-1860)</i> .....	429
Agustín Pérez Rubio, <i>Un cuarteto ficticio</i> .....	432
Juana M.ª Balsalobre García, <i>La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .....	434
Ana Victoria Cantero Domínguez, <i>Azulejos en Extremadura: siglos XVI al XIX</i> .....	436
Agustina Cantero Domínguez, <i>El bordado en el Monasterio de Guadalupe. Siglos XV al XIX</i> .....	438
Nuria Gil Farré, <i>La empresa vidriera Rigalt, Granell y Cía.</i> .....	439
María Griñán Montealegre, <i>Arquitectura y urbanismo en la encomienda santiaguista de Caravaca durante los siglos XVI y XVII: la consolidación de la ciudad renacentista</i> .....	441
Santi Barjau i Rico, <i>Las artes gráficas barcelonesas de los años 1900-1939</i> .....	443
Asunción Díaz Zamorano, <i>Arquitectura y urbanismo en Huelva: siglos XIX y XX</i> .....	445
José Domingo Delgado Bedmar, <i>Vida y obra de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845)</i> .....	447
Juan Luis Blanco Mozo, <i>Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del conde-duque de Olivares</i> .....	449

nidos histórico-artísticos de la nueva licenciatura, un catálogo de materias en las que conviven nuevas propuestas de curriculum con asignaturas algunas hibernadas en una concepción tradicional y autosuficiente, catálogo que más parece guiado por un apresurado estar profesionalmente al día que por una reflexiva y real modernización de sus planteamientos.

Tampoco debiera el CEHA olvidar la inquietud generada por la conservación de los objetos de arte, los llamados bienes culturales, sobre los que opera investigando, proyectando conocimiento. Y sin embargo, muchos de ellos en peligro de pérdida, otros amenazados por intervenciones acaso bienintencionadas pero a veces mal dirigidas. Poner en valor cualquier elemento de nuestro patrimonio es algo que el historiador del Arte y el CEHA, en tanto que agrupación de ellos, no debería descuidar.

Acaso el tema del Mediterráneo, como marco geográfico de una civilización tan amplia, con sus tiempos largos, mutaciones y diversidad de alternativas, pueda ayudarnos a reflexionar y a la vez comunicar que en el conocimiento de la obra de arte no está dicho todo, que, como afirmaba Argan, “para el historiador del arte la obra estudiada ayer vuelve a proponerse como problema hoy y será un problema mañana”.

Que el Mediterráneo, como mar de encuentros e intercambios, nos sirva de lema en este Congreso para invitar a la conversación y tolerancia del conocimiento de la obra de arte, y nos lleve a la vuelta de una inteligencia del sentido común en la percepción y, en definitiva, goce del caudal artístico que encierran los objetos de arte. Para que en fin, y parafraseando a Italo Calvino, tras este Congreso, nos vayamos a casa con la sana y real impresión de que conocer y hablar de arte es mejor que no hacerlo.

*Valencia, 16 de septiembre de 1996*

## PRESENTACIÓN

JOAQUÍN BÉRCHEZ

Presidente del XI Congreso del CEHA

**I**LMAS. autoridades civiles y académicas, distinguidos amigos y colegas: Quisiera comenzar estas breves palabras de presentación agradeciendo a todos la asistencia e interés hacia este congreso en torno al Arte Español y el Mediterráneo. Expresar nuestro reconocimiento a numerosas personas y entidades 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 las autoridades civiles y académicas que nos honran con su presencia, a los miembros de la organización del Congreso por su esforzada y generosa contribución para que este Congreso sea posible.

Por undécima vez, tras veintidós años ininterrumpidos, se reúne el Congreso del Comité Español de Historia del Arte, el CEHA. A lo largo de estos veintidós años de existencia, el eje vertebrador del CEHA han sido los congresos que, con carácter bianual, se han venido desarrollando en distintas universidades, concentrando en temas, personas y estrategias de análisis, el sentir y el pulso de una actualizada historiografía española.

Si consideramos que los años que presidieron la fundación del CEHA fueron los comienzos de los años setenta, los años de la puesta en marcha del Plan de Estudios que contempló por vez primera en España la Especialidad de Historia del Arte como especialidad independiente del tronco común de las Humanidades, que fue en esos años cuando se produjo un importante avance editorial en la publicación de libros de la misma disciplina, que al crecimiento de la actividad académica e investigadora estuvo asociada la inquietud por la suerte del patrimonio artístico, por su protección y conservación, poniendo en valor periodos hasta entonces escasamente valorados artísticamente, convendrán conmigo en que la celebración de este undécimo CEHA —en las actuales circunstancias de lugar y tiempo en que nos encontramos— no puede, ni debe, pasar por alto la nueva realidad, mejor dicho, la nueva encrucijada con que se nos presenta, a quienes estamos aquí reunidos, la Historia del Arte.

El CEHA, en tanto que agrupación de más de ochocientos historiadores del Arte de las distintas Universidades de España, tiene ante sí la posibilidad de reflexionar sobre la nueva situación que supone la alta demanda social de la disciplina de Historia del Arte, sobre todo tras la implantación del Nuevo Plan de Estudios, por el cual se convierte no ya en una especialidad sino en una licenciatura independiente. Analizar si ante esta demanda, la Historia del Arte debe permanecer confinada dentro de las aulas universitarias y en las publicaciones especializadas, o si, a su vez, debe también reflexionar sobre los objetivos de la formación de un historiador del arte. A la masificación de las aulas, la rigidez normativa en la aplicación de los nuevos planes, la incompreensión o el recelo de otras áreas de conocimiento, o a la escasez de medios que sólo en parte puede explicarse por una coyuntura económica poco halagüeña, debe unirse la controvertida puesta al día de los conte-

## LEYENDA Y MITO DEL MEDITERRÁNEO

ANTONIO BONET CORREA

Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid

**D**ESDE el punto de vista intelectual se podría calificar obra de titanes el intento de definir lo que el Mediterráneo ha significado dentro de la historia de la cultura universal. Concepto espacial a la vez que temporal, su enunciado supone de por sí una idea de la civilización en su más alta expresión y decantada consecuencia. Tema profundo y extenso —que abarca gran variedad de aspectos que transcurren en un tiempo de larga duración, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, en el cual es difícil separar la geografía y la antropología de la historia—, únicamente se puede abordar desde la morfología de la cultura y del arte. “Descubrir el Mediterráneo” es una frase coloquial que puede darnos la medida de tan vano y ambicioso proyecto.

Ante un asunto o cuestión en principio inabarcable y que es objeto de serios estudios y congresos, como el presente en Valencia, quizás lo mejor que se puede hacer es referirse a la experiencia de aquellos que un día tuvieron la intuición de que sin el Mediterráneo sus vidas y cultura no tenían sentido y que precisamente el Mare Nostrum les había transmitido una herencia sin la cual nada sería lo mismo tanto en el mundo de lo sensible como en el de lo intelectual. Sólo a título de ejemplo, tres citas. La primera de Rafael Altamira, alcantino y cosmopolita historiador, que anciano murió exiliado en México en los años cincuenta de nuestro siglo. Al recordar las representaciones teatrales en casas de sus amigos, auténticas fiestas del Arte de Talía, durante su infancia, a la orilla de la playa en Benidorm, nos dice que “en ninguna parte he sentido más vivamente que allí la leyenda del Mediterráneo, la corriente de poesía que une todas las costas del Mare Nostrum y evoca recuerdos clásicos, el ambiente de la historia y la epopeya de la madre Grecia”. La música, la danza y la luz entrelazadas formando una obra de arte unitaria. Matisse o Joaquín Sunyer nos han dejado la imagen moderna de las escenas felices rememoradas por el concienzudo historiador que era Rafael Altamira, el cual en un acto de sublimación de los valores locales de la “terreta”, alcanza la universalidad legendaria de la cultura mediterránea. La segunda cita pertenece al crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, cuya biografía está tan vinculada a su tierra valenciana. A propósito precisamente de la pintura del noucentismo catalán, afirma que “hay una España más dulce, inclinada hacia las arenas del Mediterráneo. Una España tibia, soleada, enamorada de la vida; gentes que pescan en aguas sin galernas; pueblecitos luminosos, adormecidos, clarísimos. Y a trozos, en la misma costa o entre montañas interiores que sueñan el agua, retazos poéticos, duros, calcinados. Se dice que este viento de Levante trae consigo las brisas del clasicismo greco-latino. Como si las brisas pudieran ir cargadas de arqueología”. La tercera y última cita es la del escritor cántabro César González Ruano cuya inquieta actividad de periodista le llevó de Madrid a diferentes partes y ciudades de Europa y, en un momento dado, le condujo hasta las costas levantinas. Su libro *Descubrimiento del Mediterráneo* (1959) es sintomático de una idea común de aquellos que asombrados topan con un mundo mítico y arcaico, original y conocido, atractivo e imprescindible, en el cual el pasado y el presente se confunden y todo



adquiere visos de una serena y bucólica eternidad. Según sus palabras “¡Fue como un fabuloso regalo oriental a mi sed de ilusiones infinitas... un bello y enorme lago, en cuyas aguas se reflejaban estatuas y cipreses! ¡Ay, yo no sabía entonces que iba a dar culto, en su azul altar, a muchas y fugitivas diosas, estatuas de una noche de primavera sin sueño!”.

El paisaje idílico, la relajación vital y el hedonismo cultural, junto con la conciencia del legado de una vieja forma de entender el arte, son el denominador común del amor al Mediterráneo, mar en cuyas orillas durante siglos se desarrolló una civilización paradigmática por su humanismo. Luz, orden, calma y voluptuosidad frente a la gris, tesonera y tediosa laboriosidad propia de los países nórdicos e industrializados de la Edad Contemporánea. Fascinación que en Occidente se remonta a la Alta Edad Media y que con las variantes características de cada época, llega hasta nuestros días. Desde los peregrinos medievales, los romeros que visitaban Roma, la capital de la cristiandad, hasta los renacentistas que buscaban en sus ruinas las fuentes de la arquitectura y del arte de la antigüedad, los clasicistas y los barrocos imbuidos de las normas académicas y los gentilhombres anglosajones de la Ilustración que hacían el Grand Tour, el viaje a Italia, fue para todos ellos una meta que colmaba sus ansias de tener el contacto directo con la cuna de la civilización que en la ciudad de Roma alcanzaba su más alta expresión artística y cultural. Con los nuevos descubrimientos arqueológicos de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX Sicilia y Grecia y las islas del mar Egeo se incorporaron a los itinerarios, tanto geográficos como mentales del hombre instruido y erudito que quería ahondar en las raíces más profundas de lo mediterráneo. Del respeto a la venerable antigüedad —la “sacrosanta vetustas”— y la elegía humanista de los arqueólogos renacentistas se pasó, en el siglo XVIII, al nuevo concepto de la antigüedad creadora de belleza de Winckelmann y del *Viaje del joven Anacharsis*. Atrás quedaba también el paisaje compuesto e ideal de un Poussin o las vistas de Roma, reales y fantásticas, de Piranesi. La mirada romántica de Goethe en el *Viaje a Italia* y la imagen vislumbrada a través de los textos clásicos de Hölderlin en *El Archipiélago* son dos ejemplos del concepto del Mediterráneo como paradigma de la cultura y del arte. No es cuestión aquí de enumerar a todos los poetas, novelistas, filósofos y escritores que sintieron la fascinación por una geografía y unas formas de vida privilegiadas desde los más diferentes puntos de vista. Para Hegel jamás existió y nunca volvería a repetirse una belleza más pura que la de la antigua escultura griega. Lo mejor del espíritu europeo tornó sus ojos y admiración hacia el arcádico mundo mediterráneo. Recordemos a Lord Byron, Shelley, Ezra Pound, Durrell o Graves en el mundo anglosajón, Thomas Mann entre los germánicos, Stendhal, Paul Morand, Paul Valéry o Camus, estos dos últimos franceses nacidos en dos de las riberas del mar que tanto ha sugestionado a generaciones sucesivas de la literatura moderna.

Si la idea del Mediterráneo se analiza como un hecho cultural, resulta indudable que desde el siglo XIX hasta nuestros días hay que oponerla a la que, a partir del romanticismo, los países nórdicos han generado sobre sí mismos. Los temas legendarios y caballerescos, los mitos y los seres fantásticos que habitan la naturaleza, la fantasía y los mitos de los países nórdicos difieren indiscutiblemente de la cosmología y teogonía de los mediterráneos. En “la Europa boreal”, tal como la denominó Guillermo Díaz Plaja, las brumas y la gélida naturaleza crean un universo de alucinante y mirífica belleza, opuesta a la claridad meridiana de la Europa del Mare Nostrum. Los versos con que Paul Valéry comienza su poema “El cementerio marino” son reveladores del mediodía justo y preciso que compone y junta los ardores de la luz solar. En la segunda mitad del siglo XIX, después de tanta saga y cuentos nórdicos, por reacción se produjo una reivindicación de las literaturas mediterráneas. También frente a la desabrida racionalidad de los grises países industrializados del norte se opuso la lúdica vitalidad de los soleados países arcaicos del sur. El renacer de la lengua d’oc y del catalán, de las gestas y hazañas de los pueblos mediterráneos son el índice de una voluntad y toma de conciencia cultural deliberada. En antagonismo con los bardos nórdicos del misterioso e insondable Atlántico y su “catedral sumergida” y la poesía

del mundo envuelto en las nieblas de los países de allende el *limes*, el antiguo confín del imperio romano que forma la frontera con el mundo de los bárbaros, los trovadores mediterráneos exaltaron los valores de una cultura heredera de la claridad pristina de lo clásico. Los vates celtas y los rapsodas románticos de los países germánicos y escandinavos fueron emulados y reemplazados por los juglares y poetas del sur. En el mundo de las artes plásticas se pasó del expresionismo y de la abstracción de los nórdicos a las composiciones ordenadas y sensuales de los artistas meridionales. André Breton, con la intuición tan suya de visionario, identificó el surrealismo con la herencia del arte celta, que según su criterio era estéticamente polar al clasicismo helénico.

Una interrogación que resulta indispensable al tratar de un área de la extensión del Mediterráneo es la de saber cuáles son sus límites y cuál el significado de cada una de las partes que constituyen su conjunto. Mar continental compuesto por una sucesión de mares pequeños, durante siglos surcados incesantemente por las naves de los distintos pueblos que habitaron sus orillas, el Mediterráneo fue siempre una encrucijada. Hölderlin cantó a los comerciantes que con sus mercancías servían de enlace de las diferentes culturas de la antigüedad. El intercambio de ideas se produjo constantemente entre los egipcios, los fenicios, los griegos, los romanos, los judíos y los árabes. Turquía, Venecia, la batalla de Lepanto, los Baños de Argel, las novelas de Salgari o las guerras de los Balcanes son nombres y episodios que rememoran una historia muchas veces difícil y plena de discrepancias e incompatibilidades raciales. Las tres religiones del Mediterráneo todavía siguen conformando la pluralidad de creencias dentro del denominador común del monoteísmo. La cristiandad con Roma en Occidente, el Islam con la Meca en el Próximo Oriente y la iglesia ortodoxa con Constantinopla, antigua segunda Roma y luego Moscú como tercera Roma en el mundo eslavo conformaron la estructura social, mental y simbólica de las áreas históricas del Mediterráneo. En el mundo contemporáneo la latinidad es todavía un aglutinante esencial de la cultura occidental.

Geográficamente el Mediterráneo tiene características propias. Su paisaje pertenece a una percepción física y a la vez cultural. Compuesto de llanuras fecundas, como las cálidas huertas de Valencia o Palermo, montañas abruptas que llegan hasta el mar, como la Costa Brava o Grecia, tiene también desiertos como los del norte de África. Su clima cálido en las tierras bajas, es rudo y con nieve en las montañas, que en sus faldas durante siglos han sido cultivadas con terrazas y cuyas cumbres han servido para el pastoreo de ganado lanar. Con flora de plantas olorosas, trigo y arroz, vides y olivos, encinas y cipreses, naranjos y palmeras, además de pinos de copa redonda, el paisaje mediterráneo tiene el atractivo de un jardín bien cuidado. La arquitectura culta y popular lo ha humanizado, poblando los cerros con castillos y antiguas ciudades fortificadas y las llanuras con poblaciones populosas y de gran acervo monumental. El mar, la montaña y las planicies forman una unidad indisoluble y grata a la vista, con sus diferentes aspectos y formas de vivir. Pero tanto las garrigas resecaas como los ubérrimos vergeles de las vegas periódicamente están sometidos a catástrofes. El geórgico jardín mediterráneo padece riadas al final del seco estío y el mar, sin las regulares mareas atlánticas, tiene tempestades súbitas y violentas. La naturaleza serena se ve de repente alterada con las erupciones volcánicas y los terremotos de determinadas zonas sísmicas. Es la cara y cruz de una zona privilegiada desde tantos puntos de vista. La dualidad nietzschiana de lo Apolíneo y de lo Dionisiaco en el espíritu es una realidad física omnipresente e indudablemente definitoria de un territorio que muda sin apenas transición de la máscara serena y alegre de la comedia a la desenfundada y patética de la tragedia. Naturaleza y humanidad estrechamente unidas y sin las cuales no se puede explicar el arte, la literatura y el pensamiento de una parte esencial de Occidente.

Toda cultura al igual que toda estética implica un cuadro de preferencias geográficas. En el espacio sumamente diferenciado de Europa, con fuerzas contrapuestas y polares, el Mediterráneo con sus particularidades ha atraído desde antiguo a los septentrionales ansio-



sos de palpar y absorber la savia o el elixir de una cultura cuya solera enriquece a propios y extraños. Leer a los clásicos griegos y latinos en un huerto de laureles a orillas del mar es como beber en el hontanar de la fuente de Castalia en Delfos. El sueño de una nueva Edad de Oro, de la Arcadia feliz siempre iluminó las esperanzas utópicas de los humanistas. En el siglo pasado recorrer las ciudades italianas, admirando sus monumentos y museos con el *Cicerone* de Burkhardt en la mano, era un acto de didascálica compenetración con la Historia. Entusiasmarse con la prosa refulgente de Ruskin cuando evoca las piedras de Venecia o los apacibles paisajes de la Toscana entrevistados en los fondos de los pintores anteriores a Rafael era alcanzar la máxima distinción intelectual. Todavía en nuestro siglo no se puede ser una persona culta sin hacer el viaje al “país del arte”. Los pintores y los escultores desde el Impresionismo hasta nuestros días han sentido la necesidad de empaparse de Mediterráneo. Van Gogh en Arles sintió la ebriedad de los campos y de las plazas lugareñas bajo el sol ardiente en el estío. Renoir, Bonnard, Matisse, Picasso y muchos otros acabaron el final de sus vidas al sur de Francia en la Provence. Pintores de allende los mares, como el mexicano Rivera redescubrieron la pintura mural y el clasicismo en Italia. El paisaje, los hombres y la luz del Mediterráneo fueron esenciales en la pintura española a partir de mediados del siglo XIX. Desde Sorolla hasta Guillermo Pérez Villalta y los pintores de *Muelle de Levante*, pasando por Mir y Dalí la presencia del Mare Nostrum es fundamental. Sin ser determinista a lo Taine hay que reconocer no sólo la importancia del medio físico en los temas y motivos sino también en el lenguaje artístico. Las formas tienen una relación directa con los sentidos y la vida misma.

La leyenda y el mito del Mediterráneo han ido cambiando a través de los siglos. Ahora bien, lo que se puede denominar la teoría del Mediterráneo, remozando las viejas ideas humanistas, es muy reciente. La versión moderna del Mare Nostrum encontró su mejor definición en Eugenio D’Ors. En 1906, cuando el joven escritor firmaba Xènius, en su *Glosari* quería sintetizar la cultura mediterránea en breves aforismos. Los frontispicios de sus publicaciones culturales eran viñetas inspiradas en las obras de arte descubiertas en las excavaciones de Ampurias. En su *Heliomaquia o combate por la luz*, D’Ors, en tanto que portador de la antorcha de claridades intelectuales, debía mucho al pensamiento germánico pero su espíritu estaba enraizado en la cultura heredera del legado greco-latino. El crítico de arte “noucentista”, defensor de Clará, Rebull, Sunyer, Torres-García, Canals y Togores, es escritor de Teresa, *La Ben Plantada*, con una portada de Xavier Nogués (1912), en la que unos enchisterados caballeros se alborotaban ante una bella mujer, auténtica figurilla de porcelana de Alcora –“Tanagra metida entre gárgolas gesticulantes” de “iberos furiosos que pierden nuestros logros civiles mediterráneos”–, veía la salvación de Cataluña y de Europa gracias al retorno al orden mediterráneo. Para D’Ors dar el paso que llevaría de lo regionalista a lo universal sólo se lograría por medio de un nuevo clasicismo, enraizado en la tradición clara y normativa de la cultura helénica y romana. Al igual que el francés Albert Thibaudet, en su libro *Les images de la Grèce*, publicado en París en 1906, D’Ors en una glosa del mismo año se exaltaba ante el horizonte azul y sereno del “¡Padre Mediterráneo, mar nuestro!” y proclamaba que había que “descubrir lo que hay de mediterráneo en nosotros y afirmarlo de cara al mundo y expandirlo, en obra imperial ante los hombres”. Con la creencia de que “los hombres del Mediterráneo hoy experimentan la misma influencia de tipo geográfico que los de la antigüedad clásica”, propugnaba una nueva modernidad esplendorosa. Su teoría del Mediterráneo encontró eco en otros espíritus regeneracionistas. El pintor uruguayo-catalán Torres-García, que entonces formaba parte del noucentismo, llevado por igual entusiasmo declaraba, en 1907, que había que “volver a la tradición del arte propio de las tierras mediterráneas, huir del Impresionismo francés, del prerrafaelismo inglés y del simbolismo alemán, aunque estén de moda ya que no han salido de aquí... ¡Tendríamos que ver con ojos propios este mar... los olivos y los pinos, la viña, los naranjos, este cielo azul y, sobre todo, el hombre de aquí, nuestra religión, nuestras fiestas, nuestro vivir! Todo eso creo que está virgen a pesar de que se refleje

en todo lo que aquí se produce”. ¡Toda una poética y un arte enraizado en la leyenda y el mito! el mar azul y blanquísimo de espuma que vio nacer a Afrodita, las columnas de los templos que armonizan con los troncos de los pinos y la triunfante Palas Atenea eran el sueño de aquellos defensores de “un nuevo espíritu mediterráneo”. Como una nao de velas hinchadas por el viento, surcando el antiguo mar de Ulises, su imaginación se embriagaba con la arcádica ilusión de una nueva Edad de Oro. Hoy nosotros los historiadores del arte, pese a las continuas contiendas y tras años de fracasos y desengaños, no podemos dejar de reconocer la realidad de la tradición y la grandeza del mito y de la leyenda que forjada a lo largo de los siglos y con distintas versiones, es parte integrante y de incalculable valor de nuestra cultura occidental. El Mediterráneo sigue siendo todavía un faro que alumbra el futuro del espíritu creador europeo.



## PICASSO Y LOS MODELOS CLÁSICOS \*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Catedrático de Universidad. UNED-Madrid

EN 1913, cuando en la pintura ya se habían producido los primeros intentos de suprimir la representación, Apollinaire, en *Les peintres cubistes*, llamaba la atención sobre su valor señalando como: “El objeto real o simulado está llamado sin duda a representar un papel cada vez más importante. Es el marco interior del cuadro y señala sus límites profundos, de la misma manera que el marco señala los límites exteriores de aquél”. Estas palabras de Apollinaire surgían en un momento de tensión creado en torno a las distintas definiciones de un arte de vanguardia. Desde el momento en que el arte abstracto hizo su aparición se había producido la posibilidad de realizar un arte con representación o sin representación, figurativo o abstracto. En relación con la obra de Picasso esta disyuntiva se producía en un momento crítico en el que el pintor se hallaba inmerso, junto con Braque, en las experiencias del Cubismo y el problema de la representación se había convertido en una de las cuestiones acuciantes de la pintura. No sabemos cuál habría sido la trayectoria de Picasso de no haberse producido el fenómeno de la abstracción. Pero de lo que sí podemos estar seguros es que a raíz de su aparición Picasso se ratificó en su arraigado convencimiento de que *pintura equivalía a representación*. Picasso, con independencia de su evolución, de los progresos y arrepentimientos experimentados a lo largo de su dilatada trayectoria siempre entendió la pintura como *representación*.

Algunos años después de su experiencia cubista, Picasso publicaba un texto en *Cahiers d'Art* (1935) en el que reafirmaba explícitamente esa actitud: “No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble (...). No se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! ¡Nos conviene mucho llevarnos bien con ella! Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles”. Conociendo la trayectoria seguida por Picasso no extraña que el pintor realizara estas declaraciones. Hasta la aparición de la abstracción la idea de pintura llevaba implícitos la noción y el principio de *representación*. Pintar implicaba representar; ser pintor exigía ser figurativo. Desde sus orígenes la pintura había sido figurativa en todas sus manifestaciones. Cuando Picasso afirmaba su fe figurativa se debía a que la abstracción había cuestionado este principio o, al menos, su condición de dogma y principio indiscutible.

A lo largo de la Historia del Arte son numerosísimas las manifestaciones en las que no existe “representación” como los motivos decorativos de una pieza de cerámica, los papeles de aguas de los encuadernadores, las combinaciones de formas oscilantes y geomé-

\* Algunas de las conclusiones de esta conferencia las apuntamos en dos trabajos: *El trazo, la luz y la representación del objeto*. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Museo-Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga, 1993 y “El Toro del ‘Guernica’: El relato y la imagen del pintor”, *Kaljas. Revista de Arte*, n.º 364, octubre 1990, pp. 66-71.

tricas de los pavimentos o los motivos de enmarcamiento de una vidriera o una pintura mural. Sin embargo, estas formas no poseían un valor autónomo debido a que se hallaban cumpliendo una función ornamental y decorativa. Debido a esta función y a su condición de ornamento estas formas podían no ser figurativas. Ahora bien, se trataba de una categoría añadida al objeto que privaba a estas formas de poder ser entendidas como “abstractas”.

En el mismo sentido, hasta la aparición de las primeras obras abstractas de Kandinsky y otros artistas ningún pintor se planteó la posibilidad de una pintura al margen de la representación. Pero, desde el momento que la abstracción hizo su aparición, la representación se convirtió en una opción desde la que pueden desarrollarse tendencias diversas y contradictorias. En este sentido, Picasso fue uno de los primeros artistas en afirmar de forma consciente e insistente el valor de la representación como categoría inherente a la pintura.

La desaparición de la representación llevaba implícito otro fenómeno: *la ruptura con las fuentes mismas de la tradición clásica*. Y, aunque se han producido manifestaciones abstractas en las que la geometría asume el papel de una cierta recuperación clásica de la composición y de la forma, lo cierto es que el lenguaje clásico —entendido con el criterio más amplio posible: desde una escultura griega a una pintura de Velázquez, desde una pintura romana a un retrato de Rembrandt—, el lenguaje clásico, insisto, como fundamento del arte occidental se hallaba privado de su componente esencial: la representación.

Precisamente la experiencia cubista de Picasso, con toda su carga destructiva, no dejó de ser un intento de transformar la pintura revolucionando su concepto mismo, desde los supuestos incuestionables de la representación. Porque el Cubismo no fue un paso, una transición ni un jalón intermedio entre la figuración y la abstracción. En 1923, Picasso en unas declaraciones realizadas a Mario de Zayas que se publicaron en *The Arts* decía a este respecto: “Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que traerá resultados posteriores; los que así lo creen no lo han comprendido. El cubismo no es semilla ni feto, sino un arte que trata fundamentalmente de las formas; y cuando se crea una forma esta adquiere vida propia”. De ahí que no deba considerarse el proceso iniciado por Picasso en 1906 como el comienzo de una trayectoria en la que se produce una sistemática destrucción de la representación que evolutivamente y de forma inevitable conduciría a la abstracción. Lo cual no fue un obstáculo para que abriera las puertas e incitara a muchos artistas a experimentar su amplísimo panorama de posibilidades, como revela la pintura de Delaunay o las obras de Mondrian realizadas entre 1912 y 1914, para adentrarse en la experiencia abstracta. Lo que planteó Picasso a partir de 1907 no fue el abandono de la representación sino la renuncia y la destrucción del sistema de representación perspectivo que, desde el siglo xv, había venido funcionando como único método y fundamento de la pintura.

Para Picasso pintar es representar y crear nuevas formas de figuración. Para lograrlo se desentendió de las fórmulas, hábitos y tópicos impuestos por unas formas de representar heredadas por entender que el aparente agotamiento de la pintura no era real sino la consecuencia de haber reducido la representación a un solo sistema y a una perspectiva única. Liberar a la pintura de este condicionante suponía devolverle todas sus posibilidades creativas. Al iniciar este proceso Picasso convirtió la pintura en un lenguaje autónomo, independiente, con valores y posibilidades propios y sometido a sus propias leyes. Pero siempre desde la representación o desde los juegos, subterfugios y guiños inventados para no omitirla.

En las pinturas de la época azul y rosa Picasso se mantuvo fiel al sistema de representación tradicional introduciendo una autonomía del color en sintonía con la mayor parte de las tendencias renovadoras de la pintura. El modelado de los objetos y de las figuras seguía la combinación clásica de los efectos de luz y sombra y los distintos tonos de color sugiriendo una aparente ruptura con los procedimientos tradicionales. Aquella parte del



objeto más cercana al foco de luz se destacaba con más intensidad que las que se hallaban más alejadas. En éstas, y en las que no hiere directamente la luz, el pintor aplicaba la sombra. Todo volumen de un objeto se definía mediante una transición gradual de la parte iluminada a la de sombra, aunque en algunas obras como *Bebedora dormida*, pintada en 1902 y que perteneció a Gertrude Stein, el paso de algunas partes iluminadas a otras en sombra se produce de una forma brusca y sincopada. Sin embargo, en estas obras iniciales, Picasso no se cuestionó los principios del sistema de representación clásico asimilado en sus años juveniles de aprendizaje académico y que se resumían en el supuesto de que el objeto siempre es captado desde un solo punto de vista inmóvil: el ojo del pintor. O lo que es igual, estableciendo “la fuerza que tienen todas las luces y sombras de cada superficie” de que hablaba Alberti en su tratado *De Pictura*.

La supresión de la representación propia de la abstracción y la destrucción del sistema figurativo tradicional llevada a cabo por el Cubismo fueron fenómenos simultáneos y paralelos. Sin embargo, la presencia de la representación en la obra de Picasso y su condición de *topoi* inherente a la pintura introdujo una referencia que planteaba una relación nueva con respecto al problema de la tradición, el clasicismo y los modelos de la Historia. En obras tan dispares, desde un punto de vista plástico y conceptual, como *La vida del Museo de Cleveland*, obra de la época azul pintada en 1903, y *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) se apunta, sin embargo, una idea común que tendrá un importante desarrollo en obras posteriores del artista realizadas a partir de 1919-20: la preocupación por lograr la definición de un *nuevo clasicismo*. Más que de un estilo neoclásico, de un *revival* basado en la recuperación de unos modelos concretos, se trataba de un *clasicismo* nuevo surgido de una reflexión en torno a la pintura, los modelos y la Historia.

Picasso se planteó la idea de que el Clasicismo era un lenguaje no agotado y válido para lograr una definición de Modernidad. El desarrollo del Clasicismo a lo largo de la Historia había discurrido utilizando sus posibilidades de una forma parcial sin atisbar los amplios horizontes de renovación que faltan por descubrir y experimentar. Las expresiones del Clasicismo han sido una parte mínima y limitada de unas posibilidades creadoras que experimentaron una interrupción cuando se transformó en un corpus de usos y sopor-tes de un comportamiento académico. Picasso partía de la idea de que lo que se nos ha presentado como la vía clasicista del arte sólo ha sido una posibilidad, de las muchas que podrían haberse realizado, y no la más enriquecedora debido a su acentuado sesgo académico. La pintura de Picasso pone de manifiesto que su reacción no era contra el Clasicismo ni contra la Historia, sino contra su uso restrictivo y empobrecedor. Incluso, paradójicamente, Picasso tampoco se opone al academicismo como opción plástica creativa, sino al empleo tiránico y anquilosado de los modelos del pasado. La aparentemente paradójica admiración de Picasso por Ingres debe ser entendida en este contexto.

La valoración de las artes del pasado sin discriminación de épocas y estilos es un fenómeno reciente emprendido por los historiadores del arte en el que, también, los pintores y escultores han desempeñado un papel decisivo. Artistas como Picasso han sido los descubridores de formas de un pasado olvidado partiendo del supuesto de que en el sustrato que ha permanecido a lo largo de la historia del arte ha existido siempre un clasicismo subyacente. A este respecto, es revelador el hecho de que cuando Picasso abandona el color como fundamento de la pintura de sus épocas azul y rosa para recuperar la consistencia de la forma y el volumen comienza a interesarse por los modelos del pasado. Para Picasso experimentar con la forma suponía dirigir la mirada al pasado, una mirada liberada, sin fronteras y sin las selecciones tendenciosas surgidas de las clasificaciones académicas y las oscilaciones caprichosas del gusto. A eso se debe el descubrimiento de las formas de un pasado bárbaro y heterodoxo pero con el que se identificaba la sensibilidad de “un espíritu moderno”.

Penrose cuenta cómo a Picasso por estos años “...se le vio a menudo en el Louvre, donde quedó muy intrigado por el arte de los egipcios y de los fenicios, que en esa época era considerado generalmente como bárbaro. Las esculturas góticas del Musée de Cluny

reclamaban un atento examen y reparó de manera más distante en el encanto de las estampas japonesas. Habían estado de moda algunos años y, en consecuencia, le interesaban menos. Picasso experimentaba más satisfacción descubriendo cosas en las que los demás todavía no habían reparado”. Al tiempo Picasso se interesaba por el arte negro e ibérico y las formas de un clásico excéntrico como El Greco. Es decir, de las manifestaciones de una Historia heterodoxa, marginada por el gusto de un clasicismo académico. Obras como el *Retrato de Gertrude Stein* (Nueva York, Metropolitan Museum) o el *Autorretrato con paleta* (Museo de Filadelfia), ambos pintados en 1906, muestran la sugestión por estas formas del pasado proscritas al introducir referencias, a la manera de una “cita”, de modelos del arte ibérico. En *Les Femmes d'Alger*, de 1907, Picasso planteó, además de una ruptura con el sistema de representación tradicional, una reflexión en torno a la validez de unos modelos históricos que tradicionalmente habían estado marginados de las valoraciones clasicistas. El cuadro comportaba una composición en torno a uno de los paradigmas clásicos: el desnudo. Picasso para la composición recurrió a modelos de la Historia como la *Visión de San Juan* de El Greco (Nueva York, Metropolitan Museum) y del más inmediato pasado como *Le Bain turc* de Ingres y *Las Cinco Bañistas* de Cézanne. Para *Les Femmes d'Alger*, o “El burdel filosófico” como, al parecer, fue llamado por Apollinaire, Picasso se inspiró en estas composiciones clásicas al tiempo que para los modelos de las figuras acudía al “brutalismo” y “salvajismo” provocador del arte primitivo. Las dos cabezas de las figuras centrales se inspiran en modelos de la escultura ibérica, mientras que las de la derecha aparecen como una “interpolación libre de modelos del arte negro, al tiempo que la figura de perfil de la izquierda representa una clara derivación de modelos de la escultura egipcia. Esta combinación de formas y modelos pone de manifiesto cómo Picasso se inspira en la Historia, prescindiendo de los modelos académicos habituales y utilizando aquellos que habían permanecido al margen de la sensibilidad occidental. “La utilización de estas fuentes –hemos escrito en otra ocasión– no deja de tener una cierta lógica desde el momento en que Picasso se desentiende de la unicidad del Clasicismo como ‘estilo’ y entran en juego valores de artes dispares. Consciente de esta fragmentación Picasso decidió experimentar con ella llegando a realizar una obra desde un supuesto de ambigüedad estilística. Esta ambigüedad se aprecia en la pluralidad de modelos y también en la renuncia expresa a la utilización de elementos del sistema de representación clásico.”

En relación con lo que venimos diciendo es oportuno transcribir unas palabras de Picasso de 1923: “Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe de tomar en consideración. El arte de los griegos, de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es arte del pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época”. Afirmación que, realizada por Picasso, en un contexto artístico marcado por la renovación planteaba una lectura e interpretación de los modelos del pasado desde unos supuestos completamente distintos de los planteados por las sublimadas valoraciones académicas.

Pero en la pintura de Picasso se aprecian otros modos y comportamientos con respecto a los modelos clásicos surgidos más en relación con las categorías y clasificaciones de las obras que con las formas. Y, sobre todo, con la preocupación del pintor por lograr obras con las que poder establecer el *parangón* con los modelos clásicos del pasado. En este sentido, Picasso se sitúa, en relación con los modelos clásicos, como su intérprete y su superador. Especialmente en algunas obras de empeño en las que el *parangón* con las obras maestras del pasado se convierte en una de las principales tensiones surgidas durante el proceso creativo. Hemos hecho referencia a *Les Femmes d'Alger* como una de las primeras obras maestras de la pintura contemporánea basadas en la tensión surgida entre construcción y destrucción. Pero acaso donde el problema de los modelos clásicos asumió de forma más evidente este compromiso sea en el *Guernica*.

Resulta evidente la intención de Picasso al realizar esta obra para el Pabellón de París de 1937 en plena guerra civil. Sin embargo, en la pintura no existen referencias explícitas

del acontecimiento que hacen que, con el paso del tiempo, el cuadro no se haya convertido en un simple testimonio histórico. Esta ausencia de referencias concretas y explícitas ha dado lugar a las más variadas hipótesis orientadas a desentrañar su significado. La búsqueda de analogías formales y compositivas con obras clásicas se ha convertido en un juego que nosotros mismos podríamos continuar aquí con el aliciente y la seguridad de no saber cuándo acabaríamos, porque, aunque sean muchas las posibles referencias, no debe olvidarse el intencionado *recurso* de *ambigüedad* utilizado insistentemente por Picasso en muchas de sus obras.

Acaso el único elemento que se hace explícito en la pintura sea la idea de realizar *una obra maestra*, una categoría clásica prácticamente inexistente en la pintura contemporánea. Y es evidente que Picasso se planteó una obra de empeño, históricamente comprometida, en la que su perennidad estuviese sustentada en la idea y la categoría clásica de *obra maestra*. La idea de realizar una obra capaz de soportar la comparación con el tópico de “las obras maestras” le exigió a Picasso una comparación con la Historia. Lo cual suponía devolver a la Pintura su condición histórica. En este sentido, Picasso acudió más que a símbolos concretos y a modelos localizables, a arquetipos vigentes e identificables en el contexto de la historia de la pintura. Nos fijaremos en uno de ellos, aquel en el que Picasso establece la referencia con las obras maestras del pasado.

Entre los diferentes personajes del Guernica, el toro es el único protagonista del cuadro que mira al espectador y que no padece físicamente el drama representado en la pintura. Al igual que para otras figuras de la composición, en torno a esta figura se han dado las interpretaciones más dispares –*el pueblo*, la *imagen imperturbable de España*, la *España misma*, el *homo regens* y el *dictador indolente* o *la guerra*– en diversos intentos de dar con el significado de esta pieza del rompecabezas pero sin llegar a conclusiones convincentes.

A través de los distintos dibujos preparatorios y del proceso de realización de la pintura que conocemos por las fotografías de Dora Maar, se puede comprobar como Picasso introdujo el toro desde el primer boceto sometiéndolo a distintas transformaciones. Lo cierto es que, como ha señalado H. B. Chip, “...cuando por fin plasmó la imagen del toro en el cuadro definitivo, éste era ya más que un simple toro. La postura es humana, el perfil e incluso los ojos son más humanos que animales. Hay hasta semejanzas con los propios ojos de Picasso, lo cual indica que el toro es una figura mucho más compleja que la de la fuerza bruta, y que los propios sentimientos del artista, así como su visión de la vida, están presentes en la totalidad del cuadro”. Como hemos apuntado en otra ocasión, Picasso retomaba la idea de sus dibujos de toros antropomorfos y de los bocetos para la realización del cuadro, algunos de los cuales se identifican como autorretratos. Lo cual no es extraño si recordamos el gusto de Picasso por el toro identificado como “el artista creativo”. A este respecto debe mencionarse la obra de Picasso *Naturaleza muerta, cabeza de toro negro, libro, paleta y vela* (Nueva York, Col. part.), pintada en 1938 y en la que Picasso acomete su autorretrato sirviéndose del modelo del toro del Guernica.

Decimos todo esto no para desentrañar el significado de una pieza más del rompecabezas, sino para ponerla en relación con la intención de Picasso de realizar un parangón con las obras maestras. En la versión definitiva, el autorretrato de Picasso, situado a la izquierda de la composición y mirando al espectador, fue algo más que una simple inserción del retrato del pintor. Se trataba de la disposición estratégica de una referencia imprescindible acerca de la consideración del pintor acerca del cuadro mismo. Picasso ha recurrido a un *arquetipo* consagrado en dos obras maestras de la pintura española conservadas en el Museo del Prado, *Las Meninas* de Velázquez y *La familia de Carlos IV* de Goya. En ambas pinturas, tanto Velázquez como Goya, los dos grandes genios de la pintura española de todos los tiempos, se autorretrataron en el mismo lugar de la composición y con la misma actitud que la figura del *toro-autorretrato* del Guernica. Picasso, como Velázquez y Goya en las obras citadas, cumple la función de referencia del *pintor narrador* que mira al espectador y le muestra la escena siguiendo un *topoi* ampliamente difundido en la pintura occidental.



A este respecto, quiero terminar con un relato de Josep Renau, uno de los organizadores del Pabellón de París, a propósito del Guernica.

“Después del famoso cónclave ante el que Picasso arrancará los polícromos retazos de *papier-tapis* que había pegado sobre su obra –con la aclamación de todos nosotros, tuve un último encuentro a solas con él. Se me ocurrió una verdadera blasfemia museográfica–. ‘¿Qué le parece –le dije– si terminada la guerra preparásemos en el Prado una sala especial en que se expusieran juntos *Las Meninas*, su *Guernica* y *Los Fusilamientos de la Moncloa*?’. Me miró fijamente por unos instantes con una viva simpatía, volvió la cabeza y siguió trabajando. En este caso, Picasso había decidido convertirse a sí mismo en la referencia de un modelo clásico en el ejercicio intelectual de un *parangón* con la pintura clásica.

## Sección 1

**INTERCAMBIOS ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE  
EN LA EDAD MEDIA.  
IMAGEN, ARQUITECTURA, RELIGIÓN**

La presente sección acogerá aportaciones en torno a los contactos y las relaciones artísticas que se producen entre España y el área mediterránea en general, durante el periodo medieval. Las cuestiones a plantear tratarán tanto de las diferencias como de las semejanzas que se advierten, no sólo en el mundo de las formas, sino también en el de los contenidos.

## PRESENCIA DE LA KOIMESIS BIZANTINA EN EL ROMÁNICO CATALÁN

M.<sup>a</sup> TERESA VICENS I SOLER

EL hecho que los relatos en torno a los últimos momentos de la vida de la Virgen y a su destino final hicieran su aparición en el mundo cristiano oriental es lo que explica que la representación visual de estos acontecimientos se produjera en el arte bizantino. Aunque las narraciones eran muchas y variadas, iconográficamente se impuso una escena que resume y hace explícito el momento cumbre de toda la narración. Se trata de la llamada *Koimesis*, en griego dormición o muerte, que figura el momento en que, una vez reunidos todos los apóstoles en torno al lecho de María, Jesucristo desciende del cielo, acompañado de ángeles, para recoger el alma de la difunta y llevársela a la gloria.<sup>1</sup>

Paralelamente, los países occidentales habían creado sus propias imágenes para referirse al destino glorioso de la Virgen, basadas, en su mayoría, en la figura de la orante. Pero las relaciones que se establecieron con Bizancio, especialmente a partir del siglo X, favorecieron la circulación de marfiles y manuscritos que introdujeron la típica *Koimesis*. Es así, pues, como esta escena tan característica del arte bizantino aparece en manuscritos ilustrados de diversos *scriptoria*, entre los cuales destaca el de Reichenau.<sup>2</sup>

Según las cronologías que la crítica actual ha establecido, la *Koimesis* o Dormición que contiene la llamada *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Vaticana, ms. lat. 5729) es la más antigua de la Península Ibérica.<sup>3</sup> Entre los numerosos folios con ilustración organizada en registros, el 370 contiene la Resurrección, diferentes apariciones de Cristo y, en la última banda, la Ascensión, la Pentecostés y la citada Dormición. La composición sigue con mucha fidelidad la fórmula bizantina más frecuente: la Virgen, tendida en la cama, se orienta de izquierda a dere-

cha, y Cristo, de pie en el centro, en la parte posterior, recibe el alma en sus manos para remitirla a dos ángeles que, flotando por encima de su cabeza, la esperan con las manos veladas. Los apóstoles forman un grupo de cinco en la cabecera y otro de seis en los pies, mientras que el que completa el típico número de doce es Pablo, situado en la parte posterior, junto a Cristo. Del resto, el único plenamente identificable es Pedro, que ejerce el papel de turiferario. Otros elementos siguen también los convencionalismos bizantinos, como son el aspecto de muñeca envuelta en pañales que presenta el alma, el *contraposto* de la figura de Cristo y la arqueta o escabel de primer plano que en composiciones más tardías se convierte en un banco de cirios.<sup>4</sup>

En las representaciones pictóricas, la escena de la *Koimesis* suele presentar un fondo arquitectónico, ausente en la mayoría de los relieves en marfil o esteatita, posiblemente a causa de las dificultades técnicas que entrañaría. En el manuscrito procedente de Ripoll, a derecha e izquierda de los dos grupos de personajes, se alzan unos edículos que configuran una ambientación parecida a la de la *Koimesis* del *Evangelario-Leccionario* del monasterio de Iviron, en el monte Athos.<sup>5</sup> Además, en el espacio superior que queda entre los dos edificios se ha representado un semicírculo cóncavo con una estrella en su interior. La existencia de este elemento en la escena de la Dormición no es muy frecuente. Parece más lógico verla en una escena de la Natividad (mosaicos de la iglesia de Kariye Djami, Constantinopla, o del monasterio de Hósios Lukás, en la Fócida). También aparece en representaciones del Bautismo de Cristo (ms. gr. 533 de la Bibliothèque Nationale de París, del siglo XI). En la misma *Biblia de Ripoll* está presente en la escena de la Pen-

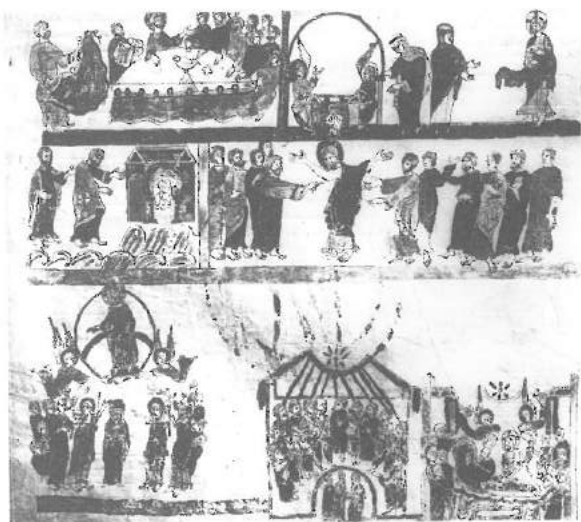
<sup>1</sup> En las traducciones latinas estos relatos reciben el nombre de *transitus*, por lo que esta escena también se la conoce con este término que posteriormente pasa a las lenguas modernas (esp.: tránsito; cat.: *trànsit*; ita.: *transito*) o bien es traducido por otros de significado afín (fr.: *trépassement*; cat.: *passament* o *trespassament*; ang.: *departure*, *passing*, etc.). Actualmente, las ediciones de estos relatos son bastante numerosas. En *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di Mario Erbetta, Casale Monferrato: Marietti, 1981, vol. I, 2, se publican unas treinta narraciones traducidas al italiano, a la vez que se referencian las ediciones y versiones anteriores. En español, véase *Los Evangelios Apócrifos*, versión de A. de Santos Otero, Madrid: La Editorial Católica, 1979 (ed. or. 1963). En catalán, *Apòcrifs del Nou Testament*, introducció general i coordinació d'Arman Puig, Barcelona: Proa / Enciclopèdia Catalana, 1990.

<sup>2</sup> Según G. Cames, una de las aportaciones bizantinas más destacadas al fondo iconográfico occidental de Renania es la Dormición. Este autor conecta el marfil griego de Wolfenbüttel (Bib. Herzog August, cod. Guelf 84.5) con el Leccionario al que esta placa sirve de cubierta, con el *Libro de Pericopios de Enrique II* (Munic, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm. 4452) y con el *Sacramentario de París* (París, Bib. Nat., ms. lat. 18005) (G. Cames, *Byzance et la peinture romane de Germanie*, París: Picard, 1966, pp. 89, 218). Para las primeras representaciones occidentales véase J. Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal: Institut d'Études Médiévales, 1980, y M. L. Thérél, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: le triomphe de la Vierge-Eglise*, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

<sup>3</sup> La bibliografía de esta obra se encuentra recogida en R. Alcoy, "Biblia de Ripoll", en *Catalunya Romànica*, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1987, vol. X, pp. 305-315. A la vez este artículo constituye un buen estado de la cuestión. Desde el punto de vista iconográfico es fundamental el estudio de W. Neuss, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig: K. Schöner, 1922.

<sup>4</sup> La iconografía de este tema ha sido estudiada por L. Wratishaw-Mitrovic; N. Okunev, "La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe" en *Byzantinoslavica*, 1931, t. III, vol. I, pp. 134-180.

<sup>5</sup> Códex I, fol. 300v. (S. M. Pelekanidis et al., *The treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts*, Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1975, vol. II, lám. 6). Es una obra fechada en el siglo XI.



1. *Biblia de Ripoll*, fol. 370. En el último registro: Ascensión, Pentecostés y Dormición (Foto: Inst. Amatller, Barcelona).

tecostés. En el caso concreto de la Dormición, sólo he podido localizarla en un icono de las Doce Fiestas que se conserva en San Petersburgo, en el museo del Ermitage, núm. J 182, ya del siglo XIV. Pero en la citada Dormición del códice núm. 1 del monasterio de Ivron, en el centro de la parte superior, un semicírculo de bandas de diferentes tonos de azul indica que el cielo se abre para dejar salir unos rayos dorados. Todos estos ejemplos parecen indicar que la estrella se utiliza para aludir a la presencia de la divinidad, es decir, un momento de contacto directo entre el mundo divino y el humano, cosa que sucede cuando Cristo descende a buscar el alma de la Virgen para conducirla a la gloria.

La presencia de una escena apócrifa como es la Dormición en el programa de ilustración de una biblia, si bien, de entrada, puede parecer extraño, ni es un caso único ni carece de explicación. Según K. Weitzmann, los intercambios de imágenes entre los diferentes libros litúrgicos, leccionarios, menologios, evangeliarios, e, incluso, los probables textos apócrifos ilustrados eran frecuentes.<sup>6</sup> Por su parte, W. Neuss ya hizo notar que los tres últimos pasajes del folio 370 de la *Biblia de Ripoll* son los que normalmente ocupan los últimos plafones de las iconas bizantinas de las Doce Fiestas,<sup>7</sup> de donde, quizá, pasaron a los

leccionarios.<sup>8</sup> Todavía hay otra cuestión a tener en cuenta: los ciclos festivos podían tener un carácter narrativo o un carácter litúrgico, aspectos que, a menudo, se mezclaban. En este sentido, W. Neuss subrayó que las ilustraciones de la biblia catalana seguían algún evangeliario (para muchas escenas, el más cercano resulta el ms. gr. 74 de la B. N. de París) y que tenían un carácter más teológico que ilustrativo.<sup>9</sup> Todas estas informaciones, pues, permiten entender que la escena de la Dormición no es un simple “añadido apócrifo” al relato evangélico, sino que éste acaba enfatizando la presencia de Cristo entre los hombres (todas las escenas del folio 370: Resurrección, apariciones de Cristo a los apóstoles y mujeres) y recordando que, después de la Ascensión, la divinidad continuará haciendo sentir su presencia (Pentecostés y Dormición), indicada visualmente por el detalle de la estrella situada en el ápice de las composiciones.

Algunos historiadores han considerado que la imagen de la Virgen dentro de un *clipeo* sostenido por ángeles, que se representa en la mitad superior del folio 370v, es una glorificación corporal que complementa la *assumptio animae* del recto. La interpretación del significado de la *Koimesis* dentro del conjunto de las escenas evangélicas que acabo de exponer permite poner punto y aparte en el folio 370 y considerar que las ilustraciones del 370v. se refieren al texto del Evangelio de Mateo que empieza en el 371. Así pues, creo que la supuesta Asunción debe ser considerada simplemente como una Glorificación de la Virgen en relación con la genealogía de Cristo que expone san Mateo en el inicio de su Evangelio.<sup>10</sup>

La presencia de esta escena bizantina en el manuscrito de Ripoll no parece que tuviera consecuencias en la pintura románica catalana. En todo caso, las representaciones referentes al final de la Virgen que se han conservado tratan el tema con soluciones que nada tienen que ver con la fórmula creada en el mundo bizantino.<sup>11</sup> En cambio, en el campo de la escultura se conservan tres obras que siguen claramente el modelo oriental, aunque alguna introduce elementos más característicos de las representaciones occidentales.

Dos de las piezas escultóricas conservadas son capiteles del ala sur de los claustros de la catedral de Girona (columna interior número 9, contando de oeste a este) y del monasterio de Sant Cugat del Vallès (columna número 11 en dirección este-oeste). Según los últimos estudios, esta galería gerundense fue la primera en construirse, por lo que cabe fecharla dentro de la década de los años ochenta del siglo XII. Por el contrario, la galería meridional de Sant Cugat, la última en terminarse, hay que situarla alrededor de 1210.<sup>12</sup> A pesar de las dificultades de visión que presentan, debido al mal estado de conservación, especialmente en el caso de Girona, puede observarse que ambos

<sup>6</sup> K. Weitzmann, “The Narrative and Liturgical Gospel Illustration”, en *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 256-259, 264-265.

<sup>7</sup> Neuss, *op. cit.*, p. 127, n. 155. A principios del siglo X, en Bizancio, la Dormición ya era considerada una de las grandes solemnidades y solía contarse entre las grandes Fiestas del Señor, puesto que supone la aparición de Jesús en medio de su gloria para recoger el alma de la Virgen (G. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, París: E. de Boccard, 1916, pp. 23-24).

<sup>8</sup> K. Weitzmann, “Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century”, en *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago: University Press, 1971, pp. 293-295.

<sup>9</sup> Neuss, *op. cit.*, pp. 108 y 147. Sobre la cuestión del carácter de los ciclos festivos en la ilustración de manuscritos y en pintura mural, véase A. Grabar, “Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures”, en *Dumbarton Oaks Papers*, 1954, vol. VIII, 181 y 185 y S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, París: Klincksieck, 1970, p. 30; también K. Weitzmann, “Byzantine Miniature...”, p. 96.

<sup>10</sup> Sobre la interpretación asuncionista de la imagen del folio 370v., véase Neuss, *op. cit.*, p. 127; J. Trens, “La Asunción de María en el arte español”, en *Razón y Fe*, 1951, vol. CXLIV, pp. 94-95; Thérrel, *op. cit.*, pp. 61-62. Me he ocupado más detenidamente de esta cuestión en T. Vicens, *El ciclo de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval* (tesis doctoral), Barcelona, 1994, pp. 53-60.

<sup>11</sup> La pieza más antigua (¿segunda mitad del siglo XI?) es el frontal procedente del priorato de Santa Maria del Coll (Vic, Museu Episcopal, núm. inv. 3) en el que se ha representado a los apóstoles en torno al sepulcro que contiene el cuerpo amortajado de la Virgen, mientras que la imagen de esta misma aparece en la parte superior, elevada dentro de un lienzo sostenido por dos ángeles. En otro frontal procedente de la iglesia de Mosoll (Cerdanya) (Barcelona, MNAC, núm. inv. 15788), considerado por la crítica de c. 1200, se ha optado por representar el momento del tránsito, pero en la disposición de los personajes (Cristo, María y tres apóstoles) no se ha seguido para nada el modelo bizantino (véase Vicens, *op. cit.*, pp. 96-117, 141-149).

<sup>12</sup> La escultura de estos claustros ha sido estudiada por I. Lorés, *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió* (tesis doctoral), Barcelona, 1990. Id., “La catedral (o Santa Maria) de Girona”, en *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991, pp. 119-131. Id., “Sant Cugat del Vallès. L'escultura del claustre i de l'església”, en *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991, pp. 169-179.



capiteles tienen una organización parecida, aunque, por otra parte, es posible que haya alguna diferencia.

En las dos obras, la cara que mira hacia el interior de la galería es la que presenta el núcleo de la escena: la Virgen tumada en la cama, un apóstol en la cabecera y otro en los pies. Además, dos ángeles simétricos y horizontales coinciden en el centro, donde, por lo menos en Sant Cugat, se alza Cristo, con el alma de María en las manos. En Gerona, estas dos últimas figuras no son visibles y, en cierto modo, parece como si fueran los propios ángeles quienes acogen la supuesta alma. Por otra parte, en el caso de este capitel del claustro catedralicio, el personaje solitario que presenta la cara exterior puede ser un apóstol, como en Sant Cugat, pero tampoco descarto la posibilidad de identificarlo con la figura de Cristo sosteniendo el alma de su Madre. De ser correcta esta interpretación, el capitel ofrece un caso de figuración repetida del alma de la Virgen. Ciertamente, no es una solución muy frecuente, pero tampoco es extraña. Así, numerosos marfiles bizantinos intentan representar toda la secuencia: a la izquierda de la composición, uno o dos ángeles con las manos veladas se acercan a Cristo que sostiene el alma de la difunta, mientras que, a la derecha, otro ángel se la lleva al cielo. Parece que con estas reiteraciones los artistas pretendían ilustrar el relato de Juan de Tesalónica, prácticamente el texto oficial del mundo bizantino, que explica como Jesucristo recogió el alma de la Virgen y la puso en manos del arcángel Miguel.<sup>13</sup> Además, en el caso del capitel, este desdoblamiento de la escena mantiene un cierto paralelismo con la representación de la muerte de Lázaro de los capiteles de la galería occidental del claustro de Sant Cugat y meridional de Gerona. En ellos, en una cara se han figurado los ángeles que recogen el alma del difunto pobre, mientras que, en otra, Abraham, sentado frontalmente, la sostiene en su seno semitapada por la túnica.<sup>14</sup>

Aparte de los dos apóstoles de la cara principal del capitel hay otros que se reparten por el resto de la superficie, llegando al número de nueve en la obra de Sant Cugat. En cuanto a Gerona, en la cara a la izquierda de la principal, se distinguen cuatro figuras, dos de las cuales llevan la cabeza cubierta por el manto, por lo que creo que posiblemente puedan identificarse como mujeres. La presencia de estos personajes femeninos es bastante frecuente en Bizancio, aunque generalmente no aparecen mezclados con los apóstoles, sino que pueden verse a través de algunas de las ventanas de las arquitecturas de fondo.<sup>15</sup> Algunos relatos apócrifos también los mencionan y no son extrañas en las Dormiciones góticas.

Finalmente, la figurita que presenta el alma de la Virgen en el capitel vallesano aparece desnuda (en el de Gerona no se puede distinguir). Aunque hay algún ejemplo en el ámbito oriental, como el de Yilanli Kilisè, en Capadocia,<sup>16</sup> lo más normal es verla amortajada y rígida como una momia. Una figura desnuda y asexuada es más propia de las representaciones funerarias del románico e, incluso, del primer gótico. Este detalle demuestra como, a partir del modelo bizantino, la Dormición va adaptando los diversos elementos a los sistemas de representación más característicos del mundo occidental.

La tercera pieza escultórica conservada es un frontal esculpido en madera con aplicaciones de estuco, procedente del



2. Dormición del capitel del claustro de monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

mismo monasterio de Sant Cugat del Vallès, hoy conservado en el Museo Civico d'Arte Antica de Turín (núm. inv. 416). A pesar de que su cronología es mucho más tardía que la del capitel,<sup>17</sup> presenta un esquema muy similar. A la horizontal del cuerpo yacente de María, se opone la vertical de Cristo con el alma en brazos, flanqueados por un ángel a cada lado. El número de apóstoles se ha reducido a cuatro, repartidos simétricamente a partir del eje central. El alma va vestida con una túnica y los únicos atributos que aparecen son las aureolas que llevan todos los personajes, a diferencia del capitel, donde sólo la lleva Cristo. Las posturas rígidas y frontales contrastan con las más variadas e, incluso, dinámicas de la obra del claustro.

Esta escena referente al final de la Virgen completa un ciclo dedicado íntegramente a la Infancia de Cristo, desde la Anunciación hasta la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes, presidido por una *Maestas Mariae* acompañada del tetramorfo. Se trata de un programa muy frecuente en frontales catalanes (Avià, Cardet, Mosoll, El Coll, etc.), únicamente que aquí se ha ampliado el número de pasajes a once, cuando suelen ser cuatro o cinco. Frente al carácter anacrónico de la obra, puesto de manifiesto tanto en el aspecto estilístico como en el iconográfico, este interés narrativo parece preludiar los nume-

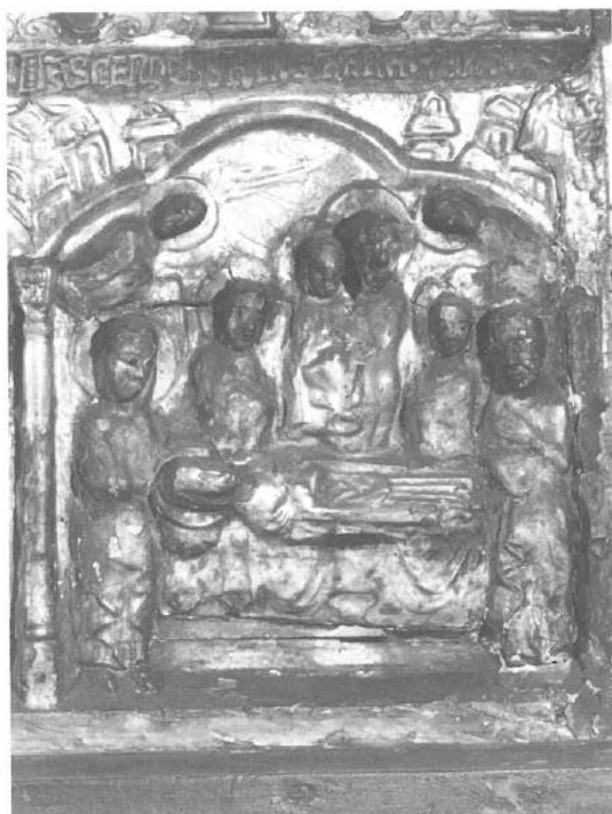
<sup>13</sup> Véanse ejemplos en A. Goldschmidt; K. Witzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Des X-XIII Jahrhunderts*, Berlín: B. Cassirer, 1934, plancha XLI, fig. 111 a; plancha XLII, fig. 113; plancha LIX, figs. 174-177; plancha LX, figs. 178-181; plancha LXXIV, fig. 226. Para el relato, *Los Evangelios apócrifos*, op. cit., p. 637.

<sup>14</sup> Esta imagen de Abraham con Lázaro, u otro santo, en su seno es muy frecuente en el románico (portada de Ripoll, capitel del claustro y relieve del pórtico de Moissac, etc.). En una época algo más avanzada, no es extraño hallar Dormiciones en las que Cristo lleva el alma de María recogida dentro de un velo o en un pliegue del manto ante su seno, por ejemplo, en la pintura mural de la capilla de Ambarès-et-Lagrave, en la Gironda (P. Deschamps; M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe-Auguste à la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, París: CNRS, 1963, p. 109, fig. 32).

<sup>15</sup> L. Wratislaw-Mitrovic; N. Okunev, op. cit., p. 144. En C. Cid, "La iconografía del claustro de la catedral de Gerona", en *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. VI, 1951, p. 48, se habla de una sola mujer.

<sup>16</sup> N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagı*, París: Klincksieck, 1963, pp. 105-106, pl. 5 b y 52.

<sup>17</sup> Esta pieza se ha puesto en relación con la consagración del altar de Santa María, hecha en el año 1275, por el obispo de Barcelona Arnau de Gurb (J. Ainaud i de Lasarte, "Sant Cugat del Vallès", en *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, 1991, pp. 183-184).



3. Dormición del frontal de altar procedente del monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) (Foto: Museo Civico de Torino).

rosos compartimientos de los retablos góticos. Por otra parte, el frontal, tal como es frecuente en obras de este tipo, lleva unas inscripciones que aclaran el contenido de cada escena. En la de la Dormición parece poder leerse: “ASCENDENS HINC TERRA VIRGO SIDERIS”. La alusión, pues, es a la elevación del alma al cielo y no propiamente a la muerte. Es decir, que se trata de la idea de *assumptio* más que de *dormitio*, de acuerdo con la nomenclatura y el significado que el mundo occidental daba a la fiesta del 15 de agosto. En definitiva, se trata de un conjunto dedicado a la Virgen María a quien valora por su participación en la obra de redención: en el ciclo de la Infancia de Jesús se destaca su protagonismo, mientras que con la Dormición se muestra la especial recompensa que le otorgó Jesucristo al bajar a recoger su alma y elevarla a la gloria.

Los capiteles de los dos claustros mencionados se inscriben dentro de unos programas mucho más amplios y complejos que el de este frontal. En el ala meridional del claustro de Gerona se representan temas veterotestamentarios en los relieves de los frisos de los dos pilares angulares de la galería: las historias de Adán y Eva, Caín y Abel y Noé y el arca, alusivas a la idea de pecado, son contrarrestadas por las de Abraham, Isaac y Jacob, tres patriarcas considerados figuras cristológicas, y que, por

tanto, hacen referencia a la salvación. En los capiteles de las columnas interiores se desarrolla el ciclo neotestamentario, con escenas de la Infancia de Cristo, de la Pasión, de la Dormición y la parábola del Rico y el Pobre. Finalmente, en el pilar del centro de la misma galería, un *Descensus ad inferos* con una rica descripción de los castigos infernales sirve para referirse a la Resurrección. En sentido cronológico, el capitel de la Dormición está situado correctamente al final de las escenas evangélicas. Pero es evidente que el conjunto no se ha dedicado a una simple narración de los hechos, sino que se ha querido resaltar todo el programa de salvación, a la vez que se ha enfatizado la idea de juicio y castigo, especialmente a través de los relieves del pilar central. Así, frente a los condenados que sufren los tormentos infernales, la mano de Cristo que acoge a Adán y las almas de María en manos de su Hijo y de Lázaro en el seno de Abraham pueden considerarse una alusión a la recompensa que obtienen los justos.

En Sant Cugat el programa también se inicia con la historia de Adán y Eva para seguir con unas cuantas escenas del ciclo de Noé y de Abraham. Luego empieza la temática neotestamentaria: Infancia de Cristo, milagro de la Multiplicación de los panes, Entrada a Jerusalén, Resurrección, Bautismo, *Traditio Legis*, Misión de los apóstoles<sup>18</sup> y Duda del apóstol Tomás. Completan el conjunto, la Dormición y una Psicomaquia. Este último tema no es raro que aparezca en contextos del Juicio Final y, en este caso, según I. Lorés, puede ser considerado paralelo a los relieves del *Descensus ad inferos* del claustro de Gerona, de manera que ambos conjuntos hacen referencia a la idea de juicio, aunque con temáticas diferentes.<sup>19</sup> Más interesante resulta la inclusión de una figura de la Virgen en la cara exterior del mismo capitel de la Psicomaquia.<sup>20</sup> Esta asociación ya se había producido en los capiteles de la cabecera de la iglesia de Nôtre-Dame de Clermont-Ferrand, que parecen referirse a la clásica contraposición Eva, portadora de pecado-María, portadora de la salvación.<sup>21</sup> Posiblemente, el incremento del culto mariano a partir del siglo XII propicia que los programas dirigidos a comunicar el mensaje de caída y redención se confeccionen dando un relieve especial a la Virgen. Sin embargo, en Sant Cugat, el capitel de la Psicomaquia con la figura de la Virgen situada después de la Dormición demuestra un interés aún más elevado por el protagonismo mariano.

El manuscrito 193 del Archivo de la Corona de Aragón, procedente del monasterio de Ripoll, contiene un tratado consistente en la explicación de sesenta y ocho nombres, adjetivos o epítetos que se aplican a la Virgen, como por ejemplo, *diva*, *virgo*, *regina*, *archa*, etc. En la glosa de *amica* el autor utiliza el principio, tan del gusto de la mariología medieval, de desobediencia/obediencia que contrapone a Eva y María. La palabra *porta* le sirve para recordar que la puerta del Paraíso fue cerrada por Eva y nuevamente abierta por la Virgen. También afirma que María es llamada *aurora* porque, así como la aurora es el fin de la noche y el inicio del día, así la Virgen supuso el fin de nuestros pecados y el inicio de su remisión, ya que, después del pecado de Eva, con ella vino la luz.<sup>22</sup> De acuerdo con estos comentarios, en Sant Cugat, la representación del pecado

<sup>18</sup> Para estas tres últimas escenas de muy difícil identificación, me atengo a la propuesta de I. Lorés, “Sant Cugat del Vallès”, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>19</sup> En la región francesa de la Saintonge hay numerosos ejemplos de la Psicomaquia en relación con el Juicio Final (P. Deschamps, “Les combats des Vertus et des Vices sur les portails romanes de la Saintonge et du Poitou”, en *Congrès Archéologique de France. Angoulême*, 1913, vol. II, pp. 309-24; F. Eygun, “Vertus et Vices” en *Saintonge romane*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire: Zodiaque, 1979, pp. 135-186).

<sup>20</sup> Esta identificación ha sido hecha por J. Yarza, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos, 1987, p. 257, n. 24 y por Lorés, “Sant Cugat del Vallès”, *op. cit.*, p. 179.

<sup>21</sup> Para la interpretación de este conjunto, véase Z. Swiechowsky, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1973, pp. 128-152.

<sup>22</sup> Este opúsculo, perteneciente al código misceláneo 193, modernamente se le denomina *Advocacions de la Verge* y ha sido publicado por A. Sinués, “Advocaciones de la Virgen en un código del siglo XII”, en *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. XXI, 1948, pp. 1-34. Según este autor, la obra podría haberse escrito en un monasterio benedictino del sur de la Galia, durante la segunda mitad del siglo XII. Véase también C. Baraut, “Un recull de miracles de Santa Maria procedent de Ripoll i les Cantigues d'Alfons el Savi”, en *Maria-Ecclesia Regina et Mirabilis. Scripta et Documenta*, 1956, vol. 6, pp. 127-160.

de Adán y Eva de la primera columna tiene su contrapartida en la escena de la Asunción del alma de María del penúltimo capitel, pero las alusiones a la Virgen continúan en el siguiente y último capitel, el de la Psicomaquia, donde se muestra a María “llena de todas las virtudes”, a quien “las virtudes la protegen de toda clase de vicios”.<sup>23</sup> Esta misma antología mariana procedente de Ripoll establece una relación directa entre la Asunción, en el capitel visualizada por la Dormición, y la imagen de María llena de virtudes. En el epíteto de *virga*, después de anunciar el “*gradus leticie ascendit cum post dormitionem mortis, angelis archangelis plaudentibus, eamque ducentibus celos ascendit*”, el autor comenta la entrada de María al cielo y el recibimiento que le hizo su Hijo. En el último párrafo, relaciona el versículo III, 6 del *Cantar de los Cantares* que había citado antes, con la justificación que la Virgen fue el tallo (*virga*) porque el Espíritu Santo la cubrió de perfume. Este perfume es una metáfora que utiliza para referirse a las virtudes de

las que era portadora desde el principio hasta el final: “*fide, spe, charitate, humilitate, obedientia, castitate, integra virginitate, patientia, longanimitate, totaque dignitate plena; unde sicut odor aromata, odorem optimum angelis et sanctis dedit*”.<sup>24</sup>

Según se deduce del estudio de estas cuatro obras que han llegado a nuestros días, la escena de la *Koimesis* se introdujo en la Biblia, siguiendo las pautas de los evangelizadores bizantinos. Después el tema fue utilizado en conjuntos iconográficos en los que, con diferentes soluciones, se pone de relieve la importancia de la Virgen en el programa de salvación de la humanidad. A lo largo de los siglos XII y XIII, la Dormición tuvo que competir con otras fórmulas de tradición occidental, Sepultura, Resurrección, Asunción/Glorificación, Coronación, que llegaron a consolidarse en época gótica. Sin embargo, el primitivo tema bizantino, más o menos evolucionado, mantuvo el protagonismo hasta bien entrada la nueva iconografía de la época moderna.

<sup>23</sup> En el texto, la relación de la Virgen con vicios y virtudes se expresa en *ortus*, p. 16; *stella*, p. 25; *turris*, p. 26; *civitas*, pp. 32-33; *Maria*, p. 34 (Sinués, *op. cit.*).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14. En realidad, este tratado es una especie de antología mariana, de manera que los conceptos que en él se expresan son recurrentes de la mariología medieval. Por esta razón, no propongo una relación directa con la iconografía de Sant Cugat, sino que lo considero un punto de referencia importante, dado que el manuscrito estaba en el monasterio de Ripoll, para comprender el significado del programa.



## ICONOS DENTRO DE LAS MINIATURAS DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA

FRANCISCO CORTI

Universidad de Buenos Aires

Si tener en cuenta los innumerables casos en los que la Virgen en las ilustraciones de las Cantigas actúa como agente activo de sus milagros, toda vez que se la presenta como imagen artística, ésta es, casi exclusivamente, una escultura en madera o piedra. Hace más de cuarenta años, Sánchez Cantón<sup>1</sup> citando una de las leyes de las Siete Partidas, enumeró en un breve artículo las pocas cantigas en las que aparecen pinturas sobre tabla como testimonio de una actividad “que no se supondría tan desarrollada en el tercer cuarto del siglo XIII”.

A continuación nos ocuparemos de las cantigas en las que se reproducen tablas pintadas, las numeradas 9, 34, 46 y 179. Esta última, no advertida por los autores citados, es un caso singular, pues se trata de un icono de altar en el famoso santuario de Salas. Las tres restantes pertenecen al acervo europeo y trascurren en “tierras de ultramar”, es decir en países del Mediterráneo oriental. Así consta en la cantiga 46 (v. 10).<sup>2</sup> La cantiga 9 transcurre en Acre, Jerusalén y Sardonay, hoy Sidonaiia, ciudad próxima a Damasco, en tanto que la 34 está localizada en Constantinopla. Es el mismo paisaje geográfico que sirve de marco a *La Gran Conquista de Ultramar*, libro en castellano, cuya atribución a Alfonso X, muy discutida, ha sido recientemente restablecida en parte.<sup>3</sup> La conquista de la “tierra de allende el mar” y la reconquista de la “tierra de aquend el mar”, son dos sueños que el rey Sabio había recibido en herencia y que no pudo convertir en realidad. Por otra parte, hacia el fin del libro se muestra que mientras Luis IX de Francia tiene poco éxito en África, Alfonso tiene bastante éxito en Andalucía, “lo que parece insinuar que la solución está en conectar

ambas empresas en una gran campaña cuyo fin último sería la recuperación de Jerusalén”.<sup>4</sup>

El rasgo común a las tablas de las cuatro cantigas es que todas ellas derivan de tipologías fijadas en Bizancio entre los siglos VII y XI. Son pinturas de medio cuerpo, encuadre que más se aproxima a la forma retrato y típico de los iconos tradicionalmente atribuidos a San Lucas.<sup>5</sup> Si bien en los textos de las cantigas a estudiar no hay referencias a dicha atribución, ella está indicada en la cantiga 264, no ilustrada, del manuscrito E (Biblioteca de El Escorial b.I.2). En ella se narra que los cristianos de Constantinopla rechazaron un ataque por mar de los árabes por la acción milagrosa de una “*omagen...en tavoa pintada*” (v. 26), “*que San Luchas fezera a Virgen groriosa*” (v. 22-23).<sup>6</sup> Los pasajes citados son referentes intertextuales de varios de los iconos reproducidos y por consiguiente legitiman su carácter de retratos auténticos pintados por San Lucas. Dado que no todos los iconos responden a la imagen canónica de la “Virgen de San Lucas”, es necesario, a los fines de clarificar variantes y significados específicos analizar cada cantiga en particular.

### Cantiga 9 (fig. 1)

Una dama de Sardonay encarga a un monje que peregrina a Jerusalén “*hũa semellança / que dalá vejamos / da que sempre guía / os seus sen errança*” (v. 38-41). Después de orar ante el Santo Sepulcro<sup>7</sup> el monje acude a una tienda donde “*...omages vendian / e comprou en ùa / a mellor pintada...*” (v. 67-68).

<sup>1</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, *Archivo Español de Arte*, 105 (1964), pp. 67-69. La estadística, que se refiere exclusivamente al “Códice Rico”, es incompleta —no incluye la cantiga 179— y errónea, pues las cantigas 74 y 99 se refieren a pinturas murarias. Unos años antes, Guerrero Lovillo cita las cantigas 9, 34 y 46, señalando semejanzas genéricas con la “*Hodigitria*” bizantina y señala que el Levante español por sus relaciones con Italia, debió poseer pintura sobre tabla en gran cantidad. En la moderna edición facsímil se limita a resumir su texto anterior (José Guerrero Lovillo, *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949, p. 284; “Las miniaturas: estudio técnico artístico y arqueológico”, en el volumen complementario de la edición facsímil del *Ms. Tj1* de la Biblioteca del Escorial, Madrid, Edilán, 1979, p. 314). Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, RAE, 1986, p. 157, reconociendo que son pocas las tablas españolas del siglo XIII conservadas, deduce, sin aportar detalles, la existencia de “un comercio universal de tablas”. Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986, pp. 19-21, al tratar los comienzos de la misma, hace referencia muy general a las Cantigas y remite al artículo de Sánchez Cantón. Finalmente, Hans Belting, *Bild und Kult*, München, Beck, 1990, p. 345, advierte la actualidad que en la época de elaboración de las cantigas alcanzan los iconos bizantinos, pero no avanza en esta problemática.

<sup>2</sup> Citas de las Cantigas según Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María* (Walter Mettmann, editor), Madrid, Castalia, 1986-1989.

<sup>3</sup> Cristina González, “El último sueño de Alfonso X, *La Gran Conquista de Ultramar*”, *Exemplaria Hispanica*, 1 (1991), pp. 97-117; Alfonso el Sabio, *La Gran Conquista de Ultramar* (Pascual de Gayangos, editor), Madrid, Atlas, 1951.

<sup>4</sup> C. González, *op. cit.*, p. 111.

<sup>5</sup> H. Belting, *op. cit.*, p. 72.

<sup>6</sup> Esta leyenda se enlaza con un hecho documentado acaecido en 1187, cuando el emperador Isaac ordenó colocar un icono marial sobre las murallas de Constantinopla para sofocar una revuelta; ver H. Belting, *op. cit.*, p. 89. En la cantiga 28 (cuadro 4) la Virgen defiende a la misma ciudad del ataque musulmán, pero aparece suspendida sobre las murallas, sin el Niño, rodeada por ángeles y con su manto extendido en acción protectora.

<sup>7</sup> La Rotonda del Santo Sepulcro originariamente en su interior presentaba una arcada octogonal en la que alternaban cuatro pares de pilares en los ejes principales con cuatro triadas de columnas en los lados diagonales; ver Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 50. En varios manuscritos ilustrados en el “*scriptorium*” de Acre entre 1275 y 1291, hay representaciones de la Rotonda, que se aproximan en mayor o menor grado a la de la Cantiga 9, que de todos modos es la más cercana a la reconstrucción arqueológica. El modelo puede haber sido una miniatura o dibujo que desconocemos o bien un relato verbal o escrito de algún viajero, ya que el pasaje de *La Gran Conquista de Ultramar* (libro III, cap. IV) nada dice de la arcada; reproducciones de las miniaturas en Jaroslav Folda, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre*, Princeton, Princeton University Press, 1976, figs. 23, 118, 140, 148, 166, 173.

Todo parece indicar que el monje comprendió perfectamente los deseos de la dama, pues compró una imagen de la “Hodigitria” o Conductora de Caminos. En Constantinopla una imagen similar se encontraba originariamente en el asilo de ciegos de los guías o conductores de caminos (hodegoi), de donde deriva su título. Además es la única de este tipo, que aunque muy alterada se conserva en la actual Estambul con el prestigio de ser un original pintado por San Lucas.<sup>8</sup> La “Hodigitria”, de todos los iconos mariales, ha sido el más reproducido. Muchas de las copias existentes, aunque presentan ligeras variantes entre sí, conservan el aura de ser reproducciones “fidelísimas” del original del evangelista.

En el icono adquirido por el monje, la Virgen está en tres cuartos de perfil, con la mano derecha hace el gesto de presentación del Niño a quien dirige su mirada. Éste bendice y lleva un libro rojo en su izquierda. Los halos y la túnica del Niño son dorados, pero el de la Virgen tiene un ribete azul oscuro con puntos blancos. El manto de María es rojo, lo mismo que la túnica decorada con puntos blancos dispuestos en triángulo. Por otra parte la función de “guía” de la “Hodigitria” queda perfectamente cumplida en esta cantiga, por cuanto la Virgen salva al monje de ataques de un león y ladrones y de una tormenta marina (cuadros 4 y 5; v. 76-140). Es decir, que el miniaturista o su preceptor, si lo hubiera, estaban cosustanciados con la función primigenia del famoso icono. Después de algunos equívocos descartados en la ilustración, en el último cuadro la tabla es colocada sobre el altar del oratorio privado de la dama (v. 167). En la última estrofa se cuenta que de la imagen se desprendió “grossain”, grasa (v. 168-174), en tanto que la traducción castellana habla de “olio”. Por su parte Gautier de Coinci se refiere a un líquido curativo.<sup>9</sup> Estas denominaciones corresponden a un líquido milagroso venerado como “Leche de la Virgen”, citado repetidamente en la literatura occidental hacia 1200, en base a relatos procedentes de Oriente que seguramente recogían milagros atribuidos a iconos tradicionales.<sup>10</sup> En cuanto a la miniatura, su estado actual impide discernir con claridad si el milagro ha ocurrido, aunque pareciera que el Niño succionara un pecho de la Virgen. De ser así el miniaturista habría tomado como referencia la muy difundida metáfora poética, con lo que la “Hodigitria” deviene “Virgen de la Leche”. Quizás esta transferencia esté también relacionada con una inscripción del siglo XIII: “Hoc oleum ex ubere Genitricis Dei Virginis Mariae emanavit in loco, qui Sardinia vocatur... ex imagine lignea”,<sup>11</sup> pues Sardinia es otro de los nombres con los que era conocida la ciudad citada en la cantiga.

Mientras el tendero entrega el icono al monje, un niño señala una segunda tabla de la “Hodigitria” que presenta algunos cambios. María viste sólo túnica, azul con puntos blancos en triángulo. Este motivo decora la túnica roja del niño, cuyo libro es blanco. Las cabezas están casi a la misma altura e intercambian miradas como sugiriendo un diálogo. Estos rasgos se apartan de la imagen tradicional de la “Hodigitria”, a la que se ajusta más rigurosamente la tabla que lleva el monje. En consecuencia cabe argumentar que la elección está regida por la mayor “semellança” con el icono consagrado y que las características de la tabla desechada responden a la intención del miniaturista de evidenciar las diferencias.

En la escena de la tienda hay un tercer icono marial, con marco rojo y fondo dorado, que presenta algunas diferencias



Fig. 1. Cantiga 9. Bibl. El Escorial, ms. T.I.1; f. 17 r.

con el anterior. Además de los cambios colorísticos de la indumentaria de María —manto azul y túnica roja—, se trata de una de las variantes de la Virgen de la Ternura (tipo “Eleousa”), cuya difusión se intensifica a partir del siglo XI, debida en parte a una retórica acerca de las relaciones afectivas entre la Virgen y su Hijo, que se impone en himnos y poesías bizantinas de la época.<sup>12</sup>

Si los iconos mariales marcan el comienzo de la Encarnación, la Crucifixión jalona el fin del ciclo humano de Dios. Por esta razón su inclusión en la tienda es coherente desde el punto de vista de una teología de la imagen. Pero además cumple una función de carácter topográfico, la de identificar el lugar de la acción, Jerusalén, la ciudad del sacrificio del Salvador.<sup>13</sup>

#### Cantiga 34 (fig. 2)

En Constantinopla, durante la noche, un judío se apodera de una imagen de la “Hodigitria” colocada en el paramento externo de una casa particular. Con ligeras variantes el icono es muy similar al comprado en la cantiga 9. El fondo es rojo y el marco dorado con ribete azul ornamentado con puntos blancos agrupados de a tres. El mismo ribete rodea al nimbo azul de

<sup>8</sup> H. Belting, *op. cit.*, pp. 87 ss.

<sup>9</sup> Gautier de Coinci, *Les miracles de Notre Dame* (Frederic Koenig, editor), Genève, Droz, 1970, p. 408.

<sup>10</sup> José Filgueira Valverde, “El texto, introducción histórico-artística, transcripción, versión castellana y comentarios”, en edición facsímil de 1979 (ver n. 1).

<sup>11</sup> Manuel Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 459, sin indicar la localización de la reliquia que parece ser una ampolla que contenía “leche de la Virgen”.

<sup>12</sup> H. Belting, *op. cit.*, pp. 317 ss.

<sup>13</sup> El icono del Crucificado denota influencia francesa; ver Paul Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trent*, Nantes, Bellanger, 1959, números 203-211. En España, una de las escasas tablas conservadas, actualmente en la catedral de Pamplona, muestra un Crucificado similar; reproducción en José Gudiol Ricart, *Pintura gótica (Ars Hispaniae, t. IX)*, Madrid, Plus Ultra, 1955, fig. 26.

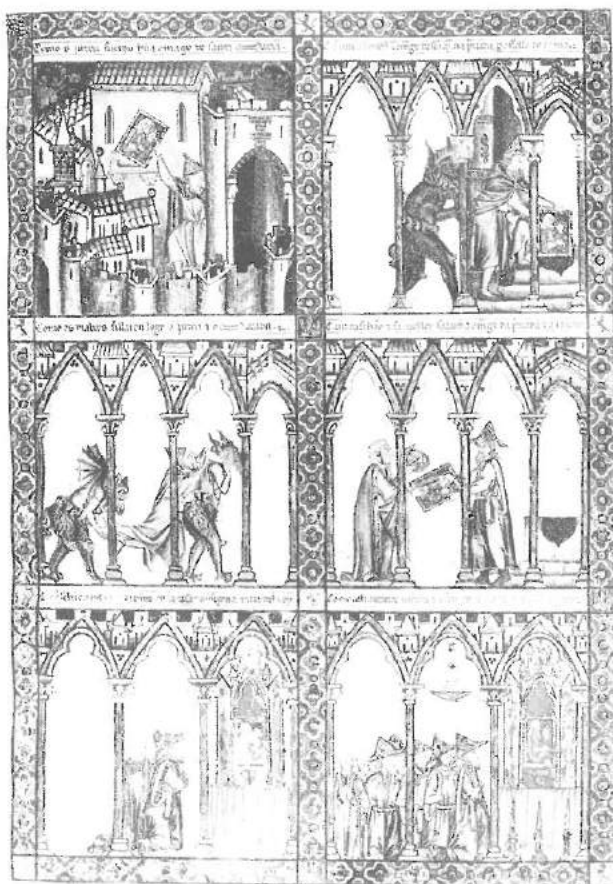


Fig. 2. Cantiga 34. Bibl. El Escorial, ms. T.I.1; f. 50 r.

María, cuyo manto es del mismo color, en tanto que la túnica es verde con el conocido motivo de los triángulos de vértices blancos. El Niño ostenta el mismo halo que la Madre, pero enriquecido por una cruz patada blanca. Su túnica es roja, con los consabidos triángulos.

El judío arroja la tabla a una letrina, delito quizás mayor que los contemplados en la 7.<sup>a</sup> partida (título XXVII, ley VI): "...escupir contra la Cruz... contra el Altar... contra Magestad... que sea pintada o entallada, en semejanca de nuestro Señor Jesu Christo o de Santa María...; ferir con mano, con pie...; apedrear las iglesias, de hacer... en desprecio de los Christianos e de su Fe". En los casos descritos en la partida el castigo es que los culpables "sean escarmentados en cuerpo y bienes". Según la cartela que acompaña a la miniatura el judío obra "por consello do demon", detalle no incluido en la poesía. Se trata de una de las creencias negativas en relación con los judíos expresada, por ejemplo, en la cantiga 109, en la que el demonio se dirige a un judío diciendo: "ca meus sodes e punnades de me servir" (v. 38).<sup>14</sup> En la cantiga 108, se trata el caso de un judío erudito que niega la Encarnación.<sup>15</sup> Estas referencias intertextuales permiten advertir en la cantiga 34 una situación muy particular, la inversión de la función positiva de la "Hodigitria". Ésta desprotege al servidor satánico, que genéricamente niega la Encarnación, pues finalmente el demonio mata al judío.

La imagen es rescatada por un cristiano tocado con sombrero de copa puntiaguda con incrustaciones doradas en forma de zig-zag, luego lavada por una mujer con un recipiente dorado. También son dorados, el altar y los cirios de los dos últimos cuadros, en los que la tabla es venerada por mujeres y hombres lujosamente ataviados, éstos también tocados con sombreros de copa puntiaguda decorados con oro. Además de la profusión de oro de los dos últimos cuadros, modo de expresar visualmente la exaltación de la Virgen, llama la atención la forma de los sombreros, que únicamente reaparece en el quinto cuadro de la cantiga 28, que también transcurre en Constantino-pla. Al respecto, Menéndez Pidal<sup>16</sup> llama la atención que dichos sombreros serían similares al "capillo agudo hecho a la manera antigua con oro y piedras preciosas" que según la *Gran Conquista de Ultramar* (libro I, cap. CLXXIX) llevaba en Tierra Santa el duque Godofredo de Bouillon. Es posible que el recuerdo del tocado de un personaje paradigmático haya impuesto la moda en ciertos grupos de peregrinos de clase alta. En la estrofa final del texto leemos que después de haber sido rescatada "mui gran demostraça / fez y a Madre de Deus, que d'oyo semellança / correu daquela omage grand'avondamento" (v. 35-37), hecho que no aparece reflejado en la miniatura, cuya leyenda reza: "Como d'ali adeante veneren e venenen romaria a aquel logar". Por lo tanto los personajes con los antedichos sombreros son peregrinos que veneran a la Virgen que los guía y protege en los caminos. La miniatura al apartarse del contenido textual, reivindica la función positiva protectora de la "Hodigitria" para los peregrinos que la veneran.

Dadas las relaciones internacionales de España en el siglo XIII que detallaremos más adelante, es muy posible que esta divergencia texto-imagen no sea una invención artística sino que esté relacionada con un suceso real, la visita de peregrinos de Ultramar calificados a un santuario marial español. De ser así, estaríamos ante un caso en el que la realidad se inserta en el relato ficcional para legitimarlo, pues quien rescata el icono es un peregrino, testigo de la profanación.

#### Cantiga 46 (fig. 3)

Cuenta la historia "dun mouro... / que con ost'en Ultramar / grande foi... / por crischãos guerrear / e roubar" (v. 9-13). Del cuantioso botín de guerra retiene para sí una tabla pintada de la Virgen y la instala en un altar privado. Aunque la contemplaba con frecuencia, sus razonamientos lo conducían a negar la Encarnación, hasta que "viu duas tetas a par, / de viva carn'e d'al non / que foron logo mair / e deitar / leite como per canudos" (v. 64-68). Finalmente, como vemos en el sexto cuadro, el moro es bautizado.

En este caso el icono responde genéricamente al tipo "Galaktotrophousa" o "Virgen de la Leche". La tabla tiene marco dorado con ribete azul con el repetido motivo de puntos blancos. El fondo es azul. María porta corona sobre toca blanca, su manto es rojo y dorada la túnica. El Niño viste túnica blanca y con su derecha acaricia el seno de la Madre. En el quinto cuadro se produce una variante. Como respondiendo al deseo del Niño, María desnuda su seno derecho, de cuyo pezón dorado mana un hilo de leche.<sup>17</sup> Un segundo hilo mana del seno izquierdo, oculto tras el cuerpo del Niño benediciente.

El Niño acariciando el seno de María en los cuadros tercero y cuarto, es una variante con respecto a los tipos "Virgen de la Ternura" y "Virgen de la Leche".

<sup>14</sup> Albert I. Bagby jr., "The figure of the Jew in the Cantigas de Santa María" en Israel J. Katz y John E. Keller (editores), *Studies on the Cantigas de Santa María: art, music and poetry*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, p. 240.

<sup>15</sup> Dwayne E. Carpenter, "A sorcerer defends the Virgin: Merlin in the Cantigas de Santa María", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, V (1991), pp. 5-24; Francisco Corti, "Un debate teológico según las miniaturas de la Cantiga de Santa María número 108", *Estudios e Investigaciones*, 8 (en prensa).

<sup>16</sup> G. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 86.

<sup>17</sup> Existen antecedentes en los que partes significativas del cuerpo han sido recubiertas de oro, por ejemplo, las manos de María en el icono del Panteón (Roma); ver H. Belting, *op. cit.*, p. 51, fig. 8.



En la ilustración de los cuadros cuarto y quinto, junto al moro que contempla a la Virgen, aparecen bajo un arco con cortinaje verde abierto, una mujer con un niño no mencionados en el texto. En el cuadro cuarto, el niño aproxima su cara a la de la mujer, en tanto que le acaricia el seno izquierdo, repitiendo así el gesto paradigmático de Jesucristo en el icono. En el cuadro siguiente el niño es amamantado,<sup>18</sup> en tanto que de la imagen de la Virgen mana la leche que activará la conversión del padre. En consecuencia, mediante un ingenioso recurso de retórica visual se establece un paralelo entre los cambios milagrosos ocurridos en el icono y la vida familiar del converso. Además el cortinaje abierto otorga un cierto grado de sacralidad a estas dos escenas ausentes en la poesía. La mujer del moro imita a la Virgen en un espacio muy particular, con lo que simbólicamente anuncia y legitima su ingreso y el de su familia a la grey cristiana. En última instancia es posible que esta original ilustración esté avalada en parte por cierto prestigio que la Virgen gozaba entre los musulmanes,<sup>19</sup> lo que se enlaza también con la cantiga 169, en la que un rey moro se niega a destruir la iglesia de la Arreixaca de Murcia.

### Cantiga 179 (fig. 4)

El tema que estamos tratando se presenta aquí en términos muy distintos. Narra la historia de una mujer tullida que recupera la movilidad al ser trasladada al santuario de Salas. Éste, de todos los santuarios españoles es el más frecuentado en las Cantigas, en veinte de ellas.<sup>20</sup> En todos los casos, excepto en éste, sobre el altar delante del cual se produce el milagro, vemos una imagen esculpida de María con el Niño en el regazo, fórmula que en un estilo distinto presenta la famosa talla de finales del siglo XII, la única conservada en Salas anterior a c. 1300.<sup>21</sup>

En la cantiga 179 (cuadros 3, 4 y 5) sobre el altar se encuentra una imagen marial pintada sobre tabla rematada en arco apuntado, que responde al tipo "Hodigitria". A diferencia de las anteriores cantigas, en las que se menciona la imagen pintada sobre tabla, aquí no hay referencia alguna al respecto. En cuanto a colores, el marco es blanco y el fondo azul. María está coronada sobre toca blanca, al igual que en la cantiga 46. El nimbo es rojo ribeteado de azul con puntos blancos. El manto es dorado con cenefas azules rellenas con puntos blancos simulando gemas. La túnica es azul celeste. El Niño benedictivo tiene aureola idéntica a la de la Virgen, pero la túnica es rosa, virando a borravino en la parte inferior, decorada con cenefa dorada en el cuello y con motas también doradas formando triángulos. En su mano izquierda lleva un libro rojo. Si bien en líneas generales esta composición colorística se encuadra en la de las anteriores cantigas, en ésta se da un mayor despliegue de oro.

La posición de la Virgen es totalmente frontal y el Niño aparece de cuerpo entero. En conjunto la composición recuerda la famosa "Hodigitria" de la iglesia romana Santa Maria Maggiore, conocida como "Salus Populi Romani" (fig. 5), icono también atribuido a San Lucas.<sup>22</sup>

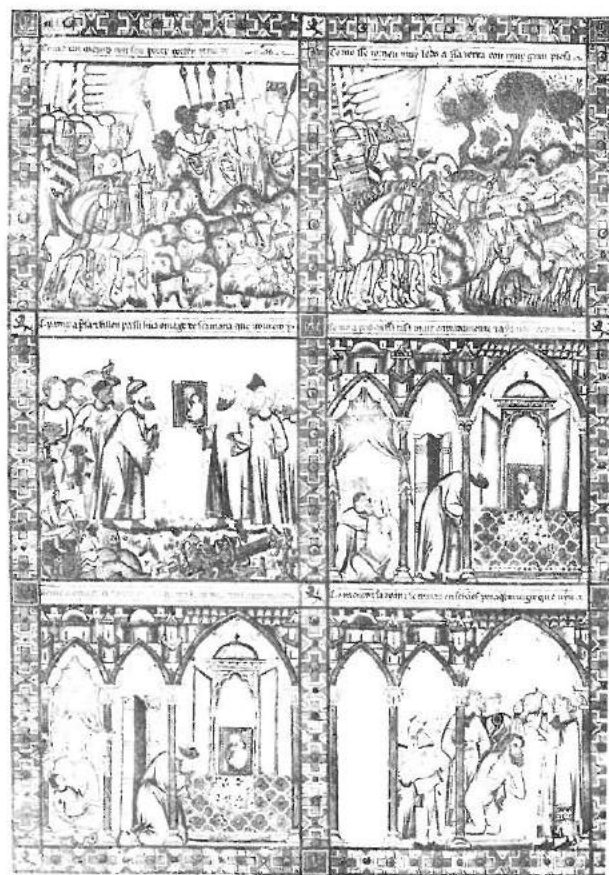


Fig. 3. Cantiga 46. Bibl. El Escorial, ms. T.I.1; f. 68 v.

Si nos atenemos al título del icono, uno de los más prestigiosos de la Roma medieval, su función apotropaica está totalmente justificada en la ilustración de la cantiga. Además la tabla está sobre un altar público, instalación desconocida en Europa Oriental, impulsada en Occidente por las órdenes mendicantes, primero como iconos festivos —es decir, iconos colocados sobre el altar en ocasión de fiestas de santos—, posteriormente como iconos permanentes.<sup>23</sup>

Considerando la función documental de las Cantigas, ampliamente reconocida,<sup>24</sup> la inusitada presencia del icono en Salas no debe adjudicarse a capricho o equivocación del miniaturista, sino a la intención de reflejar una instalación seguramente registrada en algunos santuarios mariales, incluso Salas. Esta hipótesis está también avalada por peculiaridades tales como el remate de la tabla en arco apuntado y el mayor despliegue áureo, que conducirían a subrayar el carácter particular de la tabla.

<sup>18</sup> La mujer sentada en el suelo y amamantando anticipa la "Virgen de la Humildad", difundida en Occidente desde c. 1350; ver Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 132 ss.

<sup>19</sup> Una de las azoras del Corán, la número 19, lleva por título María y existen otras referencias a la Virgen en la azora 3; ver Jesús García Varela, "La función ejemplar de Alfonso X en las cantigas personales", *Bulletin of Cantigueiros of Santa María*, IV (1992), p. 15, n. 7.

<sup>20</sup> Ricardo Del Arco, "El santuario de Nuestra Señora de Salas", *Archivo Español de Arte*, 74 (1946), p. 114, cuenta diecisiete y no incluye, entre otras que faltan, la cantiga 179. G. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 22, presenta un confuso diagrama en el que Salas aparece marcado en veintiuna oportunidades.

<sup>21</sup> R. Del Arco, *op. cit.*, p. 127. La Virgen de Salas, reproducida en Walter W. S. Cook y José Gudiol Ricart, *Pintura e imagineria románicas (Ars Hispaniae, t. VI)*, Madrid, Plus Ultra, 1950, fig. 368.

<sup>22</sup> Este icono ha sufrido sucesivos repintes y restauraciones que deformaron el original del siglo VI; ver H. Belting, *op. cit.*, p. 82.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 423 ss.

<sup>24</sup> Jesús Domínguez Bordona, *La miniatura española*, Florencia-Barcelona, Pantheon-Gili, 1930, t. II, p. 18. Por otra parte, G. Menéndez Pidal, *op. cit.*, es clara expresión de dicho carácter documental.

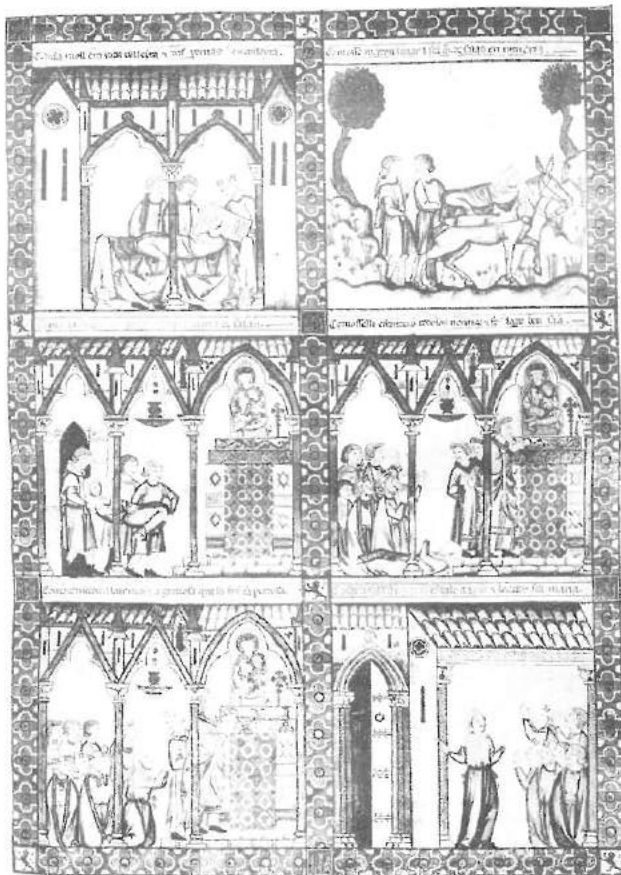


Fig. 4. Cantiga 179. Bibl. El Escorial, ms. T.I.1, f. 238 r.

### Conclusiones

Los iconos pintados en las Cantigas denotan de parte del miniaturista un buen conocimiento de los modelos bizantinos y/o de sus copias –posiblemente italianas–, en cuanto a tipologías, funciones y composición colorística. En ésta predomina la tríada azul-rojo-oro, característica general de la pintura de iconos, más allá de sus valores simbólicos.

¿Cuáles fueron los medios que posibilitaron tal acercamiento? Antes que nada, razones de índole histórica, como las frecuentes relaciones de la corte alfonsí con Italia y el Oriente cercano.

En 1224 Juan de Brienne, rey de Jerusalén y luego emperador bizantino llega a España en peregrinaje a Santiago de Compostela y casa con Berenguela, hermana de Fernando III.<sup>25</sup> Balduino, emperador bizantino desde 1237, casa con María, hija de Juan de Brienne y sobrina de San Fernando. Posteriormente solicita ayuda castellana contra los cismáticos griegos y se envían expediciones bajo las órdenes de Pelay Correa, maestre de Santiago.<sup>26</sup> Alfonso y Juan, hijos de Juan de Brienne asisten a la boda de Leonor de Castilla y son armados caballeros por Alfonso X.<sup>27</sup> A todo esto hay que añadir: la protección concedida



Fig. 5. Hodigitria, "Salus Populi Romani". Roma, Panteón.

a comerciantes extranjeros, especialmente italianos, quienes en gran número estaban radicados en Sevilla hacia 1260;<sup>28</sup> las andanzas de Enrique, hijo de Alfonso X, en Italia;<sup>29</sup> las legaciones enviadas a Roma en pro del reconocimiento de Alfonso como emperador,<sup>30</sup> etc.

Estas relaciones, algunas de las cuales tienen que ver con el "fecho del imperio", seguramente posibilitaron la circulación de iconos de tipo bizantino en España, sea mediante compra directa en el extranjero, sea mediante obsequios de dignatarios extranjeros que serían bien recibidos en la corte dada la inusitada devoción marial del monarca. Estos iconos importados pudieron servir de modelos a los miniaturistas, pero también a pintores españoles eventualmente ligados a la corte. De ser así, en el ámbito castellano-leonés y aun, teniendo en cuenta el carácter itinerante de la corte alfonsí, en otras regiones de España, es muy probable que circularán iconos anteriores a la pintura italianizante mallorquina.<sup>31</sup>

A pesar de los tamaños microscópicos de los iconos advertimos además de la lógica aproximación a drapeados y tipos fisonómicos de las Cantigas, una decoración original en los vestidos, dada por puntos blancos y dorados agrupados en forma de triángulo y tríadas lineales en ribetes de halos y en

<sup>25</sup> Antonio Ballesteros y Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona-Madrid, Salvat, 1963, p. 138.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 336.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 460.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 674 ss.

<sup>31</sup> Sebastiana María Sabater Rabassa y Luisa Rullán Peña, "El estilo italo-gótico en Mallorca, la Virgen con el Niño en el primer trecentos", *Actas del VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte* (Cáceres, 3-6 octubre 1990), Mérida, Editorial Regional de Extremadura, t. I, 1992, pp. 132-137. En relación con los primeros iconos italo-bizantinos y su difusión en Italia, entre otros: Oswald Siren, "Quelques peintures toscanes inconnues du XIII siècle", *Gazette des Beaux Arts*, 1 (1926), pp. 347-358; Edward Garrison, "Post-war discoveries: early Italian paintings", *Gazette des Beaux Arts*, 977 (1948), pp. 5-26; H. Belting, *op. cit.*, pp. 391 ss., etc.

algunos marcos. Este motivo quizás responda a un simbolismo trinitario. En otros casos los puntos blancos bordean de manera ininterrumpida los nimbos, sugiriendo gemas. Por otra parte, al igual que los iconos paradigmáticos, se activan a lo largo de la narración, cambian gestos y miradas del Niño y de la Virgen, quien en un determinado cuadro exuda o amamanta.

Admitida la circulación de iconos pintados en España, subsiste la duda en relación con el estilo, en cuanto éste podría aproximarse a modelos sieneses o al de las mismas Cantigas, vinculado con manuscritos realizados en el sur de Italia.<sup>32</sup>

En el aspecto testimonial el tercer cuadro de la cantiga 9 (fig. 1) muestra una tienda de iconos en Jerusalén, que más bien parece reflejar, como en muchas otras cantigas, una situación urbana típica de Occidente, incluyendo a España. De ser

así ¿serían acaso los mismos pintores quienes comerciaban los iconos que producían? Estas sugerencias unidas a nuestras hipótesis concernientes a la circulación de iconos, se relacionan con la Tercera Partida (título XVIII, ley XXXVII) que se refiere al pintor que ejecuta su trabajo en tabla propia o ajena y al comitente que "deuele dar su precio, por el trabajo que lleuo en pintarlo...". Esta reglamentación sólo se justifica en el caso de una apreciable demanda de pintura sobre tabla, incluso iconos, a la que no serían ajenas la acendrada devoción mariana de Alfonso X y sus aspiraciones imperiales que incluían una doble reconquista, España y Tierra Santa. Al respecto recordemos que los emperadores bizantinos, los modelos más cercanos en el tiempo y ligados a Alfonso por vínculos diversos, en más de una ocasión recurrieron a la acción protectora de iconos de la Virgen en sus conflictos con los musulmanes.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ana Domínguez Rodríguez, "Filiación estilística de la miniatura alfonsí", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, t. I, 1976, pp. 345-358.

<sup>33</sup> *Supra* n. 6.

## ACERCA DE LA LLEGADA A ESPAÑA DE ALGUNAS OBRAS BIZANTINAS

MIGUEL CORTÉS ARRESE

Universidad de Castilla-La Mancha

EN los últimos años no ha dejado de crecer el interés por el arte bizantino en los países de nuestro entorno, interés que ha afectado tanto a la profundidad y cuantía de las investigaciones sobre la materia como la celebración de exposiciones con los fondos conservados en cada país. En este sentido cabe entender la muestra que tuvo lugar en Italia en 1990: reflejaba adecuadamente la importancia que tuvo el arte y la cultura bizantina en sus iglesias, poniendo el acento, de todos modos, en los objetos de arte decorativo, aquéllos que podían ser transportados con mayor facilidad.<sup>1</sup>

La exposición de Londres de 1994<sup>2</sup> revelaba los lazos que se establecieron entre Bizancio y Gran Bretaña desde que esta última era una provincia en la época de Constantino; venía a ser la culminación de las celebradas con anterioridad<sup>3</sup> y un homenaje a aquellos estudiosos que como Dalton "salvaron" a las antigüedades bizantinas de los sótanos del Museo Británico.

Dalton fue un verdadero pionero y su trabajo tuvo un inmenso mérito pues trazó el camino que habían de seguir los estudiosos que vinieron después. Es recordado por los bizantinistas, entre otras obras, por su análisis de una de las piezas que podían contemplarse en las salas del Museo Británico: *The Clephane horn*,<sup>4</sup> un olifante que, en opinión de Sir Walter Scott, era usado para hacer sonar la alarma desde las almenas del castillo de Carslogier, en Fife, en la Edad Media. La decoración que adorna el marfil, que remite a las escenas del Hipódromo de Constantinopla, y su estilo, le hicieron pensar que se trataba de una obra producida en el ámbito de la renovación macedónica y en la metrópoli.<sup>5</sup>

No menos importante fue la exposición celebrada en el Museo del Louvre de París a lo largo de los meses de noviembre y diciembre de 1992 y enero de 1993<sup>6</sup> donde pudieron admirarse más de 350 obras. En una cuidada introducción al catálogo J. Durand escribe sobre la llegada temprana a Francia de codiciadas obras bizantinas, como los dípticos de marfil a los que se daría un uso litúrgico en la Edad Media, de la intensidad

de los contactos oficiales con los emperadores de Bizancio por parte de los soberanos carolingios, del papel que jugaron los cruzados en el comercio de objetos bizantinos y la seducción y cuidado envidiable que les prestaron caballeros y peregrinos primero y sus depositarios franceses más tarde. Y ello tanto en los siglos del románico como en la Baja Edad Media; los inventarios de sus fastuosas colecciones nos permiten deducir que los poderosos franceses no rechazaban las obras "griegas": manuscritos, joyas, marfiles, camafeos o relicarios. Los Papas o el duque de Berry no fueron ajenos a este atractivo que continuaría en los tiempos modernos.

### Dos marfiles del siglo XI

La riqueza y diversidad de las colecciones de arte bizantino francesas han permitido un seguimiento minucioso de sus fondos, tarea en la que no ha sido ajena la fascinación que desde el siglo VI y hasta nuestros días, ha habido en Francia por todo lo que venía de Bizancio. Esa tarea de conjunto está por hacer en España. En cualquier caso, algunos de los ejemplos conservados ponen de manifiesto cómo a este lado de los Pirineos también eran muy apreciados los productos artísticos que procedían del mediterráneo oriental. Buen ejemplo de ello es la cubierta (?) que, procedente de la catedral de Jaca, se conserva ahora en el Metropolitan Museum of Nueva York.<sup>7</sup>

La cubierta (lám. 1) es de plata sobredorada y aparece dividida en cuatro láminas con distintos cabujones y filigranas de alambre. Aloja en el centro una placa de marfil con figuras en bajorrelieve representando una crucifixión. Se trata, tal vez, de la placa central de un tríptico<sup>8</sup> tallado en Constantinopla a fines del siglo X —en el entorno del año mil— y que llegó a Occidente al amparo de su reconocido prestigio: por su pequeño tamaño, por su técnica exquisita y su elegancia de diseño.

Por su parte, la encuadernación de orfebrería y marfil va a

<sup>1</sup> G. Morello (ed.): *Splendori di Bisanzio*. Milán, 1990.

<sup>2</sup> D. Buckton (ed.): *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*. Londres, 1994.

<sup>3</sup> *Masterpieces of Byzantine Art* (cat. exp.). Edimburgo-Londres, 1958 y *The Byzantine World*. Chichester District Museum, 1978; además de *The Treasury of S. Marco*. Venecia-Londres, 1984 y *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*. Londres, 1987.

<sup>4</sup> D. Buckton: *op. cit.*, p. 146 y n.º 158. O. M. Dalton: "The Clephane Horn" en *Archaeologia*, 65 (1913-14), pp. 213-22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 219. Su posición sería inicialmente mantenida por A. S. Keck: "A group of Italo-Byzantine ivories" en *Art Bulletin*, 12 (1930), p. 155 y finalmente rebatida por A. Cutler: *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th centuries)*. Princeton, 1994, p. 78.

<sup>6</sup> J. Durand (ed.): *Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises*. París, 1992.

<sup>7</sup> M. E. Frazer: *Medieval church Treasures. The Metropolitan Museum of Art*. Nueva York, 1986, p. 13 y láms. 12 y 13; A. Naval: "Evangelario de Jaca en Nueva York" en *Diario del Altoaragón (Cuadernos Altoaragoneses)* 16 de junio de 1991, p. 5; S. Zapke: "Manuscritos litúrgicos de la Diócesis Jaca-Huesca fuera de Aragón" en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*. Jaca-Huesca, 1993, pp. 133-35 y J. O'Neill (ed.): *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*. Nueva York, 1994, pp. 268-69.

<sup>8</sup> Recuérdese el tríptico Borradaile del British Museum de Londres o el del Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo, la placa del Museo del Louvre, también con el tema de la Crucifixión, fechada en la segunda mitad del siglo X, con estructura rectangular como la de referencia y perfil ligeramente saliente del marco, tuvo, al parecer, como destino inicial la encuadernación. Vid. J. Durand, *op. cit.*, pp. 245-46, n.º 158.



ser considerada en Alemania, Francia o España como la envoltura preciosa de un depósito sagrado; así se explica la abundancia de evangeliarios que, además de su significación espiritual, supieron expresar el gusto de una aristocracia intelectual y artística relacionada con las cortes y sus afines: soberanos, obispos, abades...<sup>9</sup>

La semejanza en el tratamiento de filigranas y cabujones, la coincidencia sobre su origen eclesial y la elección del mismo asunto iconográfico ha llevado a algunos estudiosos a preguntarse por el nivel de relación existente entre este marfil bizantino y la tapa del Evangeliario de la Reina Felicia (lám. 2). En un principio se pensó que<sup>10</sup> ambas tapas lo fueron de un mismo libro pero, como ya apuntó Margarita Estella,<sup>11</sup> los evangeliarios solían alternar la representación del Calvario con la de Cristo en Majestad.

El profesor Naval, al ocuparse del evangeliario de referencia, señaló hace unos años que la “influencia bizantina, en lo que a tema y elementos iconográficos se refiere es tan clara como sugerente, y aporta interesante información para el estudio del arte escultórico medieval en Aragón”.<sup>12</sup> La apreciación resulta aceptable de un modo genérico pues, como ha indicado Demus,<sup>13</sup> doscientos años después de Carlomagno volvía a jugar el arte bizantino un papel relevante en el desarrollo de su equivalente occidental: no hay más que fijarse en la representación de Cristo crucificado, fórmula iconográfica que fue adoptada muy pronto en Occidente. Pero si comparamos las placas de la catedral de Jaca, la afirmación anterior es preciso matizarla.

En la tapa de la reina Felicia, los cabellos de la cabeza de Cristo se disponen a partir de una raya central, cayendo algunos mechones sobre los hombros, y sus ojos aparecen cerrados según el tipo de “christus patiens”.<sup>14</sup> La cabeza, de notable tamaño, se inclina hacia adelante rehundiéndose el pecho y evocando así una cierta “tension sans force”, sus piernas caen paralelas y las manos abiertas acogen el pulgar que se pliega hacia abajo; y no abierto como es habitual en el arte bizantino y se aprecia en el otro caso.<sup>15</sup> A su derecha, la Virgen fija las manos junto a su vientre conformando un gesto de dolor poco habitual mientras que San Juan levanta su derecha como muestra de adoración. Por encima de Cristo surgen, de entre las nubes, dos personajes en cuclillas con una mano en la mejilla y la otra sosteniendo su codo; se trata de “el sol y la luna en figura de hombres doloridos, simplemente” para Gómez Moreno<sup>16</sup> mientras que para Sentenach<sup>17</sup> son ángeles plañideros.

Vendrían a corresponder, entonces, a los arcángeles Miguel y Gabriel que, alados y de medio cuerpo, observan el suceso desde arriba en la placa bizantina<sup>18</sup> acompañados por la presencia del sol y la luna. Como cabe colegir, las actitudes de la Virgen y San Juan son bien diferentes ahora. Hay aquí, de



1. Placa de marfil. Crucifixión. Fines del siglo XI. Constantinopla.

todos modos, algunas peculiaridades notables como la ausencia de inscripción identificando a Cristo, aunque está la tabula sobre su cabeza<sup>19</sup> y aquí, además, tampoco se identifica al resto de los protagonistas de la escena. Todo lo contrario que en la tapa de la reina Felicia: gracias a cuya inscripción podemos identificar tanto a Cristo: IHC/NA/ZAR/ENUS como a quien encargó la obra: FELI/CIA/REG/INA y la donó al monasterio de Santa Cruz de la Serós con anterioridad a 1083 fecha de su muerte.<sup>20</sup>

Mayores diferencias se advierten en cuanto a la ejecución de ambas obras y no sólo por el desigual tamaño de los protagonistas sino por el acusado contraste que se establece entre el estilo rudo del marfil de la reina Felicia y la seguridad en la realización del bizantino donde las figuras se ofrecen menos severas y más humanas, con una monumentalidad más temporal, que en los trabajos constantinopolitanos de mediados del siglo X. Por todo lo anterior, cabe deducir que estamos ante un mismo taller de orfebrería pero se trata de dos obras que tuvieron, quizás, distinta finalidad litúrgica y gozaron de autonomía artística; apreciación que Bousquet,<sup>21</sup> siguiendo a Goldmisch, reconoce al indicar cómo en un mismo centro de trabajo se han utilizado distintos modelos plásticos. Por lo demás, algunas de las propuestas que se advierten en la placa de la reina Felicia se prolongarían en la centuria siguiente.<sup>22</sup>

<sup>9</sup> J. Taralón: “Las artes preciosas” en *El siglo del año mil*. Madrid, 1973, pp. 275-76.

<sup>10</sup> J. Pijoan: *El arte románico (IX. Summa Artis)*. Madrid, 1988, p. 102.

<sup>11</sup> M. Estella: *La escultura de marfil en España: Románica y gótica*. Madrid, 1984, pp. 59 y 60. Vid. también el ejemplo bizantino de la parroquia de San Pedro de Cornia en G. Morello, *op. cit.*, pp. 158-59. Además las medidas de una y otra cubierta no son del todo coincidentes pues mientras la primera mide 26 x 21,6 cm, la segunda tiene 26,6 x 19,1 cm.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>13</sup> O. Demus: *Byzantine Art and the West*. Nueva York, 1970, pp. 79-88.

<sup>14</sup> Sobre el “tipo de Cristo” vid. J. Bousquet: “À propos d’un des tympans de Saint-Pons-la-Place des larrons dans la Crucifixion” en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 8 (1977), pp. 43-6.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>16</sup> M. Gómez Moreno: *El arte románico español*. Madrid, 1934, p. 26.

<sup>17</sup> N. Sentenach: “Bosquejo histórico sobre la orfebrería española” en *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas*, XII (1908), p. 9.

<sup>18</sup> Lo mismo sucede en las obras bizantinas citadas en la nota 8. Puede mencionarse también el tríptico del Metropolitan Museum de Nueva York, por aludir a otro de los ejemplos más conocidos.

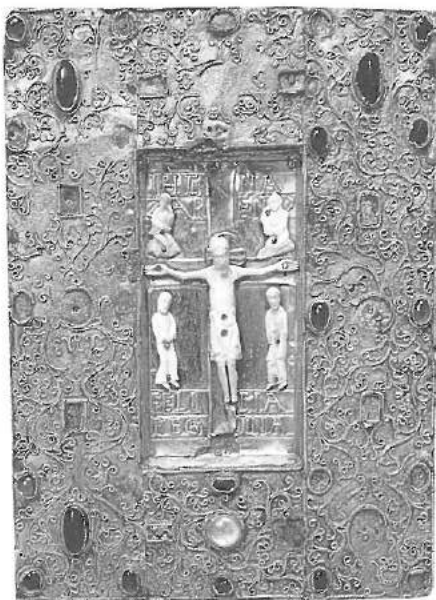
<sup>19</sup> Semejante peculiaridad se da en la obra del British Museum y en la placa del Louvre.

<sup>20</sup> Sobre la inscripción, Bousquet indica que “on notera le carré correspondant à une épigraphie archaïque. On s’en est servi aussi pour le ‘sigma lunaire’ remplaçant la lettre S dans le monogramme du Christ IHS, où le H est également une lettre grecque” en J. Bousquet: “Les ivoires espagnols du milieu du XI<sup>e</sup> siècle: leur position historique et artistique” en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10 (1979), p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 44. La placa de marfil procedente de Jaca no es, por lo demás, la única obra bizantina de la que se tiene conocimiento en este espacio geográfico. Dejando a un lado el denominado “Olifante de Bearn”, conservado en el museo del Pilar de Zaragoza, debido a su controvertido origen artístico, vid. L. Arbeteta: “Alhajas” en *Jocalías para un aniversario. CAI 1905-1995*. Zaragoza, 1995, pp. 188-95.





2. Evangeliario de la Reina Felicia. Crucifixión. Segunda mitad del siglo XI. Jaca.

### Un díptico-relicario procedente del Epiro

Al igual que en Francia, también hubo en España coleccionistas de obras bizantinas en la Baja Edad Media. Ese es el caso, al menos, de la reina Isabel la Católica quien donó, en su testamento de 12 de octubre de 1504, su extraordinaria colección de reliquias a la Capilla Real granadina; incluía algún relicario de previsible origen bizantino a juzgar por las descripciones históricas.<sup>23</sup>

A ello cabe añadir el interés de la Reina por la pintura bizantina en cuya colección Sánchez Cantón localizó hasta ocho de las llamadas “de Grecia”.<sup>24</sup> Observando las que nos han llegado, alguna parece ser posterior a la fecha de donación de la reina pues son deudoras, tan sólo en parte, de la austera tradición bizantina; y/o da la impresión que fueron realizadas por artistas muy influidos por la tradición occidental. Y por los temas escogidos, bien pudieran haber sido hechas en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí.

En cualquier caso, plantean dos problemas de interés pues, por un lado remiten al azaroso traslado que siguieron estos iconos desde el lugar donde fueron pintados hasta su destino final y, por otro, reflejan cómo el interés por las obras bizantinas se prolongaría en el tiempo. Lo testimonian adecuadamente el

díptico-relicario de la catedral de Cuenca y el manuscrito Skylitzes (Vitr. 26-2) de la Biblioteca Nacional de Madrid, probablemente, las dos obras más admiradas de entre las conservadas en nuestro país.

El bello relicario de la catedral de Cuenca representa a Cristo y a la Virgen con el Niño, rodeados de 28 santos (lám. 3). Cada uno de éstos contiene una reliquia y en un letreiro se recoge su nombre. Las figuras pintadas están enmarcadas por piedras preciosas y perlas, decoración que se repite en los nimbos. Los nimbos de Cristo y la Virgen, por su parte, se encuentran en unas placas de esmalte sobre su cabeza.<sup>25</sup> El icono está estrechamente relacionado con un díptico —sólo se conserva la hoja izquierda— guardado en el monasterio de la Transfiguración de Meteora y que fue pintado a instancias de María Paleologina, hija de Simeón Uros, la cual se había casado en 1359 en Trankkala con Thomas Preljubovic, déspota de Ioannina desde 1367; ella presentó el díptico al monasterio de Meteora porque su hermano, el monje Juan-Josafat, había sido su segundo fundador.<sup>26</sup>

El relicario de Cuenca ofrece también la imagen de los donantes: María a los pies de la Virgen y el Niño y Thomas bajo la protección de Cristo; un escueto texto permite identificar a los “ktetors” y fechar la obra. Un icono de La Incredulidad de Santo Tomás, del citado monasterio, acoge igualmente sus imágenes. Cabe pensar por ello que esta continuada presencia respondía tanto a la necesidad de los donantes de poseer objetos de piedad como al deseo de impregnar a estos objetos con su propia marca. Parece como si los donantes se hubieran propuesto, en mayor medida que los artistas, individualizar las obras de arte en su propio beneficio.<sup>27</sup>

Dada la cantidad y calidad de los materiales empleados,<sup>28</sup> el gran nivel artístico de la obra, en una etapa de pobreza relativa en Bizancio en el capítulo de las artes suntuarias<sup>29</sup> y el hecho de que María Paleologina fuese hija de Simeón Uros Paleólogos, serbio pero vinculado a la familia imperial, todo hace pensar que el relicario fue mandado hacer en Constantinopla.<sup>30</sup>

Thomas Preljubovic fue asesinado por miembros de su escolta a fines de 1384 pero su viuda volvió a casarse de forma inmediata —en enero de 1385— tomando como segundo marido a Esau Buondelmonti, un noble de origen florentino, quien sucedió a Thomas como Déspota.<sup>31</sup> Debí ser entonces cuando se borró su rostro del relicario mientras la pieza prolongaba su estancia en el Epiro hasta la capitulación del gobierno de Ioannina en manos de los turcos en 1430.<sup>32</sup>

El relicario vuelve a aparecer en el siglo XVIII cuando, en virtud de un decreto del provisor, fueron llevados a Cuenca, en depósito, el año 1755, las joyas, reliquias y otros objetos de fundaciones cuyos bienes habían desaparecido en pleitos anteriores o eran el resultado de confiscaciones de bienes eclesiás-

<sup>23</sup> E. Motos: “Acercas de algunos objetos ‘bizantinos’ conservados en la Capilla Real de Granada” en *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influxos bizantinos en la cultura occidental*. Vitoria, 1993, pp. 227 y 231.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 239 y ss.

<sup>25</sup> J. Yarza: *Bizancio (Historia Universal del Arte. 4)*. Madrid, 1996, pp. 179 y 182 y lám. 157. Una descripción pormenorizada de la obra en S. Cirac: *Bizancio y España. El legado de la Basilissa Maria y los déspotas Thomas y Esau de Ioannina. I*. Barcelona, 1943, pp. 1-29. Sobre el significado de estos objetos en Bizancio vid. la voz correspondiente en A. Kazhdan (ed.): *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Nueva York, 1991, pp. 1782-83.

<sup>26</sup> Reproducido en *Byzantine Art, a European Art*, Ninth Exhibition held under the Auspices of the Council of Europe, Atenas, 1964, lám. 211 y pp. 258-59. Sobre el monasterio de la Transfiguración de Meteora y el ambiente que rodeó el encargo vid. D. Nicol: *Meteora. The rock monasteries of Thessaly*. Revised edition, Londres, 1975, pp. 176-77.

<sup>27</sup> T. Velmans: “Le portrait dans l’art des Paléologues” en *Art et société à Byzance sous les Paléologues*. Venecia, 1971, pp. 132-34 y N. P. Sevcenko: “Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as represented in Byzantine Works of Art” en *Byzance et les images*. Paris, 1994, p. 257 y ss.

<sup>28</sup> Originalmente contó con 954 perlas, 239 piedras preciosas y 73 piedras grandes de las que se conservaban en 1964 939 perlas y 67 piedras preciosas. Vid. *Byzantine Art, a European Art*, op. cit., p. 260.

<sup>29</sup> J. Yarza: op. cit., p. 182.

<sup>30</sup> J. Beckwith: “Byzantine Art in Athens” en *The Burlington Magazine*, 738 (1964), p. 400.

<sup>31</sup> Sobre el despotado serbio de Ioannina vid. D. M. Nicol: *The Despotate of Epiros. 1267-1479. A contribution to the history of Greece in the middle ages*. Cambridge Univ. Press, 1984; especialmente p. 139 y ss. y p. 154.

<sup>32</sup> S. Cirac: “I tesori bizantini passati in Ispagna attraverso l’Italia. Il reliquario della basilissa Maria e del despota Tommaso dell’Epiro” en *Atti del V Congresso Internazionale di studi bizantini (Roma 1936)*, II, Kraus Reprint, Neudlen, 1978, p. 75.

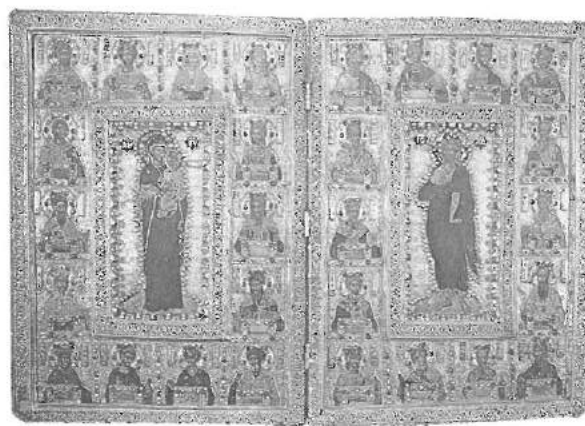
ticos. Entre estos objetos se encontraba el relicario de Ioannina con el libro de una fundación en Moncalvillo llevada a cabo por Juan Castagnola Henríquez en 1691. Su hijo Juan Domingo, tras quedar sin herederos, declararía al Cabildo de Cuenca heredero de todos sus bienes en 1718.<sup>33</sup> Esta familia de los Castagnola, de origen ligur, debió ser el vehículo que llevó el relicario hasta Cuenca haciendo Italia de mediadora entre el oriente bizantino y el occidente cristiano que siempre había mostrado gran aprecio por las reliquias.<sup>34</sup>

Sin embargo ni su valor religioso, ni la riqueza de los materiales o su atractivo artístico llamaron la atención de alguno de los famosos viajeros que pasaron con posterioridad por Cuenca. Ponz se limita a decir que “son muchas las reliquias de santos que aquí se guardan—en la sacristía de la catedral— y fueron dadas por el cardenal Gil y otros prelados. Están colocadas en relicarios de plata, muy correspondientes a la grandeza de esta iglesia, como lo son las cruces, candeleros y telas destinados al servicio del altar y al ornamento sacerdotal”.<sup>35</sup> Nada escribe Richard Ford<sup>36</sup> y Quadrado, por último, se lamenta de la pérdida de la gran custodia de tres cuerpos del siglo XVI debida a la “deplorable presa de la rapacidad de los franceses en el primer saqueo de Cuenca”; también de que el tesoro de la catedral estuviera “harto mermado últimamente, de alhajas y relicarios”.<sup>37</sup>

Fue necesaria su presencia en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, en 1929, en cuyo catálogo se le califica de “Díptico bizantino (interesante ejemplar)”<sup>38</sup> para que Ostrogorsky lo diera a conocer internacionalmente.<sup>39</sup> Después vendría su exposición en París<sup>40</sup> y su éxito en Atenas en 1964.<sup>41</sup> Mientras tanto se había convertido en uno de los mayores atractivos de la catedral<sup>42</sup> hasta ser calificado de excepcional en 1982.<sup>43</sup>

### El códice Skylitzes Matritensis

Parecida trayectoria siguió el célebre Skylitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid (lám. 4), uno de los escasos manuscritos bizantinos vinculados al campo de la historia y adornado con miniaturas—en un número que en la actualidad es de 574— que ha llegado hasta nuestros días; las imágenes ilustran acontecimientos de la historia de Bizancio en los siglos IX-XI—811-1057—, se disponen en bandas horizontales y, en la mayor



3. Díptico-relicario de la catedral de Cuenca. Cristo y la Virgen y el Niño con santos. 1367-1384. Constantinopla.

parte de los casos, tratan de precisar el contenido del manuscrito ayudando al lector con las pinturas.<sup>44</sup>

El lugar de origen de este manuscrito y la fecha de ejecución no se encuentran indicados por ningún testimonio directo e indiscutible por lo que los especialistas que se han acercado a estos problemas han oscilado en su pronóstico. Así Cavallo, tras un análisis paleográfico del texto, estima que fue realizado en el ámbito de la corte normanda de Palermo en el siglo XII.<sup>45</sup> Fernández Pomar, por su parte, atendiendo también a la escritura lo encaja en el período comprendido entre el último cuarto del siglo XII y la segunda mitad del siglo XIII<sup>46</sup> mientras que Grabar, observando, fundamentalmente, las ilustraciones, lo retrasa hasta, al menos, los años centrales del siglo XIII.<sup>47</sup>

El primer poseedor del códice del que tenemos noticia fue el monasterio de los monjes Basilio de San Salvador del Faro de Mesina; una nota escrita en el margen superior del folio 9, escrita por una mano del siglo XV, así lo indica.<sup>48</sup> El manuscrito lo manejó Lascaris y siguió perteneciendo al monasterio de San Salvador hasta 1580 según Fernández Pomar<sup>49</sup> mientras que Gregorio de Andrés piensa que pudo ser donado a la catedral de Mesina por el mecenas Ludovico Seccano.<sup>50</sup>

Como consecuencia de las revueltas que tuvieron lugar en

<sup>33</sup> La acertada descripción del notario de Huete, Diego de Aliquel, está recogida en S. Cirac: *Bizancio y España...*, op. cit., pp. 2 y 3.

<sup>34</sup> S. Cirac: “I tesori bizantini...”, op. cit., p. 77.

<sup>35</sup> A. Ponz: *Viaje a España*, I. Tomos I-IV, Madrid, 1988, p. 520.

<sup>36</sup> R. Ford: *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Vol. II Castilla la Vieja*, Madrid, 1981, p. 145.

<sup>37</sup> J. M. Quadrado: *Guadalajara y Cuenca*, Barcelona, 1978 (original Barcelona, 1886), p. 286.

<sup>38</sup> *Exposición Ibero-Americana 1929-30*. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar, n.º 1426.

<sup>39</sup> G. Ostrogorsky y Ph. Schweinfurth: “El relicario de los déspotas del Epiro” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVIII, 14 (1930), pp. 213-21 e Id.: “Das Reliquiar der despoten von Epirus” en *Seminarium Kondakovianum*, 4 (1931), pp. 165-72.

<sup>40</sup> *Art byzantin: Exposition internationale d'art byzantin*, Paris, Musée des Arts Décoratifs.

<sup>41</sup> *Byzantin Art, a European Art...*, pp. 259-60 y n.º 212; fue mostrado a continuación de su modelo de Meteora. De ahí su presencia habitual en los manuales de arte bizantino. Vid. V. Lazarev: *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 375 o J. Beckwith: *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth, 1979, 2.ª ed. p. 326 y fig. n.º 287.

<sup>42</sup> D. Angulo y otros (coord.): *Exposición de Arte Antiguo Museo de Cuenca*, Cuenca, 1956, pp. 50-51 y n.º 87 y A. Sanz Serrano: *Cuenca y su provincia*, Barcelona, 1960, p. 85 y láms. 84, 86 y 87.

<sup>43</sup> J. M.ª Azcárate y otros: *Castilla La Nueva*, I. Madrid, 1982, p. 212.

<sup>44</sup> A. Grabar y M. Manoussacas: *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venecia, 1979, p. 3. Para la descripción del manuscrito vid. J. M. Fernández Pomar: “El Skylitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Gladius*, 3 (1964), pp. 15-45. Sobre otros textos históricos ilustrados, y en particular la versión búlgara de la Crónica de Manasés, fechada en torno a 1344-45, vid. N. Wilson: “The Madrid Skylitzes” en *Scrittura e Civiltà*, 2 (1978), pp. 209 y 216. De este manuscrito se ha ocupado también S. Cirac: *Skylitzes Matritensis I*, Barcelona-Madrid, 1965: incluye un índice histórico y descriptivo de las reproducciones y miniaturas así como las fotografías de sus imágenes.

<sup>45</sup> G. Cavallo: “La cultura italo-greca nella produzione libraria” en *I Bizantini in Italia*, op. cit., p. 577 y láms. 513-22. Sobre este problema paleográfico, vid. también el sugerente trabajo de A. Bravo García: “Notarios y escrituras en el fondo documental griego de Sevilla (Archivo General de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli)” en *Scrittura, Libri e Testi nelle aree provinciali di Bisanzio*, II. Spoleto, 1991, pp. 417-45 y, concretamente, p. 445.

<sup>46</sup> J. M.ª Fernández Pomar: op. cit., p. 37.

<sup>47</sup> A. Grabar y M. Manoussacas: op. cit., p. 169 y ss., especialmente p. 172.

<sup>48</sup> Vid., más abajo, la descripción de Juan de Iriarte.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>50</sup> G. de Andrés: “Catálogo de los manuscritos de la biblioteca del duque de Uceda” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, 1 (1975), p. 12.



4. Skilitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid. F. 45b. Teófilo y Teodora aclamados por los dignatarios y el pueblo. Siglos XII-XIII. Sur de Italia.

Mesina, contra la soberanía española y a partir de 1674, el virrey Francisco Benavides llevó a cabo en 1679 la incautación de todos los documentos del archivo de la ciudad que se guardaban en una sala del campanile de la catedral. Y junto a los documentos incautados fueron trasladados también al palacio virreinal de Palermo todos los libros que se guardaban en la biblioteca de la catedral mesinense, unos trescientos códices. Hacia 1690 se hizo cargo de ellos el duque de Uceda quien poco después los ordenó y encuadernó. Al volver a España en 1696 se llevó consigo todos sus libros depositándolos en su palacio de la calle Mayor: quince años más tarde pasarían a formar parte de la Real Biblioteca de Felipe V; fueron confiscados por este rey en 1711 por servir el duque en el bando de Carlos de Austria.<sup>51</sup>

Juan de Iriarte fue el primero que acometió la tarea de catalogación del fondo griego de la Real Biblioteca, dándose cuen-

ta de la importancia de nuestro manuscrito pues lo describe del siguiente modo: "Este códice está escrito en pergamino, en grandes folios, aunque menores que los del códice anterior. Tiene 234 folios, y es de factura muy antigua".

Presenta exactamente la misma obra que el códice que acabamos de describir pero con mucho más esmero y elegancia; posee, además, 574 ilustraciones de carácter histórico, dispuestas a lo largo de casi cada una de sus páginas. Estas ilustraciones están realizadas por el primor del oro y por la gran variedad del colorido. Es tan admirable por todo esto y por la antigüedad de la letra que tenemos la convicción de estar ante el códice que el autor donó al propio Emperador, o que al menos quiso que fuera entregado a la Biblioteca Imperial".

En el folio 1, margen superior, se puede leer, escrito con pluma bastante antigua: "αὐτή ἡ βίβλος πέλει τοῦ σωτήρος μονῆς διακειμένης ἐν τῷ ἀκρωτηρίῳ τοῦ λιμένος μεσσηνίας", que quiere decir: "Este libro es del Monasterio del Salvador, situado en lo alto del puerto de Mesina".

Finalmente, sería sumamente útil, para enriquecer la historia de Bizancio, editar este texto, una vez cotejados con él los demás ejemplares.<sup>52</sup>

El primer volumen de su estudio vio la luz en 1769 pero fue necesario que Kondakov se interesase por el manuscrito entrado el siglo XIX<sup>53</sup> y Millet más tarde, a comienzos ya del siglo XX,<sup>54</sup> para que se empezase a valorar la extraordinaria riqueza de sus miniaturas, hoy apreciadas de manera unánime. También fue exhibido en París en 1931, se le incluyó en el catálogo de la obra de Atenas<sup>55</sup> y se pudo contemplar directamente en Bruselas en 1982, anotándose en el catálogo de la muestra: "son intérêt documentaire est considérable dans le genre mal conservé de la peinture historique, tandis que la vivacité de la plupart des compositions témoigne du style narratif dans un domaine non-religieux".<sup>56</sup> Así fue como estas dos magníficas obras alcanzaron su merecido reconocimiento debido más al descubrimiento de Bizancio que tiene lugar en el siglo XX<sup>57</sup> que por su presencia e influencia artística en el medio español en el que estaban emplazadas.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>52</sup> J. de Iriarte: *Regiae Bibliothecae Matritensis codices graeci manuscripti*, I. Madrid, 1969, p. 1, n.º II. Iriarte se refiere en esta descripción al Ms. 4549: una copia del citado de mediados del siglo XVI y sin ilustraciones. La traducción del texto original ha sido efectuada por el Dr. Adelino Álvarez. Sobre este proceso de catalogación vid.: J. M.ª Fernández Pomar: "La catalogación del fondo griego de la Biblioteca Nacional" en *Helmántica*, XIV, 45 (1963), pp. 348-52.

<sup>53</sup> N. P. Kondakov: *Russkie Klady* (Tesoros rusos). San Petersburgo, 1896, pp. 23, 145 y 212.

<sup>54</sup> G. Millet: "L'Art byzantin" en *Histoire de l'art...*, I, 1. París, 1905, pp. 213-14.

<sup>55</sup> *Byzantine Art, a European Art*, op. cit., p. 367 y n.º 347.

<sup>56</sup> J. Lafontaine-Dosogne (coord.): *Splendeur de Byzance*. Bruselas, 1982, p. 67 y n.º M.15.

<sup>57</sup> M. Andaloro: "Bisanzio e il Novecento" en *Splendori di Bisanzio*, op. cit., p. 55 y ss.



# LA IMATGE ARQUETÍPICA DE SANT MIQUEL ENTRE ORIENT I OCCIDENT I LA SEVA INCIDÈNCIA A CATALUNYA

FRANCESC FITE

**S**i existeix una imatge arquetípica que ha sobreviscut, amb poques variacions, des de la seva naixença, en el període paleocristià, fins època moderna, aquesta ha estat sens dubte la de Sant Miquel, que ha gaudit, per altra part, d'un culte força arrelat i alhora renovat en el curs dels segles. Endemés, a Occident, ens ha arribat via Bizanci i a través d'Itàlia.

En aquesta comunicació pretenem fixar-nos solament en una de les representacions més freqüents, la que apareix Sant Miquel amb l'espasa aixecada, amb gest d'arremetre contra el diable. L'angeologia gaudeix actualment d'un renovat interès, no exempt d'un clar caire divulgador i alhora exegetíc.<sup>1</sup> Com a imatge arquetípica, a Sant Miquel se l'ha vinculat o, millor, s'ha entrevist el seu culte com la perpetuació o versió cristianitzada d'antics cultes pagans, començant pel del deu germànic Wotan i passant pel dels deus egipcis Anubis i Thot o el dels greco-romans Hermes, Mercuri i Perseu;<sup>2</sup> així mateix s'ha relacionat amb el mazdaisme, dins el que suposaria el principi de lluita de la llum contra la tenebra. Són qüestions en les que no pensem entrar i que, com en el cas de l'origen dels àngels i llurs jerarquies, fixades per l'Pseude Dionís Areopagita,<sup>3</sup> a partir de les tradicions existents, pel que coneixem, formen part d'aquest ampli capítol de l'angeologia a que al·ludíem.

Entre les representacions que es constituïren entorn al culte dels arcàngels i, més concretament de Sant Miquel, en destaquen especialment tres: La que l'afesomià com a "archistratega", dempeus, sostenint amb una mà l'espasa desembeïnada i apoiada a l'espalla, mentre amb l'altra sosté la beina, d'origen bizantí; Sant Miquel lluitant contra el drac i vencent-lo, inspirada en l'Apocalipsi<sup>4</sup> i de possible origen copte, i la que el representa com a "psykho-pompòs", que s'ha cregut originada en

la mateixa època, durant el període paleocristià.<sup>5</sup> Com bé es sabut, aquestes representacions s'avenen amb el caràcter amb que s'ha investit el sant, considerat cap de les milícies celestials des de molt aviat, protector del poble jueu i, dins la tradició cristiana, protector de l'església militant, en oposar-se al diable, tal com es narra en el text de l'Apocalipsi. Pel nostre cometut, aquestes dues són les representacions que ens interessaven sobremanera; la darrera, que apareix com a conductor de les ànimes i encarregat del pesatge de les accions morals, en els termes que el defineix el Dr. Yarza, no la tractarem.

Estem convençuts que, com en el cas del culte, fou a Orient on s'originaren aquestes imatges, en el si del territori que conformà l'Imperi Bizantí, i que la seva difusió vers Occident, des del món bizantí, es produí sobretot a través de la miniatura, tot i que tenim constància d'icones vingudes a Occident i és possible que també viatgessin altre tipus d'imatges en relleu, peces d'orfebreria o iveris, ja fossin díptics o plaques per enquadernacions de llibres<sup>6</sup> etc... En aquest sentit, podem fer esment, per exemple –de cap al 500–, de l'apocalipsi de Trèveris,<sup>7</sup> on es representa a Sant Miquel vestit amb túnica i mantell i lluitant contra el drac, tal com ens apareixerà en els Beatus hispànics.<sup>8</sup> És aquesta una forma de representar-lo, que a Occident es mantindrà sense gairebé variacions fins al segle XIII. També es data del segle VI el fragment d'una placa d'ivori del Benaki museum, en que Sant Miquel és representat de forma semblant, alat i sostenint en la mà dreta el làbarum, mentre amb l'esquerra ostentava un escut; molt fragmentat i gairebé desaparegut actualment; hem de suposar que als seus peus s'ajassava el drac.<sup>9</sup> Un altre aspecte a tenir present en aquesta iconografia primerenca, el suscita el seu propi nom –ve a significar "sem-

<sup>1</sup> No vull estendre'm en citar les nombroses publicacions sobre el tema, serveixin a títol d'exemple les de J. A. Carmona, *Ángeles en la tradición judeocristiana*, Barcelona, Enrique Marín ed., 1996; Raúl Berzosa Martínez, *Ángeles y demonios*, Madrid, BAC Popular, 1996. Aquest darrer té l'interès de posseir recollits en apèndix tots els textos bíblics que fan referència al tema angèlic, a més a més de posseir a peu de plana nombroses notes de la bibliografia emprada.

<sup>2</sup> Un estat de la qüestió sobre el tema ens l'ofereix J. Yarza Luaces, "San Miquel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", a *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987 (Palabra Plástica, 9), pp. 121-7. La relació amb Perseu l'indica James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (1974), pp. 121 i 214, on dona la referència respecte al mazdaisme; vid. també Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les Saints*, Paris, Flammarion, 1994 (1990), p. 246. Sobre aquests temes es pot consultar també el catàleg de N. Martens, A. Vanrie i M. De Waha, *Saint Michel et sa symbolique*, Brusel·les, 1979.

<sup>3</sup> Deny L'Aréopagite, *La hiérarchie celeste*, Paris, ed. de Günther Heil, 1980 (Sources Chrétiennes, 58).

<sup>4</sup> Vid. *Biblia*, Barcelona, ed. Alpha, Fundació Bíblia Catalana - Institut Cambó, 1968, pp. 2294-5; Apocalipsi, 12, 7-9.

<sup>5</sup> Vid. J. Yarza, *op. cit.*, pp. 126-7.

<sup>6</sup> K. Weitzmann en aquest sentit, afirma que la miniatura, juntament amb el mosaic, el fresc i les icones, esdevingué el nucli principal del desenvolupament de l'art bizantí –vid. Kurt Weitzmann, William Cioerck, Ernst Kitzinger, Hug Buchtal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton University Press, The Art Museum, 1975, p. 1.

<sup>7</sup> Vid. una còpia carolíngia del Ms. paleocristià a Ms. 31, f. 37r (Trèveris, Biblioteca Estatal), ref. A. K. Turner, *The History of Hell*, Nova York, 1993, p. 62.

<sup>8</sup> Per exemple al *El Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, ed. Casariego, 1991, pp. 191-2, on el comentari de les miniatures l'efectua John Williams; també *Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Barcelona, Moleiro ed., 1995, pp. 170-7, en el qual el comentari de les miniatures l'efectua el Dr. J. Yarza; o també *Los Beatos*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1986, p. 64, amb comentari de J. Williams del Beatus de la British Library de Londres –Add Ms. 11695, ff. 147 v - 148.

<sup>9</sup> Benaki Museum, 10359. Arcàngel, placa d'ivori, segle VI (?).



1. Arcàngel. Ivori. s. vi (?), Benaki Museum 10 359.

blant a Deu"—, que el situa proper al poder suprem de Deu, pel qual s'introduirà des d'aviat l'afegiment dels símbols del poder imperial, com la pròpia vestimenta, el ceptre, el globus, la corona o el *loros*. Quant a les ales, que esdevindran un tret constant de totes les representacions, aquestes no apareixeran, de forma sistemàtica, fins al segle vi, com succeirà en la resta de representacions dels àngels. Els vestits principescos solen ser la túnica llarga i la clàmide; la corona no sol ser massa habitual, es prodiga més la imatge de jove adolescent, amb el cabell rinxolat que, per influència hel·lenística, se li assignà com a ésser celestial i associat a la llum. El ceptre sovint es veu substituït pel làbarum o la llança, que alguns cops tendeixen a confondre's inclús amb l'estendard de la creu; el globus coronat amb la creu, en canvi, apareix amb més freqüència i es difon vers Itàlia i Occident. Ens interessa remarcar aquest doble caràcter principesc i militar que se li dona a l'arcàngel perquè

serà una constant en les representacions, almenys fins al segle xiv. Aquest caràcter principesc, el constatem des d'aviat, com déiem. Un exemple força primerenc ens l'ofereix la possible cara d'un díptic, datat cap als inicis del segle vi, de procedència constantinopolitana, conservat al British Museum,<sup>10</sup> en que l'arcàngel, de forma estàtica, és representat sostenint els atributs imperials, tot i que no porta corona. De cap al 549 posseïm igualment el mosaic de Sant Apollinar In Classe, de Ravenna, en el qual l'arcàngel és representat estàtic, com era usual en les icones bizantines, amb la vestimenta dels emperadors, túnica blanca i clàmide porpada, sostenint solament un làbarum, on es pot llegir per tres cops "agios" (sanctus).<sup>11</sup> Amb clàmide apareix representat igualment en una icona de cap el segle vi, que es conserva al Louvre, procedent del Fayum.<sup>12</sup>

Sense massa variacions, aquests tipus de representacions, dins el món bizantí, els retrobem a partir del segle ix, després del període iconoclasta. No ens hi estendrem, però podem citar diversos exemples. Així el Menologi de Basili II,<sup>13</sup> en el qual es representa a Sant Miquel amb túnica, clàmide i provist d'un làbarum semblant al de Sant Apollinar In classe, igualment com en la bema de Dafni,<sup>14</sup> de la segona meitat del segle xi, on l'arcàngel vesteix túnica i clàmide i porta ceptre. En les pintures murals d'Hosios Loukas<sup>15</sup> es representen indistintament els dos arcàngels, dempeus, frontals i amb robes imperials, làbarum, globus, diadema i loros ricament decorat; es daten vers mitjans s. xi. En l'*Homília de Joan Crisòstom* (1078-1081), de Paris,<sup>16</sup> en canvi, Sant Miquel vesteix túnica i mantell.

Sobre la seva influència en les representacions d'Occident, des del segle x almenys, entrevistes les ravenàtiques del període paleocristià, els exemples que podem aportar són nombrosos i, per altra part, han estat ja objecte d'estudis força definitius.<sup>17</sup> Fem esment, no obstant, d'algun exemple il·lustratiu, com la placa d'ivori de l'arca dels ivoris del tresor de Sant Isidoro de Leon,<sup>18</sup> que es data vers el 1059; podríem fer esment també de les representacions que apareixen als Beatus,<sup>19</sup> en l'escena de la dona vestida de sol, de doble pàgina, on l'arcàngel generalment apareix amb túnica i mantell. Un exemple interessant i molt proper als models bizantins ens l'ofereix la catedral de Tournai,<sup>20</sup> en el braç sud del transepte, on veiem representat l'arcàngel portant a la ma esquerra un làbarum, en el qual hi ha inscrit el seu nom, i a la ma dreta el globus; la figura de l'àngel amb un lleu contorneig ens remet també molt clarament al model bizantí o d'origen bizantí que s'emprà per representar-lo. Bizantinisme que igualment és present en el pa-

<sup>10</sup> Vid. Ivory, *An International History and Illustrated survey*, Nova York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987, p. 63, o també Max Hautmann, *Arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, Labor, 1934, p. 291.

<sup>11</sup> Vid. Antonio Paolucci, *Ravenna, una guida d'Arte*, Ravenna, ed. Salera, 1971, p. 74.

<sup>12</sup> *Bysance. L'Art Byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, Museu del Louvre, 1992, p. 144, fig. 98.

<sup>13</sup> Vid. Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torí, Giulio Einaudi ed., 1967 (Bibl. d'Arte, 7), fig. 120 —el Ms. es troba a la Biblioteca Vaticana, Ms. 1613, f. 17r.

<sup>14</sup> *Ibid.*, fig. 278.

<sup>15</sup> Vid. Théano Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, Atenes, 1982, pp. 68-9. Els arcàngels amb vestit imperial, sembla que aparegueren en la pintura després del segle ix, segons ref. C. Lamy-Lasalle, "Les archanges en costume imperial dans la peinture murale italienne" a *Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, II), Paris, 1968, pp. 189-98; pel Loros vid. ref. J. Ebersolt, *Les arts sumptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 74; E. Condurachi, "Sur l'origine et l'évolution du loros imperial", *Art et Archeologia*, Bucarest, 1935-6, fasc. 11-12, pp. 37-45. Segons Grabar, la decoració del loros dels arcàngels és semblant a l'arcàngel Sant Miquel del tresor de Sant Marc de Venècia, datat al s. x.

<sup>16</sup> *Ibid.*, op. cit., V. Lazarev, fig. 233 —Ms. Crislin 79, f. 2v, Biblioteca Nacional.

<sup>17</sup> Entre ells el de A. Stapert, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, 1975, ref. J. Yarza, op. cit., del major interès pel romànic hispànic.

<sup>18</sup> Vid. A. Viñayo, *La colegiata de San Isidoro de León*, León, ed. Everest, 1979, pp. 20-1. Apropar totalment al món bizantí posseïm la placa d'ivori de Leipzig (Museum für Kunsthandwerk), de l'escola de Carlemany (c. 810), que ens mostra la iconografia típica de l'àngel vestit en forma principesca, amb túnica, clàmide i sandàlies i àdhuc diadema, que sosté amb la ma esquerra un escut rodó mentre amb la dreta clava la llança a la gorja del drac —vid. J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 232. En la mateixa línia pot fer-se esment del sant Miquel matant el drac del *Comentari sobre els Psalms de Sant Agustí*, Ms. 76 de la Bibl. Municipal d'Avranches, datat vers el 1040-1055. Porta també túnica i mantell, l'escut rodó i mata amb la llança el drac —vid. C. R. Dodwell, *The pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale Univ. Press, 1993 (Pelican History of Art), p. 191; igualment una inicial d'un Martirologi, Ms. Arundel de British Library (London), f. 26v, que es data vers el primer quart del s. xii —*ibid.*, p. 321.

<sup>19</sup> Vid. *ut supra* nota 8.

<sup>20</sup> Vid. Paul Rolland, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, ed. du Cercle d'Art, 1946, pl. XXIX.

liotto de San Michele del mestre de Vico l'Abate,<sup>21</sup> datat cap a mitjans del segle XIII, figurant-hi en el bancal central la figura entronitzada de l'arcàngel, provist de corona, globus i ceptre de forma força semblant, àdhuc en la diadema, als arcàngels descrits a Hosios Loukas. També en l'absis de Cefalú, datat en el s. XII, es representen els arcàngels Gabriel i Miquel, amb llança i globus, assenyalant novament el seu parentiu amb el bizantí, com en el cas de la representació de l'atri de San Angelo in Formis, del darrer quart del segle XII, en que aquests vesteixen luxosament i porten ceptre i globus.<sup>22</sup> En una de les plaques d'esmalts de la caixa de Sant Maurin de Colònia, de c. 1170, apareix representat l'arcàngel igualment seguint la forma iconogràfica bizantina, amb túnica, mantell i el ceptre i el globus com a distintius de poder.<sup>23</sup>

La importància de les apocalipsis il·lustrades com a difusores d'aquesta iconografia és inqüestionable, si tenim en compte exemples com les pintures de Sant Pere de Civate,<sup>24</sup> de clara ascendència bizantina i datables dins del segle XI, en les que el drac representat és l'apocalíptic de set caps, igualment com succeeix en un dels capitells de la portada de Roda d'Isàvena,<sup>25</sup> que es data dins el s. XIII-XIV. A Civate, però, l'àngel apareix vestit amb la indumentària militar que tot seguit descriurem. El cas de Roda d'Isàvena és força curiós, ja que el tema de Sant Miquel, en representacions romàniques, es repeteix en el conjunt de les pintures murals, datables vers el 1200, on apareix en l'acció típica de pesar les bones i males obres, i en els capitells de la portada esmentada, on hi ha ni més ni menys que dos capitells amb el mateix tema, un amb la representació de la lluita contra el drac apocalíptic dels set caps i l'altre amb el de l'acció del pesatge, arquetípica i clarament derivada d'un model pintat, que podem apropar perfectament, en tot, al conegut exemple de la taula del Museu de Vic procedent d'un lateral d'altar de la Vall de Ribes,<sup>26</sup> que es data en la segona meitat del segle XIII; l'àngel apareix amb la típica postura de les ales, una extesa i l'altra recta, com ja es representaven en miniatures bizantines i retrobem a Occident, per exemple en els Beatus.

En aquest segon període, per altra part, apareix la representació de Sant Miquel com a cap militar, vestit amb cota de malla, túnica curta i capa o clàvide, segons els vells models d'època imperial romana, sostenint amb la mà dreta l'espasa desembainada, apoiada a l'espatlla, com ja hem descrit, mentre amb l'esquerra agafa la beina—algun cop una filactèria—, el millor exemple de la qual el tenim en la famosa cobertes d'evangelari conservada al tresor de Sant Marc de Venècia,<sup>27</sup> que es data vers els s. X-XI. Vestimenta militar que ve a coincidir amb l'esmentada de Civate. En aquesta mateixa època es documenten també 15 camafeus, conservats al Louvre, en els quals l'arcàngel apareix vist frontalment, dempeus i sostenint l'espasa



2. Sant Miquel. Catedral de Tournai. Pintura mural, braç sud del transepte, fi XII - inic. XIII.

sa en la forma descrita; representació que persisteix en un camafeu de c. 1200.<sup>28</sup> Es tracta d'una iconografia, per altra part, que tindrà força èxit en la posterior època paleòloga; fem esment, per exemple, d'una icona de Manuel Eugènic (1384-1396) amb aquesta mateixa iconografia que es conserva a l'església georgiana de Calendazicha,<sup>29</sup> o de la que es conserva a Kissamos (Creta),<sup>30</sup> del segle XV. A Sant Marc de Venècia,<sup>31</sup> ja dins el segle XVI, en una pilastra sobre el púlpit de l'esquerra, apareix un mosaic amb el mateix tipus de representació.

Aquest tipus d'imatge es difondrà igualment per Occident a través d'Itàlia, on a partir del segle XIV trobem ja exemples, com el políptic de la capella Strozzi d'Andrea Orcagna,<sup>32</sup> a Santa Maria Novella (Florència), de 1354-1357. El políptic el presideix la figura entronitzada de Crist, que acompanyen diversos sants, entre ells Sant Miquel, amb la vestimenta descrita de soldat—a la romana—, amb l'espasa desembainada i aixafant el cap del drac. Es tracta d'un tipus de representació semblant al que ens apareix en la pala de la Madona amb Sants de Cosimo Roselli (1471)<sup>33</sup> o en la de la Madona de la Victòria d'Andrea Mantegna (1405-1406).<sup>34</sup>

<sup>21</sup> Vid. André Chastel, *La pala o le retable italien des origines à 1500*, París, ed. Liana Levi, 1993, pp. 70-1.

<sup>22</sup> *Ibid.* V. Lazarev, fig. 354. Podem afegir-hi també, de forma semblant a Cefalú, l'absis de Santa Maria Assumpta de Torcello, actualment del Sant Sacrament i antigament absis principal del temple, on hi ha representada la Verge amb el Nen, entronitzada i flanquejada pels arcàngels Gabriel i Miquel, vestits amb robes imperials típicament bizantines i transportant el ceptre i el globus—vid. *Mosaics*, Nova York, Gallery Books, 1988, p. 199.

<sup>23</sup> *Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400*, Colònia/Brussel·les, 1972, p. 279, fig. H-18.

<sup>24</sup> Vid. Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torí, Giulio Einaudi ed., 1987 (1966), pp. 60-3, fig. 79. Una imatge completa de l'absis apareix a C. R. Dodwell, *op. cit.*, p. 182, fig. 170. Aquesta opinió és compartida per la Dra. Maria Lluïsa Melero Monco, "La mujer apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella", *Lecturas de Historia del Arte Ephialte*, IV, 1994, pp. 166-73, en el referent a l'escena de la dona apocalíptica en la portada nord de Sant Miquel d'Estella.

<sup>25</sup> Sobre aquest conjunt no hi ha cap estudi definitiu—vid. Manuel Iglesias Costa, *Roda de Isàvena. Historia y Arte*, Barbastro, 1989, pp. 100-6. Les pintures romàniques cit. s'adscriuen al mestre de Navasa i es reproduïx Sant Miquel a l'àm. 19 del llibre de J. Guidol, *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1971.

<sup>26</sup> Vid. vol. XXII de la *Catalunya Romànica*, "Museu Episcopal de Vic, Museu diocesà i Comarcal de Solsona", Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1986, p. 171.

<sup>27</sup> Vid. *Historia del Arte*, Salvat ed., Barcelona, 1976, vol. 3, p. 100.

<sup>28</sup> Vid. *Byzance*, *op. cit.*, p. 280, fig. 189 i p. 288, fig. 204.

<sup>29</sup> *Ibid.* V. Lazarev, *op. cit.*, fig. 522.

<sup>30</sup> Vid. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Atenes, Ministeri de Cultura i Museu Bizantí Cristià, 1986, p. 107, fig. 106.

<sup>31</sup> Vid. Bruno Bertoli, A. Niero, *I mosaici di San Marco*, Milà, Electa, 1987, p. 29.

<sup>32</sup> Vid. Georg Weise, *L'Italia e il mondo gotico*, Florència, Sansoni, 1956, fig. 117.

<sup>33</sup> Vid. A. Chastel, *op. cit.*, p. 148, núm. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 206, núm. 65.





3. Sant Miquel contra el drac apocalíptic. Capitel·l portada occidental de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena, segles XIII-XIV.

Tot i que ens apareixia la llança com a arma contra el drac, juntament amb l'escut, que no desapareixerà del tot, però, al llarg de l'Edat Mitjana, l'espasa serà l'arma més comuna des de la segona meitat del segle XV i l'esdevenidor, molt especialment en la zona italiana. Vegi's en aquest sentit la talla de fusta procedent de Zug<sup>35</sup> que es conserva a Zurich, del segle XV, o la del Museu Marès<sup>36</sup> de la mateixa època. Al palau públic de Siena, procedent del convent de Monteoliveto,<sup>37</sup> es conserva una representació primerenca de Sant Miquel, d'Ambrogio Lorenzetti (1330-1335), en la qual apareix amb túnica, mantell, globus i espasa, amb la qual arremeteix contra el drac.<sup>38</sup>

A aquestes representacions, des de la segona meitat del segle XV, cal incorporar-hi les de Judici Final,<sup>39</sup> on advertim també en varios exemples la gradual substitució de la llança per l'espasa, tot i que pugui aparèixer Sant Miquel transportant a la vegada les balances, com així mateix es veu en representacions isolades del sant; per exemple en un retaule de Roda d'Isàvena, ja del segle XVI. Podem fer esment en aquest sentit del díptic del Calvari i el Judici Final de Jan Van Eyck,<sup>40</sup> de c. 1430, conservat al Metropolitan, on immediatament sota el Crist de la segona parusia es pot veure a Sant Miquel, vestit de cavaller –curiosament assimilat a la foma bizantina o antiquitzant–, arremetent, espasa en ma, contra Satanàs i les forces del mal. En la mateixa línia el del tríptic de Petrus Christus de c.

1452, conservat a Berlin, de forma semblant a com es representa al Judici Final del Missal de Poitiers que es conserva a la Biblioteca Nacional de Paris (lat. 873, fol. 164).<sup>41</sup> En el Judici Final de Hans Memling, que es data vers el 1467-1471 (Gdansk, Muzeum Narodowe), en canvi, Sant Miquel apareix sense espasa, totalment com a cavaller medieval, amb armadura i capa i portant l'estendard de la Creu i la balança, amb que jutjar els homes.<sup>42</sup> Tot i així, la típica representació de Sant Miquel, en el món Occidental, a partir del segle XIV fonamentalment, serà la cavalleresca, sense que però desaparegui del tot la típica vestimenta de túnica llarga i mantell, tal com es pot veure en una miniatura de c. 1300 que es conserva al Kupferstichkabinett de la biblioteca estatal de Berlin<sup>43</sup> o en la coneguda xilografia d'Albert Dürer<sup>44</sup> de c. 1497; així mateix en el Judici Final de Rogier van der Weyden,<sup>45</sup> en el qual, sota Crist, Sant Miquel apareix com a psicopompe, vestit amb túnica llarga i capa pluvial de color roig –és habitual, en el món bizantí, representar els arcàngels també amb vestits eclesials.

Tant en el món gal, com en el germànic, el flamenc o l'hispanic, s'assimila la representació de Sant Miquel, pel seu caràcter de militar celestial, a la del cavaller cristià, al "miles Christi", de forma semblant com succeeix amb la figura de Sant Jordi, de la qual es diferencia molts cops solament per les ales, o a la de Sant Jaume.<sup>46</sup> En aquest sentit varia la indumentària militar, que serà nomalment l'armadura típica de l'arnès del cavaller, pròpiament medieval, mantenint-se però la llança i l'acció apocalíptica de lluita contra el drac que, curiosament, en la seva transformació demoníaca i semihumana, sovint incorpora varies testes repartides pel seu cos, que es venen a correspondre amb les set testes del drac apocalíptic, elaborat segurament a partir de models extrets de la miniatura, que s'empraran indistintament en taules pintades, en talles policromades o escultures de pedra.<sup>47</sup> Els exemples, en aquest sentit, són nombrosos, tant en retaules com en imatges exemptes.

Hem de tenir present la devoció que des de l'Alta Edat Mitjana se li dispensa a Sant Miquel, com a protector no solament de l'església sinó també de les milícies. Ja des d'època primerenca, com ho advertim dins el món longobard, es propicien fundacions, després de reconèixer el favor de l'arcàngel en algunes victòries, com la del 663 contra els grecs o la del rei Cunincpert (688-700), a Pavia, Capua, Lucca, Monza o a Sabina, per exemple i àdhuc s'incorpora la imatge guerrera de Sant Miquel en les monedes;<sup>48</sup> igualment en el món franc, on des del segle VIII hi arriba el culte, propiciat per la fundació de Mont Saint Michel, a la Normandia. En època de Carlemany

<sup>35</sup> Vid. A. Erlande-Brandenburg, *El arte gótico*, Madrid, Akal, 1992 (1983), p. 234, fig. 80.

<sup>36</sup> Vid. *Fons del Museu Frederic Marès/ I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, fig. 113, p. 177, com a exemple, entre altres, que permet veure, per altra part, la continuïtat de la iconografia tradicional amb la llança.

<sup>37</sup> Vid. *L'art gothique siennois*, Florència, Centri Di, 1983, pp. 109-10, núm. 29.

<sup>38</sup> El cert és que a Itàlia, per aquesta persistent influència bizantina, la representació cavalleresca mai aconseguirà arrelar plenament. Es seguirà emprant el model antiquitzant de nissaga bizantina que després se situarà en l'ampli marc de renovacions del Renaixement –vid. en aquest sentit l'opinió d'E. Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1995 (1908), pp. 72-3.

<sup>39</sup> Sobre els orígens i creació d'aquesta complexa iconografia vid. J. Yarza, *op. cit.*, pp. 135-9.

<sup>40</sup> Vid. E. Panofsky, *Les primitifs flamands*, Farigliano, Hazan, 1992 (1971), p. 425, fig. 313.

<sup>41</sup> Vid. Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà*, École Française de Rome, 1993, pl. VI-2.

<sup>42</sup> *Hans Memling. Catalogue*, Bruixes, Ludion, 1994, pp. 34-5. Com succeeix altres cops, l'estendard de la creu s'associa a la llança –vid. al respecte J. Yarza, *op. cit.*, p. 134, on descriu un relleu de Gargano mostrant dita iconografia que ben bé podria considerar-se el punt d'arrencament de dita iconografia que tingué una forta incidència a Occident. Per fer esment d'un exemple, vinculat a Roda d'Isàvena, tenim un retaule del s. XVII, que duu de Sant titular a la taula central Sant Miquel amb aquesta iconografia.

<sup>43</sup> Vid. François Avril, *L'enluminure à l'époque gothique*, Paris, ed. Fata Morgana, 1979 (Bibl. de l'Image), p. 98. Aquesta iconografia, que es prodigarà en el món flamenc i en el germànic, amb la difusió del gòtic internacional i els corrents flamencs, la veurem difondre per Europa. Un bon exemple el tenim en una talla d'un Sant Miquel proc. del Museu Diocesà de Lleida, datat dins el primer terç del segle XV –vid. nota 60, ref. 205 del cat. *Pulchra*.

<sup>44</sup> Vid. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Dürer*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (1943) (Alianza Forma, 27), fig. 81.

<sup>45</sup> Vid. Jan Białostocki, *L'art du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie General Française, 1993 (1989) (Pochothèque. Le livre de Poche), pp. 146-7; vid. també de E. Panofsky, *op. cit.*, *Les primitifs...*, pl. XLVIII.

<sup>46</sup> Vid. Etelvina Fernández, "Hérocs y arquetipos en la iconografía medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 1, 1994, pp. 13-52.

<sup>47</sup> Vàrem tractar el tema en referir-nos a una escultura de Sant Miquel de pedra, objecte d'estudi, que es conserva a l'església de Sant Llorenç de Lleida –vid. *Millenium. Història i art de l'església catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 382, fig. 295.

<sup>48</sup> Vid. intr. de Curt J. Wittlin a Francesc Eiximenis, *De Sant Miquel arcàngel*, Barcelona, Curial, 1983 (clàssics Curial, 15), p. 19; vid. també pel tema de les monedes J. Yarza, *op. cit.*, p. 128.

esdevingué sant protector de l'Imperi, mentre en el món germànic, ja des de l'època de Sant Bonifaci s'hi difongué el seu culte, molt possiblement a través del món insular, i se'l feu sant protector del poble alemany.

Comentades les representacions que giren entorn al caràcter militar del sant que es difongueren per Europa, via Itàlia, passem a comentar breument alguns aspectes referits a les representacions catalanes, on sembla que el culte a Sant Miquel hi penetrà vers el segle X, també via Itàlia, molt possiblement a través de Pere Orsèol, que sojornà a Ripoll.<sup>49</sup> En aquest sentit és important la refundació de Cuixà,<sup>50</sup> que suposà la incorporació de Sant Miquel com a sant titular de l'abadia, així com la irradiació del seu culte a través de les fundacions benedictines i molt possiblement també de les canòniques, que sota el signe de la reforma olibana i posteriorment gregoriana, s'extengueren pels nous territoris conquerits a l'Islam<sup>51</sup> de la frontera Superior d'Al-Andalus. Per altra part, s'ha valorat també, en aquest mateix sentit, la influència franca, pel fet que col·laboraren en la lluita contra l'Islam, propiciant la divulgació de la devoció a Sant Miquel, considerat protector en aquesta lluita aferrissada —com a “miles Christi”—, i alhora les nombroses fundacions, majorment en castells.<sup>52</sup> Donada l'extensió del tema, deixarem de banda referir-nos al període romànic, sobre el qual ha treballat la Dra. Español<sup>53</sup> i ens centrarem en els segles del gòtic.

La devoció a Sant Miquel en els segles del gòtic, especialment en el xv, més que minvar sembla que s'incrementà, si tenim en compte el gran nombre de retaules que existeixen dedicats a ell totalment o compartint patronatge amb altres



4. Sant Miquel “psykho-pompós”. Capítell portada occidental de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena, segles XIII-XIV.

sants.<sup>54</sup> El seu caràcter de sant protector féu que se li posessin ciutats sota la seva expressa protecció, per tal de lliurar-les de les pestes i les guerres.<sup>55</sup> Caràcter de sant protector, per altra part, que passarà a compartir, des dels inicis del segle xv, amb l'àngel custodi,<sup>56</sup> que prendrà un relleu força destacat, de tal forma que a voltes es confondrà el culte d'ambdós, no així iconogràficament.

<sup>49</sup> Enviat pel dux de Venècia, sojornà a Ripoll fins la seva mort el 987, on portà el culte a Sant Miquel des del mont Gargano —vid. Francesc Eiximenis, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>50</sup> Cuixà rep la dedicació a Sant Miquel devers el 953.

<sup>51</sup> Sobre la difusió del culte a Sant Miquel vid. Enric Moreu-Rey, “La dévotion a Saint Michel d'Ans les pays catalans”, *Millenaire monastique du Mont Saint-Michel*, 3, 1971 (Paris), pp. 369-88.

<sup>52</sup> Remetem novament al treball indicat de Moreu-Rey, on remarca el paper igualment dels cavallers, normands o francs, que participaren en la croada que des d'Urgell baixà vers el Pre-pirineu, per la Vall d'Àger, Balaguer, Lleida, fins alçar València. Segons aquest autor, Sant Miquel era considerat un sant protector i animador, com en el cas de Sant Jaume per les tropes castellano-leoneses. En el cas de Balaguer és simptomàtic que se li dediqués un temple, per part dels comtes d'Urgell, i també un portal que fins aquest segle mantingué enlairada la figura de Sant Miquel, actualment al Museu de Sitges, després de l'enderrocament del portal del pont. Podríem fer esment igualment de les dedicacions en castells fets construir per aquests comtes com en el cas del temple erigit dins el recinte del “malignum” castell d'Os de Balaguer, que tant els hi costà de conquerir als comtes d'Urgell, o el del castell de Tartareu, que es conserva encara part de la fàbrica primitiva, de finals del segle XI, al costat del nou temple aixecat al segle XII. A la Vall d'Àger, després de la conquesta s'hi dedicaren els temples dels castells d'Aspremont i Mallabecs. Al Pallars, a Montilobar, en el punt més elevat de la carena que separa la Conca de Tremp de la Ribagorça, hi fou erigit igualment un temple dedicat a Sant Miquel, màxima expressió d'aquesta preferència per construir els nous temples en els llocs més elevats, presidint el territori, alguns cops possiblement en substitució de vells cultes pagans pervivents —relacionats amb Mercuri—, com podria ser el cas de Sant Llorenç de Morunys, on per Sant Miquel es beneeix el pa dalt del turó del Cudó, alhora que es beneeix el terme. Aquesta cerimònia, que suposa anar del temple, en processó, al cim del turó per a dur a terme el ritual, amaga sens dubte antics cultes pagans, ja que les muntanyes eren consagrades als deus —Ares, Mercuri...— vid. Joan Amades, *Costumari català*, Barcelona, Salvat ed. i Ed. 62, 1983, vol. V, p. 232. Es tracta d'una cerimònia que es repeteix de forma semblant al poblet de Gabarra (Baronia de Rialb), tot i que es celebra el 4 de maig, festa de la Santa Creu. Després de la missa al poble, es puja en processó al cim més enlairat del poble per beneix el pa i repartir-lo i alhora beneix el terme.

<sup>53</sup> Vid. Francesca Español i Bertrán, “El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella”, *Quaderns d'Estudis Medievals*, vol. 1, núm. 2, nov. 1980, pp. 94-101. Té en premsa un article recent sobre els llocs de culte dedicats a Sant Miquel als “Cahiers de Saint Michel de Cuxa”.

<sup>54</sup> L'elecció de les advocacions i dels cicles iconogràfics dels retaules monumentals expressen les aspiracions generals que afecten la mentalitat, indica el Dr. Molina en relació a l'obra huguetiana i, en concret, en relació als sants protectors pels quals Huguet executà retaules —Sant Miquel, Sant Antoni, l'Àngel Custodi, Sant Abdó i Sant Senén, Sant Come i Sant Damià. Sant Miquel i sobretot l'Àngel Custodi eren considerats els sants protectors contra la pesta— vid. Joan Molina i Figueras, “Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet”, *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 77 i 88. En relació a la devoció a Sant Miquel vid. igualment la introducció de Curt Wittlin a Francesc Eiximenis, *op. cit.*, pp. 8-11.

<sup>55</sup> És simptomàtic advertir les dedicacions a Sant Miquel en capelles municipals, com la que existí a la Paeria de Lleida, actualment desapareguda, tot i que es conserva el famós retaule atribuït a Jaume Ferrer, on figura Sant Miquel en copatronatge amb Sant Jordi i la Verge. També sabem que n'existí una altra a Girona i que a Mallorca els jurats feren construir a la catedral una capella sota l'advocació d'aquest arcàngel, per propiciar la seva protecció. Per altra part, el rei Martí l'humà sabem que féu decorar la capella reial del palau de València amb unes pintures que imitaven les de la torre dels àngels del palau papal d'Avinyó. A Barcelona hi ha la llegenda de com se li aparegué l'Àngel Custodi a Vicenç Ferrer, enfront de la ciutat, i al preguntar-li el sant què feia allí, es diu que l'àngel li contestà que estava guardant la ciutat de Barcelona per ordre expressa de l'Altíssim. D'ací ve que existeixi el portal de l'Àngel que estigué presidit des del 1398, època de la llegenda, fins el 1936 per una estàtua de Sant Miquel —*ibid.*, *op. cit.*, Wittlin, pp. 9-11.

<sup>56</sup> La devoció a l'Àngel custodi sembla que s'origina cap a finals del xiv inicis del s. xv. El treball fonamental sobre el tema segueix essent el de G. Llompard, “El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico”, *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, pp. 147-88; *ibid.*, “Ángel veleta de la Almudaina de Mallorca”, *Estudios Lulianos*, 15, 1971, pp. 211-20. Per tot aquest tema és fonamental igualment de Francesc Eiximenis, *El llibre dels àngels*, Barcelona, Curial, també amb l'estudi de Curt Wittlin, del qual el llibre ressenyat sobre sant Miquel n'és solament un capítol.





5. Sant Miquel. Oli sobre tela (138 × 99 cm). Monestir de Ballbona de les Monges (Urgell), s. XVII-XVIII (fot. C. Aymerich, Servei de Restauració de béns mobles del Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

Pel que fa a les representacions, cal assenyalar el predomini de la típica com a cavaller cristià, amb l'arnès i sostenint la llança, que clava a la gola del drac o ésser demoníac<sup>57</sup>—seguint la versió tradicional apocalíptica—, mentre al braç esquerre sol sostenir l'escut,<sup>58</sup> de forma rodona o allargassada—amb el signe de la creu sovint—o les balances, en una clàssica combinació d'ubicar als platets les ànimes d'un home i una dona<sup>59</sup> i a Satanàs, vençut per Sant Miquel, en l'acció a la vegada de mirar de fer decantar les accions d'un o altre platet, seguint la fórmula arquetípica coneguda des del romànic. Fins a finals del segle XV no es generalitzen les representacions de l'arcàngel sostenint una espasa enlloc de la llança,<sup>60</sup> tot i que la iconografia tradicional, expressada, tant a través de l'escultura com de la pintura, no desapareixerà<sup>61</sup> i seguirà pervivint en el segle XVI.<sup>62</sup> Entre les escenes que il·lustren els retaules dedicats a Sant Miquel, sol ser comuna la que representa a l'arcàngel i el seu estol celestial combatent contra Satanàs i els àngels rebels.

Pel que coneixem, la imatge arquetípica a que al·ludíem al principi de la comunicació, va mantenir-se en entrar en època moderna, tot i les transformacions en la indumentària que suposaren un abandonament de la imatge cavalleresca medieval.<sup>63</sup> Per altra part, assumí un distintiu més, en situar-lo l'església de la Contrareforma com a sant protector contra l'heretgia del protestantisme,<sup>64</sup> una nova faceta a afegir a la seva personalitat combativa. Per altra part, la devoció de que gaudí durant el segle XV sembla que minvà; caldrà esperar a la segona meitat del segle XVII per retrobar un nou revifament devocio-

<sup>57</sup> Sense voler entrar en el tema de les representacions demoníacques i la seva evolució, des de la forma del drac més o menys serpentiforme, generalment alat, fins a la semi-humana i monstruosa, associada a distintes variants, amb un corn o dos i orelles faunesques, potes d'au o membranoses, igualment com les ales, en un bon nombre de casos amb carotes distribuïdes pel ventre, espatlles i genolls vinculades, com hem assenyalat, a la fórmula original apocalíptica. En aquest sentit destaquem la forma més curiosa de drac, pels seus vincles amb la tradició dels Beatus, el del retaule de Sant Miquel arcàngel de la catedral d'Anvers (c. 1418-9), que s'atribueix a Borrassà, que mostra setze colls allargats amb setze testes coronades de rei contra les quals s'enfronta el sant vestit de cavaller i amb espasa—vid. J. Gudiol, S. Alcolea Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 85, cat. 214, fig. 403. També ens apareix aquest tipus de drac, però ara de set caps, al retaule dedicat a Sant Miquel, de Joan Mates, proc. de Penafel, actualment al MNAC, que es data del primer terç del s. XV. La disposició de l'àngel amb la llança és la típica, solament difereix el drac dels peus—vid. Gudiol/Alcolea cit., p. 91, cat. 230, fig. 421; també Martí de Riquer, *L'arnès del cavaller*, Barcelona, Ariel, 1968, fig. 237. Apareixen dracs amb carotes en les taules dels retaules: el de Sta. Anna, St. Miquel i Sant Sebastià, atribuït al mestre de la Glorieta (1425-1450), en col·lecció particular—Gudiol/Alcolea cit., p. 108, cat. 312, fig. 560—; el de la Paeria de Lleida, de Jaume Ferrer—*Ibid.*, p. 151, cat. 442, fig. 741; en una taula valenciana del darrer quart del s. XV (catedral de València), en la qual el dimoni quasi humà, amb corns i orelles faunesques presenta dues carotes, una al ventre i una altra al pit i mostra les potes d'ocell—Riquer cit., fig. 169. Com diem, no ens volem estendre en aquest tema iconogràfic, sobre el qual, per l'època romànica existeix l'estudi del Dr. Joaquín Yarza, "Del ángel caído al demonio medieval" a *Formas artísticas de lo imaginario* cit., pp. 47-75. No hi ha dubte que en algunes de les representacions es produeix una contaminació del tema de l'home salvatge, com a motiu iconogràfic pervivent des de l'antiguitat—vid. al respecte Pedro J. Lavado Paradinas, "En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas", *Actes Vè Congrés del CEHA*, Barcelona, 1986, p. 232. Sobre el tema del dimoni i l'infern pot consultar-se també l'ampli treball de Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Roma, École française de Rome, 1993.

<sup>58</sup> Curiosament, en els retaules catalans d'aquesta època no sempre es representa Sant Miquel amb l'escut. Així per exemple en el retaule que referenciem d'Anvers, atribuït a Borrassà, no en porta. Tampoc al retaule del mestre de la Glorieta, ni en els de Bernat Puig i Jaume Cirera de la Seu d'Urgell (1432-1433) i el de Jaume Cirera i Guillem de Talam de l'església de Sant Pere de Terrassa (1450-1451); tampoc el porta representat el Sant Miquel del retaule de la Paeria de Lleida, el del retaule de la catedral d'Elna, el de Jaume Huguet de l'església del Pi de Barcelona (MNAC), de 1455-1460, el del retaule de Cruïlles, de Borrassà, de c. 1416, pel fet que porta la bàscula, com en el cas del retaule de Liesa, de Juan de la Abadía (MNAC).

<sup>59</sup> No sempre es tracta d'un home i una dona, a vegades hi ha un ser humà, sempre de petites dimensions per indicar que es tracta d'una ànima, i un ser demoníac.

<sup>60</sup> Hi ha excepcions com les del retaule comentat d'Anvers que s'atribueix a Borrassà, tant en la taula central, on apareix l'arcàngel lluitant contra el drac, com en un lateral on apareix presidint un estol d'àngels apareix amb espasa, en aquest cas desemeïnada i apoiada a l'espatlla, mentre amb l'altra mà sosté una filactèria, tal com apareixia en exemples bizantins. Així i tot el sant vesteix l'arnès de cavaller medieval en ambdues representacions, vid. Riquer cit., fig. 146. També porta espasa el Sant Miquel d'un altre retaule de Borrassà procedent de Cruïlles (Girona) i el de la predel·la del retaule del mestre d'Olot, de l'església de Vilella—proc. de l'església de Rigardà—; la porta aixecada igualment com el Sant Miquel de la predel·la del retaule proc. de Çaidí de Pere Garcia de Benabarre que es conserva al Museu Diocesà de Lleida, segons el conegut model ja descrit bizantí, que en aquests casos cal creure difós novament a través d'Itàlia.

<sup>61</sup> La llista de retaules amb la iconografia tradicional de Sant Miquel, amb llança i el drac als peus, dins del segle XV, es xifra en un total de 25, entre els quals farem esment dels exemples en què figura amb escut i llança i vencent al drac: retaule del mestre de la Pentecosta, de Cardona, de c. 1400 (EEUU); ret. de Sant Miquel de Cruïlles ref., de Borrassà; ret. de Bernat Martorell, de l'Institut Amatller, del segon quart del s. XV; tríptic de Borrassà, del Museu Diocesà de Vic, de 1414-1415; retaule de Bernat Martorell de la Pobra de Cérvoles (Museu Dioc. de Tarragona); ret. de Verdú (Museu Diocesà de Vic), de c. 1494; ret. catedral d'Elna (Rosselló); taula central d'un tríptic del Museu Diocesà de Vic (núm. inv. 1297); predel·la del retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa, de Bernat Martorell (Museu dioc. de Tarragona). En un sol retaule es veu clarament substituïda la llança per l'estendard de la creu, concretament en el retaule de Sant Miquel, de Jaume Huguet que procedeix de l'església del Pi de Barcelona i es troba al MNAC, datat entorn al 1455-1460. Si ara ens fixem en les representacions en talla, aquestes foren igualment nombroses, si ens atenim a les notícies existents i els exemplars conservats, no diferint de les figuracions pintades amb les quals guarden claríssimes connexions iconogràfiques i àdhuc estilístiques. Nosaltres ens referirem, en aquesta ocasió, solament als exemplars conservats al Museu Diocesà de Lleida, que se sumen als exemples ja referenciats en el text, els quals sumen un total de quatre, als que cal afegir-hi un altre exemplar esculpit en pedra, que es guarda a Sant Llorenç i procedeix de Çaidí. Els més primitius daten del segle XIV; un procedeix de Montmagastre i mostra encara el model retardatari romànic, de caire po-

nal.<sup>65</sup> En aquest context ha de situar-se, per tant, l'increment de representacions de l'arcàngel, alguns cops renovant les velles imatges o retaules d'època medieval.

Des d'aquest punt de vista, sense cap mena de dubte, jugà un paper destacat la representació del Sant Miquel de Guido Reni, pintat per encàrrec dels caputxins de Roma l'any 1635, donat el seu caràcter renovador, dins una clara ortodòxia, quant a la temàtica que venim tractant: la lluita de l'arcàngel contra el dimoni, espasa en ma, vestit a la romana. Cal assenyalar la forta incidència que tingué tota la producció reniana dins el món hispànic, especialment en la cort madrilenya i el cercle dels seus artistes. A través dels viatges a Itàlia d'aquests, però sobretot a través dels gravats, es difongué àmpliament l'obra de Guido Reni i naturalment el Sant Miquel, que va poder-se conèixer mercès al gravat de J. B. Rossi, del 1636.<sup>66</sup>

A Catalunya, pel que coneixem, la difusió del Sant Miquel renià, a través de còpies força fidels, pintades a l'oli, però de molt baixa qualitat, es produí també en aquest període,<sup>67</sup> entre el segle XVII i el XVIII, quan es renovà la fàbrica de molts temples i es proveïen de retaules de fusta policromats i també de quadres pintats a l'oli. Pel que coneixem fins al moment, almenys podem documentar tres còpies, no allunyades cronològicament i de distinta ma, que es troben ubicades al palau arquebisbal de Tarragona, a l'església de Sant Miquel de Tartareu (Noguera) i al monestir de Vallbona de les Monges (Urgell).

Fou a través de còpies irradiades des del centre madrileny, que es divulgà pel Principat? o hem de creure més decididament que fou a través de la gran divulgació de l'estampa religiosa, que es produí en aquesta època, sovint il·lustrant els llibres? En aquest sentit, per la nostra part, volem destacar la



6. Sant Miquel. Oli sobre tela (125,5 × 95,5 cm). Església parroquial de Sant Miquel de Tartareu (La Noguera), segles XVII-XVIII.

presència de dos grans missals de l'Arxiu Capitular de Lleida,<sup>68</sup> còpies d'un mateix model, publicats a Roma el 1714, amb una profusió de gravats realment sorprenent, entre els que no

pular, en què el sant apareix habilitat amb túnica llarga i mantell i transportant l'escut, allargassat i apuntat, amb la ma esquerra, mentre amb la dreta sostenia la llança amb la qual abatia el drac d'ales membranoses—actualment desaparegut, com el cap del drac. El segon exemplar, en canvi, mostra Sant Miquel vestit amb un armès de cavaller propi del 1300 i, com a cosa curiosa, sostenint amb la ma esquerra una espasa—solament resta l'empunyadura—, mentre amb la dreta aguanta la llança amb el típic gest d'abatre, en aquest cas, un ser demoníac. En ambdós exemples el sant és representat sense ales, com succeeix igualment en les dues talles del segle XV que anem a descriure. En la primera, que es data del primer terç, de clares filiacions estilístiques del gòtic internacional, novament es representa el sant habilitat amb una alba blanca i una estola creuada al torç, i sobre una capa pluvial, cenyida al pit per un fermall, de clar caràcter eclesiàstic de forma semblant a com es representa Sant Miquel en el retaule esmentat del Judici final de Rogier van der Weyden; el cabell ros i rinxolat, cenyit per una diadema; sense ales igualment, sostenint amb el braç esquerre el mantell i amb la dreta la llança que abat el drac alat. També de la primera meitat del segle XV sembla datar l'esmentat Sant Miquel de pedra, procedent de Çaidí, si ens atenim a la seva indumentària composta per un armès blanc, sense mantell, seguint d'aprop la fórmula cavalleresca i alada que apareix als retaules pintats, inclús en la fórmula iconogràfica del drac apocalíptic, expressat a través de distintes carotes repartides pel cos de l'ésser demoníac. Finalment ens resta parlar de l'altra talla, que es data a cavall entre els segles XV i XVI. El sant manté en tot la iconografia tradicional cavalleresca, sense ales, mantell i portant un curiós escut arrodonit; cal remarcar també el caràcter humanóide i monstruós del diable, d'aspecte faunesc per la pelambrea—vid. *Museu Diocesà de Lleida* (1893-1993). *Catàleg i Exposició Pulchra*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 130-31 i 147-48. Dins d'aquest mateix context volem fer notar una gairebé segura mateixa iconografia pel Sant Miquel, mutilat, de la trona del cor de la catedral de Barcelona, que s'atribueix a Ça Anglada, tot i que s'ha plantejat que fos una espasa el que ostentava—vid. M. Rosa Terés, *Pere Ça Anglada*, Barcelona, Artstudi, 1987, p. 54.

<sup>62</sup> Un exemple de pervivència el tenim en el retaule de Alforja (Reus, Museu Municipal), del mestre d'Alforja, que es data dins la primera meitat del segle XVI. L'escena representada és la corresponent a la caiguda dels àngels dolents. Presideix Déu i Sant Miquel i altres tres àngels, tots vestits de cavallers, armeten contra el fill del mal, destacant Satanàs que perpetua també la fórmula medieval de les carotes, en aquest cas al ventre i el pit—vid. J. Garriga i la col·l. de M. Carbonell, *L'època del Renaixement*, s. XVI, Barcelona, ed. 62, 1986 (*Història de l'Art Català*, IV), p. 78. El Sant Miquel d'Orihuela, en canvi, que s'atribueix a Paolo de San Leocadio, s'apropa més en la vestimenta a les representacions renaixentistes, inclús en la forma de l'escut i pel gros camafeu que porta sobre el pit, així com la diadema, tot i que manté escrupolosament la vella iconografia medieval en el gest i l'acció de clavar-li la llança al dimoni, de color fosc i membranós—vid. R. Navarro, I. Vidal, "Arte", *Historia de Alicante*, Alicante, ed. Medite-ráneo, p. 434.

<sup>63</sup> Vid. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londres, Oxford University Press, 1954, p. 98, indica com al Renaixement s'adopta sovint la representació militar ja descrita de cota de malla, a més de l'espasa, l'escut i a voltes la llança.

<sup>64</sup> Vid. *La Bible et les Saints*, op. cit., p. 246.

<sup>65</sup> A finals del segle XVI en què l'església és atacada per nombrosos fronts, el culte a les imatges es converteix en un tema fonamental. No solament el Concili de Trento, sinó també els sínodes provincials, tractats teològics etc. situen la imatge religiosa com element capital de culte, context en el qual hem de situar la nova devoció a Sant Miquel i l'elaboració de la iconografia classicitzant i barroca—vid. J. Carrete, F. Checa, V. Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (Summa Artis, XXXI), pp. 156-73. La renovació de la pietat entorn als àngels suposà, per altra part, l'aparició de llibres com el d'O. Caietan, *Historia repertae imaginis septem angelorum in urbe Pamo* (Palerm, 1657) i la d'Abelly, *Du culte et de la vénération qui est due aux neuf ordres des hierarchies célestes* (Paris, 1676)—vid. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (Alianza Forma, 21), p. 317.

<sup>66</sup> Qui més ha treballat el tema ha estat Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 99-100, 102 i 114-6; *Ibid.*, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 189.

<sup>67</sup> En cap de les tres còpies que aportem, anònimes per descomptat, podem proposar una cronologia precisa, que nosaltres pensem que es situa més en el XVIII que en el XVII, sens que pel moment puguem afegir-hi altres consideracions.

<sup>68</sup> "Missale Romanum, ex decreto sacrosanti concilii Tridentini restitutum. S. Pii V, jussu editum. Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum. Romae, Tipys Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1714". No es coneix l'exacta procedència d'ambdós missals, tot i que un dels



7. Sant Miquel. Missal Romà (Roma, 1714, p. 560). Arxiu Capitular de Lleida.

deixa de figurar-hi un de plana sencera, còpia del quadre de Reni, dibuixat per un tal "Ios. Sincerus Praenest delin." i gravat per "Io: Hieron Frezza scul.", que ens permeten entendre la difusió que des de la mateixa església es seguia fent de l'obra reniana, i en concret del Sant Miquel, i, per tant, la incidència que tenia com a model en el moment de fer-se un encàrrec als pintors per part dels comitents o promotors, religiosos o influïts pels cercles eclesials més ortodoxes.

Hem intentat seguir, a grans trets, una imatge arquetípica que funcionà al llarg de l'època medieval i també moderna, tot i els sincretismes que es produïren degut a les diferents facetes de la seva personalitat, entre elles la militar, que en època medieval, i dins el món Occidental, es reinterpretà segons la mentalitat de l'època, oferint la imatge del "miles Christi". No obstant, la pervivència a Itàlia del vell model antiquitant, va permetre que en època moderna es recuperés la versió bizantina, que serviria de base a Guido Reni pel seu Sant Miquel, en el qual solament el detall de l'encadenament s'afegí, com a nou motiu, a la vella iconografia.<sup>69</sup> El classicisme innegable de Reni es tradueix en la seva versió ortodoxa de Sant Miquel, jove, desllumbrant i vestit a la romana, amb espasa i sense escut, abatent el maligne per tal d'empenyar-lo.

exemplars podria procedir de l'antic convent de Sant Francesc, pel fet que porta afegit al final un opuscle per la celebració de la missa en la diada corresponent a la festa de Sant Francesc d'Assís, publicat a Venècia l'any 1721, "Missae propriae sanctorum trium ordinum fratrum minorum... Ad formam missalis romani redactae et exactius examinatae additis missis a sacra rituum congregatione noviter concessis et approbatis, iuxta exemplar eiusdem ordinis... —segueix l'anagrama de Sant Bernardí de Siena— Venetiis ex typographia balleoniana M DCC XXI". L'enquadernació és a base de fusta, folrada amb aluda vermella i ornada amb aplicacions de bronze, i es correspon amb l'època de l'adquisició del llibre, a més porta gravada en or a la coberta una heràldica que pel moment no hem pogut identificar, que sens dubte ens donaria la clau per saber quan i com arribà als franciscans, si realment hi procedeix. L'altre exemplar té les cobertes més simples i cap element identificador.

<sup>69</sup> Un aspecte sobre el qual potser calia incidir respecte al diable, és l'assimilació que s'en feu amb l'anticrist, a partir ja de textos de l'Antic Testament, com el d'Isaïes (27.1) i tota una rica literatura medieval, que situa, per exemple, a Crist o a Sant Miquel com els actors executants de la seva mort, amb espasa o la veu, o que narra el sotmetiment per mil anys de l'Anticrist per part de Sant Miquel, amb una cadena, tal com queda reflectit en el *Llibre de les tribulacions* (c. 1356), que gaudí de força èxit en els segles XIV-XV, en el qual en el capítol XVII que *fabla cómo el mundo ha de ser rreparado e que durará después mil annos*, llegim "lo III, que parecerá el angel sant Migel en el cielo con una cadena muy grande en la mano... Lo IIII, que Satanás será encarcelado." —sobre aquest tema vid. José Guadalajara Medina, *Las profecias del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996 (Manuales), pp. 438-9 pel text aportat.



# UN EJEMPLO DE REUTILIZACIÓN Y ASIMILACIÓN DE ARQUITECTURA ALMOHADE: LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE JEREZ DE LA FRONTERA

FERNANDO LÓPEZ VARGAS-MACHUCA

LA pervivencia de la arquitectura almohade en los reinos cristianos peninsulares ha de explicarse a partir de dos fenómenos sucesivos. El primero, la reutilización de numerosas edificaciones musulmanas. El segundo, la progresiva asimilación de diversos de sus elementos, integrados en un nuevo contexto. Aquí nos vamos a centrar en un edificio en el que se dieron ambos: reutilización y asimilación. Se trata del templo del convento de Santo Domingo de Jerez, obra de gran envergadura y complejidad, pero escasamente estudiada. Para ello vamos a contrastar unos textos aún no correctamente valorados con las imágenes que nos ofrecen una vista de Jerez dibujada por Anton Van den Wyngaerde en 1567, que se halla en la Biblioteca Nacional de Viena, y uno de sus dibujos preparatorios, conservado en el Museo Victoria and Albert de Londres.<sup>1</sup>

Construida –como es habitual en Jerez– en cantería, combinando irregularmente sogá y tizón, presenta la iglesia hoy una peculiar planta de dos largas naves dispuestas en forma de “T”. La principal, que sería el brazo horizontal de dicha letra, está orientada hacia el norte-noreste, y se cubre mediante crucería. Vamos a distinguir tres partes en ella:

– A: sector al norte de la intersección de las dos naves. Su parte más septentrional la ocupa la cabecera.

– B: sector central, en la intersección con la otra nave.

– C: sector meridional, que incluye un coro alto.

Los sectores A y B parecen en principio formar una unidad, imponiéndose visualmente los dientes de sierra que flanquean los nervios. El largo espinazo y la imposta de puntas de diamante son otros elementos unificadores. Se ha aplicado aquí la discutida calificación de “mudéjar”, por la aparición de diversos elementos de tradición almohade como los mocárabes de las ménsulas y claves o el angrelado que ornamenta los arcos que la plementería marca en los muros laterales. No los hay, sin embargo, en la cabecera. Ésta es plana, recurriendo a las trompas de arista viva para transitar al polígono, y presenta en el trazado de sus nervaduras una gran complejidad. En el sector C las nervaduras de trazado curvo nos llevan al tardogótico hispano, y los casetones del coro ya al pleno renacimiento.

Un amplio arco decorado con angrelado da paso desde el sector B a la denominada nave del Rosario (brazo vertical de la “T”), antiguamente conocida como nave de San Pedro Mártir. Fue medieval en origen, pero hoy se halla cubierta por medio cañón.

Entre las capillas destaca la de la Virgen de la Consolación –hermosa imagen gótica, copatrona de la ciudad–, que se abre en el muro de la epístola de la nave principal, justo enfrente del

arco que da paso a la nave del Rosario. Fue labrada por el veinticuatro Jácome Adorno en 1537, presentando bóveda gótica y portada plateresca. A los pies se abren entre los contrafuertes una serie de pequeñas capillas en forma de *qubba* almohade: planta cuadrada con cúpula sobre trompas de arista. En la nave del Rosario destaca la capilla tardogótica que le da nombre. A oriente del templo se alza un claustro de grandes dimensiones.

La interpretación tradicional es la que seguidamente se expone. Tras la fundación del convento en tiempos de Alfonso X, se levantaría en el lugar hoy ocupado por la nave principal un templo de escasa entidad. Cuando en el siglo XV el culto a la Virgen de la Consolación trajo consigo fieles y dinero, éste se derribaría para construir en su mismo solar uno más amplio y adecuado. Se crearía a su vez una nave transversal, cubierta por madera, para albergar a los devotos de la imagen. Las obras, comenzadas con anterioridad a un documento de 1436, concluirían a principios del XVI con las bóvedas tardogóticas de los pies. Paralelamente se irían levantando el gran claustro (terminado en fecha muy tardía) y las diversas capillas. A principios del XVIII se reconstruiría y abovedaría la nave del Rosario, otorgándole su fisonomía actual.<sup>2</sup>

Partiendo de esta misma interpretación, el historiador Hipólito Sancho de Sopranis realizó en los años treinta importantes aportaciones para el estudio de la obra medieval:<sup>3</sup>

a) Hubo un claustro primitivo a occidente del sector septentrional de la nave.

b) Al fondo de la nave del Rosario se encontraba la capilla de San Pedro Mártir, la cual era a principios del XV patrimonio y enterramiento de los Meyras, pasando después a una rama de los Cabeza de Vaca que había enlazado con aquéllos.

c) Las bóvedas de los sectores “mudéjares” –A y B–, a pesar de su aparente unidad, son dos obras de cronología distinta. En aquel en el que se produce la intersección con la otra nave, los nervios descansan en ménsulas de mocárabes de las que parten hacia el suelo delgadas columnillas cortadas. En el que hemos denominado A, sin embargo, los mocárabes se transforman en piñas cónicas de entrelazo. Una ligera desviación en el eje del espinazo le confirma su teoría.

d) Un documento de 1464 habla del “coro nuevo del dicho monasterio”. Identificando “coro” con “cabecera”, Sancho afirmó que las bóvedas de este sector –A– pertenecen al segundo tercio del siglo, mientras que las del central –B– habían de estar realizadas antes del documento de 1436.

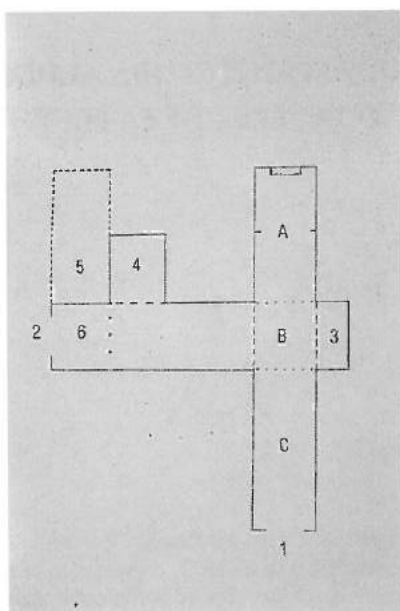
Décadas después, en obras editadas póstumamente, realizó otras dos aportaciones:

<sup>1</sup> R. L. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, pp. 55-67 y 315-317. Dibujos: Viena 13, Londres 10ro.

<sup>2</sup> Esta interpretación la difundió M. Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera*, 2.ª ed., Jerez, 1952, pp. 175-180.

<sup>3</sup> H. Sancho de Sopranis, *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, vol. 1, Almagro, 1931. Ídem, “Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez”, en *Guión. Cuadernos de estudio*, Jerez, 1934, pp. 49-58. Estas aportaciones no han sido recogidas por otros investigadores.





1. Croquis del templo del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. 1: Nave principal (dividida en los sectores A, B y C). 2: Nave del Rosario. 3: Capilla de la Consolación. 4: Capilla del Rosario. 5: Localización del templo primitivo. 6: Localización de la cabecera del templo primitivo (*qubba*).

e) Las bóvedas tardogóticas de los pies de la nave principal no pertenecen a principios del xvi, sino poco después de 1550, fecha en la que se hundieron las primitivas. Ello explica la aparición de esculturas renacentistas en las claves.<sup>4</sup>

f) Las obras de ampliación comenzaron exactamente en 1430.<sup>5</sup>

No había consultado Sancho la *Historia de Xerez* del padre Rallón (1666) para escribir su *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera* (1931).<sup>6</sup> Si lo hizo para su fundamental *Introducción al estudio de la arquitectura en Xerez* (1934), afirmando que aquél comete algunos dislates (*sic*) acerca de la historia del edificio, los cuales se cuida de no especificar.<sup>7</sup> Es comprensible, pues aquellos no encajan con lo que él había escrito en su *Historia*... Precisamente el testimonio de aquel jerónimo es lo que aquí nos interesa.

Según Rallón, "en el mismo sitio, donde hoy está fundado el convento, hubo una Mesquitilla, o oratorio de los moros con una huerta y algunas casas para sus alfaquiles". Más adelante afirma que los dominicos "comenzaron un Edificio corto y hicieron su Iglesia que hoy se conserva, valiéndose de la Mesquita, que está en forma de fortaleza con sus almenas, para Capilla Mayor, corriendo una Iglesia pequeña, que oy es bodega y hace cara a la plaza que llamamos el llano de San Sebastián: el Convento fue lo que oy sirve de Claustro de legos, molino

oficinas y alhahona".<sup>8</sup> Frente a la capilla de la Consolación "se abrió un grande arco del cual comienza otro pedazo de Iglesia hasta la que fue Capilla mayor y Mezquita de los moros que hoy se llama de San Pedro y hoy es de los Cabeza de Bacca Sucesores de Basco Pérez de Meira, de modo que hace otra segunda Iglesia, y tiene por capilla mayor la de Nuestra Señora de la Consolación. (...) Es obra más antigua que la de la Capilla de Nuestra Señora, con que me persuado a que se hizo al mismo tiempo que la Iglesia principal y que dende luego se puso la Imagen en el mismo sitio donde está, y que Jácome Adorno no hizo más que adornar y dotar la capilla".<sup>9</sup>

Estas afirmaciones alteran la interpretación tradicional del conjunto. Que no son dislates nos lo confirman los dibujos de Van den Wyngaerde mencionados arriba, que representan en primer término el convento de predicadores.

Por lo pronto, vemos en el lugar hoy ocupado por el extremo occidental de la nave del Rosario (o sea, los pies de la "T") la "mesquitilla" referida. Su planta cuadrada, cúpula trasdosada y merlones, posiblemente escalonados (el dibujo no descende a tanto detalle), indican que nos encontramos ante una de las numerosas rábitas en forma de *qubba* que durante el periodo almohade proliferaron en las cercanías de las principales ciudades hispano-musulmanas y norteafricanas, y que a menudo fueron reutilizadas por los cristianos.<sup>10</sup> En bastantes casos les añadieron una nave de pequeñas dimensiones, configurando así un modelo de iglesia rural destinado a tener gran éxito en el Aljarafe sevillano.<sup>11</sup> Esto es lo que ocurrió en el convento de predicadores de Jerez. Tras la donación de terreno realizada por Alfonso X, los dominicos decidieron utilizar una rábita allí existente como cabecera de su templo, colocando en ella las armas del monarca.<sup>12</sup> Se le añadió al norte la modesta nave cubierta a dos aguas que se representa en los dibujos, siguiendo un eje paralelo a la Alameda Cristina (antiguo llano de San Sebastián), justo donde se halla el actual convento. Vemos también, abocetadas, una serie de diminutas ventanas y, sólo en el preparatorio, la crujía septentrional del claustro desaparecido.

Las obras de ampliación emprendidas en 1430 no podían realizarse hacia el oeste, pues el camino hacia Sevilla marcaba por occidente el límite del territorio concedido a los dominicos, por lo que se decide hacerla en sentido opuesto. Comienza así a levantarse una nueva nave al otro lado del pequeño claustro, el cual con el tiempo será sustituido por uno mucho mayor cuyos mimientos se empiezan a poner a oriente. Al mismo tiempo se levanta la nave del Rosario para enlazar la obra nueva con la primitiva capilla mayor, desde entonces conocida exclusivamente como capilla de San Pedro Mártir. Para aprovechar el largo espacio resultante se coloca la Virgen de la Consolación donde hoy (la documentación permite suponer que, como decía Rallón, Jácome Adorno no hizo más que construir una nueva capilla donde estuvo la primitiva), de tal manera que la nave transversal albergase a sus numerosos fieles.

Volvamos a las imágenes. Vemos una nave del Rosario más corta que la actual, pero con su misma altura y bóveda de medio cañón. Ello nos descubre que el abovedamiento data en realidad del segundo tercio del xvi, y que lo que se hace a prin-

<sup>4</sup> H. Sancho de Sopranis, "La arquitectura jerezana en el siglo xvi", en *Archivo Hispalense*, n.º 123 (1964), pp. 16 y 21.

<sup>5</sup> H. Sancho de Sopranis, *Mariología medieval xericense*, Jerez, 1973, pp. 21 y 22. Por desgracia no se especifica la fuente de la que obtiene tal fecha, que se contradice parcialmente con lo que él mismo había escrito con anterioridad.

<sup>6</sup> E. Rallón, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Xerez de la Frontera, tratado último*, Jerez, 1926.

<sup>7</sup> Sancho, *Introducción*, p. 57, nota 11.

<sup>8</sup> Rallón, ob. cit., pp. 47 y 48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>10</sup> L. Torres Balbás, "Rábitas hispanomusulmanas", en *Al-Andalus*, 1948, pp. 475-491. B. Pavón Maldonado, "En torno a la qubba real en la arquitectura hispano-musulmana", en *Actas de las Jornadas de cultura árabe e islámica*, Madrid, 1981, pp. 247-262.

<sup>11</sup> D. Angulo Iñiguez, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos xiii, xiv y xv*, reed. Sevilla, 1983, pp. 102-107. A. J. Morales Martínez, "Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano", en *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, 1993, pp. 39-54. Aunque la mayoría de los ejemplares aljarafeños parecen pertenecer en su integridad a tiempos cristianos, algunas cabeceras pueden ser de época musulmana.

<sup>12</sup> Rallón, ob. cit., p. 55.



2. Anton Van den Wyngaerde: Vista de Jerez de la Frontera en 1567 (Biblioteca Nacional de Viena). Detalle.



3. Anton Van den Wyngaerde: Preparatorio de la vista de Jerez de la Frontera (Museo Victoria and Albert). Detalle.

cipios del XVIII no es sino derribar la *qubba* y alargar y redecorar la nave. El dibujo definitivo representa entre los contrafuertes tres ventanas o arcos ciegos, pero sólo existe hoy, muy alterado, el más oriental, que es el único que aparece en el preparatorio. ¿Son los otros dos, uno de los cuales parece contener un arco de herradura, añadidos del artista?

Problema parecido presenta la cabecera de la nave principal. En el dibujo definitivo es poligonal, tiene amplios ventanales, e incluso parecen distinguirse unos canecillos. Sin embargo hoy es plana, y no hay restos de canes, siendo ésta la imagen que ofrece el preparatorio (o así parece, pues en la cubierta hay un trazo recto que no encaja con el muro). Aunque Van den Wyngaerde solía ser meticuloso en sus representaciones, quizás en esta ocasión, a la hora de componer la vista general sobre los bocetos previos, reinterpretó algunos elementos.

Por lo que respecta a la cronología, creo que la nave del Rosario se levanta muy pronto, para enlazar la rábita con la nueva nave que empieza a construirse, concretamente con el espacio que albergaría desde entonces a la Virgen de la Consolación. Ello hace pensar que sea este —el sector B— lo primero que se cubre de aquella, para que funcione como cabecera de una nave destinada al culto de la imagen. La combinación de elementos góticos arcaizantes como los dientes de sierra y las columnillas cortadas con otros almohades tales como el angrelado (con la particularidad de presentar un lazo en la clave de cada lóbulo) o los mocárabes —que podían estar presentes en la rábita reutilizada— es habitual en Jerez en el cuatrocientos. Tal vez al mismo momento (segundo tercio del xv) pertenecían las bóvedas de los pies hundidas en 1550, cuya morfología desconocemos.<sup>13</sup>

En cuanto a las capillas en forma de *qubba* de este último sector, posiblemente se realizaron algo después, a lo largo del último tercio del siglo (consta que al menos una ya estaba construida en 1478).<sup>14</sup> Aunque en la Baja Andalucía, sobre todo en Sevilla, se recurre con asiduidad a esta tipología a la hora de realizar capillas particulares, hemos de suponer que las de nuestro edificio tuvieron su más cercana inspiración en la capilla de San Pedro Mártir, por ser enterramiento de la rama más prestigiosa de los Cabezas de Vaca en el siglo xv.<sup>15</sup> Hemos de tener muy presente que la asimilación de las formas islámicas acontece una vez que ha habido una reutilización previa de los edificios musulmicos por parte de los cristianos.



4. Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Bóvedas de los sectores A y B de la nave principal.

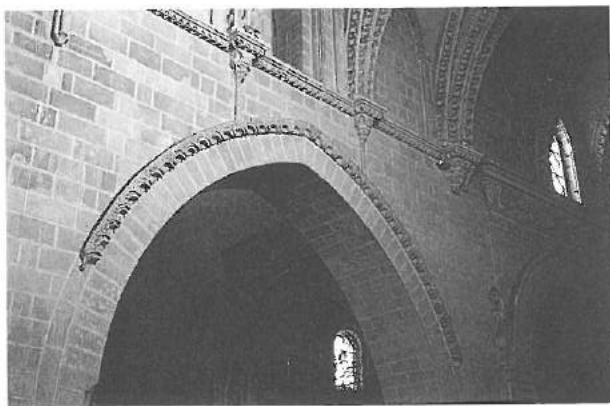
La adaptación de *qubbas* para capilla mayor o capilla particular —y en este caso se dan sucesivamente las dos funciones— favorece la progresiva asimilación de esta tipología en el repertorio formal cristiano.

Las bóvedas del sector septentrional —A— son posteriores a las del central. Lo demuestran no sólo la desviación del espinazo y la sustitución de los mocárabes, sino también la cesura en el exterior de las cubiertas que, ya representada por Van den Wyngaerde, es aún hoy día perfectamente visible. La capilla mayor fue adaptada para ser enterramiento de Pedro de Vera Mendoza —gobernador de Canarias— y sus descendientes. A su vez, un documento de 1598 afirma que, con posterioridad a 1506, “el dicho convento deshizo (la capilla mayor) para la

<sup>13</sup> No podemos precisar a qué se refería el documento de 1464 encontrado por Sancho en el que se hablaba del “coro nuevo”.

<sup>14</sup> C. García Peña, *Arquitectura gótica en la provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 829-830.

<sup>15</sup> R. Sánchez Saus, *Linajes medievales de Jerez de la Frontera*, pp. 13-17. En prensa. Agradezco al doctor Sánchez la gentileza que ha tenido de facilitarme la consulta de este trabajo antes de su publicación.



5. Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Arco de acceso desde la nave principal hacia la del Rosario.

volver a reedificar y hazer de nuevo".<sup>16</sup> Aunque estas bóvedas puedan ser obra del último tercio del xv, hay que convenir que sufrieron reformas en la primera mitad del siglo siguiente cuya intensidad y extensión resulta por el momento imposible de precisar.<sup>17</sup>

Dos capillas jerezanas de planta longitudinal se hallan emparentadas con la obra que nos ocupa, por el uso de bóvedas de crucería con espinazo, dientes de sierra, terceletes y trompas de arista en la "cabecera", impostas de puntas de diamante, ménsulas y/o claves de mocárabes, columnillas cortadas, etc. Se trata de la capilla de la Paz en la parroquia de Santiago y la de los Villavicencio en San Lucas (en la cabecera de la nave de la epístola, hoy oculta por una falsa bóveda).<sup>18</sup> Pero sin duda la obra más cercana a la que nos ocupa, sobre todo por la compli-

cación en el trazado de las nervaduras de la cabecera, es la mitad oriental de la parroquia del Salvador de Vejer de la Frontera. Sobre ninguna de estas obras tenemos fechas seguras, aunque parecen pertenecer a momentos avanzados del xv.

Así pues, hemos de distinguir en la obra del templo de Santo Domingo las siguientes fases desde su fundación hasta finales del xvi:

1) Reutilización de una obra almohade como cabecera de una pequeña nave, y creación de un pequeño claustro (s. xiii-xiv).

2) Comienzo de un nuevo templo paralelo al anterior, y erección de una nave cubierta por madera que lo enlace con la cabecera primitiva. El arco abierto a la nave del Rosario y las bóvedas del sector B pertenecen a este momento (segundo tercio del xv). La obra es gótica, aunque asimila elementos almohades.

3) Abovedamiento del sector septentrional (último tercio del xv, con reformas del xvi cuya intensidad no podemos concretar).

4) Reconstrucción de las bóvedas de los pies, ya en gótico tardío, y abovedamiento con medio cañón de la nave del Rosario (entre 1550 y 1567).

Si añadimos a todo esto las capillas en forma de *qubba* (último tercio del xv) y las gótico-platerescas (segundo cuarto del xvi), así como la erección del gran claustro (xv-xvi), se evidencia una sincronía de estilos diferentes que manifiesta la diversidad de opciones estéticas y la capacidad de asimilación de la arquitectura jerezana durante el tardío medieval y la primera modernidad.

Queda así establecido un planteamiento para la relectura de este templo, cuya complejidad estructural y decorativa ha de ser explicada teniendo muy presentes las necesidades culturales, así como la reutilización de una obra almohade y la parcial asimilación de formas islámicas, integrándolas en el repertorio formal cristiano.

<sup>16</sup> Este documento lo presentó García, ob. cit., pp. 831-835 y 1575-1584. Su interpretación del mismo es que se refiere tan sólo "a las partes bajas, las gradas, que se sustituyeron por un corredor". Sin embargo, los términos utilizados parecen indicar que la obra afectó a las bóvedas.

<sup>17</sup> Si las obras afectaron tan sólo a la cabecera se explicaría la desaparición en aquella del angelado y lo complicado de sus nervaduras.

<sup>18</sup> Estilísticamente cercanas se hallan también la capilla bautismal y la contigua de los Suárez de Toledo en San Mateo (ambas con bóveda estrellada), así como la de los Sarzana en San Juan de los Caballeros.



## ARTE Y PODER EN MURCIA EN LA ÉPOCA DE IBN MARDANISH (1147-1172)

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS

ENTRE los vestigios del palacio de Ibn Mardanish exhumados bajo el actual convento de Santa Clara la Real de Murcia, aparecieron en 1985 unos singulares restos de pintura figurativa que, aunque muy fragmentarios, dejaban atisbar la existencia de un ciclo iconográfico generalizado en los palacios islámicos orientales desde la época omeya y conocido como "ciclo señorial" o "ciclo principesco". Las escenas representadas, pintadas sobre una cúpula de mocárabes, reflejan un acontecimiento común en la vida cortesana: las fiestas palaciegas ofrecidas por Ibn Mardanish a sus altos dignatarios. Por fortuna, contamos con una fuente tardía que describe, escueta pero detalladamente, el carácter de estas fiestas. En el siglo XIV, Ibn al-Khatib se refiere a ellas en los siguientes términos:

(Ibn Mardanish) tenía reservados dos días a la semana, los lunes y los jueves, para beber con sus invitados. Era entonces cuando acostumbraba a dar muestras de generosidad con sus generales, sus notables y sus tropas. Esos días degollaba una vaca cuya carne distribuía entre los soldados. Tales banquetes eran animados por esclavas especializadas en la música, con sus flautas (*mazamir*, sing.: *mizmar*) y sus laúdes (*a'wad*, sing.: *'ud*). Con todo ello creaba un ambiente de extraordinaria diversión y así se adueñaba de los corazones de sus soldados, que le correspondían con una total lealtad. A veces hacía regalos a los invitados de sus fiestas íntimas (...) <sup>1</sup>

La más conocida de las imágenes conservadas de la decoración del palacio mardanishí representa una tañedora de mizmar, <sup>2</sup> uno de los instrumentos a los que se refiere explícitamente Ibn al-Khatib. Aunque no nos ha llegado la figura de la tañedora de laúd, podemos imaginar que quizá no sería muy distinta de la pintada en el conocido fragmento de cerámica esgrafiada hallado en Murcia hace unos años. <sup>3</sup> Este tipo de banquete, en el que, a pesar de las prohibiciones formales, el vino era con frecuencia elemento indispensable, <sup>4</sup> se había convertido desde los primeros tiempos del Islam en una actividad ceremonial con la que el caudillo musulmán de turno agasajaba a sus lugartenientes haciendo ostentación de su prosperidad, ro-

deado de actividades lúdicas propias de la vida relajada de los poderosos. Desde la época omeya venía siendo frecuente la identificación de este tipo de vida característico de la realeza con la propia dignidad real que representaba, de modo que los gobernantes se afanaban en hacer ostentación de un tipo de vida que de alguna forma confería legitimidad a un poder con frecuencia adquirido por la fuerza de las armas. Contamos con diversos testimonios de fiestas de este cariz, en el que la música, la danza y la bebida eran protagonistas, testimonios tan preciosos y detallados como, por ejemplo, los que describen la vida cortesana del disoluto príncipe omeya al-Walid II. <sup>5</sup>

En esta comunicación pretendo mostrar el modo en que se adaptó en las pinturas que decoraron el palacio de Ibn Mardanish la tradición islámica de representar en las salas de ceremonias escenas de la vida señorial. El convulso contexto político del momento, impuesto por la constante amenaza de las tropas almohades, y marcado por las irreconciliables ideologías político-religiosas de ambos contendientes, proporciona las claves de interpretación del estilo y la iconografía de unas pinturas herederas de la tradición abbasi que conocemos sólo muy fragmentariamente, pero que con toda probabilidad desplegarían un programa que tendría por objeto proporcionar legitimidad política y religiosa al poder ejercido por Ibn Mardanish sobre su reino. Como es habitual, es en uno de esos frecuentes periodos medievales de especial agitación política, en el que la legitimidad del poder está en cuestión, cuando aparece una iconografía de estas características.

Cuando las pinturas de la Dar al-Sugrà —como se denomina en los textos al palacio de Ibn Mardanish— fueron halladas en 1985, aparecieron veladas tras una fina y uniforme capa de yeso que las ocultaba. No parece arriesgado pensar que, antes de que el palacio de Ibn Mardanish fuese demolido en el siglo XIII para que Ibn Hud construyese su nueva morada, <sup>6</sup> los propios almohades, reacios a la representación de la figura humana y refractarios al mensaje de ostentación del poder del anterior poseedor del palacio, hicieran ocultar las pinturas mediante el expeditivo método de aplicar una capa de yeso sobre ellas.

\* \* \*

<sup>1</sup> Ibn al-Khatib, *Al-Ihata fi Akhbar Gharnata*, ed. M. A. Enan, vol. II, El Cairo 1973 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 122. Traducción: Alfonso Carmona González.

<sup>2</sup> Se trata de un instrumento de viento formado por un tubo cilíndrico con lengüeta, terminado en campana cónica, con seis u ocho agujeros (R. Fernández Manzano, "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII (1984), p. 59 y lám. en p. 76. Vid. también M. Cortés García, "Organología oriental en al-Andalus", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI (1990), pp. 303-332; y últimamente el catálogo de la exposición, *Música y Poesía del Sur de al-Andalus*, Granada-Sevilla 1995.

<sup>3</sup> J. Navarro Palazón, *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid 1986, pp. 67-68; id., "cerámica musulmana con representaciones humanas", en *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, París 1980. Otros ejemplos de este tema iconográfico en E. Kühnel, "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13. Jahrhundert", *Berliner Museen* (N.F.), I, n.º 3-4 (1951), pp. 29-35.

<sup>4</sup> J. Sadan, "Vin-fait de civilisation", en *Studies in Memory of Gaston Wiet*, ed. de M. Rosen-Ayalon, Jerusalén 1977, pp. 129-160; D. S. Rice, "Deacon or drink: Some paintings from Samarra reexamined", *Arabica*, V, pp. 14-31.

<sup>5</sup> R. W. Hamilton, *Walid and his Friends. An Umayyad tragedy*, Oxford 1988.

<sup>6</sup> Sobre el palacio de Ibn Hud que se construyó sobre el antiguo palacio de Ibn Mardanish, cfr. J. Navarro Palazón, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Saghir", en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus*, Barcelona 1995, pp. 177-205.

La creación de un estado almohade en el Maghreb constituyó un elemento más de disgregación del frágil poder central de los califas abbasíes, quienes, hasta 1258, con la toma de Bagdad por los mongoles, seguirían constituyendo la referencia principal de la unidad de los musulmanes, a pesar de que hacía tiempo que su poder era en gran parte nominal. Tras la fulgurante victoria almohade sobre los almorávides, que hasta ese momento habían constituido la fuerza predominante en territorio andalusí, Ibn Mardanish era uno de los jefes territoriales musulmanes que continuaban reconociendo en el califa de Bagdad al guía espiritual de la comunidad islámica. Durante años, Ibn Mardanish convirtió a su territorio en el último bastión antialmohade de al-Andalus.<sup>7</sup>

Desde el comienzo de su mandato sobre el Sharq al-Andalus, el oriente andalusí, Ibn Mardanish trató de consolidar un poder de hecho adquirido por la fuerza de las armas, transformándolo en una autoridad de derecho sustentada en los más firmes pilares de la tradición islámica. Esta base sobre la que había de apoyarse la autoridad de Ibn Mardanish comprendía la afirmación y defensa de la comunidad musulmana sunní y la protección del malikismo, la escuela jurídica tradicional de al-Andalus. Los almohades, por su lado, eran claramente hostiles al malikismo, y tampoco la continua afirmación de la unidad islámica por parte de Ibn Mardanish podría interpretarse como otra cosa que una referencia antialmohade. La unidad de la comunidad de creyentes musulmana (*umma*) había sido también parte del ideario almorávide, de modo que el respeto al liderazgo del califato abbasí suponía el epigonismo ideológico de los que habían sido principales adversarios de los almohades, al tiempo que se oponía directamente a la idea almohade de la división de hecho de la *umma* mediante la asunción de la dignidad califal por parte de los soberanos almohades.

La reivindicación del califato abbasí como referente religioso se convirtió en un arma ideológica de primera magnitud en la política de Ibn Mardanish. Al soberano del Sharq al-Andalus no se le podía escapar que, en realidad, la debilidad política y la distancia física del califato abbasí suponía una independencia *de facto* de su gobierno, al que por otro lado otorgaba así, a ojos de sus súbditos, una importante dosis de respetabilidad. La importancia conferida por el estado mardanishí a este aspecto de su ideología se refleja en una fuente tan poco manipulable desde el punto de vista historiográfico como es la numismática. Las leyendas de las monedas representan una fuente concisa y sistemática de algunos de los principios de la ideología mardanishí. No sólo se alude en ellas al califa abbasí Abu 'Abd Allah Muhammad al-Muktafi (1136-1160) como "imán" (guía de la comunidad de creyentes), lo que remitiría simbólicamente a la genérica unidad de la *umma*, sino que se le califica como "emir de los creyentes" (*Amir al-Mu'minin*), lo que implica un reconocimiento directo de la autoridad política y religiosa del califa abbasí sobre el conjunto de la sociedad islámica. A ello hay que agregar una novedosa referencia en las monedas mardanishíes: la cita de un versículo coránico en el que

se invita a los creyentes a "asirse a la cuerda de Dios" (Corán II/103), un pasaje que se suele interpretar en virtud de la necesidad de la unidad política y religiosa de la comunidad musulmana.<sup>8</sup>

A la resistencia militar se yuxtapone así una férrea oposición ideológica del régimen político de Ibn Mardanish que no dejó de ser claramente percibida por sus adversarios almohades. Cuando en 1172 las huestes almohades penetran finalmente en la capital mardanishí, Murcia (Madinat Mursiyya), llevan a cabo un acto que he calificado en otro lugar como de "censura artística",<sup>9</sup> consistente en el enlucido de las pinturas que decoraban el palacio del derrotado caudillo musulmán. Este método había sido ya utilizado por los almohades en edificios tan emblemáticos como la mezquita al-Qarawiyyin de Fez, donde el elaborado ataurique almorávide había sido revocado con el fin de proporcionar al interior de la mezquita una austeridad que no apartara a los creyentes de la concentración en sus prácticas religiosas, al tiempo que soslayaba cualquier reminiscencia del anterior dominio almorávide.<sup>10</sup>

Según esta hipótesis, los almohades habrían visto en las pinturas figurativas del palacio de Ibn Mardanish, conocido en las fuentes como Dar al-Sugrà,<sup>11</sup> la exhibición de un programa iconográfico en el que se reflejaba la ideología política de Ibn Mardanish, un programa que sin duda se ubicaría en un lugar de fundamental importancia ceremonial como es el salón del trono.<sup>12</sup> Este programa, inserto plenamente en el tradicional "ciclo señorial" de la pintura monumental islámica, vería reforzado su mensaje antialmohade a través de una ejecución estilística próxima a las tradiciones abbasíes, un estilo que como veremos era bien conocido en al-Andalus en esta época, sobre todo a través de las magníficas imitaciones de telas de Bagdad que se fabricaban en Almería, auténticas falsificaciones que copiaban el estilo pictórico e incluso las inscripciones de las genuinas telas iraquíes.

No obstante, al realizar estas afirmaciones presumimos una serie de hechos que se basan en una realidad arqueológica endeble, por cuanto las circunstancias del hallazgo y la parquedad de los fragmentos hallados no permiten realizar afirmaciones rotundas, sino plantear hipótesis de trabajo que sirvan para una futura discusión. Para justificar la hipótesis que aquí se expone, presentaremos en primer lugar los escasos datos arqueológicos con los que contamos, para que más adelante un somero análisis comparativo de las imágenes del palacio mardanishí con otros programas iconográficos y con el estilo de la pintura islámica monumental de esta época, nos conduzcan a una reflexión final sobre el significado de las pinturas de Ibn Mardanish y su lugar en la historia de la pintura islámica.

Los fragmentos de pintura figurativa del palacio de Ibn Mardanish corresponden a una cúpula de mocárabes que complementa su ornato con una decoración de tallos vegetales que rellenaban los espacios entre las figuras, enmarcadas por unas hileras de motivos anulares en reserva. Estos vestigios de decoración figurativa consisten en unos cuantos fragmentos de figu-

<sup>7</sup> Cfr. sobre todo M. Gaspar Remiro, *Historia de Murcia musulmana*, Zaragoza 1905; Pierre Guichard, *Les musulmans de Valence et la Reconquête (XI-XIII siècles)*, vol. I, Damasco 1990, pp. 116-124; M. J. Viguera Molins, *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid 1992; J. Navarro Palazón (ed.), *Sharq al-Andalus. Resistencia frente a los almohades* (en prensa).

<sup>8</sup> Cfr. F. Codera, *Tratado de numismática árabe-española*, Madrid 1879, pp. 211-212; C. M. del Rivero, *Reseña histórico-numismática del reino de Murcia*, Murcia 1951; J. J. Rodríguez Lorente, *Numismática de la Murcia musulmana*, Madrid 1984, pp. 60-61; H. E. Kassis, "The Coinage of Muhammad Ibn Sa'd (Ibn Mardanish) of Mursiya. An attempt at Iberian Islamic autonomy", en AAVV., *Problems of medieval coinage in the Iberian Area*, Santarém 1988, pp. 209-229.

<sup>9</sup> Cfr. Alejandro García Avilés, "Kunst und Zensur in Sharq al-Andalus im 12. Jahrhundert: die Malereien von Dar al-Sugrà in Murcia und die Ideologie von Ibn Mardanish (1147-1172)", *Kritische Berichte*, 23, 4 (1995), pp. 16-28.

<sup>10</sup> Cfr. H. Terrasse, *La mosquée al-Qarawiyyin à Fez*, Paris 1968?

<sup>11</sup> La denominación "Dar al-Sugrà" ("Residencia Menor") procede de un texto de Ibn al-Abbar, *Hullat al-siyara*, ed. H. Mu'nis, vol. II, El Cairo 1963, p. 231. Sobre la Dar al-Sugrà cfr. J. Navarro Palazón, "La Dar al-Sugrà de Murcia, un palacio andalusí del siglo XII", en *I Colloque d'Archéologie Islamique*, El Cairo (en prensa).

<sup>12</sup> El hecho de que el soporte de estas pinturas sea una cúpula de mocárabes no hace sino reafirmar esta hipótesis, pues en contextos civiles esta estructura suele asociarse a espacios ceremoniales, y lugares de especial relevancia (cfr. Y. al-Tabaa, "The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning", *Muqarnas*, 3 (1985), pp. 61-74).



ras de animales y seres humanos cuya iconografía se puede adscribir inequívocamente al tradicional "ciclo señorial" de la pintura monumental islámica. Entre los restos de la citada cúpula de mocárabes, podemos destacar las siguientes imágenes:

1) La figura de una flautista se ha conservado parcialmente (fig. 1). Se trata de un rostro de formas redondeadas, ojos almendrados y una nariz larga y recta flanqueada por dos manchas de color rosado que destacan expresivamente las mejillas. Con la mano izquierda sostiene un instrumento musical de viento conocido en al-Andalus como *mizmar*. En el tratamiento del rostro y los dedos de esta flautista se percibe la mano de un pintor de cierta experiencia, que ha trazado primero los contornos de su figura para después colorear el interior y el fondo azul, reservando una estrecha franja en torno a la cara para destacar el rostro.

2) En otro luneto se halla una figura que, a juzgar por la caída de la túnica, se representó en posición sedente (fig. 2).<sup>13</sup> Se trata de un personaje de rostro barbado, del que sólo se conserva medio cuerpo, que porta sobre su hombro izquierdo una suerte de báculo del que penden unos colgantes a modo de hilos. La forma concreta de este objeto es difícil de identificar, pero su significado, a juzgar por otras representaciones con objetos de formas parecidas, parece remitir al símbolo de dignidad de origen posiblemente sasánida que portan al hombro diversos personajes en pinturas como las de la Capilla Palatina de Palermo y la Catedral de Cefalù.<sup>14</sup>

3) En el luneto adyacente al anterior (fig. 2) se encuentra un personaje de cuya cabeza sólo se conserva la parte superior, de mayores proporciones que los de la representación anexa. Lo conservado consiste en el turbante, la ceja y la línea superior del ojo izquierdo de un rostro dibujado de perfil,<sup>15</sup> a diferencia de lo que resulta habitual en las figuras del llamado "estilo fatimí" a las que nuestras pinturas se hallan más próximas cronológica y estilísticamente.

4) En un fragmento de luneto con parte del intradós de un pequeño arco se ha conservado parte de las dos piernas de una figura humana y el extremo inferior de su vestido. Las piernas, de perfil, se adaptan al espacio sobre el que se dibujan, para lo cual tienen las rodillas forzosamente dobladas. La comparación de esta extraña posición de las piernas con diversos preceden-



1. Dar al-Sugrà (Murcia). Flautista. Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

tes en los conjuntos pictóricos sicilianos mencionados arriba hace pensar en la representación de una figura en actitud de danzar, o quizá un portador de animales tales como ovejas o carneros.<sup>16</sup>

5) Un pequeño fragmento alberga la cabeza de un caballo con sus arreos (fig. 3), un animal con frecuencia asociado a la figura humana en actividades tales como combates, procesiones, escenas de caza (especialmente de cetrería),<sup>17</sup> y, en general, montados por personajes de rango real.

Si analizamos los escasos restos conservados de pintura islámica entre los siglos VIII y XII observaremos que reproducen un conjunto de temas que tienen como denominador común la

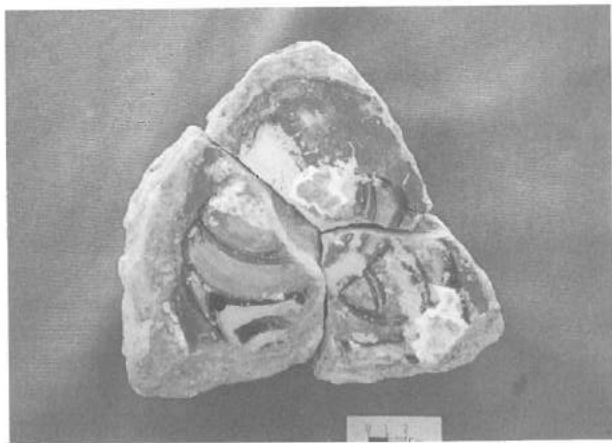
<sup>13</sup> La abundancia de representaciones de personajes en posición sedente en relación con el "ciclo señorial" islámico es tal que debería conducir a un estudio de su iconografía en relación con sus antecedentes sasánidas y centroasiáticos. Para la iconografía real sasánida, vid. R. Ghirshman, "Notes iraniennes, V: Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide", *Artibus Asiae*, XVI (1953), pp. 51-76; O. Grabar, *Sasanian Silver*, Ann Arbor 1967; P. O. Harper y P. Meyers, *Silver Vessels of the sasanian period. I: Royal Imagery*, Nueva York 1981; J. M. Blázquez, "Platería sasánida: cuencos con retratos y platos con cacerías reales", *Goya*, 239 (1994), pp. 28-269. Algunos aspectos de la iconografía real turca en el estudio de E. Esin, "Oldrug-Tudrug. The Hierarchy of sedent postures in Turkish iconography", *Kunst des Orients*, 7 (1970-71), pp. 3-29. Un útil estudio comparativo es el de M. L. Carter, "Royal Festival themes in sasanian Silverwork and their Central Asian parallels", separata de *Acta Iranica*, 1 (1974). Apenas si se han realizado estudios de iconografía islámica sobre el tema indicado: entre los existentes conviene destacar D. G. Shepherd, "Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography", en *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore 1974, pp. 79-92. y E. Baer, "The Ruler in Cosmic Setting: a Note on Medieval Islamic Iconography", en A. Daneshvari (ed.), *Essays in honour of Katharina Otto-Dorn*, Malibú 1981, pp. 13-19.

<sup>14</sup> Sobre la Capilla Palatina de Palermo, la obra clásica es la de U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo*, Roma 1950. Una audaz, pero en muchos aspectos discutible, interpretación de la iconografía en A. Simon-Cahn, *Some cosmological imagery in the decoration of the ceiling of the Palatine Chapel in Palermo* (tesis doctoral inédita), Columbia University 1978. El estado de la cuestión más reciente es el magnífico trabajo de E. J. Grube, "La pittura islamica nella Sicilia normanna del XII secolo", en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia: L'Alto Medioevo*, Milán 1994, pp. 416-431. Sobre las pinturas de la Catedral de Cefalù, cfr. M. Gelfer-Jorgensen, *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the Cefalù Cathedral*, Leiden 1986.

<sup>15</sup> La presencia del turbante en este personaje no deja de ser significativa, y se podría pensar que con este atributo se quisiese representar a un alto dignatario oriental, quizá el propio califa. No obstante, con los escasos fragmentos conservados no se puede sostener con el suficiente rigor que se haya querido representar al Califa de Damasco, y junto a él, en el luneto contiguo, al propio Ibn Mardanish, con atributos de poder, pero sin turbante. Se trata de una hipótesis difícil de confirmar, pero que puede verse apoyada por las mayores proporciones del personaje del turbante y por el hecho de que en el Sharq al-Andalus el uso del turbante podría no ser ya común en esta época. Al menos en el siglo XIII ya parece haber sido totalmente abandonado: "C'est en matière de coiffure masculine que les Musulmans d'al-Andalus se différencient le plus de leurs correligionnaires restés en Orient sous l'obédience 'abbaside. Ibn Sa'id signale pour son temps l'abandon du turban ('imama ou 'imna) dans le Levant, parmi toutes les classes de la population musulmane; il affirme avoir vu tête nue Ibn Hud qui s'était constitué une principauté indépendante dans la région de Murcie au XIII<sup>e</sup> siècle" (R. Arié, "Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des Nasrides", *Arabica*, 12 (1965), p. 246).

<sup>16</sup> Sobre algunas escenas de danza en el arte fatimí, cfr. E. J. Grube, "Realism or Formalism: Notes on some Fatimid lustre-painted ceramic vessels", en R. Traini (ed.), *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, vol. I, Roma 1984, pp. 423-432.

<sup>17</sup> Además de los ejemplos conservados en la Capilla Palatina de Palermo, véanse, por ejemplo, las pinturas que decoran un pequeño cofre siciliano conservado en el Tesoro de la Catedral de Veroli, en el que los caballos son montados por halconeros (P. B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton 1939, n.º 46, y cfr. R. Pinder-Wilson, "Adj", en *Encyclopaedia of Islam*, 2.ª ed., vol. I, pp. 205-209). Otros ejemplos son recogidos por Roberta Giunta en el catálogo de la exposición *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, a cura di G. Curatola, Venecia 1993, p. 194).



2. Dar al-Sugrà (Murcia). Cabeza de personaje notable con turbante. Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

descripción en términos visuales de la privilegiada vida del gobernante musulmán. Desde antiguo se ha venido considerando que el "ciclo de la vida señorial", como lo denominó Monneret de Villard, tenía por objeto la legitimación de un poder político con frecuencia sustentado únicamente en la fuerza de las armas; por decirlo de otro modo, se trataba de un medio de investir simbólicamente de autoridad un poder previamente adquirido por la fuerza.<sup>18</sup> En extremos cronológicamente tan distantes del arte medieval islámico como son las pinturas omeyas de Qusayr 'Amra<sup>19</sup> o la decoración de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada hallamos testimonios que confirman esta interpretación, generalizada en la historiografía del arte islámico.<sup>20</sup>

En el caso de la Alhambra, una de las pinturas sobre piel de la Sala de los Reyes representa al monarca nazarí reinante, Muhammad V, rodeado de un grupo de personajes ataviados con vestimentas que revelan su dignidad principesca, y que han sido identificados con frecuencia como sus antecesores en el trono nazarí.<sup>21</sup> Una circunstancia concreta de la turbulenta historia política granadina del siglo XIV nos proporciona el contexto que permite aclarar el carácter de estas pinturas. Muham-

mad V fue destronado en 1359 y reemplazado por su hermano Isma'il, quien a su vez fue apartado del trono por su hermanastro Muhammad ibn Isma'il. Poco después, en 1362, Muhammad recobró el gobierno de Granada.<sup>22</sup> Este corto paréntesis hizo consciente a Muhammad V de la necesidad de cimentar su poder sobre un prestigio dinástico que legitimara su condición de monarca nazarí. Autoridad y poder son los conceptos que se plasman visualmente en la Sala de los Reyes: la autoridad que proporciona la legitimidad dinástica auspiciada simbólicamente por las figuras de los ancestros del monarca reinante, y el poder que otorga la indiscutible supremacía sobre los cristianos, como se muestra reiteradamente en las bóvedas laterales. En realidad, la necesidad de manifestar en términos artísticos la autoridad y el poder de Muhammad V no es sino afán de soslayar la debilidad real de su situación, reducido el reino granadino a su mínima expresión por el avance cristiano, y comprometida su posición interna por el alcance de los movimientos políticos en su contra. En el caso de la Alhambra se trata, por tanto, de una expresión artística reivindicativa de la legitimidad real del poder de un príncipe cuyos derechos legítimos al trono habían sido cuestionados por la fuerza de las armas.

Desde los primeros tiempos de la cultura artística islámica se atestigua una constante de la pintura monumental del Islam medieval. Se trata de la asociación de espacios áulicos de carácter ceremonial con decoraciones figurativas que muestran las imágenes oficiales de los gobernantes y las actividades características de la vida de la corte. Lejos de constituir meras ilustraciones de la vida cortesana de carácter privado, su ubicación en las salas del trono de los palacios medievales islámicos constituyó desde el principio auténticas aseveraciones de la dignidad real del gobernante musulmán.<sup>23</sup> En la época abbasí hallamos testimonios de la continuidad de esta tradición. En las pinturas del Jawsaq al-Khaqani de la ciudad de Samarra (siglo IX) encontramos la decoración de una sala de ceremonias oblonga donde el califa recibía a los embajadores y contemplaba los espectáculos celebrados en su honor desde uno de los extremos menores, oculto tras una cortina suspendida de dos columnas.<sup>24</sup> Alineados a ambos lados se situaban los dignatarios abasíes, una guardia pretoriana formada por soldados turcos que aparecen representados en las mismas paredes longitudinales junto a las que se colocaban.<sup>25</sup> Estos pretorianos turcos constituyen una estirpe de influyentes personajes que parecen haber sido decisivos en la vida política de los habitantes de Samarra. La persistencia del influjo ejercido por ellos en los

<sup>18</sup> Cfr. J. Sourdel-Thomine, "L'expression symbolique de l'autorité dans l'art islamique", en AAVV., *La notion d'autorité au Moyen Âge. Islam, Byzance, Occident*, París 1982, pp. 273-286.

<sup>19</sup> En lo referente a Qusayr 'Amra, cfr. O. Grabar, "The Painting of the Six Kings at Qusayr 'Amrah", *Ars Orientalis*, I (1954), pp. 185-187. V. Strika, "La formazione dell'iconografia del califfo nell'arte omiade", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XIV (1964), pp. 727-757; M. Almagro et al., *Qusayr 'Amra*, Madrid 1975; J. M. Blázquez, "Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra (Jordania) y sus fuentes", *Archivo Español de Arqueología*, 54 (1981), pp. 157-190; O. Grabar, "La place de Qusayr 'Amra dans l'art profane du haut Moyen Âge", *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988).

<sup>20</sup> Cfr. Priscilla P. Soucek, "Islamic Iconology", en *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 6, New York 1985, pp. 406-409.

<sup>21</sup> Esta interpretación se encuentra ya en fuentes casi coetáneas: Antoine de Lalang señala en 1502: "au plancher d'icelle salle sont pointez au vif tous les rois de Granade depuis long temps" ("Voyages des souverains des Pays-Bas", en *Collection de chroniques belges*, ed. L.-P. Gachard, Bruselas 1876, vol. I, p. 206. Dicha interpretación ha sido corroborada por la historiografía moderna: cfr. R. Arié, "Quelques remarques sur le costume des musulmans au temps des nasrides", *Arabica*, 12 (1965), pp. 244-261, esp. pp. 250-251; J. D. Dodds, "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology", *Art Bulletin*, LXI (1979), pp. 186-197; C. Bernis, "Las pinturas de la Sala de los Reyes en la Alhambra: los motivos, las fechas, los trajes", *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982), pp. 21-50.

<sup>22</sup> R. Arié, *L'Espagne musulmane au temps des nasrides (1232-1492)*, 2.<sup>a</sup> ed. París 1990, pp. 106-121.

<sup>23</sup> O. Grabar, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court* (tesis doctoral inédita), Princeton University 1955, *passim*. Un caso paradigmático es el de Khirbat al-Mafjar: cfr. R. W. Hamilton, *Khirbat al-Mafjar. An Umayyad mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959; id., *Walid and his friends: an umayyad tragedy*, Oxford 1988; R. Ettinghausen, "The Throne and Banquet Hall at Jirbat al-Mafjar", en id., *From Byzantium to Sassanian Iran and the Islamic World: Three modes of Artistic Influence*, Leiden 1972.

<sup>24</sup> Sobre las pinturas de Samarra, cfr. E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlín 1927; E. Esin, "The Turk al'Agam of Samarra and the paintings attributable to them in the Gawsaq al-Haqani", *Kunst des Orients*, IX (1973-74), pp. 47-88.

<sup>25</sup> Cfr. D. Sourdel, "Questions de cérémonial abbaside", *Revue des Études Islamiques*, XXVIII (1960), pp. 121-148. Poseemos también algunas valiosas fuentes sobre el ceremonial andalusí: para la época omeya, vid. M. Barceló, "El califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder", en AAVV, *Estructuras y formas del poder en la historia*, Salamanca 1991, pp. 51-71. Sobre la época de taifas, cfr. M. J. Viguera, "Funciones y signos del poder del soberano de taifas", en *Historia de España Menéndez Pidal*, VIII.1: *Los reinos de taifas*, Madrid 1994, pp. 141-146; id., "Ceremonias y símbolos soberanos en al-Andalus: notas sobre la época almohade", en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus*, Barcelona 1995, pp. 105-115; Pierre Guichard, *Les musulmans de Valence et la Reconquête*, vol. II, Damasco 1991, pp. 305-310.

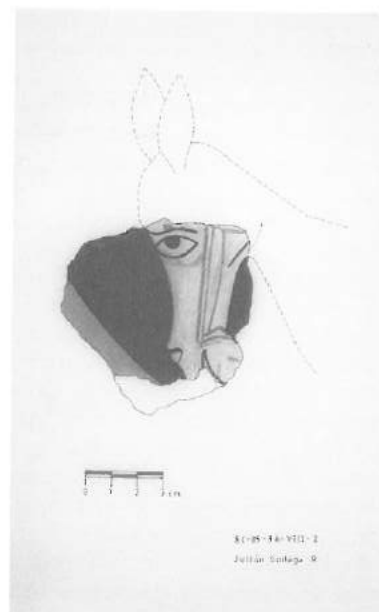


círculos cortesanos musulmanes se muestra en su reiterada presencia en escenas de carácter ceremonial, como en el caso de las pinturas murales del palacio Ghaznaví de Lashkari Bazar, en Afganistán, entre cuyos fragmentos hallamos vestigios de la figura del pretoriano turco.<sup>26</sup>

El estilo con que han sido pintados los pretorianos turcos de Samarra, originarios, como señala Ya'qubi,<sup>27</sup> del Turkestan Occidental, vienen a transmitir al mundo islámico unas formas artísticas cuyos ecos se habían detectado ya en ciertas obras omeyas. El "estilo de Samarra", como apuntó ya Herzfeld, se remonta a ciertas manifestaciones de un peculiar estilo post-clásico cuyas primeros vestigios los hallamos en Asia Central en el siglo III d. de C., en la ciudad de Miran.<sup>28</sup> Precisamente del Asia Central procede el peculiar motivo de perlas que enmarca la figura del pretoriano turco que porta sobre sus hombros una especie de bóvido jorobado. Este motivo decorativo, cuyo origen tradicionalmente se ha atribuido al estilo sasánida,<sup>29</sup> parece tener en realidad un origen centroasiático, y su difusión en la pintura islámica mediterránea de los siglos XI y XII (p. ej. en la Capilla Palatina de Palermo, la Catedral de Cefalú, el conocido baño de Abu'l Su'ud en Fustat o el palacio de Ibn Mardanish en Murcia) lo ha convertido en un auténtico sello de procedencia del llamado genéricamente "estilo fatimí", lo que, como veremos, puede inducir a error.

El referido estilo clásico tardío del Asia Central, una mezcla de influencias asiáticas y helenísticas, halla su continuidad en las pinturas murales de Balalik-Tepe, en Uzbekistán, fechadas en el siglo VI.<sup>30</sup> El crisol de estilos que constituyó el arte islámico primitivo pronto recogió los ecos de este estilo en pinturas como cierto rostro femenino de Qasr al-Hayr al-Gharbi.<sup>31</sup> Pero es en el palacio del califa abbasí en Samarra donde encontramos el predominio pleno de un estilo que se difundiría por Egipto, donde encontró una favorable acogida en el periodo tuluní, y con más seguridad en el fatimí, época de la que se conservan un cierto número de fragmentos de decoración mural y de miniaturas que confirman la extensión de este estilo a través del tamiz de lo abbasí.<sup>32</sup>

Las líneas generales de este estilo, tal y como lo hallaremos en el siglo XII, han permanecido escasamente alteradas, y su definición plena se ha producido en las pinturas abbasíes: el rostro redondeado con grandes ojos en los que resaltan las enormes y expresivas pupilas, las bien marcadas cejas cuya línea tiene su continuidad en una firme nariz muy recta, la boca pequeña... configuran un estilo netamente gráfico, con un diseño de líneas de base bien marcadas que no pierden su protagonismo al ser aplicado el color. Testigo tardío de este estilo lineal, vigoroso, de filiación abbasí, y en último extremo centroasiático, son unas miniaturas de origen probablemente andalusí en un manuscrito de escritura inequívocamente magrebí y de-



3. Dar al-Sugrà (Murcia). Caballo (reconstrucción). Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

coración de fondos arquitectónicos andalusíes pero con un estilo figurativo relacionado con el Próximo Oriente: me refiero a las ilustraciones de los amores de Bayad y Riyad en el MS Arab. 368 de la Biblioteca Vaticana, que se suele fechar entre los siglos XIII y XIV.<sup>33</sup> Con anterioridad al descubrimiento de las pinturas de la Dar al-Sugrà de Ibn Mardanish este era un testimonio aislado del mencionado estilo pictórico de Samarra en el Islam occidental.

El descubrimiento de un conjunto pictórico mural de mediados del siglo XII en al-Andalus plantea nuevas vías de investigación sobre la difusión de un estilo tradicionalmente relacionado con lo fatimí. A pesar de las diferencias entre los diferentes conjuntos, la denominación "estilo fatimí" ha conocido una dilatada fortuna en la definición de un estilo que se configura en el mundo islámico a través de la pintura abbasí. Sin embargo, la referencia común a una dinastía que sin duda cobró un gran protagonismo en la difusión del estilo es susceptible de inducir al error de considerarlo una manifestación cultural de la monarquía fatimí. Con tanta prudencia como acierto Ettinghausen prefirió denominar a esta amalgama de vestigios pictóricos islámicos de los siglos XI y XII "pintura del periodo fatimí". Es

<sup>26</sup> Cfr. D. Schlumberger, "Le palais Ghaznévide de Lashkari Bazar", *Syria*, 29 (1952), pp. 251-270; D. Schlumberger y J. Sourdel-Thomine, *Lashkari Bazar. Une résidence royale ghaznévide et ghouride*, 3 vols., París 1978.

<sup>27</sup> Ya'qubi, *Kitab al-Buldan*, pp. 233-236, cit. según E. Esin, "The Turk al-'Agam of Samarra...", p. 48.

<sup>28</sup> Cfr. M. Bussagli, *La peinture de l'Asie centrale de l'Afghanistan au Sinkiang*, Ginebra 1978, pp. 18 ss., y también E. Esin, *Central Asian Turkish Painting before Islam*, Estambul 1972, *passim*.

<sup>29</sup> V. gr. D. Jones, "The Capella Palatina in Palermo: Problems of Attribution", *Art and Archeology Research Papers*, 2 (1972), pp. 41-57.

<sup>30</sup> C. Silvi Antonini, "Le pitture murali di Balalyk Tepe", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, n.s., 32 (1972), pp. 35-77. Otros ejemplos se pueden encontrar en A. Belenitsky, *Asie Centrale*, Ginebra 1968, capítulo IV, y también en *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum*, Nueva York 1982.

<sup>31</sup> Cfr. D. Schlumberger, "Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-38): Rapport préliminaire", *Syria*, XX (1939), pp. 195-238.

<sup>32</sup> El grupo de dibujos fatimíes más importante es el constituido por los fragmentos de Fustat, sobre los cuales vid. el fundamental trabajo de E. J. Grube, "Fostat Fragments", en B. W. Robinson (ed.), *The Keir Collection: Islamic paintings and the Arts of the Book*, Londres 1976, pp. 25-66 y 83-111; y las adiciones recientes en id., "A drawing of wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art", *Quaderni di Studi Arabi*, 3 (1985), pp. 89-106; id., "A coloured drawing of the Fatimid Period in the Keir Collection", *Rivista degli Studi Orientali*, LIX (1985) (publicado en 1987), pp. 147-174. Cfr. ahora id., *Studies in Islamic painting*, Londres 1994.

<sup>33</sup> A. R. Nykl propone el siglo XIII (*Historia de los amores de Bayad y Riyad. Una "chantefable" oriental en estilo persa (Vat. Ar. 368)*, Nueva York 1941, p. 13, mientras que G. Levi della Vida lo data en el siglo XIV (*Elenco dei manoscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana*, Ciudad del Vaticano 1935, p. 39) e incluso en el XV ("Manoscritti arabi di origine spagnola nella Biblioteca Vaticana" en *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda*, vol. II, Ciudad del Vaticano 1962 (pp. 132-189), p. 141. Sobre las miniaturas, cfr. U. Monneret de Villard, "Un codice arabo spagnolo con miniature", *Bibliofilia*, 43 (1941), pp. 209-223, y la reseña de L. Torres Balbás, "Miniaturas hispanomusulmanas", *Al-Andalus*, XV, 1 (1950), pp. 196-202 (ahora en su *Obra dispersa*, I, vol. 4, pp. 263-271).

verdad que en el caso de los conjuntos pictóricos islámicos de la Sicilia normanda la relación con el Egipto fatimí es fácil de establecer, si bien no hay que desdeñar los contactos con el Maghreb.<sup>34</sup> Desgraciadamente, restos esporádicos como los fragmentos de la Qala de la Banu Hammad no son suficientes para establecer una relación con cierto rigor, como sí que sucede respecto a otras artes.<sup>35</sup>

En definitiva, nos encontramos con un estilo que se difunde en el Sharq al-Andalus a través de unas vías difíciles de establecer de modo indudable. Si volvemos al comienzo de este ensayo, parece que lo más apropiado sería buscar las fuentes estilísticas de una representación oficial de la legitimidad del poder de Ibn Mardanish en el centro del que emanaba, es decir, el califato abbasí de Bagdad. En este sentido hay que destacar la marcada corriente de inspiración oriental que durante el siglo XII se consolidó como renovada moda en el Sharq al-Andalus, una moda de la que poseemos diversos testimonios. Si pensamos en la posibilidad de que esa moda hubiese afectado también a la pintura, tendríamos que preguntarnos a través de qué medio pudo llegar el estilo y la iconografía abbasí desde Bagdad a un lugar de la geografía islámica tan alejado como el Sharq al-Andalus.

La respuesta a esta cuestión dista de ser indiscutible, pero quizá contribuya a clarificar la cuestión de la existencia de talleres de tejidos en al-Andalus que imitaban los iraquíes: ante la gran demanda de tales productos, se fabricaban en la ciudad de Almería auténticas falsificaciones de tejidos de seda en cuyas inscripciones se afirmaba que habían sido manufacturados en Bagdad.<sup>36</sup> La presencia del conocido motivo de las perlas en reserva sobre fondo oscuro enmarcando las escenas en algunos tejidos puede proporcionar algún dato sobre la posibilidad de la copia de los modelos textiles. Es sabido que algunas de las telas almerienses pudieron haber servido como modelo para la decoración de las paredes de algunas iglesias francesas.<sup>37</sup> No obstante, la rigidez heráldica de algunas de estas piezas hace difícil pensar en una derivación del cariz de las pinturas de la Dar al-Sugrà. No obstante, la similitud de ciertos tejidos del estilo del llamado de "las bebedoras" (Nueva York, Cooper Hewitt Museum) con las miniaturas del manuscrito de los amores de Bayad y Riyad

(Biblioteca Vaticana, Cod. Arab. 368) refleja una difusión del estilo de Samarra en al-Andalus acaso mayor de lo que se ha pensado.<sup>38</sup>

Es posible que fueran determinados tejidos, o incluso miniaturas, los vehículos de transmisión del estilo, y quizá también de la iconografía, de las pinturas murcianas. Pero esa posibilidad no da respuesta a la utilización de una superficie como la de la cúpula de mocárabes, que parece surgir súbitamente en el occidente musulmán por estas fechas (mediados del siglo XII). Al margen de la eventualidad, siempre difícil de probar en los casos concretos, de la presencia de artesanos venidos de Oriente, lo cierto es que en la Qal'a de los Banu Hammad encontramos ya restos de mocárabes que al parecer se podrían fechar en el siglo XI o comienzos del XII, decorados con temas vegetales, y que han sido relacionados por Golvin con las pinturas sicilianas del siglo XII. Lo cierto es que este tipo de cúpula parece reservado a resaltar lugares de especial relevancia, y así es el soporte de las pinturas islámicas de la Capilla Palatina de Palermo o de las conocidas pinturas de un baño de Fustat, cuyo origen fatimí ha sido recientemente discutido por Grube, quien precisamente las considera abbasíes.<sup>39</sup> Incluso, la primera noticia que tenemos de una posible bóveda de mocárabes en al-Andalus es un texto literario que la sitúa en un salón del trono de la taifa de Almería en el siglo XI.<sup>40</sup>

En conclusión, los vestigios de las pinturas de la Dar al-Sugrà testimonian la existencia de un programa iconográfico de legitimación y proclamación del poder de Ibn Mardanish cuyo vehículo figurativo lo constituían diversas escenas del ciclo señorial del tipo de las que habían sido utilizadas con similares fines a lo largo de la historia de la pintura islámica anterior. Los paralelos de similar estilo e iconografía en esta época se hallan en Sicilia, donde los príncipes normandos habían encargado programas que, como en el ejemplo de la Capilla Palatina, podríamos afirmar que traducen en términos de la iconografía islámica común en la época el mensaje legitimador de la autoridad real que, expresado en otras zonas en el lenguaje visual cristiano, se repetía por todo el edificio palatino.<sup>41</sup> No obstante, la coincidencia general del estilo y de ciertos motivos decorativos como las perlas en reserva sobre fondo oscuro que enmarcan las escenas, no necesariamente remite a un estilo que

<sup>34</sup> La cuestión de las fuentes de las pinturas sicilianas dista de estar resuelta. Richard Ettinghausen optó por englobar a este estilo islámico de la cuenca mediterránea en los siglos XI y XII bajo la denominación "pintura del periodo fatimí" ("Painting in the Fatimid period: a reconstruction", *Ars Islamica*, IX (1942), pp. 112-124; ahora en R. Ettinghausen, *Islamic Art and Archaeology. Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlin 1985, pp. 814-836). A la tradicional adscripción fatimí opuso Dalu Jones algunos problemas metodológicos en "The Capella Palatina in Palermo: Problems of Attribution", *Art and Archaeology Research Papers*, 2 (1972), pp. 41-57. Por último, el reciente hallazgo de una techumbre de madera pintada con decoración vegetal y animal en El Cairo trae de nuevo a colación el posible origen egipcio de los artistas de las techumbres sicilianas (cfr. V. Meinecke-Berg, "Materialien zu fatimidischen Holzdekorationen in Kairo I: Holzdecken aus dem fatimidischen Westpalast in Kairo", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*, 47 (1991), pp. 227-233).

<sup>35</sup> L. Golvin, "Note sur quelques fragments de plâtre trouvés récemment à la Qal'a des Beni-Hammad", en *Mélanges d'histoire et archéologie de l'occident musulman. Hommage à George Marçais*, vol. II, Argel 1957, pp. 75-93; id., "Les plafonds à muqarnas de la Qal'a des Banu Hammad et leur influence possible sur l'art de la Sicile à la période normande", *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 17 (1974), pp. 63-70. Ciertamente, contamos con testimonios en otras artes que hacen pensar en un flujo de influencias artísticas desde el Islam Occidental en obras fatimíes como la cerámica, los marfiles y la metalistería (cfr. respectivamente M. Jenkins, "Western Islamic influences on Fatimid Egyptian iconography", *Kunst des Orients*, X (1975), pp. 91-108 y O. Grabar, "Fatimid Art, Precursor or Culmination", en S. H. Nasr (ed.), *Isma'ili Contributions to Islamic Culture*, Teherán 1977, pp. 207-224, esp. p. 216).

<sup>36</sup> F. E. Day, "The Inscription of the Boston 'Baghdad' Silk: A Note on Method in Epigraphy", *Ars Orientalis*, I (1954), pp. 191-194.

<sup>37</sup> P. Deschamps, "Les fresques des cryptes des Cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales", *Mémoires et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XLVIII (1954), pp. 91-106.

<sup>38</sup> El Cod. Vat. Arab. 368 muestra la peculiar mezcla de un estilo oriental, el de "Samarra", con unos fondos arquitectónicos que remiten al Islam occidental. Sobre este manuscrito, cfr. U. Monneret de Villard, "Un codice arabo-spagnolo con miniature", *La Bibliofilia*, XLIII (1941), pp. 209-223; R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Ginebra 1962, pp. 125 ss. Sobre el tejido de las bebedoras, cfr. D. G. Shepherd, "The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection", *Chronicles of the Museum for the arts of Decoration of the Cooper Union*, I, n.º 10 (1943), pp. 351-405, esp. p. 382, fig. 16.

<sup>39</sup> Se trata de un baño cercano al santuario de Abu al-Su'ud en Fustat, hoy en el Museo Islámico de El Cairo (cfr. G. Wiet, *Exposition d'art persan*, El Cairo 1935, vol. I, pp. 75-76 y vol. II, láms 52-53.). Tradicionalmente se han venido fechando en el siglo XI, pero últimamente el equipo francés que excava en Fustat considera estas pinturas del siglo XII, mientras que Grube las ha retrotraído al periodo abbasí ("A drawing of wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art", *Quaderni di Studi Arabi*, 3 (1985), pp. 89-106 (ahora en id., *Studies in Islamic Painting*, Londres 1994).

<sup>40</sup> J. Bosch Vilá, "¿Mocárabes en el arte de la taifa de Almería?", *Cuadernos de Historia del Islam*, 8 (1977), pp. 139-160.

<sup>41</sup> Cfr. E. Kitzinger, "The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo. An Essay of the Choice and arrangement of subjects", *Art Bulletin*, XXXI (1949), pp. 269-292; E. Borsook, *Messages in Mosaic: The Royal Programs of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford 1990, pp. 16-50.



sirva como expresión a la cultura fatimí, sino que más bien hay que considerar que el estilo abbasí de Samarra, cuyos antecedentes centroasiáticos hemos expuesto, se convirtió en el estilo hegemónico en el Mediterráneo en los siglos XI y XII. Hemos querido plantear la hipótesis de que cuando los artistas que trabajaron para Ibn Mardanish plasmaron en sus pinturas el estilo pictórico de Samarra, lo consideraran como un instrumento político más que, ubicado en la sala de recepciones del palacio, expresara en términos figurativos la ideología de Ibn Mardanish, la adhesión al califato abbasí de Bagdad y el rechazo de

sus enemigos almohades. Si este fue el caso, los almohades, que tuvieron que esperar a la muerte de Ibn Mardanish para pactar con sus sucesores, habrían encontrado en la Dar al-Sugrà la plasmación artística de una ideología política que se oponía al estado almohade. Con la ocultación de estas pinturas desaparecía no sólo la impronta del gusto artístico del anterior propietario del palacio. Revocando con yeso la decoración figurativa de su palacio, los almohades ponían fin, en un acto de importante enjundia simbólica, al último vestigio de la ideología de Ibn Mardanish.

# LA PRESENCIA DEL ISLAM EN EL ARTE BAJOMEDIEVAL. SU INCIDENCIA EN EXTREMADURA

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Universidad de Extremadura

UNO de los rasgos particulares y distintivos de la arquitectura medieval española será la presencia, aunque a veces sólo sea puntual, de elementos derivados del arte islámico. La primera llegada de los beréberes y la posterior introducción del único príncipe sirio descendiente de la dinastía omeya, determinará el desplazamiento de la monarquía visigoda a los territorios del norte y el que, a partir de estos momentos, convivan en la Península distintas religiones acompañadas de diversas etnias que, necesariamente, entrarán en contacto, por lo que se lograrán excepcionales expresiones artísticas. El intercambio cultural y artístico definirá el arte bajomedieval español no sólo con la presencia puntual de algunos elementos como los arcos lobulados localizados, entre otros lugares, en la catedral compostelana o en la colegiata de San Isidoro de León, o los arcos entrecruzados lobulados del triforio de la catedral toledana, o los mocárabes del palacio del Infantado de Guadalajara, por citar algunos ejemplos, sino que en nuestro territorio la incidencia islámica tendrá mayores repercusiones como se puede comprobar por el estilo mudéjar.<sup>1</sup>

La presencia de elementos islámicos en la región extremeña durante la Baja Edad Media responderá a diversos factores que trataremos de analizar y que podrían ser aplicados a cualquier punto del territorio peninsular.

## La apropiación del espacio

El profesor Oleg Grabar<sup>2</sup> interpretó la presencia de algunos elementos significativos de los grandes Imperios desarrollados en torno al Mediterráneo y de las dos religiones monoteístas, la judía y la cristiana, en las primeras creaciones del arte islámico como la expresión de su poder, porque mediante su apropiación se manifestaba el control político que el nuevo grupo ejercía sobre las sojuzgadas. Probablemente el mismo objetivo persiguió Abd al-Rahman I cuando emprendió la construcción de la mezquita de Córdoba, al apropiarse del solar de un templo cristiano y al adoptar elementos constructivos y decorativos de tradición hispana.<sup>3</sup> El fenómeno, presente en la Antigüedad, se repetirá durante siglos como nos lo demuestran las observacio-

nes de algunos viajeros, como la que nos hace a mediados del siglo xv el alemán Jorge Ehingen cuando llega a Ceuta, entonces de la corona portuguesa, quien nos dice de la iglesia: "hoy consagrada al culto cristiano y bella, fué en otro tiempo una suntuosa mezquita mahometana", o como se puede constatar en los numerosos ejemplos españoles.

La compleja política de repoblación llevada a cabo en los años inmediatos a la Reconquista obligará al grupo cristiano a hacer uso del espacio y de las edificaciones islámicas en las ciudades, villas y aldeas existentes en el territorio a poblar. Dos espacios fueron especialmente significativos por su contenido ideológico, el espacio religioso y el político, ambos serán ocupados por los cristianos, convirtiéndose en la expresión del poder del nuevo grupo.

## El espacio religioso

Aunque no nos han llegado mezquitas en la comunidad extremeña, tenemos algunas noticias que nos informan de su existencia y de que fueron utilizadas para el culto cristiano. Según una crónica del siglo xvii, atribuida a don Pedro de Ulloa por Lodo Mayoralgo, se levantaría la mezquita en la capital altoextremeña en el solar de lo que luego sería la parroquia de San Mateo,<sup>4</sup> algunas noticias de la de Alcántara nos son facilitadas en la crónica de Torres y Tapia.<sup>5</sup> Parece que Trujillo contó con dos mezquitas, sobre la principal y más antigua se realizó, tras la conquista, la iglesia de Santa María, mientras que la segunda se conservó hasta los inicios del siglo xvi, al ser entregada a los franciscanos para la ampliación de su monasterio.<sup>6</sup> Más inciertos son los datos conocidos sobre la de Coria, población en que tras ser liberada por Alfonso VII se restablece la sede episcopal y, según la crónica del monarca, el templo de los mahometanos se dedicará a la Virgen María y a todos los Santos.<sup>7</sup> La transformación al nuevo culto requeriría algunas pequeñas y simples intervenciones como el cambio de orientación del edificio, instalándose la cabecera en el lado este, bien mediante el añadido de un cuerpo para el presbiterio o mediante el aprovechamiento del tramo central de alguna de

<sup>1</sup> La presente comunicación no abordará el arte mudéjar, tema que cuenta con numerosos trabajos como se puede comprobar a través de A. R. Palacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, 1993. La última publicación se debe a este año, síntoma de su vigencia, G. Borrás Gualis y otros, *El arte mudéjar*, UNESCO e Ibercaja, Zaragoza, 1996.

<sup>2</sup> O. Grabar, *La formación del arte islámico*, Cátedra, Madrid, 1979 (1.ª edición Yale University, 1973).

<sup>3</sup> H. Terrasse, "La formation de l'art musulman d'Espagne", en *Cahiers de civilisation médiévale. X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup>. siècle*. Université de Poitiers, VIIIe. Année n.º 2, Avril-Juin 1965, pp. 141-158.

<sup>4</sup> P. Ulloa Golfin, *Memorial de la Cassa y servicios de don Alvaro Francisco de Ulloa cavallero del Orden de Alcántara, Señor del Castillejo*, Madrid año de MDCLXXV. Facsímil, Badajoz, 1982, fol. 11.

<sup>5</sup> Frey A. Torres y Tapia, *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, 1763, vol. I, p. 403.

<sup>6</sup> C. Naranjo, *Trujillo, sus hijos y sus monumentos*, Madrid, 1983 (1.ª ed. de 1923), pp. 54 y 55.

<sup>7</sup> Frey E. Flórez, *España Sagrada. Theatro Geográfico-Histórico de la Iglesia de España*, tomo XIV, Madrid, 1905 (reproducción de la edición de 1785), pp. 60 y 61.

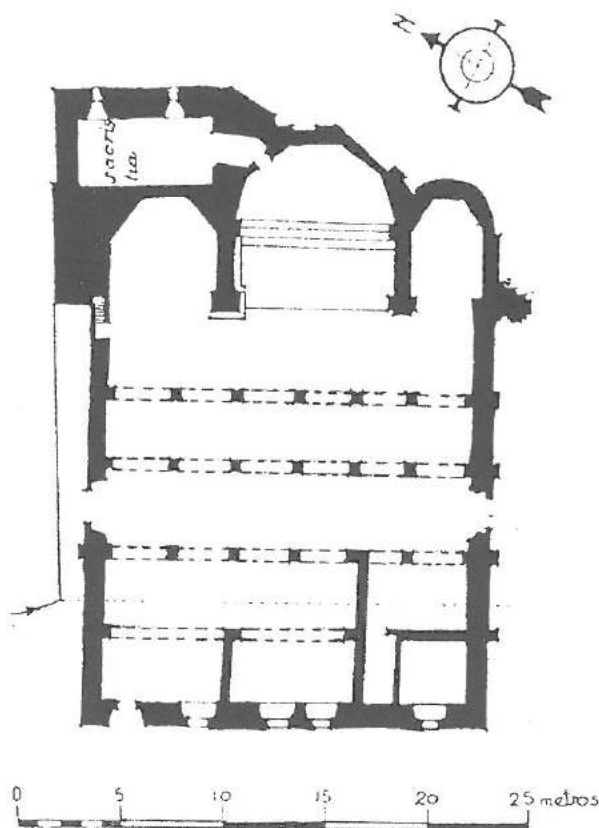
las naves orientadas hacia el este, como ocurrió en Málaga.<sup>8</sup> Más noticias tenemos de la mezquita de la capital bajoextremeña, de la que conocemos su situación y disposición por algunos planos<sup>9</sup> y por la descripción que de ella hace a finales del siglo XVI un canónigo de la Catedral: "donde están tres hilos de arcos con cada siete columnas, unas lisas y otras estriadas, de toda mezcla, que tienen los capiteles trastocados, y aun basas sobrepuestas, según el poco aviso ó mucha mengua del que con destrozos de diversas formas compuso tal fábrica".<sup>10</sup> Localizada en la parte alta de la alcazaba, se convirtió en catedral con el pertinente cambio de orientación y algunas reformas.<sup>11</sup> Hoy se conserva parte de esta primitiva mezquita-catedral porque quedó encerrada en una serie de edificios que conformaron el Hospital Militar.

El resultado de estas adaptaciones pueden ser el origen de un grupo de templos mudéjares localizados en la región que se caracterizan porque definen su interior a través de arcos diafragmas, creando unos espacios rítmicos y seriados. Al cambiar el grupo cristiano la orientación de la mezquita sus arquerías, antes longitudinales, se convierten en transversales, esquema que continuará empleándose siglos después cuando se tiene que levantar una nueva iglesia (figs. 1 y 2). Suponemos que esta tipología logra cierto éxito debido a la familiaridad que presentaba el modelo en determinados grupos cristianos. En la región se conservan algunos ejemplos debidos a la segunda mitad del siglo XIV y los primeros años del siglo XV. Son obras de reducidas proporciones que, con gran frecuencia, se concibieron para ermitas, como la actual parroquia del Espíritu Santo en Cáceres y la ermita de Nuestra Señora del Salor en Torquemada (Cáceres), sin prescindir en otros casos de ser parroquias, como la de Valdecaballeros.<sup>12</sup>

### El espacio político

No son abundantes las noticias referentes a los palacios islámicos en Extremadura, pero las conocidas son lo suficientemente elocuentes como para poder comprobar que los palacios islámicos sirvieron y fueron utilizados por los grupos cristianos, es más, en el ejemplo cacereño, se convirtió en el emblema de la Corona en la ciudad. Este símbolo fue pretendidamente utilizado por los monarcas y, de hecho, fue un conflicto sucesorio el que motivó su destrucción.

Apenas tenemos noticias acerca de su tipología y elementos compositivos. Sabemos que se situó en la parte más elevada de la ciudad y deducimos que era de grandes proporciones porque ocupando parte de su solar se levantarán en la segunda mitad del siglo XV dos palacios de gran extensión, el palacio de los Cáceres-Ovando y el de los Torres o del Aljibe, pero lo cierto es que del conjunto árabe sólo nos ha llegado el aljibe que sirvió para el abastecimiento de la población durante centurias.<sup>13</sup> En 1473 sus materiales fueron reaprovechados en la construcción del palacio del capitán Diego de Cáceres. El Memorial de Ulloa nos transcribe, al relatar los servicios del capitán, un fragmento de una Real Cédula dada por el rey Enrique IV en el año 1473 por la que se le permite que continúe las obras, que ya habían iniciado, en el solar del alcázar, perdonándole por-



1. Planta de la mezquita convertida en catedral de Badajoz. Plano conservado en la comandancia de Ingenieros Militares. En Torres Balbás, "La mezquita de la Alcazaba de Badajoz", *Al-Andalus*, XIII, 1943.

que las había comenzado en sitio real sin la debida licencia. Le concede además que pueda emplear para la obra los materiales del arruinado alcázar.<sup>14</sup>

El alcázar fue entregado por Alfonso IX a un pariente que le acompañó en la conquista de la ciudad en 1229. Años después, durante el conflicto dinástico surgido a mediados del siglo XIV entre el rey don Pedro y don Juan II, se pretendió, por parte del primero, que la familia que hasta entonces custodiaba el alcázar se lo entregara, como expresión de afirmación de su corona.<sup>15</sup> Este edificio presidió la ciudad medieval hasta el año 1465, fecha en la que por motivos sucesorios en la corona fue mandado demoler por orden del nuevo rey, el infante Alfonso.<sup>16</sup> Por entonces estaba regentado por Alfón de Torres, quien será beneficiado por el monarca al perder la tenencia<sup>17</sup> y poco después comenzó a levantar su palacio en parte del solar del arruinado alcázar.

Menos noticias tenemos acerca del palacio que fue la residencia de la corte aftasí en la capital bajoextremeña. Debió de ocupar parte de los terremos localizados intramuros tras la torre albarrana de Espantaperros. En el siglo XVI se dice de la torre: "En este caballero viegísimo ó salidizo con troneras, se

<sup>8</sup> J. Suberbiola Martínez, "La portada gótica de la antigua mezquita-catedral de Málaga, hoy del Sagrario (1514-1525)", *Boletín de Arte*, n.º 16, Universidad de Málaga, 1995, p.114.

<sup>9</sup> L. Torres Balbás, "La mezquita de la Alcazaba de Badajoz", *Al-Andalus*, XIII, 1943, p. 466 y M. Cruz Villalón, "La alcazaba de Badajoz a través de documentos militares de los siglos XVII a XIX", *Tiempo y Espacio en el Arte*, Madrid, 1994, p. 754.

<sup>10</sup> R. Dosma Delgado, *Discursos patrios de la real ciudad de Badajoz (1601)*, Comisión de Monumentos Históricos, Badajoz, 1870, p. 67.

<sup>11</sup> R. Dosma Delgado, *op. cit.*, pág.130.

<sup>12</sup> P. Mogollón Cano-Cortés, *El mudéjar en Extremadura*, Cáceres, 1987.

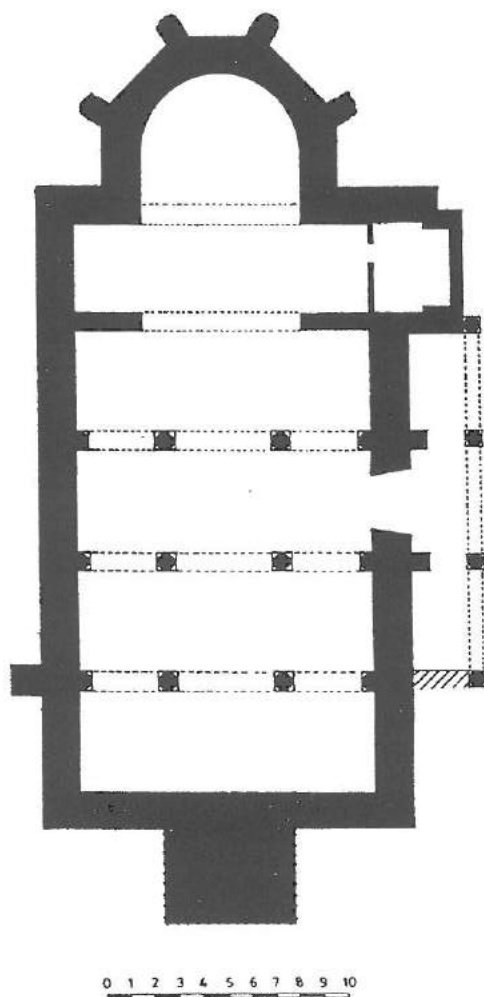
<sup>13</sup> P. Ulloa Golfín, *op. cit.*, fol. 92.

<sup>14</sup> P. Ulloa Golfín, *op. cit.*, fol. 151.

<sup>15</sup> P. Ulloa Golfín, *op. cit.*, fols. 32 y 32 vto.

<sup>16</sup> P. Ulloa Golfín, *op. cit.*, fol. 41 vto.

<sup>17</sup> P. Ulloa Golfín, *op. cit.*, fol. 108.



2. Planta de la iglesia parroquial de Valdecaballeros (Badajoz).

señala puerta que debió servir al palacio, que por dentro allí llega".<sup>18</sup> Este edificio palaciego debió de pertenecer a la monarquía cristiana tras la conquista de la ciudad, pues el rey se desprende de su patrimonio a finales del siglo XIV al entregárselo a la iglesia y obispo de Badajoz según se deduce de unos privilegios consultados por Rodrigo Dosma: "Dio sus casas y alcázares que llaman el almacén, en el castillo de Badajoz, á esta iglesia y á don Fernando, obispo de Badajoz, para siempre, por enmienda de muchos de sus bienes, que la iglesia por servicio de su padre había perdido".<sup>19</sup> La ocupación de estos terrenos hasta hace unos años por el Hospital Militar ha impedido excavaciones en esta parte del recinto, trabajos que ya se han iniciado bajo la dirección del profesor Fernando Valdés. La misma finalidad tuvo la entrega de la alcáza y castillo emeritense a la Orden de Santiago en el siglo XIII. De las edificaciones que configuraban el conjunto sólo tenemos algunas noticias transmitidas por las Visitas de la Orden y por la obra realizada en el siglo XVII por Bernabé Moreno de Vargas.<sup>20</sup>

### La continuidad de los modelos

El arte islámico se mantendrá en nuestro territorio mediante la permanencia de algunas tipologías constructivas, como es el caso de las torres mudéjares en las que se ha localizado un abultado grupo repartido por el territorio nacional en las que se mantiene la estructura de los alminares almohades. Es posible que el modelo sea el resultado, al igual que ocurrió en el caso de los templos anteriormente comentados, de esa política de apropiación llevada a cabo por el grupo cristiano. Lo cierto es que para el caso andaluz se ha constatado la utilización de alminares islámicos para campanarios. El sistema era muy fácil, sólo había que añadir el campanario y sustituir el yamur por una cruz y una veleta, como ocurrió en la Giralda de Sevilla.<sup>21</sup> También en Extremadura se recurrió a esta práctica y, aunque no tenemos noticias referentes a alminares, nos ha llegado el ejemplo de una torre defensiva transformada en campanario. Se trata de la torre albarrana de Espantaperros, perteneciente a la cerca almohade de Badajoz, a quien se añadió un remate mudéjar para que sirviese de sujeción a una campana.

El inicial empleo de torres islámicas como campanarios cristianos producirá que, una vez pasados los años inmediatos de conquista y una vez lograda cierta estabilidad poblacional, cuando sea necesario levantar nuevas torres se opte por reproducir modelos que eran familiares, como serían las torres islámicas. Sólo así se puede entender el paralelismo tipológico existente entre algunos campanarios cristianos con los alminares almohades (figs. 3 y 4), que incluso han creado confusiones a los historiadores del arte, ya que se ha llegado a pensar que algunas obras fueron alminares reutilizados.<sup>22</sup> Probablemente uno de los mejores ejemplos extremeños sea la torre de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada en Llerena, campanario que repite puntualmente la tipología de los alminares almohades. En Extremadura estos modelos tendrán un enorme éxito localizándose diversos e interesantes ejemplos que responden a los siglos XIV y XV.<sup>23</sup>

Un grupo desarrolla la escalera en torno a un machón central, como ocurre en las torres parroquiales de Alía, de Valdecaballeros, de Berzocana y de Herrera del Duque, y en otro el acceso se realiza en torno a un cuerpo en el que se suceden diversas cámaras, como podemos comprobar en la torre de Nuestra Señora de la Granada en Llerena y en las torres de San Gregorio y de las Campanas del Monasterio de Guadalupe.

Aunque sólo se localiza en un ejemplo, no podemos olvidar la continuidad tipológica del patio con andenes cruciformes, modelo que procedente de Oriente Medio, Irán e Iraq, se incorpora a la arquitectura hispanomusulmana en tiempos de los almorávides. Según las excavaciones llevadas a cabo por Meunier en lo que fue la capital del Imperio, Marrakés, este modelo definió el patio del palacio mandado realizar por Alí ibn Yusuf a partir de 1131-32 y que fue arruinado a mediados de esa centuria. A la Península pasará poco después, localizándose la tipología de andenes cruciformes en el patio del palacio del Castillejo, cerca de Monteagudo en Murcia, y en el Alcázar sevillano.<sup>24</sup> Su éxito se confirma por su incorporación en fecha avanzada, en el último tercio del siglo XIV, en el patio de los Leones de la Alhambra granadina, repitiéndose el esquema en construcciones cristianas, como vemos en el claustro principal del monasterio de Guadalupe.

<sup>18</sup> R. Dosma Delgado, *op. cit.*, p. 97.

<sup>19</sup> R. Dosma Delgado, *op. cit.*, pp. 149 y 150.

<sup>20</sup> M. Garrido Santiago, "Notas sobre la fortaleza santiaguista de Mérida antes de ser conventual", *Norba-Arte*, T. VI, Cáceres, 1985, pp. 43-64.

<sup>21</sup> V. Nieto Alcaide, "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", *Fragments*, n.º 8 y 9, 1986, p. 136.

<sup>22</sup> R. Comez Ramos, *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Col. Arte Hispalense, Sevilla, 1993, pp. 32-36.

<sup>23</sup> P. Mogollón Cano-Cortés, "El mudéjar en Extremadura" en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunwerg Editores, Granada, 1995, pp. 99-109.

<sup>24</sup> L. Torres Balbás, "Patios de crucero", *Al-Andalus*, T. XXIII, 1958, pp. 300-323.



Al llegar los jerónimos a Guadalupe tienen que acondicionar las edificaciones existentes a las necesidades de una comunidad monástica, por lo que suponemos que por el año 1389, fecha de su llegada, se inició el claustro mudéjar que se adosó al norte de la iglesia. Las obras debieron de finalizar en torno al año 1405, momento en que concluye el templete central realizado por fray Juan de Sevilla para acoger una fuente desaparecida en el siglo XVIII. El conjunto evoca el paraíso y repite los elementos de un patio palatino con un brillante colorido, fuentes cantarinas, rica vegetación, y los andenes cruciformes con un castillete central que nos recuerda una 'qubba' musulmana.

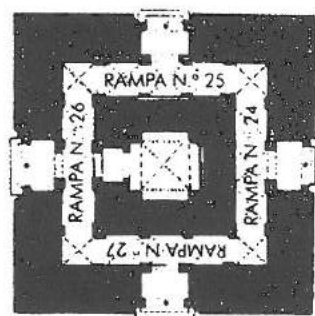
### La recurrencia de los elementos

Hay elementos que pueden considerarse como constantes de la arquitectura islámica que tendrán una amplia acogida en las realizaciones cristianas. Frecuentemente serán decorativos, pero no se dejarán atrás otros constructivos. Debido a su amplitud nos vamos a centrar en el análisis de dos de ellos, el alfiz y los arcos de herradura apuntados, elementos que lograrán gran continuidad en el caso extremeño y que pueden igualmente localizarse en otros puntos peninsulares. La combinación de ambos se presenta insistentemente en las realizaciones mudéjares extremeñas, como se puede ver en las galerías que configuran el patio de Abadía y el claustro principal del Monasterio de Guadalupe, pero no sólo son localizables en obras mudéjares, ya que los encontraremos, independiente o conjuntamente, en las realizaciones góticas extremeñas.

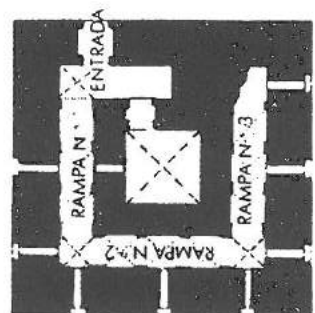
El empleo del alfiz enmarcando puertas de iglesias, de palacios o fortalezas, o encuadrando ventanas, así como limitando escudos en las fachadas será bastante frecuente en las realizaciones extremeñas de los siglos XIV y XV. Menos habitual serán los arcos túmidos empleados independientemente porque la estética islámica impuso la presencia de ambos. Así es como aparece frecuentemente en las ventanas geminadas de las casas-fuertes de la nobleza cacereña, convirtiéndose en uno de los rasgos distintivos de la arquitectura más temprana del Cáceres monumental. Puede que la presencia del alcázar árabe hasta mediados del siglo XV en la ciudad intramuros influyera en las realizaciones que se llevan a efecto en el siglo XIV, copiándose en los palacios los vanos túmidos encuadrados en alfiz del alcázar. De este modo se apropiaban de alguno de sus elementos y manifestaban el poder que cada clan pretendía expresar en sus casas dotadas de enormes y amenazadoras torres defensivas. Estas ventanas continuarán realizándose, quizás ya porque el modelo era clásico, en algunas construcciones tardías, como se puede observar por su presencia en el palacio de los Cáceres-Ovando, realizado en el último tercio del siglo XV en parte del solar y con materiales del arruinado alcázar árabe.<sup>25</sup>

### La posesión de los objetos

Es suficientemente conocido por los historiadores del arte el poder de seducción que ejercieron durante milenios los objetos raros, exóticos y lujosos, pues su tenencia aseguraba no sólo el placer que ocasiona la contemplación de un bello objeto sino que además era sinónimo de poder por su elevado coste. El profesor Grabar nos informa de que diversos objetos de lujo y simbólicos de otras culturas se situaron en Kasbah como sím-



Sección a los  
39 metros de altura



Sección a los  
4 metros de altura

3. Secciones de la Giralda de Sevilla de Aníbal González, en Martín Casariego, *La Giralda de Sevilla*, Madrid, 1989.

bolo de sumisión de los infieles al islam.<sup>26</sup> Para el caso extremeño se conocen algunos datos que confirman esta idea. La noticia más rica nos la ofrece el oriental, establecido en al-Andalus, al-Razi. Su obra, *Masali al-Andalus*, realizada en la primera mitad del siglo X, será copiada por otros historiadores y geógrafos árabes por lo que será suficientemente difundida la idea de que en Mérida existieron maravillosas piedras y objetos que saldrán de la ciudad para formar parte de ricos botines destinados a mezquitas o para ser reutilizados en suntuosas edificaciones islámicas. En su obra hay que diferenciar una parte descriptiva, en la que se menciona la existencia de magníficas construcciones de bellos mármoles y espectaculares estructuras como la del acueducto, y otra parte en la que las noticias son indirectas, respondiendo a esta descripción los datos más curiosos: "Entonces ocurrió que realicé un viaje a Mérida, en el período siguiente a su destrucción, y encontré mármoles y otros bloques de piedra de una gran belleza. Hize levantar y llevar éstos que yo pensaba agradarían a mi padre".<sup>27</sup> Se señala especialmente una inscripción en una placa de mármol porque: "era de tal blancura y pureza que la tomé, al verla, por un bloque de piedra preciosa".<sup>28</sup> Añade otras noticias sobre algunos objetos raros y de lujo que fueron sacados de Mérida por 'Abd al-Rahman Ibn Mu'awiya, como: "un vaso tallado en un bloque de piedra preciosa. Se dice que este vaso fue colocado enseguida en la mezquita de Damasco por Sulayman hijo de 'Abd al-Malik. Se dice igualmente que este vaso fue sustraído de la casa santa de Jerusalén, cuando fue conquistada por Nabucodonosor. En esta conquista participó Isban rey de España, que obtuvo en su parte de botín objetos preciosos, como este vaso y la mesa de esmeraldas que perteneció a Salomón hijo del rey David".<sup>29</sup> Aunque los datos transmitidos por Al-Razi no poseen la credibilidad de haber sido testigo de lo que cuenta sin embargo, nos informa de un proceso común en la época, la

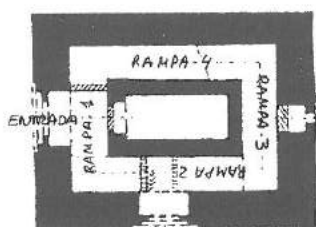
<sup>25</sup> J. Fernández López, J. Pizarro, P. Mogollón Cano-Cortés y otros, *Extremadura Gótica*, Vol. 14, Col. La España Gótica, Ediciones Encuentro, pp. 102-124.

<sup>26</sup> O. Grabar, *op. cit.*, p. 74.

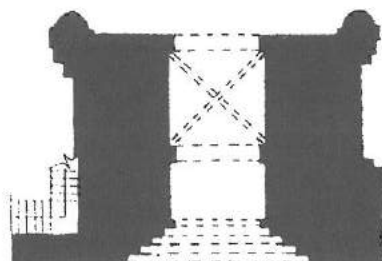
<sup>27</sup> Levi-Provençal, "La 'description de l'Espagne' d'Ahmad al-Razi", *Al-Andalus*, XVIII, 1953, pp. 84-87, en M.<sup>a</sup> A. Pérez Álvarez, *Fuentes árabes de Extremadura*, UEX, Cáceres, 1992, p. 38.

<sup>28</sup> Levi-Provençal, *op. cit.*, pp. 84-87.

<sup>29</sup> Levi-Provençal, *op. cit.*, pp. 84-87.



PLANTA 1



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

PLANTA BAJA

4. Secciones de la torre de Nuestra Señora de la Granada de Llerena.

atracción ejercida por esas piezas de valor y su empleo por la cultura dominante. El proceso se repetirá años después por parte del grupo cristiano, quienes atesorarán objetos islámicos en los monasterios, en las catedrales, en las parroquias y en la corte. El monasterio de Guadalupe no fue una excepción pues sabemos que entre sus tesoros se encontraba una cierva que perteneció a la dismantelada capital del califato, Medina Azahara. Una crónica de finales del siglo XVI nos comunica la reutilización de esta pieza islámica en una fuente de bronce, realizada en 1402 por Juan Francés, localizada en el templete situado frente al refectorio en el claustro principal del monasterio: "en lo mas alto carga una cierva de bronce, acabada con todo el primor y arte possible: y con semejante ingenio esta de pies sobre esta cierva un muchacho desnudo, que despide por la boca agua en abundancia. Es antiquisima esta cierva, por averse hallado en las ruynas de Cordova la vieja, edificio de Marco Marcelo".<sup>30</sup> La tenencia de este objeto por la comunidad jerónima guadalupense es sólo un testimonio del rico y variado patrimonio artístico que atesoró el Real Monasterio.

<sup>30</sup> Fray G. Talavera, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe Consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario*, Toledo, 1597, fols. 193 vto. y 194.

# FIGURACIÓN ANIMAL Y ORNATUS EN LA ALTA EDAD MEDIA HISPANA: UNA APROXIMACIÓN

GERARDO BOTO VARELA

Universitat de Girona

EN los tiempos de la Creación el mundo animal se conducía conforme a un orden armónico. El apacible zoológico fue considerado por la Vulgata (Gn. 2, 1) como el *ornatus* del universo.<sup>1</sup> En relación con ello, el concepto de *ornatus* cobró además una dimensión mecánica y cosmológica entre algunos exegetas medievales: ante el caos primigenio Dios interpuso un remedio, el *ornatus*, que colmaba al mundo de criaturas y preservaba su frágil belleza. Pero esta consideración no fue compartida por la totalidad de los autores. San Isidoro, por ejemplo, consideró que *ornatus* era el objetivo que debía perseguir la *venustas* monumental.<sup>2</sup> Ambas posturas pueden, sin embargo, complementarse: así como los animales del Génesis *ornamentan* el cosmos (y dan testimonio de la paz derivada de Dios), así sus imágenes embellecen decorosamente los templos (al tiempo que ilustran la cosmogonía cristiana o el anhelo de su restitución).<sup>3</sup>

Imágenes de la armonía zoológica protagonizada por los tres géneros a los que alude la Biblia—aves, peces y cuadrúpedos— a menudo ocuparon los suelos de los presbiterios de las iglesias de Próximo Oriente.<sup>4</sup> Los antiguos mosaicos paganos de temática animal, que subrayaban el dominio humano sobre el medio físico, entran en las iglesias palestinas y sirias para evocar una tierra ideal, ordenada y en paz, regida por Dios. La fauna, ya cristianizada, se enmarcará en tallos y roleos. Una solución que no impedirá una lectura unificada de la escena.

Grabar interpretó estos pavimentos de acuerdo con el simbolismo cósmico atribuido a cada una de las partes de las iglesias donde aquellos se instalaron: así, los animales alojados en las exedras, pacíficos o en combate, siempre harían referencia a la paz edénica—por la asimilación de Oriente y Edén—; los de las naves, a su vez, integrarían el mundo material guiado por Dios, una realidad transitoria y transitable en el camino hacia el santuario físico y escatológico.<sup>5</sup> Frente a los apriorismos que implica esta postura, Tomasevic desprecia la ubicación espacial y reordena la temática cósmica cristiana atendiendo a una gradación espiritual.<sup>6</sup> Cuadrúpedos pacíficos afrontados a un eje de simetría, v. gr. una crátera, remiten al Paraíso; la extensión terrenal, por su parte, alberga a cuadrúpedos y aves que viven en medio de la fronda como lo hacen los peces en las aguas. No había inconveniente, además, en que el cosmos en su conjunto fuera expresado por alguna de sus partes.<sup>7</sup> A decir verdad los motivos supraterráneos ocuparon los coros en la mayor parte de los casos, de manera que, en última instancia, los resultados de Tomasevic no difieren tanto de los de Grabar. Por mi parte, he intentado asumir ambos discursos en el análisis de Quintanilla de las Viñas.

La posibilidad de ilustrar ciertas profecías veterotestamentarias aseguraba el éxito de las representaciones de fauna en paz en un área geográfica afectada por la tradición he-

<sup>1</sup> El concepto recibió la atención de una parte de la exegética medieval. S. Ambrosio, *Hexameron: PL*, 14, 208. *Epist. ad Hieronymum* (exc. epist. Augustini) et scripta uariorum auctorum. Epist. 98, vol. 55, par. 10, p. 194. Beda Venerable, *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* I, 1, 14: *Corpus Christianorum* (en adelante CC), CXVIII, 15. *Ibid.*, I, 2, 4: CC, CXVIII, 39. Andrés de San Víctor, *Expositio super heptateuchum*. I. In *Genesisim*, 649. Bernardo Sylvestris, *Cosmographia*, I.3 "Ornatus Elementorum", vid. las ediciones de W. Wetherbee, Nueva York-Londres, 1973 y P. Dronke, Leiden, 1978, además de B. Stock, *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton University, 1972, esp. 126-128. Hildegarda de Bingen, *Scivias*, pars 3, uisio 9, 25: CC, XLIIIA 538. Juan de Salisbury, *Metalogicon*, lib. 2, cap. 20, lín. 308, vid. la edición de C. C. J. Webb, Oxford, 1929. S. Ruperto de Deutz, *De sancta trinitate et operibus eius*. Lib. I: In *Genesisim*, I, 1: CC, XXI, 129. *Ibid.*, I, 37: CC, XX, 166. *Ibid.*, I, 54: CC, XXI, 182. Lucas de Tuy, *De altera vita: Bibliotheca maxima veterum patrum*, XXV, 121, vid. S. Moralejo, "D. Lucas de Tuy y la 'actitud estética' en el arte medieval", *Euphrosyne*, XXII, 1994, pp. 341-346, esp. 343 donde se analizan brillantemente las justificaciones teológicas del Tudense ante la ornamentación de las iglesias.

<sup>2</sup> *Etimologías*, XIX, 11. J.-M. Hoppe, "Éléments pour une étude de l'esthétique de l'époque visigothique", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VIII, 1985, pp. 47-72, esp. 61s.

<sup>3</sup> Un paradigma del *ornatus* animal en los márgenes del frontal de altar de Basilea (Musco Cluny, París): hojas y tallos poblados por cuadrúpedos y aves enmarcan una imagen de devoción protagonizada por un Cristo taumatúrgico. Vid. J.-P. Caillet, "Et magnae silvae creuerunt... Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII-1, 1995, pp. 23-33, esp. 29.

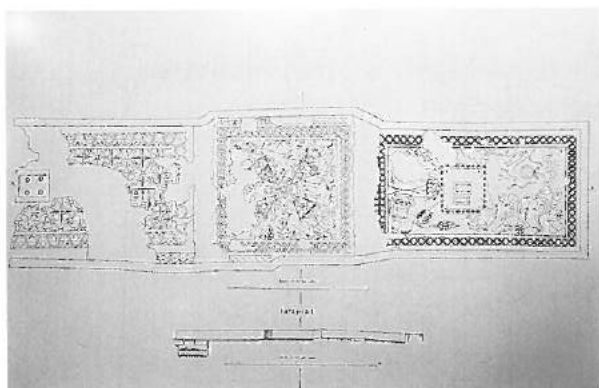
<sup>4</sup> M. T. Olszewski, "L'image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient. L'iconographie chrétienne expliquée par Cyrille de Jérusalem (314-387)", *Cahiers Archéologiques* (en adelante CA), 43, 1995, 9-34. G. Canuti, "Iconografie dei mosaici pavimentali della zona sacra nelle chiese del Vicino Oriente", *Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente*, XLI *Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* (en adelante, CCARB), Ravenna, 1994, pp. 463-485, esp. 469s.

<sup>5</sup> A. Grabar, "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien", CA, XII, 1962, pp. 117-152, esp. 132 y 149. También para B. Bagatti, "Il significato dei mosaici della scuola di Madaba (Transjordania)", *Rivista di Archeologia Cristiana* (en adelante, RAC), XXXIII, 1957, p. 154s., la ubicación espacial de distintas parejas animales simétricas ante el Árbol de la Vida estimulaba interpretaciones simbólicas.

<sup>6</sup> G. C. Tomasevic, "Les mosaïques paléobyzantines de pavement dans l'Illyricum oriental. Iconographie. Symbolique. Origine", *Actes du X<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne* (en adelante, CIAC) (Tsalónica, 1980), El Vaticano, 1984, pp. 481-511, estudia el área balcánica.

<sup>7</sup> En el panel central del pavimento de la basílica de Dumetios en Nicópolis (Epiro), donde únicamente figuran aves, una inscripción indica sin emboscos que se representa la tierra y sus habitantes. H. Maguire, *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Londres, Pennsylvania State Univ. Press, 1987, p. 22. E. Kitzinger, "Studies on Late Antiquity and Early Byzantine Floor Mosaics. I: Mosaics at Nikopolis", *Dumbarton Oaks Papers* (en adelante, DOP), VI, 1951, pp. 83-122.





1. Illa del Rei (Menorca). Mosaico, según Llorente (1888).

brea.<sup>8</sup> Pero a fines del siglo VII una desconfiada Iglesia bizantina inhabilitó las alegorías del Antiguo y del Nuevo Testamento y, con ello, las correspondientes figuraciones animales.<sup>9</sup> Occidente, siempre suspicaz ante las exégesis fisiológicas,<sup>10</sup> continuó importando objetos suntuosos provistos de imágenes animales. Desinteresado por la interpretación de cada una de las diferentes criaturas aceptó que todas en su conjunto glorificaban a Dios y a su Obra, o que determinada parte de ellas vaticinaban la vuelta al orden edénico. Imágenes sintéticas de la Creación podían así ornar templos, cruces o relicarios. Sin embargo, una parte de la cultura visigoda participaba de la hermenéutica alejandrina como subraya la obra de San Ildefonso de Toledo.<sup>11</sup>

Las imágenes del Paraíso perdido evocan el reino mesiánico de justicia, que según predijo Isaías (XI, 6-8) devolverá el mundo a su estado prístino.<sup>12</sup> Este vaticinio fue actualizado por la Jerusalén Celeste y su armonía espiritual. El principio evoca el fin, y también a la inversa, con lo que se cierra un ciclo de tránsito temporal caracterizado por la violencia, fruto del pecado. Ese principio y fin edénicos, que son Dios mismo, comportan la convivencia de las especies animales. Y no es necesario insistir en que, a menudo, la Hispania altomedieval interpretó sus circunstancias históricas en clave apocalíptica.

Entre las obras altomedievales peninsulares no faltan aquellas que despliegan programas iconográficos de temática zoológica. No me interesan ahora las representaciones animales aisladas, fácilmente reducibles a motivos decorativos, sino los conjuntos provistos de criaturas de distintos géneros y especies.

El foco más temprano lo constituyen los mosaicos baleares del siglo VI.<sup>13</sup> Son Peretó presentaba árboles, tramas geométricas, tallos y diferentes especies de aves.<sup>14</sup> Santa María del Camí muestra en el fondo de su nave, junto al ciclo del patriarca José, a Adán y Eva conscientes de su desnudez y, en otro recuadro, ciervos huyendo de un león agresivo.<sup>15</sup> Por su accesibilidad visual para el conjunto de la feligresía y su carácter narrativo estas imágenes edénicas son más moralizantes que alegóricas: la pose del león quizá ilustre la inmediata reacción del mundo animal al pecado humano. En torno al altar de Es Fornàs de Torelló se trazaron aves entre bucles de follaje y pavos afrontados flanqueando un cántaro y, en el pavimento del espacio intermedio reservado al *chorus*, dos leones ante un árbol, previsiblemente el de la Vida. Torelló se hace eco, de modo casi literal, de una vieja composición hebrea adoptada también por los cristianos del área jordano-palestina.<sup>16</sup>

Mayor complejidad demuestra Illa del Rei, en cuyo presbiterio la simétrica pareja de felinos se acompaña de pájaros, peces y reptiles (fig. 1). Contiguos a este mosaico otros dos: en el primero aves y herbívoros (ciervo, cabra, bóvido y liebres) se mueven entre tallos y cuatro cántaros en aspa;<sup>17</sup> para la nave se confeccionó una trama geométrica con flores y aves. La individualización de las tres composiciones acentúa la segregación de *sanctuarium*, *chorus* y nave, y favorece la correspondencia entre espacios litúrgicos e iconografía. Cada composición brinda, además, un fondo escenográfico acorde con la categoría espiritual del ámbito.<sup>18</sup> Se trata de la más antigua representación simbólica de la Creación conservada en el solar hispano,<sup>19</sup> asimilable a las imágenes paradisiacas orientales.<sup>20</sup> Como en Torelló, los leones afrontados denuncian que los comitentes baleares fueron sensibles en ese momento a la iconografía vigente en Próximo Oriente. Sus conocimientos quizá procedían en realidad del Norte de África o de Ravena, como defienden respectivamente Palol y Guàrdia. En cualquier caso,

<sup>8</sup> Animales en simetría y entre árboles ocupaban los dinteles de las sinagogas. A. Grabar, "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien", *CA*, XI, 1960, pp. 41-71, esp. 68. Un caso que denota hasta qué punto el arte clásico se apropió del bagaje judío en un mosaico pavimental de la Cartago romana. E. R. Goodenough, *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*, Princeton Univ. Press, 1988, fig. 14.

<sup>9</sup> A. Grabar, *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 57-59. Maguire, *Earth and Ocean*, p. 6. Cristo pacificador se sincretizó con Orfeo (Id., "Recherches sur les sources juives", *CA*, XII, p. 119. J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Univ. Press, 1970) y se valoró como el nuevo Adán (H. Maguire, "Adam and the animals: allegory and the literal sense in Early Christian Art", *DOP*, XLI, 1987, pp. 363-373, esp. 367s).

<sup>10</sup> El Decreto Pseudo-Gelasiano (falso del siglo VI) institucionalizó la cerrazón de la Iglesia occidental a la tradición alejandrina. E. von Dobschütz, *Das Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis in kritischem Text herausgegeben und untersucht*, Leipzig, 1912, p. 348.

<sup>11</sup> *De itinere deserti*. J. Campos Ruiz y V. Blanco (eds.), *Santos Padres españoles*, vol. I, San Ildefonso de Toledo, Madrid, BAC, 1971, 381-436. Otro tanto podría decirse del *Hexameron* de San Ambrosio. Vid. n. 1.

<sup>12</sup> Una ilustración puntual de este 'nuevo paraíso' en un mosaico de Karlik (Asia Menor). M. Gough, "The Peaceful Kingdom. An Early Christian Mosaic Pavement in Cilicia Campestris", *Mélanges A. M. Mansel*, I, Ankara, 1974, p. 418 y fig. 63. Su inclusión en la liturgia hierosolimitana en Bagatti, "Il significato dei mosaici", pp. 145-146.

<sup>13</sup> P. de Palol, "En torno a la iconografía de los mosaicos cristianos de las islas Baleares", *Actas de la I Reunión de Arqueología Paleocristiana Hispana* (Vitoria 1966), Vitoria, 1967, pp. 131-149. Id., *Arqueología romana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, 1967, pp. 218-233. M. Guàrdia, "Les basíliques cristianes de Menorca: Es Fornàs de Torelló i s'Illa del Rei, i els tallers de musivària balears", *Les Illes Balears en temps cristians fins els àrabs* (Mahón 1984), Mahón, Institut d'Estudis Menorquins, 1988, pp. 65-71, defiende una vinculación temática con Ravena.

<sup>14</sup> P. de Palol, "La arqueología cristiana en la Hispania romana y visigoda. Descubrimientos recientes y nuevos puntos de vista", *Actes du XI<sup>e</sup> CIAC* (Lyon-Vienne-Grenoble-Ginebra-Aosta 1986), Roma, 1989, pp. 1975-2022, esp. 1992.

<sup>15</sup> M. Guàrdia, "Qüestions iconogràfiques entorn al mosaic de la Basílica de Santa Maria del Camí (Mallorca)", *Les Illes Balears, o. c.*, pp. 73-79, baraja, ante tan anómala ubicación temática, la existencia de un contracoro, un *pulpitum* según C. Godoy Fernández, *Arquitectura y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995, pp. 164.

<sup>16</sup> A. Grabar, "Recherches sur les sources juives", *CA*, XI, 41-71 y *CA*, XII, pp. 117-152. Palol, "En torno a la iconografía", pp. 134 y 140-142, donde emparenta Torelló y la sinagoga de Nirim. Guàrdia, "Les basíliques cristianes", p. 67, intuye connotaciones escatológicas en los leones.

<sup>17</sup> Una composición muy semejante en el mosaico Ktisis de Antioquía. Tomasevic, "Les mosaïques paléobyzantines", p. 489 y fig. 10.

<sup>18</sup> Godoy, *Arquitectura y liturgia*, p. 185 y fig. 24. Para un ámbito completamente distinto G. C. Menis, *I mosaici cristiani di Aquileia*, Udine, Del Bianco, 1965, p. 19, plantea interpretaciones simbólicas de los ámbitos templarios en función de su decoración musiva.

<sup>19</sup> Según J. Fontaine, *El prerrománico*, Madrid, Encuentro, 1978, p. 437, anuncia la fauna programática de la Cruz de la Victoria.

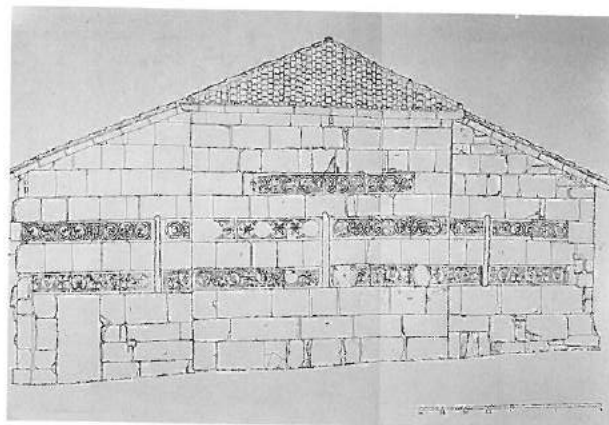
<sup>20</sup> Grabar, "Recherches sur les sources juives", *CA*, XI, p. 68, n. 1 y fig. 25. P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, Archéologie et Liturgie*, I, Lovaina la Nueva, 1988, pp. 476-479, niega valor semántico a la fauna.



en Illa del Rei se sintetiza en un mismo panel una imagen alegórica, el mar de salvación,<sup>21</sup> y otra mesiánica, la visión de Isaías, expresada a través de leones encarados. Las aves y reptiles que completan la escena y los herbívoros y aves del mosaico anejo aluden, de modo suplementario, a la totalidad de la Creación, un tema de glorificación divina que explicita los beneficios aportados por la mesa eucarística.<sup>22</sup>

Entre los relieves hispanogodos con temática faunística, cuya significación no puede aquilarse dada su descontextualización y deterioro, se cuentan piezas de sabor orientalizador como el sillar con aves y cuadrúpedos (?) empotrado en la Sé de Lisboa, la pilastra con grifos dentro de círculos sogueados y el relieve con leones y hojas, procedentes de San Félix de Chelas (Museo do Carmo, Lisboa).<sup>23</sup> Si la última de estas piezas fue un cancel, algo podrían alumbrar sobre su incógnito significado los leones afrontados de los mosaicos baleares.<sup>24</sup> La cancela de Mérida, en el que aves se incorporan a una retícula, remite un tanto al ambón de Agnello de Rávena adornado, por cierto, con cuadrúpedos, aves y peces.<sup>25</sup> Pero no resulta menos próximo al temprano altar de Auriol (Museo del Castillo de Boléry, Marsella), al arco de triunfo de Quintanilla, al que me refiero más adelante, a las imágenes de las almas ante el altar tal y como se encuentran en algunos Beatos (Silos, frag. 4; Seu d'Urgell, fol. 106) o la tela del Trono Vacío pintado en el ábside de Sant Quirce de Pedret (Museo de Solsona). Aunque los ejemplos de Chelas y Mérida resulten parcos, sospecho que, como los mosaicos presbiteriales, las imágenes fijadas en los cancelos y ambores hispanos pretendieron evocar el Paraíso además de las ánimas de los fieles.

Quintanilla de las Viñas vio interrumpida su singular extroversión plástica por la fuerza de los acontecimientos.<sup>26</sup> Sus relieves debían continuar por los muros laterales de las naves, tal y como ponen de manifiesto las abruptas cesuras de los frisos, e incluso por el interior de la cabecera y el transepto.<sup>27</sup> De este trauma la escultura, con la salvedad de Lillo, no se recuperará en la Península hasta siglos después.



2. Santa María de Quintanilla de las Viñas. Diseño de su testero oriental, según Arbeiter.

En consonancia con el proverbial traspaso de fórmulas e iconografías del arte mueble suntuario al monumental, los relieves con figuración zoomórfica de Quintanilla derivan posiblemente de los célebres paños de ascendencia sasánida y factura bizantina difundidos durante siglos por el Mediterráneo<sup>28</sup> (fig. 2). Tanto Sepúlveda como Barroso y Morin han ofrecido sendas explicaciones para los animales esculpidos en la iglesia burgalesa.<sup>29</sup> Pero ni el Libro de la Revelación ni el *De itinere deserti* ildefonsino, a los que remiten estos autores, agotan la significación de los frisos con temas animales. Para profundizar en los mismos no será ocioso considerar de nuevo los pavimentos orientales.

En el interior de Quintanilla el desposamiento místico de Cristo y su Iglesia, cifrado en términos cósmicos por las imá-

<sup>21</sup> Palol, "En torno a la iconografía...", pp. 138-139 y n. 63. Para el mosaico acuático de Aquileia vid. P. L. Zovatto, *Mosaici Paleocristiani delle Venezie*, Udine, Del Bianco, 1963, pp. 85-87 y figs. 91-94.

<sup>22</sup> Aún en el siglo XII los mosaicos presbiteriales recurren a idénticas composiciones para dar cuenta del alcance cósmico del sacramento. N. Rash-Fabri, "A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi", *Gesta*, XIII/1, 1974, 5-14, fig. 1.

<sup>23</sup> P. de Palol, *Arte hispánico de época visigoda*, Barcelona, Polígrafa, 1968, figs. 46-51. H. Schlunk, *Arte visigodo. Arte Asturiano*, Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 268s. niega cualquier significación y cree en su deuda con las sedas persas y bizantinas. Fontaine, *El prerrománico*, p. 202, ve un cancel en el relieve de Chelas. L. Caballero Zoreda, "¿Visigodo o Asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un 'marco de referencia' de la arquitectura y la escultura altomedieval en el Norte y el Oeste de la Península Ibérica", *Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo*, XXXIX CCARB, Ravena, 1992, pp. 139-190, esp. 174-175, data en el siglo IX los relieves de Chelas y Saamasas (Lugo). Id., "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo Omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X (I)", *Al-Qantara*, XV, 1994-2, pp. 321-348, esp. 344s. La pilastra con grifos de Chelas deriva formalmente de la "fibula de Capua". Vid. F. de Almeida, *Arte visigótica en Portugal*, Lisboa, 1962, p. 66, fig. 17. Adivina un sentido bautismal para una pilastra del Museo de Mérida con toro y león en roleos, y a un lado de la pieza un centauro del que brotan más tallos. *Ibid.*, p. 194, figs. 75-76.

<sup>24</sup> Grabar, "Recherches sur les sources juives", *CA*, XI, p. 70 interpreta la paz animal, representada ante los ambores orientales, como efecto de la palabra divina. Cabe imaginar un traspaso iconográfico de los pavimentos, y aun de las mesas de altar, a los propios púlpitos.

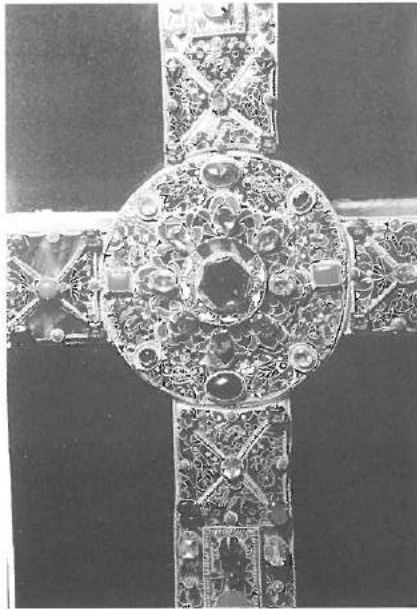
<sup>25</sup> El cancel emeritense en Palol, *Arte hispánico*, fig. 21. H. Schlunk, "El arte asturiano en torno al 800", *Actas del simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* (en adelante, *Actas Beato*), v. II, Madrid, 1978, p. 156, reconoció en el púlpito ravenático los tres géneros de la Creación. R. Farioli Campanati, "Il pyrgus dell'archivescovo Agnello e la sua datazione", *Ravenna, Constantinopoli, Vicino Oriente*, XLI CCARB, Ravena, 1994, pp. 207-217.

<sup>26</sup> La abundante bibliografía en R. Barroso Cabrera y J. Morin de Pablos, *El árbol de la Vida. Un estudio de iconografía visigoda: San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas*, Madrid, 1993, pp. 161-166. Vid. también Godoy, *Arquitectura y liturgia*, p. 256. L. Caballero Zoreda, "Pervivencia de elementos visigodos en la transición al mundo medieval. Planteamiento del tema", *III Congreso de Arqueología Medieval Española* (en adelante, *CAME*), I, Oviedo, 1992, p. 117s. defiende, como Orueta (1928) o Camps Cazorla (1939-1940), su visigotismo.

<sup>27</sup> Palol, "Arte y arqueología", p. 379.

<sup>28</sup> Schlunk, *Arte visigodo, arte asturiano*, p. 301. Id., "La decoración de los monumentos ramirenses", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (en adelante, *BIDEA*), 5, 1948, pp. 74-76 y 79-80. Palol, *Arte hispánico*, p. 174. Esta inspiración oriental es igualmente evidente en la Península en pinturas (parte alta de San Baudelio de Berlanga, Sta. María de Wamba, zócalo de S. Miquel de Cruïlles, etc.) o mosaicos (Ripoll) románicos. Otro tanto propone para el ámbito andalusí N. Kubisch, "Ein Marmorbecken aus Madinat al-Zahira im Archäologischen Nationalmuseum in Madrid", *Madrider Mitteilungen*, 35, 1994, pp. 398-417, esp. 411s., y láms. 50-58.

<sup>29</sup> M. A. Sepúlveda González, "Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas", *En la España Medieval, V, Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz*, II, 1987, pp. 1218-1237. Para Barroso y Morin, *El árbol de la Vida*, p. 123 los relieves de Quintanilla surgen *ex novo* por el deseo de ilustrar el *De itinere deserti* de San Ildefonso. No puedo suscribir tal opinión. En el mejor de los casos, esta obra facilitaría la comprensión de algunas imágenes o su relación con determinado rito litúrgico.



3. Cruz de la Victoria. Cámara Santa, Oviedo.

genes del Sol y la Luna,<sup>30</sup> evoca la Jerusalén Celeste, la promesa escatológica que actualiza el vaticinio veterotestamentario.<sup>31</sup> La nave de Quintanilla –peregrinatio terrenal– desemboca en el ábside, donde se promete la comunión con la divinidad;<sup>32</sup> el arco de triunfo, con aves entre tallos de vid –tan vinculada a

San Pedro de la Nave, como subrayó Palol–,<sup>33</sup> se ha leído, conforme al testimonio de San Ildefonso (*De itinere deserti*, XXXI), como metáfora de la redención cristiana a través de la eucaristía, simbolizada por los sarmientos.<sup>34</sup> Las aves, espirituales, guían hacia la divinidad.<sup>35</sup>

La fauna exterior, ordenada y serena, lejos de esa gratuidad y contingencia que parece implicar el término “decorativo”, alaba al Creador como reflejo *imaginado* de una parte sustancial de Su obra.<sup>36</sup> En el anhelo de redención presente en el interior del edificio redundarían los frisos exteriores: lo historiado y lo zoomórfico contribuyen por igual a la configuración de un único programa. En absoluto ajeno y marginal, este reverso del discurso redentorista interior se expresa en términos físicos pero igualmente desiderativos, un ejercicio particular de pedagogía monástica.<sup>37</sup> El friso superior del paramento E del ábside exhibe una fauna que, como la Jerusalén Nueva, ha superado el tiempo y ha alcanzado la paz mesiánica vaticinada por Isaías (XI, 6-8; LXV, 25) y Oseas (2, 20): vencidos el pecado y la muerte las distintas especies conviven sin agresiones en un segundo Edén.<sup>38</sup> El reino animal pacificado enfatiza el carácter del templo como residencia de, y en, paz. Componen esta banda diez círculos tangentes que alojan, por duplicado y en disposición simétrica, cinco especies de cuadrúpedos reales y fabulosos: vacas, osos, grifos, ciervos, león y pantera.<sup>39</sup> Por cierto que Isaías menciona precisamente cabras, panteras, vacas-terneros-bueyes, leones y osos amén de lobos, corderos, víboras y áspides.

Concomitante en su valor eucarístico con los pavimentos absidiales orientales,<sup>40</sup> el friso intermedio de Quintanilla exhibe aves –pavos reales, palomas, gallos, patos...– afrontadas al Árbol de la Vida –*signum crucis*.<sup>41</sup> También la contemplación

<sup>30</sup> Las posturas de los distintos autores sintetizadas en P. de Palol, “Arte y arqueología”, en *España visigoda. La monarquía. La cultura. Las artes* (Historia de España de R. Menéndez Pidal, vol. III-2), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 380 y en Barroso y Morín, *El árbol de la Vida*, pp. 110-120, quienes leen el conjunto a la luz de la exégesis de Apringio de Beja: *Apringii Pacensis Episcopi. Tractatus in Apocalypsin*, A. C. Vega (ed.), El Escorial, Typis Augustinianis Monasterii, 1940. Sepúlveda, “Los anagramas y el programa”, p. 1222 considera a Flammola (879) responsable del discurso iconográfico.

<sup>31</sup> Is. 24, 23 y 60, 19 cfr. Ap. 22, 5. Sepúlveda, “Los anagramas y el programa”, p. 1232 propone considerar el conjunto en consonancia con la liturgia propia del día de la Santa Cruz recogida en el antifonario hispano.

<sup>32</sup> Barroso y Morín, *El árbol de la Vida*, p. 120s.

<sup>33</sup> Sobre los talleres que intervienen en la decoración exterior del edificio y el talante de cada uno Palol, “Arte y arqueología”, p. 381. Diferente propuesta en L. Caballero Zoreda, “Arte prerrománico visigodo”, en *Historia del Arte de Castilla y León*, t. I, Prehistoria, Edad Antigua y Arte Pre-románico, Valladolid, Ámbito, 1994, p. 159. S. Andrés Ordaz y J. A. Abásolo Álvarez, *La ermita de Santa María. Quintanilla de las Viñas* (Burgos), Burgos, 1980, pp. 28-30, suscribieron esa proximidad formal con La Nave. Los mismos motivos en piezas de toréutica visigoda. P. de Palol, “Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo”, *I goti in Occidente. Problemi* (Spoleto, 1955), Spoleto 1956, p. 110. Un antecedente monumental en el coro de Torelló.

<sup>34</sup> Andrés y Abásolo, *La ermita de Santa María*, p. 34. S. Ildefonso, *De itinere deserti*, Campos y Blanco (eds.), I, p. 401, interpreta alegóricamente toda la flora que el cenobita puede hallar en ese desierto (XXIX-XLVIII).

<sup>35</sup> *De itinere deserti*, LIII-LXIII. Cfr. Fr. V. de la Cruz y J. Vicario Moreno, *Historia y arte de Santa María de Lara*, Burgos, Monte Carmelo, 1988, pp. 67-68.

<sup>36</sup> Olszewski, “L’image et sa fonction”, n. 52 y p. 20s.

<sup>37</sup> S. Ildefonso, que toma el título de su tratado de Sab. 11, 2, leía el bestiario de modo simbólico acorde con la mentalidad cenobita (*De itin. des.*, LXIV-LXXI). Quintanilla era un monasterio en el páramo, un lugar privilegiado por no contaminado. Sobre el desierto como escenario de la vida eremítica M. Schapiro, “El significado religioso de la Cruz de Ruthwell”, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 141-162, esp. 150s; y P. Meyvaert, “A New Perspective on the Ruthwell Cross: Ecclesia and Vita Monastica”, *The Ruthwell Cross*, B. Cassidy (ed.), Princeton Univ. Press, 1992, pp. 95-166, esp. 125s. Sobre la aspiración del religioso medieval a vivir en armonía con los animales que habitaban esos parajes, como *vir Dei* pacificador, G. Penco, “L’amicizia con gli animali”, *Vita monastica*, 17, 1963, pp. 3-10. La didascalia animal ocupa la epístola de Pedro Damián “De bono religioso status et variarum animantium tropologia” (*PL*, CXLV, 763-792): el monasterio –Montecasino– es un Arca de Noé, una residencia de salvación frente al mundo. J. Leclercq, *S. Pierre Damien, ermite et homme d’Église*, Roma, 1960, esp. 186s.

<sup>38</sup> P. Testini, “Gli animali tra apparato decorativo e simbologia”, *I mosaici di Giordania*, M. Piccirillo (ed.), Roma, 1986, pp. 135-142, esp. 140. C. Dauphin, “Symbolic or Decorative? The Inhabited scroll as a means of studying some early Byzantine mentalities”, *Byzantion*, 1978, pp. 10-34, esp. 12s. Palol, “Arte y arqueología”, p. 382 advierte un talante paradisiaco en los frisos. Sepúlveda, “Los anagramas y el programa”, p. 1229s. lo entiende a través de Ap. 22, 2 y Ap. 22, 15.

<sup>39</sup> Identifico como pantera el animal moteado del sexto círculo comenzando por la izquierda. “Panther (...) bestia minutis orbiculis superpicta, ita ut oculatis ex fulvo circulis, nigra vel alba distinguatur varietate”. San Isidoro, *Etimologías*, XII, 2, 8. J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero (eds.), vol. II, Madrid, BAC, 1995, p. 70. Los que considero vacas pudieran ser toros o terneros pero bóvidos en cualquier caso. De la misma manera, mi ciervo quizá sea un óvido salvaje como la cabra montesa, dadas sus pezuñas.

<sup>40</sup> Canuti, “Iconografie dei mosaici pavimentali”, p. 471s. B. Bagatti, “Ucelli nei pavimenti musivi delle cappelle funerarie palestinesi”, *RAC*, XXIX, 1953, 207-214.

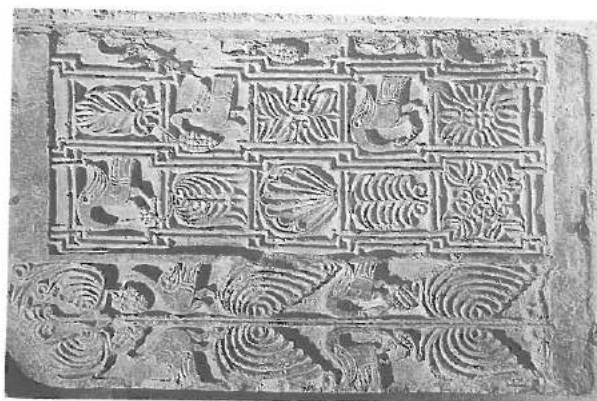
<sup>41</sup> P. Skubiszewski, “Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval”, *CA*, 40, 1992, pp. 51-90, esp. 63s. P. Reuterswärd, “The Lyon, the Lily and the Tree of Life”, *Konsthistorisk tidskrift*, LIV/4, 1985, pp. 147-151. Caillet, “*Et magnae silvae creverunt...*”, p. 29. Barroso y Morín, *El árbol de la Vida*, n. 44 recuerdan que Apregio paragonaba el Árbol custodiado por las aves con el Crismón flanqueado por A y Ω.

anagógica de estas criaturas prefiguraba las benignas consecuencias de la superación del tiempo terrenal, de la regeneración de la naturaleza que comportará la Parusía. En los relieves con animales de Quintanilla se establece, además, un debate entre el naturalismo y la geometría. Un carácter abstracto y atemporal viene dado en el friso superior por la disposición especular y los marcos circulares y en el intermedio por el despliegue seriado que regulariza el aviarío. Algunas concesiones paisajísticas atemperan, no obstante, el rigor compositivo: los árboles que pautan y segregan cada pareja de aves afrontadas, o los brezos y jaras que crecen entre las patas de los cuadrúpedos ubican a toda esta fauna en un *hortus* primaveral, evocación inmediata del Paraíso.<sup>42</sup>

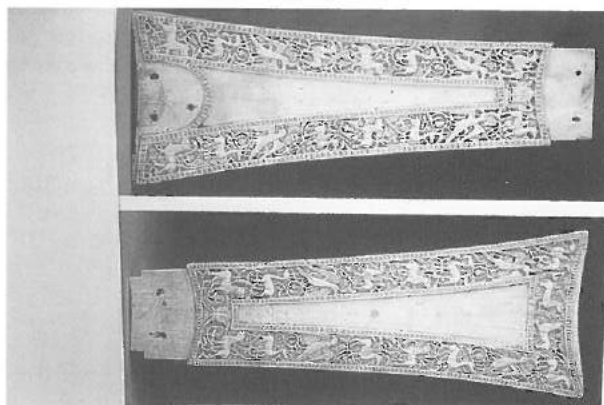
También entre el mobiliario litúrgico hispanogodo es posible hallar obras con representaciones animales significativas. Sirvan como paradigmas dos jarritos litúrgicos. El de Plazuela de Chirinos (Córdoba) se decora con medallones de leones, ciervos y pavos reales,<sup>43</sup> mientras que el de Balbarda (Ávila)<sup>44</sup> aloja Árboles de la Vida, aves, felinos y bustos frontales de personajes dentro de arcos superpuestos como escamas. En clave paradisiaca, la fauna de estas piezas de probable uso sacramental anticiparía los beneficios espirituales comportados por el bautismo o la eucaristía.

Del mundo astur cabe reseñar la Cruz de la Victoria y la Caja de las Ágatas.<sup>45</sup> En la placa que corona esta Caja, estudiada por Elbern,<sup>46</sup> la cruz se rodea de aves afrontadas al Árbol de la Vida, cuadrúpedos y unas criaturas a medio camino entre peces y reptiles.<sup>47</sup> Como en el evangelario de Lindau y en la bolsa de Enger, cada especie ocupa cuatro espacios.<sup>48</sup> Los tres géneros animales asociados a la Cruz aluden a la cosmogonía cristiana; pero también a la reconciliación del Cosmos que comporta la muerte de Cristo (Col. 1, 20; y también Ef. 1, 10 y 2, 16), acto regenerador que, según Isaías, hará realidad el Mesías al final de los tiempos. La Cruz –y su evocación, el Árbol de la Vida– es por tanto el *signum Christi* que propicia la concordia ecuménica.<sup>49</sup>

Los *tria genera animalia* –cuadrúpedos, aves y peces– ornan el disco central y los arranques de los brazos de la Cruz de la Victoria (fig. 3). Los responsables de esta obra reprodujeron el discurso teológico presente en la placa de la Caja ovetense. Entre los paralelos que Schlunk halló en la miniatura merovingia y la orfebrería y eboraria carolingias,<sup>50</sup> me interesa el relicario de Treveris, donde aves y cuadrúpedos alojados en compartimentos semicirculares flanquean la Cruz y el Tetramorfos.<sup>51</sup> Las bestias de la pieza –ciervo, oso y leones– se encuentran también en la profecía isíaca. Además, algunos feli-



4. San Miguel de Escalada. Cancel.



5. Cruz de San Millán. Museo del Louvre, París.

nos –al igual que las aves– flanquean el Árbol, con lo que expresan su reconocimiento a la autoridad de la Cruz.<sup>52</sup>

El palacio del Naranco presenta los mejores restos astures de fauna sobre soporte monumental. Marín reconoce aquí el anhelo del rey ungido por Dios de dominar la naturaleza y sus

<sup>42</sup> Otro tanto sucede en un importante número de mosaicos del área oriental. Olszewski, "L'image et sa fonction", pp. 16-18. Canuti, "Iconografia dei mosaici pavimentali", p. 472 y n. 36.

<sup>43</sup> S. de los Santos Gener, "Museo Arqueológico de Córdoba. Ingresos del año 1956", *Memoria de los Museos Arqueológicos*, XVI-XVI, Madrid 1960, 192, lám. XL.

<sup>44</sup> G.(.) R(ípol) L(ópez), "Liturgical ewer", *The art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 52.

<sup>45</sup> Y los restos de la cruz donada por Alfonso III a Compostela a la que se refieren Elbern y Schlunk, vid. *infra*. La caja representa la Jerusalén Celeste según M. A. Sepúlveda González, "El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Ágatas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II.3, 1989, pp. 148-159, esp. 151s. Sobre el particular culto a la Cruz en la Hispania altomedieval, *Ibid.*, p. 159.

<sup>46</sup> H. Elbern, "Die frankische Emailplatte von der Caja de las Ágatas in der Cámara Santa zu Oviedo", *Symposium sobre la cultura asturiana en la Alta Edad Media* (Oviedo, 1961), Oviedo, 1967, pp. 125-142, por los vínculos con la bolsa-relicario de Enger y la tapa del evangelario de Lindau, la considera de origen franco y realizada en la segunda mitad del VIII.

<sup>47</sup> La confusión entre reptiles y peces de la Vulgata (Gn. 1, 20-28) la retoman S. Ambrosio y S. Isidoro. *Ibid.*, pp. 137-138. También aquí apunta Elbern paralelos irlandeses y antecedentes bizantinos para la composición. En este sentido resultan ilustrativas ciertas criaturas híbridas presentes en octateucos constantinopolitanos (v. gr. Estambul, Biblioteca del Serrallo, ms. 8, fol. 32v). Reproducido en C. Hahn, "The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs", *CA*, 28, 1979, pp. 29-40, fig. 1.

<sup>48</sup> Sobre el cuatro como número simbólico asociado a la Creación, *Ibid.*, p. 136.

<sup>49</sup> La redención universal aludida en la Misa hispana de la Cruz se toma de Ap. 5, 9 a decir de Sepúlveda, "El programa iconográfico", p. 154. De los tallos de una cruz constantinopolitana de la segunda mitad del X en placa de marfil (Bibl. Apostólica Vaticana) surgen roleos simétricos habitados por aves, evocación del Árbol según Caillet, "*Et magnae silvae creverunt*", p. 29 y fig. 33.

<sup>50</sup> H. Schlunk, *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, I.d.E.A., 1985, pp. 34-35, figs. 44, 64, 97 y 98. Este autor no imaginaba la esmaltería astur sin el concurso de artífices foráneos.

<sup>51</sup> *Ibid.*, fig. 65.

<sup>52</sup> Así entiendo el tímpano de Betán con cruz anicónica y representantes de los *tria genera*. Vid. J. Delgado Gómez, "El singularísimo tímpano de Betán (Orense)", *Archivo Español de Arte*, LIX, 235, 1986, pp. 257-276, fig. 8.



criaturas, como si de un nuevo Adán se tratase.<sup>53</sup> En el contexto áulico la imagen zoológica asume un reajuste de valores: la cruz clipeada transforma a los animales en depositarios del dogma. Además el gusto regio por lo exótico estimuló el concurso de criaturas fabulosas, de manera que sobre los medallones se aplicaron unos motivos figurados deudores de los que engalanaban las telas orientales, presentes en la Península desde el siglo VI y, en mayor cantidad, con los omeyas.<sup>54</sup>

Por su carácter fragmentario no me detendré en otras piezas, depositadas en el Museo Arqueológico de Oviedo, que podrían traerse a colación: el antepecho de ambón de regusto visigodo con león y basilisco (?) dentro de círculos,<sup>55</sup> el lecho de cancel con un caballero abatiendo una leona que amamanta dos criaturas,<sup>56</sup> el relieve del grifo<sup>57</sup> y la placa con león pasante,<sup>58</sup> ambos procedentes de Lillo. Únicamente me interesa subrayar que en el mundo astur, como en el hispanogodo antes y en el mozárabe después, no era extraño que los canceles asumieran motivos animales. El de San Miguel de Escalda (913) contiene palmas y aves<sup>59</sup> (fig. 4). A decir de Noack evoca el Paraíso, a pesar de su diseño andalusí y sus elementos omeyas:<sup>60</sup> para la feligresía, que observaba desde la nave al celebrante instalado en el coro, estas piezas debían aportar un testimonio visual de la promesa eucarística. Las aves reflejarían, además, sus propias almas purificadas. Otro tanto queda ya apuntado para los canceles de Chelas y Mérida.

En la cruz procesional en marfil de San Millán de la Cogolla (fig. 5), anicónica como las astures, los márgenes de cada uno de sus tres brazos están ocupados por parejas en simetría de grifos, águilas, antílopes y leones entre tallos.<sup>61</sup> De notable influencia califal,<sup>62</sup> probablemente fue encargada para participar en la dedicación de la iglesia riojana en 984. En el mismo acontecimiento intervendría el altar portátil emilianense del Arqueológico Nacional. Como en la cruz, la figuración corre a cargo de antílopes, grifos, leones y águilas, si bien al ara se incorporaron ciervos, cabras y liebres igualmente envueltos por la vegetación. La relación entre la Cruz y la naturaleza apuntada a propósito de las joyas astures continúa siendo válida en San Millán décadas más tarde. Y aunque estén ausentes peces y/o reptiles, no por ello la paz y regeneración que engendrará Cristo, y su sacramento, en el nuevo Paraíso *ornado* habría de ser aquí menos universal.<sup>63</sup>

Esta comunicación ha pretendido esbozar un cauce de análisis para las imágenes zoomórficas pacíficas presentes en la plástica altomedieval peninsular al tiempo que evaluar su potencial componente semántico. Considerar con propiedad la idea de *ornatus*, recurrir a las imágenes edénicas, pre-terrenales o post-terrenales (Gn., Is., Os. y Apoc.), presentes en la Biblia o valorar la regeneración cósmica que aporta la muerte de Cristo en su Cruz, son instrumentos que entiendo adecuados para tal propósito.

<sup>53</sup> F. A. Marín Valdez, "Santa María del Naranco, bestiario y paraíso", *BIDEA*, 1990, 134, pp. 413-426. El parangón bizantino en Maguire, *Earth and Ocean*, p. 74s.

<sup>54</sup> Schlunk, "La decoración de los edificios ramirenses", pp. 74-76 veía inspiración oriental en los medallones del Naranco. Para S. Noack-Haley, "Tradición e innovación en la decoración plástica de los edificios reales asturianos", *III CAME*, p. 178 y n. 54 se encuentran ya en obras visigodas afectadas por lo bizantino.

<sup>55</sup> V. Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, Salinas, Ayalga, 1989, fig. de la p. 42.

<sup>56</sup> Tema ya presente en placas de cinturón del siglo VII. Vid. Palol, *Arte hispánico*, fig. 128.

<sup>57</sup> Caballero, "¿Visigodo o Asturiano?", p. 174s.

<sup>58</sup> Inspirado en telas persas del VI o constantinopolitanas del IX según Schlunk, "La decoración de los edificios ramirenses", pp. 79-80.

<sup>59</sup> S.(.) N(oack)-H(aley), "Chancel screen panel", *The art of Medieval Spain*, pp. 152-153.

<sup>60</sup> Para este mundo, vid. W. B. Denny, "Reflections of Paradise in Islamic Art", *Images of Paradise in Islamic Art*, S. S. Blair y J. M. Bloom (eds.), Hanover, Dartmouth College, 1991, pp. 33-43, esp. fig. 48b, única pieza (India, s. XVII) con motivos animales.

<sup>61</sup> El cuarto, perdido, debía ser idéntico. Dos se custodian en el Louvre y otro en el Arqueológico Nacional de Madrid. C.(.) T.(.) L(ittle), "Arms from a processional cross", *The art of Medieval Spain*, pp. 149-150.

<sup>62</sup> Apuntada ya por M. Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919, p. 372, que remite a los botes de Braga y Pamplona o a la caja de Zamora.

<sup>63</sup> Dejo para otra ocasión un análisis sobre la relación, más allá de lo formal, que la fauna de estos marfiles guarda con la diseñada en los márgenes inferiores de algunos folios del Beato de Girona (156 y 175v-176), donde aves, canes, leones y grifos ocupan la espesura. Otra miniatura contemporánea, el "Sueño de Nabucodonosor" (fol. 319v) de la Biblia del 960 de San Isidoro de León con un león y un bucy afrontados ante un árbol, se deriva de las fórmulas tardoantiguas que ilustraban la visión de Isaías. J. Williams, "The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration", *Actas Beato*, p. 212 y figs. 11-12.



# PROBLEMÁTICA DE LOCALIZACIÓN DE LA PLÁSTICA ALTOMEDIEVAL HISPÁNICA. DOS IMÁGENES Y SUS MODELOS EN EL MEDITERRÁNEO

MARÍA CRUZ VILLALÓN

ÚLTIMAMENTE, en los más recientes trabajos de investigación sobre el conjunto de manifestaciones del arte prerrománico de la Península Ibérica, se está efectuando toda una labor de revisión, encaminada a abrir los límites de lo que hasta ahora han constituido periodizaciones y campos de cultura estancos: visigodo, asturiano y “mozárabe” o de repoblación, con los que se ha venido definiendo con un cierto automatismo la secuencia cristiana de los siglos VII al X. La problemática parte de lo que ha sido una clasificación a priori en muchas ocasiones de los escasos restos materiales que poseemos de esta etapa, tanto en arquitectura como en escultura, a partir fundamentalmente de definiciones de principios estilísticos y formales, que en la mayor parte de los casos han sido utilizados como único instrumento para establecer en el tiempo todos aquellos restos que nos llegan casi en totalidad indocumentados. Una visión crítica actual pone de relieve que este método de análisis no resulta plenamente válido, particularmente en la secuencia visigodo-“mozárabe”, y sin embargo, la carencia de bases documentales que puedan dar una sólida apoyatura mantiene el campo de la investigación en un estado de revisión, por el momento sin soluciones definitivas.

La cuestión sobre la ambigüedad de definiciones en el campo de la arquitectura se suscitó a través del estudio que L. Caballero Zoreda hizo de la iglesia de Santa María de Melque, que le condujo a considerarla inicialmente como visigoda frente a la clasificación de mozárabe que en principio diera Gómez Moreno de la misma, prosiguiendo su investigación en la actualidad en la búsqueda de una clarificación de secuencias tanto en el campo de la arquitectura como de la escultura.<sup>1</sup> Por otra parte, para la provincia de la Lusitania que tanto representa a través de sus numerosas y significativas manifestaciones en el conjunto peninsular de tiempos visigodos, E. Cerrillo advirtió en su estudio sobre la arquitectura una línea de prolongación más allá de los hechos políticos que sucedieron al 711 en una secuencia “postvisigoda”,<sup>2</sup> y nosotros mismos a la hora de estudiar la plástica “visigoda” a través del núcleo capital de Mérida, apuntábamos igualmente a la posibilidad de adelantar en el tiempo algunas realizaciones en las que se aprecian claras afinidades con los esquemas del arte omeya oriental.<sup>3</sup> El problema, que afecta a las bases de estructuración teórica del prerrománico hispánico, pese a las dificultosas vías de solución

que ofrece, es tema de actualidad sobre el que se centran varias investigaciones.<sup>4</sup>

Todas estas cuestiones sobre la identificación de secuencias se hacen más complejas en el área sur de la península, donde la destrucción de la arquitectura previa a la restauración cristiana tras el dominio islámico, aparte de lo que es el conocimiento a través de una arquitectura en planta de excavación que progresivamente descubre un mayor número de documentos, nos remite fundamentalmente a una escultura descontextualizada que no permite siquiera el análisis más completo de las arquitecturas de las que pudieron formar parte. Y a ello se añade el escaso conocimiento que a través de las fuentes históricas puede extraerse de la actividad y realidad cultural que los mozárabes pudieron tener en este área del sur.

El caso de Mérida, de donde proceden los documentos que analizaremos, dada la relevancia que la ciudad tuvo en el conjunto peninsular tardorromano y visigodo, es significativo. Su museo recoge la más completa y numerosa colección de escultura “visigoda” de la península, que en sí misma es el exponente de la altura que este núcleo mantuvo con una condición urbana a todos los niveles en la época visigoda, particularmente en el siglo VI, como continuidad de su significativo pasado romano.

Ahora bien, este conjunto escultórico ha sido considerado monolíticamente como “visigodo”, a partir de una primera clasificación fundamentada esencialmente en aspectos de carácter técnico y ciertas consideraciones de carácter iconográfico, definidores de un estilo más o menos homogéneo, con todas las imprecisiones que esta globalización encierra. Y sin embargo, ciertos esquemas decorativos particularmente de la temática vegetal, al coincidir con modelos del mundo omeya oriental como hemos advertido, dan opción a abrir el campo hipotéticamente hacia una etapa posterior, que nos remitiría a la actividad de una población post 711, que en principio no podemos adscribir desde el punto de vista étnico o cultural a falta de conocimientos concretos.

El grupo mozárabe, que sepamos, en Mérida pudo mantenerse hasta el siglo XII, momento en el que se extingue su sede episcopal al ser trasladada a Santiago de Compostela (1120). Una vez establecido el dominio musulmán en la ciudad, cuatro de sus iglesias, entre ellas las más significativas de Santa María, que fue la catedral, y Santa Eulalia, fueron autorizadas para proseguir con culto. Al menos hasta el siglo IX, cuando

<sup>1</sup> L. Caballero Zoreda, “¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un ‘nuevo marco de referencia’ de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y oeste de la Península Ibérica”, *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 1992, pp. 193 ss. “Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X”, *Al-Qantara*, I, 1994, y II, 1995. Id. y F. Arce, “El último influjo clásico en la Lusitania Extremeña. Pervivencia visigoda e innovación musulmana”, *Los últimos romanos en la Lusitania*, Cuadernos Emeritenses, 10, Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Mérida, 1995, pp. 187-217.

<sup>2</sup> E. Cerrillo, *Las construcciones basilicales de época paleocristiana y visigoda en la antigua Lusitania*, Tesis Doctoral, Salamanca, 1978.

<sup>3</sup> M. Cruz Villalón, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, 1985, pp. 428-29.

<sup>4</sup> Las últimas investigaciones se recogen en *Los últimos romanos en Lusitania*, op. cit.



1. Placa de Mérida. Museo Visigodo de Mérida.

Abderramán impone el poder violentamente y la ciudad inicia un declive, los mozárabes, aún dentro de una situación de control, podrían mantener sus actividades, entre las que no es descartable la creación artística en un núcleo de tradición como fue Mérida. Pero sólo algunos datos puntuales hacen referencia a esta comunidad de la que nos falta una esencial visión sobre su trayectoria,<sup>5</sup> del mismo modo que carecemos de nociones sobre la población islámica que allí se asentara y ejerciera el poder.

En este sentido, algunas piezas de escultura aparecidas últimamente, cuyos referentes en el Mediterráneo conducen a considerarlas del momento islámico, dan posibilidad de establecer de un modo más concreto alguna afirmación en esta vía de continuidad que de modo hipotético se ha venido planteando.

Una de ellas es una pequeña losa,<sup>6</sup> en la que figura un unicornio bajo la modalidad de cabra (fig. 1). Está tallada en dos planos, y es perceptible cómo el proceso no ha finalizado al estar todo el fondo toscamente cincelado sin el pulimento final. Añadida a esta circunstancia, la irregularidad que presenta la cenefa de enmarque pone de manifiesto un trabajo de calidad media.

En apariencia esta pieza, desde el punto de vista técnico, no es diferente a otras establecidas en el conjunto visigodo. Y sin embargo, las consideraciones de carácter iconográfico apuntan a otras posibilidades en la línea de la problemática que planteamos.

Las fuentes literarias, que utilizamos como un recurso más de análisis, ponen de manifiesto que el unicornio, con una larga tradición legendaria desde la antigüedad clásica, fue asumido como un símbolo por el cristianismo, identificado fundamentalmente con la figura de Cristo.

Para el tiempo en el que nos movemos, San Isidoro en las *Etimologías* transmite la leyenda del unicornio como animal que sólo podía ser capturado por una doncella, y físicamente lo define, dentro de la diversidad de imágenes que concretaron esta fantasía en la antigüedad, con la anatomía real del rinoceronte, siguiendo la versión de la *Vulgata*, seguramente fundada

en la traducción bíblica de los Setenta, donde de modo poco específico se aludía al *monokeros*. Esta asociación con el rinoceronte que hacía posible identificar la fábula con una especie real, efectivamente debió tener éxito desde el helenismo, de manera que es la que se encuentra recogida en Plinio, o más tarde también en Solino o Gregorio Magno.

La imagen de las fuentes literarias más próximas, si es que consideramos esta pieza como visigoda, como vemos, no coinciden con su representación. Bien es verdad que también en este momento pudo tenerse conocimiento de la versión del *Physiologus*, que tanta difusión tuvo, según la cual, el unicornio queda definido como un animal pequeño, un cabrito, cuya caza sólo es posible con la mediación de una doncella que es la única persona capaz de atraerlo. Esta última parte de la leyenda está incorporada incluso en la versión de San Isidoro.<sup>7</sup>

Otro aspecto en contra de la inclusión de esta representación en el ámbito visigodo podría apoyarse en el prejuicio cristiano frente a determinadas imágenes paganas y fabulosas, que en el contexto hispánico queda reflejado a través de la Apología de Prisciliano, verdadera defensa frente a las acusaciones que recibió del obispo Ithacio, en la que utiliza el recurso de enfatizar la condena de los errores que se le imputaban. En este proceso Prisciliano hace ver su rechazo hacia determinados animales y seres fantásticos, entre ellos “grifos, águilas, asnos, elefantes, serpientes y otras bestias”, cuya utilización simbólica, que asocia a otras sectas, era considerada sacrílega.<sup>8</sup> Y de manera específica, alude al unicornio, forzándose en demostrar en propia justificación cómo el Antiguo Testamento lo asimila a la imagen de Cristo.<sup>9</sup> Prisciliano vivió en el siglo IV pero la presencia del priscilianismo debió tener largas secuelas cuando todavía en el Concilio de Braga I, del 561, se revalidaban las condenas contra su doctrina.<sup>10</sup> Si conectamos este aspecto con el estudio de la plástica, los últimos estudios de Luis Caballero apuntan a encuadrar algunas imágenes fabulosas como los grifos que aparecen en las pilastras de Chellas en Lisboa o el grifo de San Miguel de Lillo, así como los animales de las placas de Saarnas en Lugo, en una secuencia posterior a lo visigodo.<sup>11</sup>

Por otra parte, el unicornio, a pesar de su presencia constante en las fuentes literarias, no tiene una trayectoria paralela en la creación plástica. En el mundo clásico desde el helenismo se le identificó con el rinoceronte, y como un paréntesis ya en época tardía, siglos V y VI, la región de Siria aporta un número significativo de cinco unicornios a los que hay que añadir uno más aparecido en Constantinopla y otro en la Cirenaica. Éstos, sin embargo, no tienen un carácter individualizado porque, dentro del ambiente cristiano en el que se adscriben, en mosaicos pavimentales de iglesias, se hallan inmersos en un conjunto de animales y plantas diversos que prefiguran la idea del Paraíso.<sup>12</sup> Además, en relación a la pieza de Mérida, no hay ninguna coincidencia de tipos que invite a pensar en una coetaneidad.

La concreción plástica del unicornio podría remitirse al bloque iconográfico oriental, con un principio remoto en Mesopotamia, cuya trayectoria milenaria está salpicada de representaciones de una fauna variada dotada con un solo cuerno, entre ellos la cabra, que no cabe atribuir exclusivamente a convenciones de representación, cuando estos ejemplares aparecen

<sup>5</sup> Una última recopilación sobre el tema, en L. Caballero, “El último influjo clásico...”, *op. cit.*, pp. 192-96.

<sup>6</sup> Dimensiones: long. 0'34 m, alt. 0'33 m, prof. 0'05 m.

<sup>7</sup> Sobre las fuentes e iconografía del unicornio: Isidoro, *Etimologías*, XII, 12-13. Gregorio Magno, *Moralia*, XXXI, XV, 29. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, IX, 1930, V. Roig Condomina, *Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia, 1989, M. A. Elvira, “Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio”, *Erytheia*, Revista de estudios bizantinos y neogriegos, 9.1, 1988.

<sup>8</sup> “Anathema sit qui legens grifos aquilas asinos elefantos serpentes et bestias superuacuas confusibilis obseruantiae uanitate captiuus uelut mysterium religionis adstruxerit diuinae quorum opera et formarum detestabilis natura daemoniorum, non diuinarum ueritas gloriaturum est”, Priscilliani, *Liber Apologeticus*, en M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, 1944, p. XIV (apéndice).

<sup>9</sup> “Illi legentes scripturas saxum corneum lapideum deum putent: nobis in omni scriptura, sicut scriptum est, unicornis est deus, nobis petra Christus, nobis lapis angularis Iesus, nobis hominum homo Christus. Liber apologeticus”, *op. cit.*, p. XXVI.

<sup>10</sup> J. Vives, *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona-Madrid, 1963, pp. 65-71.

<sup>11</sup> L. Caballero, “¿Visigodo o asturiano?”, *op. cit.*, pp. 173 ss., “Un canal de transmisión...”, *op. cit.*, y “Último influjo clásico”, *op. cit.*, pp. 200 ss.

<sup>12</sup> M. A. Elvira, *op. cit.*, pp. 149 ss.



2. Tejido bizantino, particular. Staatliche Museen, Berlín.



3. Olifante en marfil de la Baja Italia o Sicilia, particular. Museo del Louvre.

en escena junto con otros de cornamenta completa. Esta tradición es asimilada posteriormente por el mundo persa, y parece significativo que la primera relación escrita que existe del unicornio, de Ctesias de Cnido, precisamente remita a la corte de Artajerjes I, donde al parecer recogió noticias de su existencia, aunque según dice, procedieran de la India.

Después de un gran vacío, sólo ocupado por el concreto parentesis que antes aludimos de los siglos V y VI, a partir del siglo VIII hay un resurgimiento del tema. Pero ni en Bizancio ni en occidente encontramos tampoco una identificación de nuestro tipo entre los que han sido identificados en el contexto fundamentalmente religioso.<sup>13</sup> La definición de la imagen de Mérida más bien nos lleva a recurrir al legado oriental y a su difusión en las artes industriales.

Un tejido bizantino elaborado en el siglo VIII sobre la tradición representativa sasánida,<sup>14</sup> presenta un parentesco cercano con la especie recogida en Mérida (fig. 2). Del mismo modo, esta línea conecta también con el unicornio islámico que vemos proliferar en las artes industriales de los siglos X y XI en el abigarrado conjunto de animales fantásticos que componen su repertorio. Tanto los marfiles hispánicos califales y taifas, como los trabajos fatimíes o del área siciliana, recogen distintas modalidades de unicornios, entre ellos la cabra, con una constitución no muy lejana a la que presenta el relieve de Mérida.<sup>15</sup>

No deja de ser interesante en el hilo de esta trayectoria, que en el *Libro de las utilidades de los animales*, códice del siglo XIV conservado en la Biblioteca del Escorial, posiblemente escrito por un médico sirio del siglo XI sobre tradiciones populares islámicas en el campo de la medicina, el unicornio de nuevo aparezca definido según el *Physiologus* (aunque erróneamente se remita a Aristóteles) como “cuadrúpedo tan pequeño como el cabrito, con un solo cuerno en la cabeza, de fuerte

base, proporcionado en el medio y de punta alargada y muy fina”, además de relatar de nuevo la leyenda de su captura por una doncella.<sup>16</sup>

En cuanto a la esquematización arbórea que aparece detrás del animal, siendo una tradición repetida en el mundo romano y cristiano, tiene sus orígenes también en Mesopotamia y pervivencia dentro de las representaciones islámicas. Una de las piezas de Saamasas cuyo visigotismo ha sido puesto en tela de juicio por L. Caballero como hemos advertido, parte de conceptos representativos paralelos a la que nos ocupa.<sup>17</sup> Incluso la cenefa de enmarque, tan tosca en Mérida, pertenece al mismo esquema ornamental del que parece una burda imitación. Bien es verdad que la cenefa de Saamasas tiene un exacto referente dentro del conjunto de Rávena con fecha establecida documentalmente en el siglo VI (K), lo cual contribuye a poner de manifiesto la ambigüedad en la que nos movemos a la hora de comparar esquemas e imágenes.<sup>18</sup>

La hipótesis de un avance en el tiempo que nos plantea la pieza del unicornio, aun con ciertas dudas de atribución a un momento o a otro, podría revalidarse a través de otra pieza también labrada en mármol (fig. 4), cuyo análisis iconográfico establece relaciones inequívocas. Se representa en ella a dos ciervos afrontados en una composición de doble simetría, izquierda-derecha, arriba-abajo.

Al igual que en la pieza anterior, el aspecto formal no dista de la serie de relieves figurados que componen el conjunto de la plástica visigoda, del mismo modo que la visión relativamente naturalista de los animales. Pero iconográficamente, la palmeta que cuelga de la boca de los ciervos, que es una simplificación de la imagen del árbol, claramente dentro del repertorio vegetal islámico, así como la cenefa de círculos que enmarca el conjunto, son claves de identificación, del mismo modo que el esquema compositivo. La imagen volvemos a en-

<sup>13</sup> M. A. Elvira, *op. cit.*, pp. 154-165.

<sup>14</sup> G. de Francovich, “La brocca d’oro del tesoro della chiesa di Saint Maurice d’Agaume nell Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico, (1966)”, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Napoli, 1984, pp. 164 ss.

<sup>15</sup> Entre ellos en el bote califal de Sayf-al-Dawla. Otros ejemplos en H. Glück, E. Díez, *Arte del Islam*, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 1932, pp. 11 ss., M. Gómez Moreno, *Arte árabe español hasta los almohades*, Ars Hispaniae, III, 1951, 297-310, J. Ferrándiz, *Marfiles árabes de Occidente*, I, II, Madrid, 1935, 1940.

<sup>16</sup> *El libro de las utilidades de los animales*. Prólogo, traducción y notas de C. Ruiz-Bravo Villasante, Madrid, 1980, pp. XIV a XVII, y 58-59.

<sup>17</sup> L. Caballero, *vid. nota 11*.

<sup>18</sup> P. Angiolini Martinelli, “*Corpus*” della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, I, Roma, 1968. El diseño de esos continuas que aparecen en los laterales también se puede identificar entre decoraciones bizantinas del siglo VI que comprobamos igualmente en el repertorio de Mérida, Cruz Villalón, *op. cit.*, pp. 166 y 269-270.





4. Placa de Valdetorres (Badajoz). Museo Visigodo de Mérida.

contrarla con extraordinaria similitud al otro lado del Mediterráneo, en una talla de madera del Cairo que fue una pieza de artesanado, que cronológicamente se sitúa en el siglo x (fig. 5). Y más lejanamente, algunas representaciones de los marfiles califales hispánicos y taifas presentan un parentesco análogo. Destacamos uno de los costados de la caja de Silos (1026), donde aparecen dos ciervos del mismo tipo en composición simétrica y con tallos en la boca, o la arqueta de Palencia, elaborada en el taller de Cuenca en los años 1049-50, en cuya tapa encuentra una razón de ser la composición cuádruple de la pieza que estudiamos.<sup>19</sup>

La pieza en cuestión apareció en la demarcación de Valdetorres, en la comarca de Mérida, en el lecho del río Guadiana, por tanto no es posible adscribirla a un enclave determinado, aunque en la localidad han aparecido restos de época visigoda que debieron pertenecer a uno de los numerosos asentamientos que existieron en torno a Mérida.<sup>20</sup> En cualquier caso, ha de adscribirse a sus talleres, y su interés radica en poner de manifiesto que en una etapa tan avanzada como el siglo x o siglo xi, había una actividad creadora en este núcleo, al que por otra parte, podemos considerar prácticamente desconocido en su vertiente histórica para este momento.

Efectivamente, para el siglo xi, todo el peso de la región gravitaba ya en Badajoz, capital del reino aftasí, de la cual debía depender Mérida después de un proceso de paulatina decadencia. Mérida, con una sólida estructura tardorromana-visigoda en su pasado, debió mantener una fuerte cohesión frente al Islam inicial en la Península. Las revueltas de los muladíes de Mérida frente a Córdoba, a las que se unieron los mozárabes, provocaron finalmente una enérgica intervención por parte de Abderrahman II, que fue el principio clave de su decadencia. Un área de la ciudad quedó arrasada, y el derribo de las murallas dejó indefensa a una población que en parte, sabemos que acabaría emigrando a Badajoz, el nuevo asentamiento que el emir Muhamad I concedió al caudillo muladí Ibn-Marwan (875), que encarna la imagen de la rebeldía de esta región frente al poder de Córdoba. Desde entonces Mérida se sume en un proceso de decadencia frente al crecimiento progresivo de Badajoz.

La cuestión es buscar un sentido a la presencia de esta pieza en Mérida, cuando ni siquiera coetáneamente la corte aftasí de Badajoz en todo el esplendor de su reino, ha dejado huellas de alguna creación semejante a este relieve. No es tampoco lógico pensar en una traslación de este elemento desde el taller califal de Córdoba o de algún otro taller taifa hasta este insignificante lugar. Más bien pensamos en una elaboración local, que aún restringida, mantiene una calidad de técnica, y está en conocimiento de las representaciones mediterráneas del momento, que sin duda en este caso han llegado a través de la difusión de las artes industriales, seguramente del marfil y de la madera por los modelos de referencia que conocemos. De modo claro, la imagen en este caso es el elemento diferenciador, en una modalidad de relieve que mantiene unas constantes expresivas con pocas variaciones desde el mundo romano, extendidas sobre todo en la etapa tardía, hasta el Islam.

Efectivamente, las definiciones estrictamente técnicas como base de la definición de estilo en una cualquiera de las etapas de este amplio contexto, no tienen una validez evidente. El relieve en dos planos puede presentarse prácticamente igual en labras, visigodas, postvisigodas e islámicas, con una continuidad manifiesta a través de esta larga secuencia de tiempo. Además esta modalidad técnica no tiene sus principios tampoco en la etapa visigoda, sino que procede del mundo romano, más específicamente tardío y cristiano, hacia donde habría que desmembrar también parte del bloque escultórico considerado unitariamente "visigodo" a falta de una documentación clarificadora.<sup>21</sup>

Es así que la plástica altomedieval española, en una gran cantidad de elementos no documentados ni adscritos claramente a un espacio cultural, presenta rasgos unitarios e indiferenciados en una larga secuencia desde Roma hasta el Islam, y sólo casos muy puntuales en los que la identidad de iconografía sea inequívoca como es el caso del relieve de Valdetorres, pueden ser incluidos con exactitud en un momento determinado.



5. Pieza de artesanado del Cairo. Talla en madera. Staatliche Museen, Berlín.

<sup>19</sup> Buena reproducción en el catálogo *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992.

<sup>20</sup> M. Cruz Villalón, "Restos visigodos de Villagonzalo y Valdetorres", *Homenaje a Cánovas Pesini*, Badajoz, 1985, pp. 138 ss.

<sup>21</sup> Ejemplos significativos tenemos también en el mismo taller de Mérida. El caso concreto puede ser referido a una pieza con representación de edículo con frontón sogueado, e inscripción ET ANTE LUNA SEDIS EIUS, que, pese a las coincidencias formales e iconográficas con otros relieves visigodos, por el estudio epigráfico, debe situarse en tiempos romanos. Cfr. M. Cruz Villalón, "Mérida entre Roma y el Islam", *Los últimos romanos en Lusitania*, op. cit., pp. 159-164.



## EL LIBRO COMO ALMOHADA EN LA ESCULTURA FUNERARIA\*

JULIO VÁZQUEZ CASTRO

EN el presente trabajo pretendo contribuir al establecimiento de los orígenes y el significado de uno de los motivos iconográficos más innovadores que se introdujeron en la plástica funeraria gallega en la segunda mitad del siglo xv.

Si bien es verdad que de él no se derivaron gran cantidad de ejemplos en Galicia, tan sólo tres, el hecho de que en el resto del territorio peninsular sólo sean conocidos dos paralelos en el periodo medieval hace que se puedan considerar los casos gallegos como una importante serie. Por otra parte, el carácter poético y casi romántico que se deriva de su utilización contrasta con la escasa atención que los estudiosos le han dedicado hasta el presente.

Con este breve estudio no se pretende ir más allá de clarificar este aspecto iconográfico concreto, obviando en muchas ocasiones otros datos de los sepulcros, como serían ciertos aspectos epigráficos, iconográficos y tipológicos, elementos secundarios, yacijas, arcosolios, características de estilo, autor, etc., que evidentemente apoyan y validan las hipótesis que se exponen y son de inestimable ayuda a la hora de fechar algunos de los ejemplos, casi desconocidos o tradicionalmente mal datados.

### Difusión del motivo

Como norma genérica se observa que prácticamente la totalidad de los yacentes medievales, sea cual sea su formulación escultórica, apoyan su cabeza sobre una o varias almohadas. Su número, tamaño, forma y decoración ofrecen multitud de sutiles diferencias.

Pero ésta, como cualquier norma, tiene alguna excepción. Una de ellas sería el lecho pedregoso que se figura a mediados del siglo xiv en la tumba de Roger Kerdeston, en la iglesia de Reepham, o en la de un caballero desconocido en Ingham (ambas en Gran Bretaña). También por estas fechas, y más du-

rante el siglo siguiente, primero en Alemania y luego en Inglaterra, se sustituirá en las estatuas de los caballeros el típico almohadón por el yelmo.

Dentro del ámbito peninsular tales fórmulas se recogen en época muy tardía. La utilización de un haz de laurel como almohadón en los sepulcros de la catedral de Sigüenza en la última década del siglo xv (como el de Martín Vázquez de Arce, llamado *el doncel de Sigüenza*, o el del cardenal Gómez Carrillo de Albornoz) o el follaje que forma el lecho sepulcral de Duarte de Menezes en Santarem (Portugal), realizado poco después de 1464, son algunos de los escasos y tardíos ejemplos que contradicen la norma antes enunciada.

Anterior a estos últimos casos, con todo su carácter revolucionario como precedente dentro de una tradición anquilosada y de larga raigambre, es la utilización de un códice o libro bajo la cabeza del yacente, sustituyendo la almohada.

La relación del libro con el ámbito funerario tiene una amplia tradición. De este modo es frecuente encontrarlo, abierto o cerrado, entre las manos de los yacentes femeninos o en los de condición eclesiástica, tratándose generalmente de un devocionario para las primeras y un misal para los segundos, o entre las de las figuras que acompañan al yacente (ángeles, clérigos, frailes, etc.), pues a menudo portan un libro abierto en el cual leen eternamente la última oración por el finado.<sup>1</sup>

Pero el caso que aquí me ocupa es otro bien distinto: es la utilización de un libro como almohada del yacente. De este modo lo encontramos en el sepulcro de García Enríquez Osorio, licenciado en leyes y en cánones y arzobispo de Sevilla, en el monasterio de San Francisco de Villafranca (León), donde había fallecido, en octubre de 1448, cuando contaba 32 años de edad (lám. 1).<sup>2</sup>

Es en estos años, en los momentos finales de su vida y en el citado monasterio, cuando sin duda el arzobispo mandó hacer su sepulcro, o al menos especificó cómo quería que fuese.<sup>3</sup>

\* El presente trabajo forma parte de la investigación realizada en la Universidad de Santiago de Compostela para la tesis doctoral *El arte religioso de las Órdenes Militares en la Galicia Medieval* dirigida por el Dr. D. Ramón Yzquierdo Perrín, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de La Coruña. Mi agradecimiento a la doctora María del Rocío Sánchez Ameijeiras por sus sugerencias y a la doctora Marta Cendón Fernández por las facilidades prestadas para la consulta de su tesis doctoral.

<sup>1</sup> Sobre el libro y su aplicación en los conjuntos sepulcrales véase Cendón (1996), pp. 662-665, y en torno al libro como símbolo puede consultarse Curtius (1976), pp. 423-489.

<sup>2</sup> García Enríquez había ocupado con anterioridad el deanato de Ciudad Rodrigo y el obispado de Oviedo, entre 1441 y 1442, fecha en la que es nombrado arzobispo de Sevilla, véase García (1981), p. 276.

La vinculación del arzobispo con este centro franciscano está íntimamente relacionada a la ya muy antigua utilización de este monasterio como panteón por sus antepasados. De este modo, su padre, Rodrigo Álvarez Osorio, señor de Cabrera y Ribera, se había mandado enterrar en él, en la capilla donde yacían sus abuelos, García Rodríguez de Valcárcel y Balboa e Inés; véase Urgorri (1987), p. 55 y Vázquez (s.a., 1).

<sup>3</sup> Actualmente se encuentra en un arcosolio, muy elevado, en el muro norte de la capilla mayor. Esta ubicación sin duda fue consecuencia de las obras de remodelación llevadas a cabo en esta capilla por su hermano, Pedro Álvarez Osorio, el cual en 1456 llegaría a ser conde de Lemos. Éste, a la muerte de su mujer, Beatriz de Castro (hija del conde don Pedro Enríquez), acontecida en 1455, realizó durante los años inmediatamente siguientes importantes modificaciones en el monasterio y concibió la capilla mayor como panteón familiar, trasladando el sepulcro de su hermano el arzobispo y realizando los de su esposa y su hija, ambas fallecidas, y el que habrían de ocupar sus propios restos cuando llegase el momento. De este modo, cuando el hijo de éstos, Alonso Osorio, hace testamento en 1467 se manda enterrar en este monasterio "en la capilla mayor del dicho mi señor padre donde



1. Sepulcro del arzobispo de Sevilla, García Enríquez Osorio, en San Francisco de Villafranca (León).

En la yacija se disponen los escudos de su linaje identificados mediante una cartela: Enríquez por su abuelo materno, Osorio por el paterno, Mendoza por su abuela materna y Valcárcel por la paterna. El yacente, como en la tradicional concepción de los obispos, cubre su cabeza con la mitra y su cuerpo con las vestiduras pontificales, mientras que bajo el brazo izquierdo se sitúa el báculo. Finalmente, en el timpano del arcosolio se dispuso un amplio epitafio.<sup>4</sup>

Pero lo que aquí nos interesa es que la cabeza del arzobispo no descansa sobre las consabidas almohadas, como es el caso de los yacentes de su hermano y cuñada, sino sobre un libro abierto, con las dos cintas de cierre hacia el espectador.

Diez años más tarde volveremos a ver empleada la *ilustrada* almohada, esta vez en la catedral de Ourense, bajo la cabeza del yacente del sepulcro de Alfonso González de Padrón, bachiller en decretos y canónigo de Santiago y Ourense, donde también ocupó el cargo de vicario general (lám. 2).

Este sepulcro se encuentra bajo un sencillo arcosolio, en arista viva y con la inscripción conmemorativa, y mantiene muchos de los rasgos tradicionales de su época, es decir, la yacija con los escudos nobiliarios, la tapa cubierta por una sábana y el bulto con los hábitos de su condición, tratados, por otra parte, de forma sumamente rígida y antinatural. Junto a todos ellos varias son sus innovaciones, pero la más destacada fue la introducción de un grueso volumen a los pies y cinco más como almohadas, dispuestos en una columna de tres ejempla-

res de igual tamaño bajo su cabeza y otra de dos (el inferior más ancho) bajo sus hombros, todos con las cintas de cierre hacia el espectador.

Hombre culto e inteligente, calificado de humanista por algún autor, en los últimos meses de su vida debió brindar este prototipo funerario al escultor o taller que contrató para realizar su monumento sepulcral, pues el 29 de marzo de 1460 consta documentalmente que el arcosolio ya estaba abierto y su sepulcro realizándose o a punto de iniciarse; casi tres meses después, el 20 de junio, ya había fallecido y descansaba en él.<sup>5</sup>

No cabe duda de que el sepulcro del bachiller, por lo novedoso de su planteamiento, gozó de bastante estima en su tiempo y, de este modo, no pasarán muchos años hasta que lo volvámos a ver empleado en otros dos casos gallegos.

Uno de ellos, muy tímido en su planteamiento, es el del abad Arias, en el monasterio de Oseira (Ourense) (lám. 3). Éste comienza a aparecer como abad en la documentación en 1456 y ocupó el cargo hasta los primeros años de la década de los ochenta, pues en 1485 ya figura como abad su sucesor, Suero de Oca.<sup>6</sup>

De su sepulcro, realizado en torno a 1480, sólo se conserva la tapa, mutilada en la parte de los pies. La cama es lisa y sin sábana, bordeada por el epitafio. El yacente está vestido con el hábito, adornado con una venera sobre el pecho, y un bonete como tocado; con la mano izquierda sujeta un libro y con la derecha un báculo. Su cabeza reposa sobre un libro flanqueado por otros dos, más pequeños y gruesos, con los lomos hacia el anterior. Bajo éstos hay otra hilera formada por dos volúmenes, más anchos y largos que los superiores, con los lomos hacia la espalda del prior; todos ellos con cintas en el canto. El escultor, que debió considerar excesivas estas innovaciones, no se atrevió a prescindir de los clásicos almohadones, que situó entre los libros y la cama, en número de dos y de escaso grosor.

El sepulcro, que sería exento, es posible que presentase un ángel, muy similar al que aparece en el sepulcro del citado bachiller, adosado a los almohadones y libros, a la izquierda del abad, como parece intuirse en esa deteriorada zona. El epitafio, que casi bordeaba toda la tapa, no se concluyó, presentándose en relieve hasta los últimos caracteres, que sólo están perfilados y que son precisamente los de la datación, quedando así interrumpido tras las cuatro últimas *ces* incisas.

El otro es el del prior Tomás Rodríguez, en el monasterio santiaguista de San Munio de Veiga (Ourense), el cual rigió desde 1465 hasta 1505 aproximadamente, cuando, posiblemente debido a su edad, renunció al cargo y continuó su vida como freire hasta poco más allá de 1515 (lám. 4). Durante su peio-

está su sepultura, e yacen mi señora madre doña Beatriz e mi señor tío don García, arzobispo de Sevilla, e mi hermana señora doña María", véase García (1981), p. 290. Sobre las claves de las bóvedas de esta capilla todavía son visibles los escudos propios de Pedro Álvarez (representando el linaje de los Osorio) y de su mujer (los de Enríquez y Castro); por otra parte, los restos de los mutilados sepulcros de Pedro y Beatriz se exhiben actualmente en una capilla situada a los pies del templo, al lado sur (escasas referencias a ellos, sin identificarlos, en Franco (1976), p. 557).

<sup>4</sup> La transcripción de esta inscripción y un breve estudio del sepulcro pueden verse en Franco (1976), pp. 557-558, y de modo más amplio en Cendón (1996), pp. 1114-1120. Por otro lado, formando parte del conjunto realizado por su hermano, estaría la placa situada actualmente a la derecha de la puerta principal, que presenta un escudo con las armas de los Enríquez y una inscripción que alude al arzobispo. Junto a esta pieza hay otro escudo con las armas de Enríquez y, posiblemente, los Castro, en alusión a su hermano; mientras que a la izquierda de dicha puerta una pieza similar a las anteriores porta las armas de los Enríquez y de la Cerda, acompañada de una inscripción referente a doña María de la Cerda, quizás la sobrina del arzobispo o, más probablemente, la bienhechora del mismo nombre que trasladó el convento a su actual emplazamiento en 1285 (sobre este último dato véase Castro (1983), p. 136).

<sup>5</sup> Sobre la figura del bachiller y su sepulcro véase fundamentalmente Domínguez (1930); Chamoso (1979), pp. 40-43; López (1991) y Vázquez (1994), n. 27.

<sup>6</sup> También es conocido que el abad Arias fue nombrado juez apostólico por Pablo II en 1467 y que en 1473 realizó el *Tumbo viejo de pergamino*, donde recogió las rentas, privilegios y bulas de su monasterio. Estos escasos datos son los que nos facilitan Peralta (1677), pp. 229-232 y Álvarez (1891), vol. III, pp. 143-149, que corresponden al abad que denominan Ares IV, de sobrenombre Santa María, que ocupó el cargo entre 1456 y 1485. Por otra parte, el hecho de que el sepulcro de este abad presente inacabada la fecha de su fallecimiento que figura en la inscripción, 1400, hizo que los citados autores inventasen un abad Arias III para poder dar una explicación verosímil al sepulcro. De este modo y con el único fundamento de la inacabada inscripción, no dudan en crear un nuevo abad y una novelesca historia de usurpaciones, venganzas y reposiciones frente al que por esas fechas ocupaba el cargo legítimamente, Alonso Mourigas, al que hacen intruso. Véase Peralta (1677), pp. 189-210, y Álvarez (1891), vol. III, pp. 78-113; de estos autores parte toda la bibliografía, vigente en la actualidad, que identifica el sepulcro con el tal abad Arias III, fechándolo en 1400. Sobre el sepulcro, aparte de las citadas obras, donde se transcribe su inscripción, véase Yáñez (1989), p. 49, y Chamoso (1979), p. 141, a este último, sin desmentir la existencia del abad ficticio, ya le pareció la obra de finales del siglo xv.

razgo se preocupó por el estado del monasterio y su hacienda y realizó el *Tumbo Viejo* en 1484.

Su sepulcro, antaño cobijado en un arcosolio en el muro sur de la nave, ya se había realizado en 1494, fecha en la que se dice que tenía "un bulto del prior que agora es que lo fizo para su sepultura muy bien labrado y pintado".<sup>7</sup> Este dato, sumado a otras características, me llevan a fecharlo hacia finales de la década de los ochenta.

El bulto funerario del prior, levemente girado hacia el espectador, descansa rigidamente sobre el lecho, con las manos unidas sobre el pecho en actitud orante y el rostro impersonalizado. Viste ropa clerical, es decir, un alba, que sólo deja ver las puntas del calzado, cubierta por una amplia casulla (bajo la que asoman los extremos de la estola) con cuello alto y, a la izquierda del pecho, con la cruz-espada de la Orden de Santiago en relieve. Sobre el antebrazo izquierdo cuelga el manipulo y lleva como único tocado un bonete, o más bien una galota doblada, que cubre también sus orejas y remata, en la parte superior, con un botón. Por último, no olvidemos que el bulto estaba muy bien pintado, con lo que el aspecto que hoy presenta se vería muy modificado y enriquecido.

Una de las características más singulares de esta pieza es la de sustituir los almohadones por dos voluminosos libros. Siguiendo en este aspecto el original de la catedral orensana, pero prescindiendo de una de las columnas de volúmenes, se coloca un primer libro de gran tamaño con el canto hacia el exterior y con una inserción en la cama idéntica al modelo. El segundo códice tiene las cintas de cierre hacia el bulto del prior y, también como su modelo, es más pequeño que el inferior, contribuyendo a la transición volumétrica entre los hombros y el cuello de la figura.

Es precisamente en estas fechas, en el momento en que en las tierras gallegas el modelo cae en el olvido, cuando resurge de nuevo en el resto de la península y, curiosamente, con un ejemplo también vinculado a la Orden de Santiago.

Se trata del comendador Rodrigo de Campuzano, en la iglesia de San Nicolás en Guadalajara,<sup>8</sup> que falleció en 1488. De su sepulcro, trasladado en el siglo XVIII, sólo se conserva una inscripción y la figura del yacente espléndidamente trabajada. Ésta, acompañada por un paje a sus pies, viste armadura, se toca con bonete y sujeta con ambas manos una espada.

Bajo su cabeza se sitúa una almohada y bajo ella son visibles tres libros, dispuestos en una primera fila de dos ejemplares, con sus lomos hacia la figura y hacia el exterior del monumento respectivamente, y otro, de mayor tamaño, entre ellos y la almohada, esta vez con el lomo hacia el espectador.

### Su origen y sus significados

Casi todos estos casos, si no la totalidad, fueron realizados en vida del comitente, bajo su supervisión y siguiendo sus directrices. Por esto es lógico pensar que sólo a ellos se deba la introducción de este poco frecuente motivo, sobre todo si tenemos en cuenta que las relaciones entre los talleres que las ejecutaron son inexistentes y sus características estilísticas dispares.

Por otra parte, si tradicionalmente la presencia de estos libros se viene interpretando como un símbolo de sabiduría o, genéricamente, como un atributo propio del clero, el hecho de que sea un motivo impuesto por el propio destinatario del monumento induce a creer que su significado vaya más allá de lo expuesto.



2. Sepulcro del bachiller Alfonso González de Padrón en la catedral de Ourense.

Es posible que la idea del libro como almohada, o bajo ella, tuviera ya una larga tradición como imagen mental vinculada a la cultura y a la sabiduría. De este modo se puede entender la leyenda que narra cómo Gerard, arzobispo de York, fue hallado muerto por sus capellanes, los cuales encontraron, "bajo el cojín sobre el cual había estado apoyado" un ejemplar de la obra de Firmico Materno, la *Biblia de los astrólogos*.<sup>9</sup> Acontecía este hecho en la Inglaterra del siglo XI, pero si bien es verdad que en los casos precedentes no se pretende ocultar ningún libro esotérico bajo la almohada, no podemos pasar por alto el hecho de que se situase precisamente en ese lugar un símbolo de sabiduría, fuera cual fuese su origen.

Prescindiendo de este singular caso, en los sepulcros antes citados, y para la utilización del libro, es posible establecer dos tipologías bien distintas en cuanto a su formulación y su significado.

El primer tipo estaría formado por aquellos sepulcros que usan varios libros, casi siempre cerrados y sin identificar, con los que se simboliza la condición de los yacentes. De modo paralelo a como los reyes se efigian con sus símbolos de poder y los caballeros, obispos, abades, etc. con la indumentaria propia de su función (espada, yelmo, báculo, mitra, etc.), o incluso las propias laudas gremiales se identifican con los elementos propios de su oficio como atributos, las personas letradas, paralelamente al avance de las universidades y centros de estudio, sintieron también la necesidad de immortalizarse con su propia simbología, utilizando para ello el "libro de condición".

El origen posiblemente haya que situarlo en las universidades del norte de Italia, al menos allí es donde podemos encontrar los casos más tempranos. En el sepulcro de Raniero Degli Arsendi en Santo (Padua), realizado en 1358 por Andriolo de Sanctis, se sitúan tres gruesos volúmenes, cerrados por sus cintas y en disposición vertical, a los pies del yacente. En la lauda sepulcral de Petrus Nicolai Iacobi, jurista y doctor en leyes fallecido en 1393, en San Salvatore delle Coppelle (Roma), encontramos, junto a la almohada sobre la que reposa la cabeza del yacente, a un lado el escudo de su linaje y al otro un libro cerrado. También encontramos libros en el sepulcro de Andrea de Bovi, fallecido en 1399 y en la lauda de Petrus Dellante, senador que murió en 1403, en Santa María in Aracoeli (Roma), que presenta sendos libros cerrados flanqueando su cabeza.<sup>10</sup>

Ya de forma paralela o, más posiblemente, por influencia

<sup>7</sup> Visita de la Orden de Santiago en Castilla la Vieja y reinos de León y Galicia en 1494-1495 (AHN, secc. OO.MM., serie Libros manuscritos, sign. 1090 C), p. 106, f. LIII r. Los visitantes, el comendador Alonso de Esquivel y el vicario Francisco Martínez de Almager, llegaron al monasterio el 11 de septiembre de 1494. Por otra parte, sobre los orígenes de este monasterio y otros aspectos relacionados con sus ámbitos funerarios véase Vázquez (s.a., 2).

<sup>8</sup> Sobre él véase Orueta (1919), pp. 96-109.

<sup>9</sup> Saxl (1989), p. 61.

<sup>10</sup> Pope-Hennessy (1972), p. 31; Blittersdorff (1981), pp. 150-151 y 287-288.





3. Sepulcro del abad Arias en el monasterio de Oseira (Ourense).

de los centros culturales del norte de Italia, observamos la misma fórmula desarrollada en el norte de Europa. De este modo, bajo la cabeza del yacente de John Gower, en la catedral de San Salvador de Southwark (Londres), fallecido en 1408, aparecen tres volúmenes.<sup>11</sup> Y, en Alemania, tenemos la lauda del doctor Magnus Schmiechen, jurista y sacerdote que falleció en 1418, en Santiago de Straubing. Su lápida, en bajo relieve, presenta al yacente con un libro abierto entre sus manos y apoyado sobre su pecho y, bajo la almohada en la que apoya su cabeza, se esculpieron tres libros, que sobresalen hacia los lados, y otros tres más bajo sus pies, todos ellos cerrados.<sup>12</sup>

Ya en fechas más próximas a los casos españoles, nos encontramos con la lauda de Antonio Cantagallina, doctor y jurista fallecido en 1447, en Santa María in Aracoeli (Roma), que reposa su cabeza directamente sobre un libro abierto, prescindiendo de la almohada. Sobre varios libros se encuentra la figura de Johannes Mainberger, profesor de jurisprudencia de la universidad de Ingolstadt (Gran Bretaña), de la que llegó a ser rector, fallecido en 1475. En el sepulcro del doctor Filippo della Valle, fallecido en 1494, en Santa María in Aracoeli (Roma), se representa, bajo la cama sobre la que descansa el yacente y a los lados del epitafio central, justo bajo la cabeza y los pies, sendas pilas de libros cerrados, siete u ocho a cada lado, con cierto desorden.<sup>13</sup>

Traspasado este siglo xv, podemos observar un buen número de libros situados bajo el ataúd del obispo Orso, fallecido en 1511, en San Marcello al Corso (Roma); y libros abiertos detrás del yacente del jurista Giovanni Battista Malavolta, fallecido en 1533, en San Giacomo Maggiore (Bolonia).<sup>14</sup>

En resumen, doctores, juristas, profesores y estudiantes, gentes vinculadas a las universidades, desean representarse con el libro como atributo de cultura y sabiduría,<sup>15</sup> y esto nada tiene que ver con el libro sagrado ni tan siquiera con la cultura clásica o la literaria, sino más bien con los libros propios de su condición de hombres de letras, aquellos a través de los que han aprendido o, de forma menos modesta, los que, una vez instruidos, se han escrito para ejemplo y enseñanza de los venideros.

Este mismo significado es el que se observa en el caso del bachiller Alfonso González. Desechada totalmente la idea de que el motivo del libro fuese introducido en Galicia por el mismo taller que había realizado unos años antes el sepulcro

del arzobispo de Sevilla (ya que el estilo de los sepulcros y el significado de los libros empleados son distintos) o por otro que conociese su utilización (ya que, como hemos dicho, parece más lógico y evidente que en ambos casos fue una imposición de los comitentes) sería necesario establecer la conexión entre el sepulcro del bachiller y los casos anteriores, en Italia y Norte de Europa. Ésta es muy difícil de precisar, pero no puede caber duda alguna de que existió y de que el bachiller conocía este tipo de monumentos o al menos la idea que se establecía en ellos, pudiendo acceder a ella en su época de estudiante o con motivo de algún viaje.

En todo caso, cualquiera que fuese la vía que llevó este motivo a Ourense, no cabe duda de que fue en el sepulcro del bachiller Alfonso González donde se reinterpretó el modelo, no limitándose a una copia, multiplicando el número de ejemplares, y con ello su valor simbólico, de modo similar a como se representaban en la lauda del doctor Magnus Schmiechen, pero también con claros paralelismos con la de Raniero degli Arseni en cuanto a la forma de situar los libros a los pies del yacente.

En las sepulturas del abad de Oseira y del prior de Veiga, el origen orensano del motivo de la almohada no parece ofrecer dudas y las relaciones entre esos personajes y el monumento del bachiller tampoco entrañan mayores dificultades dada la cercanía de los tres centros religiosos. Por otra parte, que en estos dos últimos casos se trata de una imposición de los comitentes, que encargan en vida sus monumentos, y no de un modelo dentro del repertorio de un taller, también parece lo más acertado. Tampoco en ellos se hace una copia exacta del prototipo sino siempre interpretaciones que se combinan con otras innovaciones o arcaísmos propios del taller que lo lleva a cabo.

De este modo, si en el caso del abad las similitudes que ofrece con el yacente del bachiller de la catedral orensana se aprecian más en el estilo de la figura, en el del prior se encuentran, sobre todo, en la disposición del conjunto. En ambos casos hay también una clara y manifiesta intención, por parte del comitente, de querer immortalizarse bajo la aureola de "estudio" de aquel ejemplo que, aunque realizado pocos años antes, habrían visto muchas veces en Ourense. Pero en ellos parece observarse una matización en su significado, una pérdida de toda la simbología que se observaba en los casos europeos. Ellos no son propiamente hombres de letras, carecen de la condición de bachilleres y no están vinculados al mundo del derecho, y, si formalmente han reinterpretado el modelo orensano, también desde el punto de vista simbólico se reelabora, aludiendo de modo genérico al conocimiento, a la sabiduría y a sus valores positivos.

Otro tanto debemos observar, en cuanto a significado, en el sepulcro del comendador Rodrigo de Campuzano. Éste, que tampoco observa relación estilística con los casos gallegos, sí ofrece paralelismos en cuanto que no prescinde de la almohada, como en el caso del abad de Oseira, fruto del difícil acondicionamiento a la novedosa fórmula empleada.

Más tarde, traspasado el cambio de siglo, nos encontramos con el yacente del doctor Antonio Sánchez de Palenzuelos en la catedral Nueva de Salamanca, donde había sido protonotario apostólico, tesorero y canónigo, realizado a comienzos del segundo tercio del siglo xvi, el cual apoya sus pies en dos libros cerrados. Y, aunque algo alejado ya de la tipología que se estudia, podemos ver dos libros abiertos y dos cerrados en el tímpano del arcosolio, a modo de atril y de modo similar al citado sepulcro del jurista Giovanni Battista, del sepulcro de Fernan-

<sup>11</sup> Bialostocki (1988), p. 44. Este autor identifica dichos libros con las obras escritas por el difunto: *Speculum meditantis*, *Vox clamantis* y *Confessio amantis*.

<sup>12</sup> Bauch (1976), p. 275, y Bialostocki (1988), p. 44.

<sup>13</sup> Blittersdorff (1981), pp. 160-161; Bialostocki (1988), p. 44.

<sup>14</sup> Bialostocki (1988), p. 44.

<sup>15</sup> Bialostocki (1988), p. 44. Este mismo autor relaciona este tipo de sepulcros con la tradición de enterrar a los estudiantes fallecidos con sus libros.



do de Montemayor, realizado en la segunda mitad de la segunda década del siglo XVI en la catedral de Sigüenza, donde había sido provisor y más tarde arcediano de Almazán.<sup>16</sup>

El segundo tipo estaría formado por aquellos sepulcros que muestran un solo libro y siempre abierto. Con él no se pretende aludir a la condición del yacente, sino más bien invocar su ayuda en el momento del Juicio: es el "libro sagrado". Éste, evidentemente, no puede ser otro que el Libro de los libros, no sólo porque él mismo es una compilación de libros, sino también por ser el libro por antonomasia, es decir, la Biblia. Santo Tomás de Aquino a la hora de explicar por qué la Biblia es llamada la *Sagrada Escritura*, expone que ello se debe a estar inspirada por el Espíritu Santo, a contener cosas santas y a que ella misma santifica;<sup>17</sup> este último dato es especialmente significativo para su utilización en los casos que estudiamos.

El origen de esta tipología, al igual que la anterior, posiblemente también se encuentre en Italia. Quizás ya haga referencia a ella el libro abierto que se sitúa bajo la cabeza del citado doctor Antonio Cantagallina (Roma), aunque al carecer de inscripciones su significado permanece ambiguo, entre el libro sagrado y el libro de condición.

No ocurre lo mismo en el del arzobispo de Sevilla, en cuya página izquierda aparece la palabra *brivia*.<sup>18</sup> Es ya bien conocida la relación entre Sevilla e Italia, fundamentalmente Génova, durante los siglos XIV y XV, pero a la hora de buscar conexiones para esa tipología ajena al ámbito peninsular quizás sea más esclarecedor el dato de que el propio arzobispo García Enríquez asistió, en 1442, al concilio de Florencia,<sup>19</sup> y en el transcurso de este viaje es fácil que entrase en contacto con esta nueva concepción funeraria, que pocos años más tarde exigiría para sí.

Finalmente, apoyando esta hipótesis, haré referencia al sepulcro de Jerónimo Descoll, actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona. Éste, que había sido vicecanciller de Aragón, mandó en 1536, en los últimos años de su vida, que se realizara su monumento funerario, ejecutado en mármol italiano y por un artista de aquel país (quizás de Nápoles, donde había vivido Jerónimo), respondiendo de este modo a la plena manera renacentista. Lo realmente destacable es que, no habiendo relación alguna entre todos los ejemplos precedentes y éste, el yacente de Jerónimo reposa su cabeza en un gran libro abierto donde se lee un texto sagrado.<sup>20</sup>

En resumen, nos encontramos ante una de las características más interesantes del arte funerario de la segunda mitad del siglo XV. Los libros como almohada, "libros sagrados" y "libros de condición", nos llevan a establecer relaciones con el arte italiano y del norte de Europa, pero éstas no son de estilo o de talleres sino de fórmulas escultóricas impuestas por los comitentes, nacidas al amparo de las universidades y que se retoman y reinterpretan en la península.

#### Bibliografía usada en las notas

- Álvarez (1891) = Álvarez, M.: *Imperial monasterio de Osera. Historia y documentos de esta ilustre casa religiosa* (4 vol.), Tuy, 1891.  
 Bauch (1976) = Bauch, K.: *Das Mittelalterliche Grabbild*, Berlin-Nueva York, 1976.  
 Bialostocki (1988) = Bialostocki, J.: "Books of wisdom and books of vanity", *The message of images*, Viena, 1988, pp. 42-63.  
 Blittersdorff (1981) = Blittersdorff, T.; Bösel, R.; y otros: *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium*, Roma-Viena, 1981.  
 Castro (1983) = Castro, M.: *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia* (Liceo Franciscano, XXXVI, 1983, 106-108), Santiago, 1983.



4. Sepulcro del prior Tomás Rodríguez en San Munio de Veiga (Ourense).

- Cendón (1996) = Cendón Fernández, M.: *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara* (tesis doctoral publicada en microficha por la Universidad de Santiago de Compostela, n.º 543), Santiago, 1996.  
 Curtius (1976) = Curtius, E. R.: *Literatura europea y Edad Media Latina* (2 vol.), Madrid, 1976.  
 Chamoso (1979) = Chamoso Lamas, M.: *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979.  
 Domínguez (1930) = Domínguez Fontela, J.: "Sepulcro del bachiller Alfonso González de Padrón en la catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, IX, 191, 1930, pp. 32-37.  
 Fernández (1993) = Fernández Catón, J. M.: "El libro litúrgico hasta el concilio de Trento" en *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos* (bajo la dirección de H. Escolar), Madrid, 1993.  
 Franco (1976) = Franco Mata, M. A.: *Escultura gótica en León*, León, 1976.  
 García (1981) = García Oro, J.: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, 1981.  
 López (1991) = López Carreira, A.: "Alfonso Gonçalves, un humanista no Ourense do século XV", *Porta da Aira*, 4, 1991, pp. 191-197.  
 Orueta (1919) = Orueta, R. de: *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, Madrid, 1919.  
 Peralta (1677) = Peralta, T. de: *Fundacion, antigüedad, y progressos del imperial monasterio de Nuestra Señora de Osessa, de la Orden de Cister*, Madrid, 1677.  
 Pope-Hennessy (1972) = Pope-Hennessy, J.: *Italian gothic sculpture*, Londres, 1972.  
 Redondo (1987) = Redondo Cantera, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, 1987.  
 Saxl (1989) = Saxl, F.: "Macrocósmos y microcósmos en las pinturas medievales", *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989, pp. 59-71.  
 Urgorri (1987) = Urgorri Casado, F.: "Nuevos datos sobre el primitivo concejo de As Pontes y sobre el señorío de los García Rodríguez", *Untia*, 3, 1987, pp. 9-56.  
 Vázquez (1994) = Vázquez Castro, J.: "Las obras góticas en la Catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, pp. 37-98.  
 Vázquez (s.a., 1) = Vázquez Castro, J.: *El castillo de O Courel y la arquitectura militar de la Orden de Santiago en Galicia* (en prensa).  
 Vázquez (s.a., 2) = Vázquez Castro, J.: "San Munio de Veiga: un santo gallego en poder de la Orden de Santiago", comunicación presentada en el Congreso Internacional *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica* (Ciudad Real, mayo de 1996) (en prensa).  
 Yáñez (1989) = Yáñez Neira, D.: *Santa María de Osera*, León, 1989.

<sup>16</sup> Sobre él véase Orueta (1919), pp. 235-236 y Redondo (1987), pp. 248 y 287.

<sup>17</sup> Fernández (1993), p. 402.

<sup>18</sup> Cendón (1996), p. 1117.

<sup>19</sup> Cendón (1996), p. 348.

<sup>20</sup> Redondo (1987), pp. 65, 117, 248, 274 y 312.

# ECOS ARTÍSTICOS AVIÑONESES EN LA CORONA DE ARAGÓN: LA CAPILLA DE LOS ÁNGELES DEL PALACIO PAPAL

FRANCESCA ESPAÑOL

Universitat de Barcelona

EN 1406, el rey Martín el Humano envió dos cartas a Aviñón, la primera fechada el 4 de septiembre, la segunda el 30 de octubre. Trata en ambas de un mismo asunto: su deseo de disponer de una muestra sobre pergamino de las pinturas de la capilla de San Miguel, en el palacio papal, para utilizarla como modelo en la decoración de una capilla consagrada al arcángel que construía por entonces.<sup>1</sup> Las dos cartas han tenido una gran fortuna historiográfica. Todos aquellos que se han ocupado de las pinturas del palacio de los papas las invocan en uno u otro momento,<sup>2</sup> hecho más que justificado si atendemos a la realidad: esta decoración se ha perdido por completo. Las observaciones del rey: *com nos vullam fer una semblant capella e de semblant ystoria de la capella del àngels daqui dels palays d'Avinyo, en la qual capella es pintada tota la ystoria des àngels de totes les provincies*, tienen, por esta razón, el valor de evocar en la medida de lo posible un ciclo iconográfico hoy desaparecido.

En el contexto de los proyectos artísticos emprendidos por Martín el Humano, por el contrario, la noticia ha pasado desapercibida. Ha tenido eco lo peculiar del interés del monarca por unas pinturas ajenas a sus territorios, pero no ha ocurrido lo mismo con el fin que se perseguía: decorar de acuerdo con un modelo foráneo una capilla consagrada al arcángel. Puede que deba achacarse a lo impreciso de los términos que se refieren a esta edificación cuya localización no se indica y de la que aparentemente no conservamos testimonio alguno. Las cartas datan de 1406. Como veremos, es posible avanzar algunas hipótesis al respecto.

No es ese, sin embargo, el único propósito que nos guía. Huyendo de lo anecdótico, en las páginas que siguen intentaremos abordar esta cuestión en el marco de una investigación de tipo más general, puesto que las pinturas del palacio papal pueden haber tenido singular trascendencia tanto en el ámbito de la Corona de Aragón como en la propia Francia.

Antes de ello, conviene analizar los datos topográficos que proporcionan las cartas del monarca a propósito del emplazamiento de las pinturas. En la primera se alude a: *la capella del àngels daqui dels palays d'Avinyo*. En cambio, en la segunda, se dice: *en la esglesia de sant Miquel d'Avinyo*. Esta leve diferencia de matiz plantea un problema. Como se ha dicho, todos cuantos han estudiado las pinturas del palacio papal asumen los términos de la primera carta como alusivos a las mismas, en concreto a las que decoraron la capilla de San Miguel ubicada en el piso superior de la Torre de la Garde-Robe, el oratorio privado de Clemente VI que estaba concluido en sus partes arquitectónicas en 1343 y que fue decorado hacia 1346 por el italiano Matteo Giovannetti.<sup>3</sup> Sin embargo, si en relación a lo indicado en la segunda carta, se busca en el Aviñón bajomedieval una iglesia dedicada a San Miguel también la encontraremos. Se trata de la capilla levantada por iniciativa del obispo aviñonés Jean Cojordan en 1347 en el cementerio más pobre de la ciudad,<sup>4</sup> y quizá hacia 1400 el más popular de todos ellos por haberlo elegido como lugar de sepultura en 1387 el cardenal Pedro de Luxemburgo.<sup>5</sup> Martín el Humano había visitado Aviñón a su regreso de Sicilia en 1397, cuando a la muerte de su hermano Juan venía a hacerse cargo de la coro-

<sup>1</sup> Por su interés incluimos los párrafos más significativos de las mismas: En la del 4 de septiembre leemos: *com nos vullam fer una semblant capella e de semblant ystoria de la capella del àngels daqui dels palays d'Avinyo, en la qual capella es pintada tota la ystoria des àngels de totes les provincies, pregam vos affectuosament que la dita ystoria deboxada de bon mestre en pergamins nos trametats complidament axi com pus prestament porets*. La del 30 octubre de 1406 dice: *axi mateix vos significam que havem haut singular plaer com nos havets fer saber que vos fets pintar e trer a bons pintors la ystoria dels àngels e de les provincies que es pintada en la esglesia de sant Miquel d'Avinyo, segons vos havem escrit perque pregam vostra paternitat axi affectuosament com podem, que façats continuar et acabar com pus prest porets la ystoria dessus dita e aquella trametats acabada de continent, per ço que la puxam fer metre e deboxar en una bella capella la qual fem sots invocacio de sent Miquel construir*. A. Rubio y Lluh, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, vol. II, Barcelona 1921, apèndices CDIV-CDV, pp. 384-385.

<sup>2</sup> E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991 (1962) pp. 54, 161. M. Lacroix, D. Thiebaut, *L'école d'Avignon*, Paris 1983, pp. 50, 165. E. Castelnuovo, "Mille vie della pittura italiana", en: VVAA, *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, s.l. 1986, p. 22. R. Lentsch, "Les grands thèmes religieux des fresques du palais des Papes", en: *Le décor des églises en France méridionale (XII<sup>e</sup>-milieu XV<sup>e</sup> s.)* ("Cahiers de Fanjeaux" 28), Toulouse 1993, p. 294.

<sup>3</sup> Sostienen esta atribución todos los autores citados en la nota precedente.

<sup>4</sup> La decisión se tomó el 17 de agosto de ese año. D. Le Blevet, "Les difficultés d'un hôpital avignonnais sous Clément VI: Notre-Dame du Pont-Fruct", en: I.R.E.B.M.A. et alii, *Avignon au Moyen Âge, textes et documents*, Avignon 1988, pp. 78-79.

<sup>5</sup> Esta tumba fue muy pronto lugar de culto y destino de peregrinaciones: *Songez que chaque nuit 200 personnes dorment et veillent par dévotion en cet endroit... Il fait chaque jour de très grands miracles...*, informan las fuentes contemporáneas (cf. R. Brun, "Annales Avignonnaises de 1382 à 1410, extraits des Archives Datini", *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, XII, 1935, p. 100). Los milagros no se hicieron esperar. Sucedió así con la gascona Marie Robine aquejada de una parálisis y sanada entre 1387 y 1389, que en reconocimiento del prodigio se recluyó en este mismo cementerio. No se trataba de un personaje irrelevante. Fue una singular visionaria que se hizo merecedora incluso de una bula papal en 1395 (M. Towin, "Les visions et révélations de Marie Robine d'Avignon dans le contexte prophétique des années 1400", en: *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIII<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle)* ("Cahiers de Fanjeaux" 27), Toulouse 1992, pp. 309-329). Sobre la tumba de Pedro de Luxemburgo, la reina Maria de Blois hizo construir una capilla y el 31 de marzo de 1393 tomaron posesión de la misma y del cementerio los Celestinos procedentes del convento de Gentilly de Sorgues (vid. L. H. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle*, vol. II, Marseille 1925, p. 150).

na.<sup>6</sup> Conocía pues tanto el palacio papal, donde, según costumbre, se alojó,<sup>7</sup> como esta capilla y su contiguo cementerio que en 1393 habían sido cedidos a los Celestinos para que levantasen un convento<sup>8</sup> que por entonces se hallaba en obra.<sup>9</sup>

Aunque las cartas de Martín el Humano no parecen referirse a él, lo cierto es que el Aviñón de finales del siglo XIV disponía de otro espacio con idéntica dedicación: la capilla consagrada a los ángeles y arcángeles edificada hacia 1322 en Notre-Dame-des-Doms.<sup>10</sup> Si a todos estos testimonios "angélicos" añadimos el hecho que otras iglesias aviñonesas tuvieron capilla dedicada a San Miguel,<sup>11</sup> o que la capilla de Inocencio VI en la cartuja de Villeneuve-les-Avignon, aun estando consagrada a San Juan Bautista, se decoró con parejas de ángeles en la zona abovedada del presbiterio,<sup>12</sup> convendremos que las potestades celestiales eran omnipresentes en el Aviñón trecentista. Tal situación no es casual y puede que haya actuado, a su vez, como detonante en la divulgación de un determinado culto y sus derivados iconográficos, que tendrá un impacto especial en los territorios de la Corona de Aragón: el del Ángel Custodio.

### Aviñón nueva Roma

Si se establece una secuencia en lo concerniente a todas estas fundaciones aviñonesas de carácter angélico, advertiremos que se escalonan a lo largo de la primera mitad del siglo XIV: 1322 capilla de Notre-Dame-les-Doms, 1342-45, oratorio del palacio papal, 1347 capilla del cementerio de San Miguel. Todo ello coincide con el período inmediatamente posterior a la instalación de los papas en la ciudad, que fue también el de

mayor impulso constructivo. Si bien tal hecho puede ser interpretado como normal (desde época altomedieval se consagraron al arcángel cementerios por razones de todos conocidas, y del mismo modo se le dedicaron capillas emplazadas en las zonas altas de los edificios),<sup>13</sup> puede que en el Aviñón de los papas esa realidad tenga otras connotaciones, particularmente en el oratorio de Clemente VI.

Sabemos que se construyó a partir de 1342 en el nivel más alto de la torre denominada de la *Garde Robe* bajo la dirección del arquitecto Jean de Louvres. Se trata de un espacio rectangular cubierto con una bóveda de crucería, que fue decorado entre 1344-1346 por Matteo Giovannetti con la ayuda de Symonnet de Lyon, Bisson de Gévaudan et Jean Moys.<sup>14</sup> Estas pinturas no se han conservado y sólo existe una mención del siglo XVII alusiva a ellas que informa de la presencia dentro del conjunto de un retrato de Clemente VI.<sup>15</sup> Evidentemente, por la dedicación de este espacio, un ciclo referido a *la ystoria des ângels de totes les provinces*, que se menciona en la carta del rei Martín de Aragón, podría haber encajado muy bien, pero por el momento dejaremos a un lado esta cuestión. Lo que nos interesa ahora es hacer notar el alcance que puede haber tenido este ámbito dedicado a San Miguel en la zona alta de una de las torres del palacio y el papel que en su misma línea pudo haber jugado la torre contigua que aunque la historiografía denomina *Tour des Anges*, en el Aviñón trecentista recibía el apelativo de *magne Turris*.<sup>16</sup>

La torre mayor y la de la *Garde Robe* ocupan el extremo sureste del recinto papal [fig. 1]. La primera, construida por iniciativa de Benedicto XII bajo la dirección de Pierre Poisson a partir de 1335, consta de un total de cinco niveles, tres de los

<sup>6</sup> Permaneció en Aviñón seis semanas. Véase la crónica de esta visita real en: M. de Alpartil, *Cronica Actitatorum temporibus Benedicti Pape XIII*, J. A. Sesma, M. M. Agudo eds., Zaragoza 1994, p. 25. También el párrafo correspondiente de la crónica de Bertrand Boysset que se transcribe en: S. Puig y Puig, *Episcopologio Barcinonense. Pedro de Luna, último papa de Aviñón (1387-1408)*, Barcelona 1920, pp. 53-54, nota 5.

<sup>7</sup> El palacio papal a lo largo del siglo XIV acogió a una serie de visitantes ilustres: desde los reyes Jean le Bon o Charles IV de Francia, al emperador Carlos IV. Los monarcas de los reinos peninsulares también acudieron en algún momento a la ciudad papal y consta, por ejemplo, la visita de Pedro el Ceremonioso en noviembre de 1339 junto al rey de Mallorca, el Conde de Empuries y un nutrido séquito, visita que se repitió en 1355; o la de Alfonso XI de Castilla en 1340. Para una visión de conjunto: B. Guillemain, *La cour pontificale d'Avignon (1309-1376). Étude d'une société*, Paris 1966, pp. 517-519. Un caso particular: L. Duhamel, *Une ambassade à la cour pontificale d'Avignon. Episode de l'histoire du palais des papes, Avignon 1883*. Se habilitaba para ello la sala denominada del Cónclave emplazada en el ala meridional (M. Laclotte, D. Thiebaut, *L'école...*, p. 148).

<sup>8</sup> Recordemos que, por entonces, su proyecto de crear en torno a las reliquias de su capilla real un monasterio estaba en su mejor momento y que esta circunstancia le llevó a designar a los Celestinos responsables de esta tarea, seguramente en base a lo que pudo observar en Aviñón. Que hubo de existir un contacto directo lo prueba el hecho que Martín poseía ya en 1414 una reliquia de Pedro de Luxemburgo. Véase sobre este proyecto: M. de Ribera, *Real capilla de Barcelona, la mayor y más principal de los reynos de la Corona de Aragón*, Barcelona 1698. A. M. Adroer, "Algunos notes sobre la capella del palau major de Barcelona", *Anuario de Estudios Medievales*, 19, 1989, pp. 385 y ss. M. D. Mateu Ibars, "*Bona mobilia et immobilia* del monasterio de los Celestinos y la capilla del Palacio Real Mayor de Barcelona", *Documenta et Scripta*, Barcelona 1993, pp. 89-139. A. Torra, "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, (Jaca 1993), tomo I, vol. 3, Jaca 1996, pp. 493-517.

<sup>9</sup> Sobre la construcción del convento y sus vicisitudes: cf. A. Morganstern, "Pierre Morel, Master of Works in Avignon", *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, pp. 323-349. De la misma autora: "Le mécénat de Clément VII et maître Pierre Morel", en: *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident (1362-1394)* (Avignon 1978), Paris 1980, pp. 423-429.

<sup>10</sup> L. H. Labande, *Le Palais des Papes...*, vol. II, p. 138.

<sup>11</sup> En 1441 en Notre-Dame-des-Doms se añadió una capilla dedicada a San Miguel a la ya existente consagrada a los ángeles y arcángeles. La tenían también las iglesias de: St. Geniès (1466), la de los carmelitas (1488) y dominicos (1448), y existían otras dedicadas a los ángeles en la iglesia de los franciscanos (1404) y dominicos (1362). Véanse los cuadros que publica: J. Chiffolleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen âge*, Rome 1980, p. 463 y ss.

<sup>12</sup> Ocupan los plementos de la bóveda sexpartita que cubre el presbiterio poligonal. Sobre el edificio: J. P. Aniel, *Les maisons de Chartreux* ("Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie" 16), Paris 1983, pp. 129-130, fig. 61. Sobre las pinturas que, tras ser revisada la documentación existente, Enrico Castelnuovo demostró que pertenecen a Matteo Giovannetti: E. Castelnuovo, *Un pittore italiano...*, pp. 134-152, especialmente p. 136 nota 6. Para un estado de la cuestión: M. Laclotte, D. Thiebaut, *L'école...*, pp. 184-187, fig. 21-1.

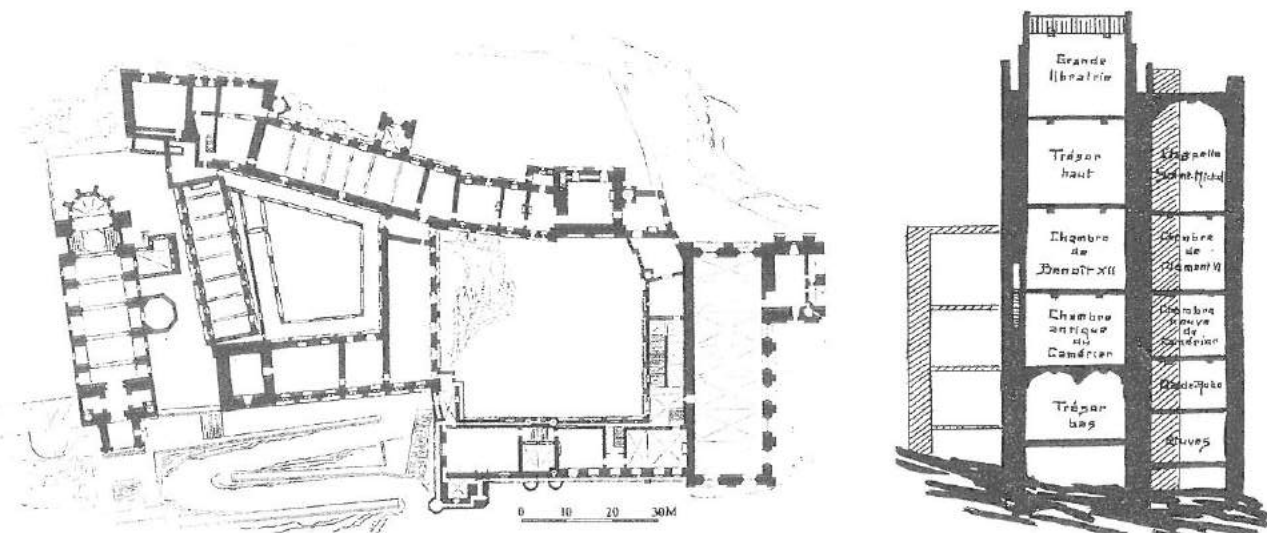
<sup>13</sup> Sobre las particularidades arquitectónicas del culto al arcángel: J. Vallery-Radot, "Notes sur les chapelles hautes dédiées à Saint Michel", *Bulletin Monumental*, 88, 1929, pp. 453-478. P. Verzone, "Les églises du haut Moyen Âge et le culte des anges" en: P. Francastel ed. *L'art Mosan. Journées d'études*, Paris 1953, pp. 71-80. También: M. David-Roy, "Chapelles hautes dédiées à Saint Michel à l'époque romane", *Archéologia*, 106, 1977, pp. 49-57. Asimismo remitimos a los trabajos reunidos bajo el título: *Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque preromane et romane* en: *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, XXVIII, 1997.

<sup>14</sup> Para un estado de la cuestión sobre la interpretación de los documentos concernientes a estas pinturas: M. Laclotte, D. Thiebaut, *L'école...*, pp. 165-166.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>16</sup> Si acaso hay que excluir de este "repertorio angélico" la gran torre del palacio papal contigua a la "Tour de la Garde Robe". La denominación "Tour des Anges" tan grata a la historiografía, no parece datar del siglo XIV. Al menos cuando la documentación trecentista se refiere a ella no la identifica así. Normalmente se apela a la *magne Turris*. La documentación aviñonesa que hemos consultado es inequívoca al respecto: J. Rius Serra, "Miscelánea Vaticana", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXII, 1949, pp. 179-202, especialmente las referencias topográficas contenidas en el documento número 2: *...extracta fuerunt de thesauro magne Turris... dicta Turri...*





I. Palacio de los Papas en Aviñón. Planta y sección de la torre de la Garde Robe y de la magne Turre, conocida ahora como "de los Ángeles".

cuales corresponden a las cámaras baja y alta del tesoro, respectivamente, y a la privada del papa. Como se ha puesto de relieve, esta coincidencia de espacios es bastante común en torres integradas dentro de palacios episcopales,<sup>17</sup> en las cuales, junto al uso de los distintos pisos, ya indicado, fue habitual ubicar la capilla. Aparentemente no sucede así en el caso avignonés, puesto que las construidas en el palacio en tiempos de Benedicto XII<sup>18</sup> lo fueron en otra torre distinta a ésta: la contigua al área ocupada por la sala del Consistorio. Se trata de dos capillas superpuestas que se concluyeron y consagraron con posterioridad a este pontificado. La del piso bajo a San Marcial, la del piso alto a San Juan Bautista. La decoración mural de ambas, obra de Matteo Giovannetti y aún conservada, es fiel reflejo de esa titularidad. Los trabajos se prolongaron desde 1344 a 1346 en la primera, de 1346 a 1348 en la segunda, por tanto ya a lo largo del pontificado de Clemente VI. Es importante tener en cuenta esta circunstancia dado que al hallar la fábrica concluida, a Clemente VI le correspondió la ordenación iconográfica de dichos espacios. También data de entonces la conclusión de la torre de la Garde Robe en cuyo piso alto se instaló la capilla privada del papa erigida en honor a San Miguel. En 1343 se pagaban unos materiales destinados a la cámara situada: *subtus capellam novam*, prueba inequívoca de su reciente conclusión.<sup>19</sup> Giovannetti trabajaba en ella el año 1346.<sup>20</sup>

Tres torres del palacio papal datan de etapas de obra correlativas y se deben a diferentes artífices. La *magne Turre* y la *Saint Jean* corresponden a la época de Benedicto XII y la de la *Garde Robe* a la de Clemente VI. Sin embargo ello no supone que debamos considerarlas proyectos por completo indepen-

dientes. A lo largo de estos años se estaba configurando un edificio fuerte y seguro y las distintas intervenciones perseguían un fin común. Remarcamos este hecho por cuanto las dos torres contiguas en la zona sureste del palacio, se nos revelan complementarias tanto en el uso de sus espacios como en lo simbólico. Si la arquitectura de la *magne Turre* se define sobre todo por la dedicación de dos de sus niveles a cámaras del tesoro, de ahí el carácter potente y monumental de la estructura que las contiene, la inmediata lo hace por la consagración a San Miguel de su piso superior. En ambos casos, junto a éstas, se hallan una serie de habitaciones para uso particular del pontífice. Aunque siempre se ha insistido en el carácter privado del oratorio al arcángel, ello no excluye que reconozcamos en esta presencia angélica en lo alto de la muralla del palacio una dimensión profiláctica de mayor alcance. En realidad estamos ante un ejemplo más de los muchos documentados a lo largo de los siglos medievales en los que San Miguel aparece como Archiestratega,<sup>21</sup> aunque ésta no es la única función que advertimos. La proximidad de dicha capilla a las dos cámaras del Tesoro papal parece hacerse eco de otra de las funciones tradicionales del arcángel: la de custodio de reliquias.<sup>22</sup> Tales atribuciones, si bien no dejan de ser las habituales del arcángel, pueden haber tenido en el palacio avignonés un específico origen. A este propósito queríamos llamar la atención sobre un hecho del que no conocemos eco alguno en la historiografía: la posible duplicación en Aviñón de un espacio sacro romano de profundo significado y larga tradición: el *Castel Santi Angelo*.

En otro contexto se ha invocado el carácter de nueva Roma que tuvo Aviñón en particular durante el pontificado de Clemente VI.<sup>23</sup> Quizá la inclusión de una capilla dedicada a San

<sup>17</sup> Así sucede, por ejemplo, en Viviers (cf. Y. Esquieu, "La cathédrale de Viviers et les bâtiments du cloître XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles", *Bulletin Monumental*, 141-II, 1983, pp. 146-147). Para una visión general: A. Erlande Brandenburg, *La catedral*, Madrid 1993 (Paris 1989), pp. 261-265.

<sup>18</sup> En el palacio papal de Aviñón existieron diversas capillas. De ella, dos eran capillas magnas: la de San Juan concebida durante el papado de Benedicto XII y la de San Pedro que lo fue en el de Clemente VI. Junto a ellas hay que contabilizar las capillas de San Marcial y la de San Miguel, esta última capilla secreta de Clemente VI. Sobre su uso en relación a las ceremonias papales: B. Schimmelpfennig, "Die funktion des Papstpalastes und der kurialen gesellschaft im päpstlichen zeremoniell vor und während des grossen Schismas", en: *Genèse et débuts...*, pp. 317-328.

<sup>19</sup> Para estos datos: M. Laclotte, D. Thiebaut, *L'école...*, p. 150.

<sup>20</sup> Para las vicisitudes de estos proyectos: E. Castelnuovo, *Un pittore italiano...*

<sup>21</sup> La dedicación de puertas de murallas y torres fortificadas al arcángel está documentada desde los orígenes del culto. Se conocen los casos de Capua donde a comienzos del siglo X consta una *porta S. Angeli*, o el de la capilla consagrada a San Miguel en lo alto de la muralla de Nápoles (documentada en 924) etc.

<sup>22</sup> Indudablemente esta prerrogativa que justifica la dedicación al arcángel de ciertas criptas, tiene que ponerse en paralelo con el papel que los ángeles jugaron en relación al sepulcro de Cristo.

<sup>23</sup> Chr. Heck, "La chapelle du Consistoire et les Crucifixions dans la peinture murale avignonnaise du XIV<sup>e</sup> siècle: le renouvellement d'un thème d'origine romaine au service de l'affirmation de la légitimité pontificale", *Genèse et débuts...*, pp. 431-443.



Miguel en uno de los baluartes de la muralla del palacio pueda interpretarse en esta misma línea. Recordemos que el mausoleo de Adriano se reconoce como marco de una de las apariciones del Arcángel.<sup>24</sup> Según recogen varias fuentes, entre ellas Jacopo da Varazze, se produjo en el transcurso de una procesión organizada por un enigmático papa Bonifacio que se ha identificado habitualmente como Bonifacio IV (608-615), para combatir una terrible peste. San Miguel le dio fin al surgir en lo alto del *mons* de Adriano<sup>25</sup> al paso de la comitiva, y desenvainar su espada. La representación de este episodio, que va a convertirse en uno de los más populares dentro de la Leyenda del arcángel desde un punto de vista iconográfico, será ocasión para que los pintores reproduzcan con mayor o menor fidelidad el mausoleo romano. El *castel Sant'Angelo* fue en los siglos medievales uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad y las imágenes de Roma conservadas lo incluyen habitualmente dada su posición privilegiada con respecto al Vaticano,<sup>26</sup> incluso aquellas surgidas a mucha distancia como sucede con el plano de Roma que los hermanos Limburg ilustraron en las *Très Riches Heures* del Duque de Berry (fol. 141 v°).<sup>27</sup>

Muchas de estas imágenes descubren la presencia de una figura en la zona más alta del mausoleo [fig. 2]. Se trata de la escultura del arcángel evocadora de la angelofanía y que sabemos fue reemplazada varias veces a lo largo del tiempo. La primera de la que se tiene noticia se fabricó a finales del siglo XIII, durante el Pontificado de Nicolás III, siendo destruida en 1379. El papa Nicolás V colocó otra en 1453 que también desapareció en 1497.<sup>28</sup> El arcángel coronaba una construcción añadida al mausoleo adriano en época medieval, que le estaba dedicada: el oratorio denominado de San Miguel *inter nubes*. Esta cristianización del edificio parece corresponder a la época de León IV, dado que en la crónica de la consagración del recinto amurallado creado por el papa para defensa del Vaticano, que tuvo lugar el año 852, se menciona por vez primera el *Castellum sancti Angeli*.<sup>29</sup> Aunque el mausoleo de Adriano ya se articulaba en el circuito de murallas configurado en época de Aurelio (hacia 270), la fortificación del Vaticano impulsada en el siglo IX supuso la cristianización de la fortaleza en la que se había transformado la mole adrianea con el tiempo. Las referencias de las fuentes al *castrum* y su uso como refugio en momentos de peligro por parte del papa, tanto antes como después de su cristianización, lo confirman. No olvidemos, además, que esta situación se mantendrá y aun aumentará al regreso de los papas a Roma tras la etapa aviñonesa.<sup>30</sup>



2. Taddeo di Bartolo. Vista de Roma con el Castel Sant'Angelo que ostenta una figura angélica en lo alto. Siena, capilla del Palacio Público (1413-1414).

Si es del todo verosímil invocar la estatua de San Miguel en el mausoleo de Adriano como posible prototipo (sin excluir otros) de muchos de los ángeles que a lo largo de la baja Edad Media se situaron en las zonas altas de las iglesias y, más significativamente si cabe, en las de los castillos,<sup>31</sup> con mayor motivo podemos presumir una cierta correlación entre la topografía vaticana y la aviñonesa en este punto. Si en Roma, el *Castel Sant'Angelo*, con el oratorio dedicado a San Miguel en su cima, era uno de los elementos clave en el recinto fortificado del burgo Vaticano, y el papa, junto con las reliquias más preciadas del Tesoro de San Pedro, se había refugiado en él en momentos de peligro,<sup>32</sup> parece razonable interpretar el oratorio de la torre *Garde Robe* aviñonesa en este mismo contexto,

<sup>24</sup> C. Cecchelli, "Documenti per la storia antica e medioevale di Castel S. Angelo", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, LXXIV, 1951, pp. 21-67. C. D'Onofrio, *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e Papato*, Roma 1978, pp. 147-152.

<sup>25</sup> Un apelativo asignado, como escribe Francesco Gandolfo: *sulla base del carattere di tumulto agreste che ebbe fin dall'inizio, come "mons qui appellatur Augusto", una definizione che S. Pier Damiani applicherà anche a Castel Sant'Angelo*. Cf. F. Gandolfo, "Luoghi dei santi e luoghi dei demoni", en: *Santi e Demoni nell'Alto Medioevo Occidentale (secoli V-XI)*, ("XXXVI Settimane di Studio sull'Alto Medioevo"), vol. II, Spoleto 1989, p. 908.

<sup>26</sup> Aunque la bibliografía es abundante, remitimos a la recopilación y estudio de estas imágenes en: S. Maddalo, *In Figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma 1990.

<sup>27</sup> Véase a propósito de esta imagen el comentario de S. Maddalo (*ibidem*, pp. 111-112, nota 17).

<sup>28</sup> Sobre las vicisitudes del ángel en la zona alta del mausoleo C. D'Onofrio, *Castel S. Angelo...*, pp. 162-170 así como los trabajos citados en la nota 24. También el catálogo de la exposición: B. Contardi, M. Mercalli, *L'angelo e la città*, Roma 1987, cuyos autores se manifiestan muy escépticos a propósito de la existencia de la escultura a finales del siglo XIII. A este propósito hay que señalar que dos imágenes de Roma de finales del XIII (la que incluye Cimabue en la basílica alta de Asís o la que figura en el "Sancta Sanctorum" romano), en las cuales el *Castel Sant'Angelo* se identifica perfectamente, no presentan figura angélica en la zona superior. En cambio, aparece en el plano de Roma que incluyó Taddeo di Bartolo a comienzos del siglo XV en la capilla del palacio público de Siena. Reproduce todas estas vistas medievales: M. Andaloro, "Sull'Ytalia di Cimabue", *Arte Medievale*, 2, 1985, figs. 1, 3 y 20.

<sup>29</sup> F. Gandolfo, *Luoghi dei santi...*, pp. 906-907.

<sup>30</sup> Véanse las interesantes referencias a la historia del edificio, restauraciones etc. así como su papel en el Sacco de Roma en: A. Chastel, *Le sac de Rome 1527*, Paris 1983 (1977). Aunque la residencia oficial fue el palacio de Letrán, ciertos papas impulsaron también la construcción de palacios en la colina del Vaticano, de modo que progresivamente la primera devino residencia del obispo de Roma, mientras que la segunda (contigua a San Pedro, la iglesia del apóstol) encajaba mejor con la vocación universal del papado (cf. A. Paravicini Bagliani, *La cour des papes au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1995, p. 16 y ss.).

<sup>31</sup> Véanse los trabajos de: F. M. Biebel, "The angel of Jean Barbet", *The Art Bulletin*, 32, 1950, pp. 336-344. G. Llompert, "El Ángel-Veleta de la Almudaina de Mallorca (siglo XIV)", *Estudios Lulianos*, XV, 1971, pp. 211-220.

<sup>32</sup> Es el caso, por ejemplo, que se dio en 1494. A la llegada del rey Carlos VIII a Roma el papa se refugió en Sant'Angelo: *en emportant le Sudario avec les reliques des saints Pierre et Paul* (cf. A. Chastel, *Le sac...*, p. 143).

como una duplicación de un espacio romano de profunda significación simbólica en la nueva ciudad papal. No olvidemos, además, que quien está detrás del proyecto no es otro que Clemente VI, el papa que intervino en el palacio aviñonés con la imagen de Roma como horizonte. Se debe también a él la *capella magna* consagrada a San Pedro, y asimismo data de su pontificado la difusión del Crucificado entre los Santos Juanes, iconografía para la que se han invocado orígenes romanos.<sup>33</sup> No en vano le corresponde la afirmación: *Mes prédécesseurs n'ont pas su être papes*, refiriéndose a aquellos que detentando esa dignidad durante el exilio francés no supieron actuar según los modelos que proporcionaba el papado romano.

### ¿Ecos franceses de la *ystoria dels àngels de totes les provincies de Aviñón*?

Como hemos puesto de relieve, la presencia angélica en el contexto cultural y por derivación también en el pictórico, fue significativa en ámbito aviñonés. Por este motivo, dada la imprecisión de las dos cartas reales, resulta difícil pronunciarse sobre la localización exacta del tema iconográfico que el rey Martín el Humano solicitaba como modelo, aunque con perspectiva histórica tal hecho no tenga excesiva trascendencia dado que en la ciudad de Aviñón y en su ámbito contiguo hubo distintos testimonios de esta particular iconografía. Por un lado, Giovannetti pintó el oratorio papal en 1346 consagrado a San Miguel. Contemporáneamente, Jean Cojordan fundaba la capilla del cementerio de San Miguel (1347). Es difícil no presuponer voluntad de emulación en el obispo de Aviñón respecto a la iniciativa papal, sobre todo si se considera la práctica coetaneidad de ambos proyectos. Siendo así, de haber habido pinturas en uno y otro ambiente (lo cual es presumible) sería verosímil deducir la existencia de rasgos comunes en ambas.

Poco después (1354-1355), Matteo Giovannetti decoraba para Inocencio VI la capilla de su residencia en Villeneuve-Lès-Avignon que éste iba a convertir en Cartuja. El edificio se ha conservado y aun cuando la titularidad corresponda a San Juan Bautista y gran parte de la decoración pictórica lo manifieste, sobre los plementos de la bóveda de la cabecera campear parejas de ángeles.

En esta misma línea, aunque por tratarse de dos proyectos algo alejados cronológicamente del grupo reseñado debemos ser prudentes en su interpretación, no deja de ser significativa la correlación temporal existente entre la capilla de los ángeles

y arcángeles que se construía en Notre-Dame-des Doms hacia 1322 (de la que ignoramos el género de decoración parietal que tenía, si lo hubo) y la capilla localizada en el piso bajo del campanario de la colegial Saint-Pierre de La Romieu, en la zona de Gascuña.

En lo concerniente a esta última, a pesar de la distancia geográfica existente, se trata de una iniciativa vinculada a Aviñón, puesto que el impulsor de esta fundación fue el cardenal Arnaud d'Aux, obispo de Poitiers entre 1306 y 1312 (y desde entonces camarero de los papas Clemente V y Juan XXII), que falleció en 1321.<sup>34</sup> Esta capilla, a la que se le han supuesto usos funerarios, presenta unas pinturas murales de marcado carácter eclesiológico<sup>35</sup> y, en los plementos de su bóveda octopartita, ángeles músicos. Se trata de un espacio muy original, emplazado en el piso bajo de una torre de planta poligonal y cuatro niveles de altura que se adosa a la cabecera de la iglesia por su lado norte.<sup>36</sup> De aceptarse su función como capilla funeraria del cardenal, su decoración habría que suponerla algo posterior al fallecimiento de éste. Al haber designado en su testamento a su sobrino Fort D'Aux, obispo de Poitiers, encargado de todo lo concerniente a su lugar de sepultura y sepulcro,<sup>37</sup> hay que deducir que hasta entonces nada estaba preparado. Al margen de ello, es importante señalar que el análisis de las pinturas aconseja retrasar su ejecución bastante más allá de 1321, de modo que estamos ante un proyecto alejado geográficamente de la ciudad papal aunque próximo a ella por sensibilidad y cercano por cronología a las empresas "angélicas" que por aquellos años Matteo Giovannetti y su equipo van haciendo realidad a orillas del Ródano.

Indudablemente la influencia artística aviñonesa no cesó con el regreso de la corte papal a Roma. Existen una serie de testimonios que revelan la vinculación de la temática angélica a oratorios de grandes personajes franceses del siglo XV<sup>38</sup> que en algún caso mantuvieron lazos con Provenza. Es el caso, quizá, de las pinturas que aparecen en la bóveda de la capilla del castillo de Pimpéan en Grézillé (1460-1470), perteneciente a un familiar del rey René d'Anjou y puede que inspiradas en una decoración, hoy perdida, que impulsó el monarca en Angers.<sup>39</sup>

Sin embargo, el testimonio más excepcional de esta peculiar iconografía lo constituye la capilla de los *Angelotez* (según su designación contemporánea),<sup>40</sup> que instaló en su soberbia residencia de Burges el Tesorero del rey de Francia Jacques Coeur. La magnífica decoración que aún se conserva y que se fecha con anterioridad a 1451 cubre totalmente los dos tramos

<sup>33</sup> Este tipo de Crucifixión de la que se conocen otros testimonios en la misma área, aparece en las capillas de San Juan y San Marcial. Analizan esta dimensión "romana" de la promoción arquitectónica y artística de Clemente V tanto Schimmelpfennig como Heck (véanse los trabajos citados en las notas 18 y 23). Asimismo: Chr. De Merindol, "Clément VI, seigneur et pape, d'après le témoignage de l'emblématique et de la thématique. La chambre du cerf. L'abbatiale de la Chaise-Dieu", en: *Le décor des églises...*, pp. 331-361.

<sup>34</sup> Sobre el personaje existen una serie de estudios. Sin embargo reúne las noticias relativas al *cursus honorum* del cardenal y las vicisitudes de su fundación: J. L. Lemaître, "Les créations de collégiales en Languedoc par les papes et les cardinaux avignonnais sous les pontificats de Jean XXII et Benoît XII", *La papauté d'Avignon et le Languedoc (1316-1342)*, ("Les Cahiers de Fanjeaux" 26), Toulouse 1991, pp. 170-172, 181-182.

<sup>35</sup> En dos niveles se representan personajes de medio cuerpo inscritos en medallones. En el primero de ellos se distingue al papa rodeado de sus consejeros: cardenales, legados y obispos, todos ellos identificados por capelos y mitras; en el segundo nivel aparecen Jesucristo (colocado en línea con el papa) y la Virgen. A su alrededor se sitúan numerosos santos. Sobre las pinturas: P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris 1963, pp. 168-170, plancha XCIX. M. C. Leonelli, "Églises et chapelles d'Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle: iconographie des décors peints", en: *Le décor des églises...*, p. 324.

<sup>36</sup> Sobre el edificio: M. Durliat, "La Romieu", *Congrès archéologique de France*, (CXXVIII Session. Gascogne), Paris 1970, pp. 181-193. E. Ugaglia, *La collégiale Saint-Pierre-La-Romieu*, Toulouse 1985. J. Gardelles, *Aquitaine gothique*, Paris 1992, pp. 96-101.

<sup>37</sup> J. L. Lemaître, *Les créations...*, p. 182.

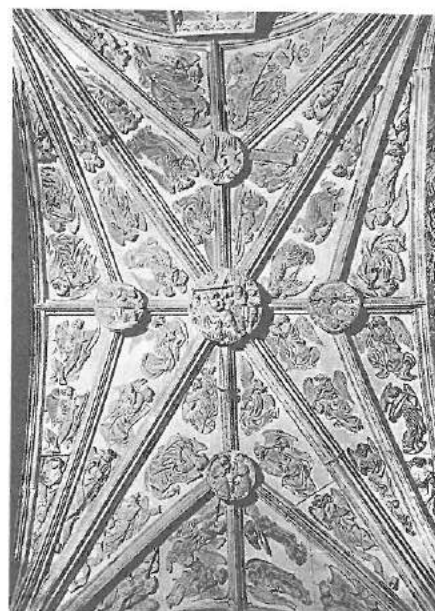
<sup>38</sup> Y. Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Paris 1954, p. 23 y ss.

<sup>39</sup> El rey René había mandado decorar la capilla de Saint Bernardin en los franciscanos de Angers (1453-1461) hoy desaparecida, en cuya bóveda campearían ángeles que sostenían los instrumentos de la Pasión de Cristo, tema que según algunos autores sostienen habría podido inspirar el conjunto de Pimpéan. Sobre este monumento: M. Pre, "The wall painting in the chapel of the castle of Pimpéan in Anjou", *Gazette des Beaux Arts*, 1947, pp. 4-14. Id., "La peinture murale dans le Maine et ses confins angevins aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles", *Gazette des Beaux Arts*, 1953, pp. 77-92. Id., "Les peintures murales des manoirs angevins du XV<sup>e</sup> siècle: les origines, les artistes", *Mémoires de l'académie des sciences, Belles-Lettres et Arts d'Angers*, 1967, pp. 47-58. También: M. Robin, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris 1985, p. 136.

<sup>40</sup> Así se la denomina en el inventario de los bienes de Jacques Coeur de 1457 (cf. M. Mollat, *Les "Affaires de Jacques Coeur"*. *Journal du Procureur Dauvet*, vol. II, Paris 1953, p. 621). Sobre el edificio: A. Gandilhon, R. Gauchery, "L'hôtel Jacques Coeur", *Congrès archéologique* (Bourges), Paris 1931.



3. Capilla de los Ángeles en el Hotel de Jacques Coeur de Burges. Detalle de las pinturas de su bóveda.



4. Capilla del palacio Boixadors, en Barcelona. Obra de los Claperós. (Fotografía Archivo Mas, Barcelona).

de bóveda de crucería que coronan una sala de 6 x 6 metros de lado situada en el nivel superior de la entrada al edificio [fig. 3]. Comprende una serie de figuras de ángeles que vuelan con absoluta libertad por el "cielo" de la capilla sosteniendo filacterias en las que figuran versículos del Cantar de los Cantares.<sup>41</sup> Como veremos, uno de los ejemplos documentados en Cataluña se aproxima muy de cerca a esta solución.

### Ecos en la Corona de Aragón de la *ystoria dels àngels de totes les províncies de Aviñón*

La historiografía ha interpretado tradicionalmente que el destino del modelo solicitado por Martín el Humano a Aviñón en 1406 no era otro que la capilla del palacio real de Valencia.<sup>42</sup> Ciertamente, una de sus estancias era conocida como la *cambre dels àngels*, pero varias razones llevan a desestimar

que se tratara de una de las dos capillas que al parecer existieron en el palacio. Por un lado, ninguna de ellas tenía esta advocación.<sup>43</sup> Por otro, la cámara cuyas paredes o cubierta, a tenor de la designación, ostentaban potestades celestiales ya en 1405 (es decir un año antes de la petición del modelo iconográfico a Aviñón) parece haber sido de uso privado.<sup>44</sup> Al menos consta viviendo en ella el maestro racional Pere d'Artés, a quien Francesc Eiximenis dedicó el *Libre dels Àngels*, según reconoce en el prólogo de la obra.<sup>45</sup>

Los términos de la carta de Martín el Humano son inequívocos en lo que respecta al destino del modelo. Aunque el rey pudo cambiar de opinión posteriormente, el correcto desarrollo de nuestras pesquisas nos obliga a considerar como único punto de partida válido, el hecho que el lugar para el que en 1406 se solicitaba el dibujo era una capilla. En este sentido es importante subrayar que en agosto de 1408 el monarca menciona en una carta *la capella que havem feta fer en lo nostre jardí*

<sup>41</sup> Y. Bonnefoy, *Peintures...*, pp. 165-166, Planchas 61-64. L. Grodecki, "Le maître des vitraux de Jacques Coeur", *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, pp. 331-359 (recogido en: Id., *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris 1991, vol. II, pp. 255-278). P. Santucci, "Tra Italia e Francia: il maestro di Jacques Coeur", *Dialoghi di Storia dell'Arte*, I, 1995, pp. 42-69.

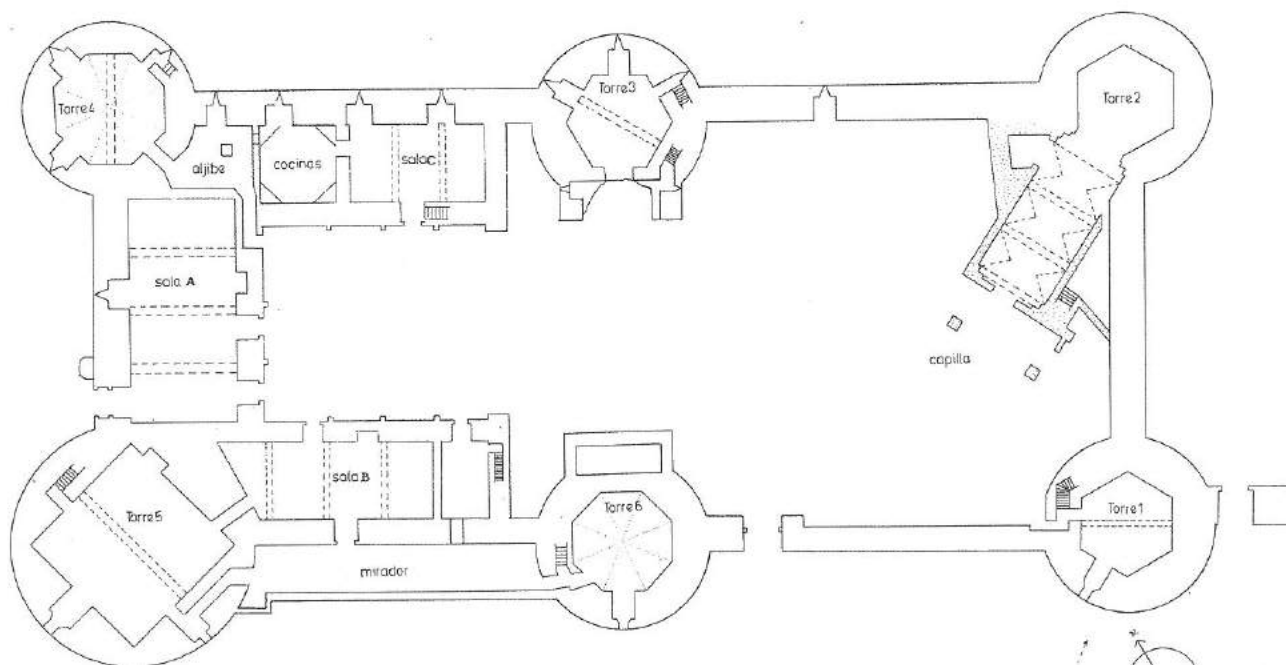
<sup>42</sup> Así lo considera, por ejemplo, J. Rubió i Balaguer, en la introducción a: F. Eiximenis, *Vida de Jesucrist: Del naixement de l'infant Jesús*, Barcelona 1951, p. 10. Sigue su opinión: C. J. Wittlin, en el capítulo que precede a la edición de: F. Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel*, Barcelona 1983, p. 8.

<sup>43</sup> Sobre esta residencia: J. E. Martínez Ferrando, "Nuevos datos inéditos sobre el palacio del 'real' de Valencia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 21, 1945, pp. 165-174. Respecto a sus dos capillas, se documenta su existencia en 1362 en una carta de Pedro el Ceremonioso. Publica el documento: J. M. Madurell y Marimon, "Documents culturals medievals (1307-1485)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII, 1979-1982, p. 311, doc. 16. Una de ellas estaba consagrada a Santa Catalina. Se construía un retablo para la misma en 1460 (E. Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid 1914, pp. 113-115, docs. 22-23 y 24).

<sup>44</sup> El maestro racional Pere d'Artés vivía en las *cambres dels àngels* el año 1405. Lo confirma la carta del rey Martín el Humano que transcribimos parcialmente: *Mossen Pere. Vostra letra havem reebuda sobre l'fet de la vostra estada e habitació en lo nostre Reyat de Valencia. A la qual vos responem que a nos plau e son contents que us returets e tingats pera l vostre siar, la cambra dels àngels ab totes altres cambres e retrets qui son dins aquelles, qui miren vers la partida del mar...* (D. Girona Llagostera, "Itinerari del rey En Martí (1396-1402)", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V, 1913-1914, p. 578, doc. 56, 3). El carácter privado de la estancia es incontestable en base a lo apuntado y según lo confirma una nueva carta real, esta vez del Magnánimo, en 1434. Se refiere en ella a los tapices flamencos que ha solicitado con destino a: *nostre reyal de València, axí per la gran sala del Tinell com per la cambra dels Àngels e algunes altres*. Lo publica: J. M. Madurell y Marimon, *Documents culturals...*, p. 397, doc. 119.

<sup>45</sup> *Al molt honorable e molt savi cavaller mossèn Pere d'Artés, mestre racional del molt alt príncep e senyor, monsenyor En Johan, per la gràcia de Déu rey d'Aragó, lo seu humil servidor frare Francesch Exemènec, de l'orde dels frares menors... Reverent senyer meu: Diverses vegades ha plagut a la vostra sancera e fervent devoció que havets de temps antich ençà als gloriosos àngels de Paradís moure a mi que sobre lur dignitat, regiment, ordinació principat, servey e altea compilàs algun libre qui les dites lurs condicions e altees explicàs...* (cf. F. Eiximenis, *De Sant Miquel arcàngel*, C. J. Wittlin, ed., Barcelona 1983, p. 37).





5. Planta del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza).

del palau major.<sup>46</sup> Hasta el momento este dato no ha sido tenido en consideración por la historiografía y quienes han abordado el estudio del palacio real barcelonés y de sus espacios culturales han supuesto que se trataba de un error.<sup>47</sup> En su opinión tenía que referirse al oratorio que Martín el Humano preparó dentro de la catedral, en una zona contigua a su residencia, por aquellos años.<sup>48</sup> Sin embargo, la alusión a la *capella del jardí*, no tiene por qué corresponder, como veremos, a un *error calami*. Si partimos de los términos del documento, no es posible identificar esta enigmática capilla con el espacio cultural localizado en la catedral donde el monarca pudo practicar los retiros espirituales a los que fue tan proclive,<sup>49</sup> y del que hoy no quedan más que algunos restos arqueológicos,<sup>50</sup> y la huella de su cubierta visible entre dos contrafuertes exteriores de la zona de tribunas, en el lado norte de la iglesia. Vamos a partir de esta posibilidad.

En el documento que sirve a nuestra argumentación hay una observación más a retener: que se trata de una capilla recién construida y que lo ha sido en el jardín. Indudablemente una empresa de este género tiene que haber dejado rastros en la

cancillería real, pero no es fácil descubrirlos. Los historiadores ya advirtieron en su momento que los datos relativos a las capillas del palacio real mayor en época del rey Martín eran confusos, particularmente los relativos al oratorio de la catedral.<sup>51</sup> Obviamente el problema se agrava si además se considera la existencia de esta nueva edificación que ha sido obviada hasta ahora. Como se hallaba en el jardín, puede que deba ponerse en relación con los trabajos que se emprendieron en este ámbito a partir de 1402.<sup>52</sup> En una carta de ese año, el rey se refiere a la ordenación que desea que éste tenga, pero manifiesta también su voluntad de construir *la paret ques deu fer devers la plaça demunt la casa de la farina* suficientemente reforzada *en guisa que puxam fer lestudi*.<sup>53</sup> La preparación de este *estudi* en los años siguientes, y su uso en época posterior encierra un gran interés para nuestros propósitos. En 1404 ya estaba concluido puesto que se procedió a dorar su cubierta que sería, como otras del palacio, de madera.<sup>54</sup> Debió de tratarse de una labor mudéjar a la que tan afecto fue el rey Martín, y que supuso la vinculación a sus proyectos edilicios de una serie de artífices foráneos, algunos procedentes de Toledo.<sup>55</sup> La localización de

<sup>46</sup> D. Girona Llagostera, "Epistolari del Rey En Martí d'Aragó (1396-1410)", *Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*, VI, 1909-1913, p. 303 (doc. 56). Se refiere a este tema un nuevo documento fechado el mismo día: *ibidem*, p. 303 (doc. 57).

<sup>47</sup> A. M. Adroer, *El palau reial major de Barcelona*, Barcelona, 1978, p. 190, nota 236.

<sup>48</sup> Se comunicaba con éste por medio de un puente alto que cruzaba la calle, hoy desaparecido. En las Rubriques de Bruniquer (*Ceremonial dels magnífics Concellers y Regiment de la ciutat de Barcelona*, vol. III, Barcelona 1914, p. 79) se lee: *Al primer de Maig 1479, ab letra de Consellers escrita al Sindich en Cort se diu que lo passatge de Palau Real a la Seu a las finestras que miran al Altar major, fou ab licencia del Capítol ad beneplacitum otorgada al Rey D. Martí per sa malaltia*.

<sup>49</sup> Véase más adelante la nota 69.

<sup>50</sup> Los azulejos de pavimento y otros materiales cerámicos de carácter mudéjar que recubrían las partes bajas de las paredes, se hallan repartidos hoy en día entre la catedral y el museo de cerámica de Barcelona.

<sup>51</sup> A. M. Adroer, *El palau reial major...*, p. 55. Sobre la historia de esta capilla véase también: J. M. Madurell Marimon, "Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona", *Analecta Sacra Tarraconensis*, XIV, 1941, pp. 129-154.

<sup>52</sup> Se publican los documentos en: D. Girona Llagostera, *Epistolari del Rey En Martí...* Del mismo autor: "Itinerari del rey En Martí (1396-1402)", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, 1911-1912, V, 1913-1914. También: A. M. Adroer, *El palau reial major...* (aquí en forma de registros).

<sup>53</sup> D. Girona Llagostera, *Epistolari del Rey En Martí...*, p. 284 (doc. 3).

<sup>54</sup> A. M. Adroer, *El palau reial major...*, pp. 65-66 y registros 52, 53 y 289.

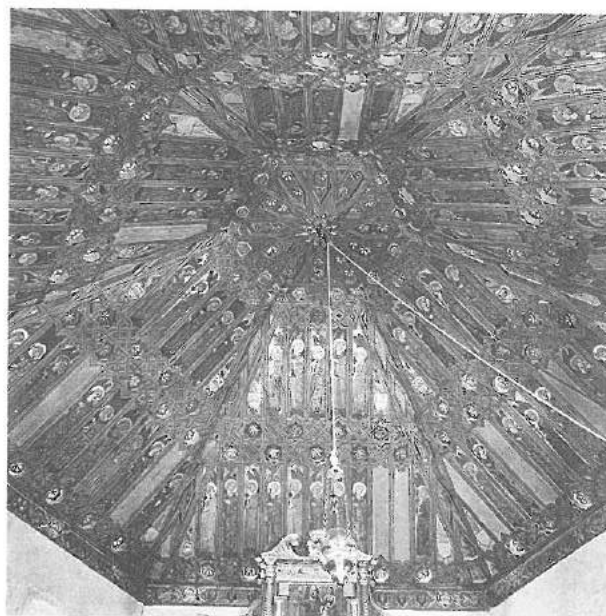
<sup>55</sup> Son diversos los artífices mudéjares o musulmanes documentados en las obras emprendidas por Martín el Humano. Está por un lado el moro que trabajaba a las órdenes del conde de Urgell y que Martín solicitó a su primo en 1402 (A. M. Adroer, *El palau reial major...*, registros 30 y 34), y por otro los carpinteros toledanos Gonsalvo Ferrandis y Mahomet que trabajaron en el palacio barcelonés al menos entre 1403 y 1405, según se desprende del documento que publica: A. Rubió y Lluch, *Documents per la història...*, p. 373, doc. CCCXCI. Uno de ellos, Gonsalvo Ferrandis, volvió en 1405 a Castilla (A. M. Adroer, *El palau reial major...*, pp. 67-68, registros docs. 59, 62) de donde lo reclamó el monarca a su sobrino Enrique III (*ibidem*, doc. 74).



este espacio dentro de la residencia real no queda clara, pero, según se desprende de la documentación que lo menciona, debía de hallarse en lugar elevado.

Por aquellos años se construían también una serie de galerías. Destaca entre ellas la que se identifica como *loja del nostre jardí*, en la que debía rehacerse la bóveda en 1406,<sup>56</sup> y un documento del mes de diciembre aclara cómo. Se habla en él del *maestre Castella de la obra dalmotarvez* y de disponer de la *fusta necessaria* para su cubierta.<sup>57</sup> Las obras en este espacio continuaban el año siguiente (1407), pues a comienzos de enero se cita en varias ocasiones,<sup>58</sup> registrándose una serie de medidas que permiten evaluar la superficie que ocupaba. En el mes de mayo hallamos nuevas noticias referidas al proyecto. La primera señala que *la volta de la loja ques denant lo dit verger ses encomada (?)*<sup>59</sup> (¿en mal estado?).<sup>60</sup> Como veremos enseguida, no se trata de la misma galería de la que venimos hablando hasta ahora. Lo aclara el documento siguiente<sup>61</sup> que informa que el maestro castellano había terminado la *obra de la loja* y quería comenzar la cubierta de la capella. En el documento se habla también de la madera necesaria para todo ello y del deterioro de una bóveda de ladrillo existente en el jardín, que no puede ser otra que la aludida en el instrumento anterior. El rey ordena rehacerla y reforzarla con *arqueres o croers de pedra*.<sup>62</sup> La capella que se cita en este último documento, fechado el último día de mayo de 1407, ha sido identificada habitualmente con el oratorio que el rey preparó en la zona de tribunas del lado norte de la catedral de Barcelona.<sup>63</sup>

Con anterioridad ya hemos remarcado que todas las menciones a una capilla que se localizan en los documentos reales de estos años, se han considerado alusivas invariablemente a este ámbito. Ciertamente parecen corresponderle en dos de los casos, en uno de los cuales se detallan las características arquitectónicas que debe tener,<sup>64</sup> pero puede que no en los tres restantes.<sup>65</sup> ya que alguna de las referencias a la capilla contenidas en la documentación real a partir de 1407, tiene que corresponder necesariamente al segundo espacio cultural, cuya existencia no creemos que haya que cuestionar por el momento, y al que el rey, si lo obtuvo finalmente, destinó el retablo flamenco (*fort gentil*) que había traído para sí el obispo de Valencia. Como expresa en su misiva dirigida al prelado (1408): *desigem molt haver aquell pera la capella que havem feta fer en lo nostre jardí del palau major*.<sup>66</sup> Aunque las cuatro menciones documentales a una capilla en construcción situada en el jardín del palacio real o contigua al mismo (es decir en la catedral) no son muchas, y por el momento estos datos no permiten llevar más lejos nuestras pesquisas, existe un hecho a considerar. Es posible especular acerca de los motivos que pudieron llevar al rey a prepararse contemporáneamente dos ámbitos de igual signo.



6. Vista de la armadura que cubre el oratorio de la torre noreste del castillo (tomada de: G. Borrás, *Arte mudéjar aragonés*, vol. II, Zaragoza 1985, p. 243).

Es de sobras conocida su gran devoción y que en su personalidad este rasgo fue uno de los más sobresalientes. De acuerdo con su sentimiento religioso, podemos suponer que practicó la *devotio moderna*<sup>67</sup> y para ello era imprescindible un espacio en el que aislarse. En mi opinión la intimidad y el recogimiento necesarios pudo encontrarlos con más facilidad en la catedral que en su residencia, permanentemente en obras, de la que acabaría al fin por desentenderse.<sup>68</sup> Para celebrar el triunfo catalán en la batalla de Sanluri en 1409, por ejemplo, se encerró unos días en la catedral para celebrar una novena y cumplir los votos hechos al respecto.<sup>69</sup> Sin duda se instaló en el oratorio recién concluido, al que tenía acceso directo desde su palacio por medio de un puente cubierto.<sup>70</sup>

En lo que atañe a la capilla del jardín ignoramos su disposición, pero, en cambio, puede intentarse justificar su existencia. Durante su construcción, Martín el Humano tenía entre manos un proyecto muy ambicioso. Pretendía transformar la capilla existente desde antiguo en el palacio real barcelonés en una

<sup>56</sup> Se refieren a ella: D. Girona Llagostera, *Epistolari...*, pp. 286-287 (doc. 11); p. 288 (doc. 17). A. M. Adroer, *El palau reial major...*, p. 68.

<sup>57</sup> D. Girona Llagostera, *Epistolari...*, p. 293 (doc. 31).

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 293-294 (doc. 33); p. 294 (doc. 34); p. 294 (doc. 35); pp. 294-295 (doc. 36); p. 295 (doc. 37).

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 296 (doc. 40).

<sup>60</sup> No hemos hallado para *encomada* una interpretación satisfactoria en el contexto de esta frase, pero al aludir a esta bóveda en un documento algo posterior y en términos inequívocos, suponemos que se alude a su deterioro.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 296-297 (doc. 41).

<sup>62</sup> Probablemente esta galería es la misma que menciona otro documento fechado en junio, que nos informa que el rey aportó cien florines para su reparación. *Ibidem*, pp. 297-298 (doc. 42).

<sup>63</sup> A. M. Adroer, *El palau reial major...*, p. 55.

<sup>64</sup> Sin ningún género de duda se habla del oratorio de la catedral en la carta real del 17 de diciembre de 1407 (D. Girona Llagostera, *Epistolari...*, pp. 301-302, doc. 53) y probablemente en una anterior, fechada el 8 de agosto de ese mismo año (*ibidem*, p. 300, doc. 49).

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 296-297 (doc. 41, mayo 1407), p. 303 (doc. 56, agosto 1408), p. 303 (doc. 57, agosto 1408).

<sup>66</sup> Estos párrafos corresponden al documento citado en la nota anterior.

<sup>67</sup> A. G. Hauf, "La *Quarentena de contemplació*, de Fra Joan Eixemeno", recogido en: *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València 1990, p. 219 y ss.

<sup>68</sup> Recordemos que Martín pasó largas temporadas en los últimos años de su vida tanto en Valldaura (en el Vallés) como en la torre de Bellesguart.

<sup>69</sup> Según palabras del propio rey en la carta enviada a Pedro de Torrelles: *E en continent votam d'anar a la Seu de Barchinona e de encloure'ns aquí, per tenir hi novena e complir altres vots que ja havíem fets* (J. E. Martínez Ferrando, *San Vicente Ferrer y la casa real de Aragón*, Barcelona 1955, p. 33, doc. 12).

<sup>70</sup> Véase la nota 48.

Santa Capilla y no escatimó esfuerzos para conseguirlo. Lograrlo suponía desprenderse en cierta medida del uso regular del edificio, ya que pasaba a depender de la pequeña comunidad de celestinos que iba a custodiar el tesoro de reliquias de la corona reunidas en su interior, y hacerse cargo de la solemnidad de su culto.<sup>71</sup> Quizá la "pérdida" de este espacio que hasta entonces era privativo de la monarquía, hizo pensar en la idoneidad de disponer de una segunda capilla dentro del palacio, hecho, por otro lado, común a otras residencias áulicas de la Corona de Aragón.

En todo caso, no parece haber duda ni sobre la existencia de esta segunda capilla que Martín el Humano edificó, ni sobre lo exacto del primer documento que alude a ella. Se hallaba en el jardín, quizá el espacio ajardinado que existió en lo alto del palacio.<sup>72</sup> Por un documento de avanzado el siglo xv y que aduciremos en su momento sabemos que pudo ser contigua al *retret* del monarca (¿sus habitaciones privadas y el *estudi* que se construía entre 1402-1404?). Además, estas referencias posteriores parecen confirmar, a su vez, que el modelo solicitado a Aviñón por el rey de la *ystoria dels àngels de totes les provincies*, le estuvo destinado.

Durante el breve reinado de Pedro, Condestable de Portugal, se llevaron a cabo reformas en el palacio barcelonés, una de las cuales encierra gran interés para nosotros. Consta que el 5 de septiembre de 1464 se pagaron a Joan Claperós, miembro de la dinastía del mismo nombre,<sup>73</sup> un total de cincuenta sueldos en pago de sesenta azulejos con figuras de ángeles y las armas de Aragón y Sicilia (a razón de 3 sueldos la pieza) con destino a la cubierta de la *capella del nostre retret del Palau*.<sup>74</sup> La noticia es bien escueta pero suficiente para nuestros propósitos. Recordemos que, en época medieval, el término *retret* designaba un espacio retirado donde poder aislarse. Los términos del documento parecen encajar bien con una zona alta del palacio de uso particular del rey, donde está su estudio y, dados los intereses de Martín el Humano, también una capilla privada.

Volviendo a la intervención tardía de Joan Claperós en este lugar, ignoramos en qué forma se dispusieron las piezas contradas, porque nada queda de la capilla, pero conviene recordar que los miembros de esta familia de artistas utilizaron la misma solución en otros dos casos, y uno de ellos resulta muy elocuente. Por un lado, la documentación nos informa que en 1452 contrataron cubrir con un sistema similar la capilla de la Lonja de mercaderes de Barcelona.<sup>75</sup> En esta ocasión los azulejos sólo iban a ostentar emblemas heráldicos, pero el que recaería un encargo similar en esta misma dinastía (en este caso las piezas estaban destinadas a la *coberta e parets de la dita capella*) hace suponer a sus miembros una cierta especialización en este tipo de producto<sup>76</sup> y, por extensión, se les ha atribuido una obra parecida (en este caso afortunadamente conservada) para

la que no se dispone de información documental por el momento.

Se trata de la capilla de la casa Boixadors, en la calle Montcada<sup>77</sup> de Barcelona, que por el estilo y técnica de su cubierta la historiografía viene atribuyendo a la familia Claperós. Consiste en un espacio rectangular cubierto con una bóveda de crucería cuyos plementos se adornan con bellas figuras de ángeles: unos sostienen instrumentos musicales y otros filacterias desplegadas [fig. 4]. Salvando la distancia plástica que media de una labor escultórica a otra pictórica, es indudable la proximidad existente entre la solución adoptada en esta cubierta y la que hallamos en la capilla de Jacques Coeur en Burges. Esto en principio no quiere decir nada, pero la suma de evidencias puede ser significativa.

De todo este recorrido que va de la capilla proyectada por Martín el Humano hasta la del palacio Boixadors de Barcelona, lo que nos interesa es subrayar un hecho: probablemente asistimos a la progresiva transmisión de un modelo que se importó de Aviñón y que pudo plasmarse pictóricamente durante el reinado de Martín el Humano en la capilla edificada por él en el palacio real mayor de Barcelona. La intervención posterior de los Claperós en época del Condestable, o se inspiró en este último modelo, o consistió en una restauración del propio edificio que pudo suponer la sustitución de su cubierta originaria, manteniendo, no obstante, sus particularidades iconográficas por medio de las piezas de barro cocido. De esa experiencia, los Claperós tomarían el modelo que plasmaron en la capilla del palacio Boixadors, hoy conocido como Dalmases, en la calle Montcada de Barcelona.

Que el camino debió de ser éste, parecen confirmarlo dos hechos. En primer lugar, la constatación documental que el modelo iconográfico de los ángeles desplegados por un techo (sosteniendo en este caso las insignias reales) pudo tener otro eco más en época del Condestable dentro del palacio real, pues se plasmó pictóricamente a lo largo de una escalera.<sup>78</sup> En segundo lugar lo ejemplifica un nuevo ejemplo del que hablaremos inmediatamente y al que cuadra muy bien la definición empleada por el Humano de la *ystoria dels àngels de totes les provincies*. En este caso la *ystoria* se emplaza también en lo alto (en la cubierta de la capilla) y, significativamente, Aviñón está de nuevo en el horizonte de su promotor.

Nos referimos a la capilla del castillo aragonés de Mesones de Isuela,<sup>79</sup> localizada dentro de la torre situada en el ángulo noreste de la fortaleza, una de las seis que ostenta esta edificación de planta rectangular [fig. 5]. Erigido el castillo por iniciativa del arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna (1351-1382), como lo confirman los escudos del prelado repartidos abundantemente en su interior,<sup>80</sup> su construcción parece datar de los años setenta del siglo xiv, puesto que se documentan dos pagos por obras el 25 de enero y el 23 de septiembre de 1379, respectivamente.<sup>81</sup> No se trata de datos muy específicos,

<sup>71</sup> Véase la nota 8.

<sup>72</sup> A. M. Adroer, *El palau reial major...*, p. 90. Se hallaba sobre la "casa de la farina".

<sup>73</sup> Para la documentación sobre la familia Claperós, de la que formaron parte Antonio y sus dos hijos (Juan y el que lleva su mismo nombre): J. M. Madurell Marimon, *El arte en la comarca Alta de Urgel* ("Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona"), Barcelona 1946, pp. 58-60.

<sup>74</sup> Publican la noticia, aunque entrando en contradicción por lo que se refiere a su contenido: J. M. Madurell Marimon, *El arte en la comarca...*, p. 59, nota 153 y regesto 118. J. E. Martínez Ferrando, *Catálogo de la documentación de la cancellería regia de Pedro de Portugal (1464-1466)*, Madrid 1953, pp. 175-176.

<sup>75</sup> El contrato se firmó el 2 de diciembre de 1452. Debían prepararse ciento siete azulejos de terracota en forma de rosetas que se pagarían a cinco dineros la pieza y otros noventa y uno en los que debían figurar las armas de Aragón, de la familia Montcada y de la Lonja, por cada uno de los cuales se pagarían ocho dineros (J. M. Madurell Marimon, *El arte en la comarca...*, pp. 60-61, nota 154 bis). Sobre el desarrollo de estas obras: C. Carrere, *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, vol. I, Barcelona 1977, pp. 61-62.

<sup>76</sup> A ello se suma el hecho que se trata de azulejos, siendo el uso regular de la terracota una particularidad más de la producción de los Claperós.

<sup>77</sup> A. Duran Sanpere, "Santa Maria de Cervelló y la calle de Montcada", *Analeccta Sacra Tarraconensia*, XXXI, 1959. Recogido en: Id., *Barcelona i la seva història*, vol. I, Barcelona 1973, pp. 567-577.

<sup>78</sup> J. E. Martínez Ferrando, *Pere de Portugal, "Rei dels Catalans"*, Barcelona 1936, p. 157. Pintó la escalera Jeroni Sala.

<sup>79</sup> J. A. Martínez Prades, *El castillo de Mesones de Isuela*, Zaragoza, s.a.

<sup>80</sup> Sobre el personaje: L. D'Arienzo, "Lope Fernandez de Luna, archiepiscopo di Saragozza, cancellieri di Petro IV d'Aragona", en: *La ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón en: X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Comunicaciones*, Zaragoza 1984, pp. 199-217.

<sup>81</sup> Publicó los documentos: M. Serrano Sanz, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos xiv y xv, v", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 35, 1916, p. 414, docs. 1, 2.



de modo que se ignora el nombre de los artífices que intervinieron en el proyecto, al igual que la identidad de los que ejecutaron la armadura de madera que cubre el espacio hexagonal donde está instalada la capilla [fig. 6]<sup>82</sup> y las pinturas que la adornan, aunque se han barajado distintos nombres. Es el caso de Garci y Lop Sánchez de Sevilla, los azulejeros sevillanos al servicio del arzobispo en 1378-1379,<sup>83</sup> para lo primero, y de una nómina mucho más extensa para lo segundo. En este último caso nadie duda del carácter italianizante de las pinturas, pero, llegado el momento de proponer posibles identidades, las atribuciones oscilan del anónimo maestro del tríptico del monasterio de Piedra a los barceloneses hermanos Serra, pasando por Juan y Nicolás de Bruselas o Pere de Valdebriga.<sup>84</sup>

No es nuestra intención incidir en la problemática estilística de las pinturas sino en su iconografía. Al respecto importa señalar que los noventa y seis ángeles que en origen decoraron las tabicas de la armadura [figs. 6-7] son prueba inequívoca de la devoción que profesó a las potestades celestiales Lope Fernández de Luna, señor del castillo. Otro edificio impulsado por él lo confirma. La *parroquieta*, como se la denomina en la actualidad, su fundación con derecho a sepultura en la catedral de Zaragoza, recibía a comienzos del siglo xv por motivos que desconocemos el apelativo de capilla de los ángeles.<sup>85</sup> Sin embargo, aunque las reformas introducidas en su interior durante el siglo xviii<sup>86</sup> han eliminado la decoración original de sus muros, no puede descartarse que se debiera a la existencia de pinturas con esta temática en sus muros (¿su bóveda quizá?). Indudablemente es una posibilidad a considerar, a tenor de la solución adoptada en Mesones de Isuela: un espacio poligonal cubierto con armadura de madera cuyas tabicas ostentan figuras de ángeles ceterosarios representados de cuerpo entero.

A priori puede parecer difícil conciliar la designación aplicada por el que el rey Martín el Humano al programa iconográfico de la capilla aviñonesa, con la temática angélica de la capilla castral de Mesones. En ella los ángeles adoptan una posición estática y no se distinguen unos de otros puesto que se ha adoptado una única variante, la del ángel portando un candelabro. Sin embargo, esta solución puede haber estado condicionada por el reducido espacio de que disponía el pintor, y quizá también por una voluntad simplificadora. Indicamos esto por cuanto el número elevado de figuras de ángeles (96 en total), así como el emplazamiento que se les ha reservado, no deja de evocarnos la fórmula desplegada en la bóveda del crucero de la iglesia baja de Asís, donde los coros angélicos aparecen asociados a un ciclo apocalíptico.<sup>87</sup> Hay que remarcar que los primeros, representados sólo de torso, ocupan el interior de sendos medallones y su individualización es también bastante somera.



7. Detalle de los ángeles que decoran las tabicas de la armadura. (Fotografía Archivo Más, Barcelona).

Fray Martín de Alpartir fue tesorero del arzobispo Lope Fernández de Luna y como tal pagó las cantidades destinadas a las obras del castillo de Mesones de Isuela,<sup>88</sup> pero no se trata del personaje de igual nombre vinculado al papa Benedicto XIII y residente en Aviñón durante un largo período de tiempo. Este último era su sobrino.<sup>89</sup> Hubiera sido interesante poder establecer un nexo entre Mesones de Isuela y Aviñón a través de él, pero no es viable. Además, el sobrino, que se interesó indudablemente por la temática angélica dado que poseyó la obra de Francesc Eiximenis,<sup>90</sup> vive su etapa francesa años después de concluirse las pinturas del castillo aragonés. En consecuencia, no es factible interpretar el desembarco de este modelo iconográfico en Aragón por esa vía. En cambio, es directamente la figura del promotor quien lo permite. Lope Fernández de Luna, siendo ya arzobispo de Zaragoza, residió un largo período de tiempo en Aviñón. Se le documenta en la ciudad entre 1353-1355,<sup>91</sup> justo los años inmediatamente posteriores a la conclusión por parte de Matteo Giovannetti de las pinturas de

<sup>82</sup> G. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, vol. II, Zaragoza 1985, pp. 241-242.

<sup>83</sup> Publicó los documentos: M. Serrano Sanz, *Documentos relativos a la pintura...*, docs. 3, 4. Invoca a estos artífices en relación a la armadura: G. Borrás Gualis, *Arte mudéjar...*, pp. 241-242. Recordemos que por entonces, a expensas del prelado, se construía también la capilla de san Miguel en la seo de Zaragoza, en la que finalmente situó su sepulcro. Garci y Lop Sánchez de Sevilla realizaron azulejos con destino a ella según explicitan los instrumentos mencionados.

<sup>84</sup> J. Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, Madrid 1955, p. 158. G. Barbe-Coquelin de Lisle, "Abolengo islámico y tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés: la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela", en: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. II (Granada 1973), Granada 1976, pp. 40-48. M. C. Lacarra Ducay, "Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa", en: *I.º Simposio Internacional de Mudéjarismo* (Teruel 1975), Madrid-Teruel 1981, pp. 84-85. F. Mañas Ballestín, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza 1979, pp. 74-77. R. Alcoy, *Pinturas del gótico a Lleida*, Lleida 1990, pp. 111-112.

<sup>85</sup> Se la denomina así en la crónica de la coronación de Fernando de Antequera. Transcribe el párrafo que nos interesa: M. Tinto Sala, *Cartas del Baile General de Valencia, Joan Mercader al rey Fernando de Antequera*, Valencia 1979, p. 312.

<sup>86</sup> Véase a propósito de la historia de la capilla: M. C. Lacarra Ducay, "Catedral metropolitana de Zaragoza", en: *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987.

<sup>87</sup> Y. Christe, R. Bonvin, "Les neufs chœurs angéliques; une création tardive de l'iconographie chrétienne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 15, 1984, pp. 81-84.

<sup>88</sup> Véase la nota 89. Sobre la personalidad de fra Martín es elocuente el testamento que dictó en 1381, poco antes de morir (M. C. Lacarra Ducay, "Testamento de Fray Martín de Alpartir", *El Espejo de nuestra historia*, "catálogo de exposición", Zaragoza 1991, pp. 182-183).

<sup>89</sup> Se debe a él la conocida crónica del papa Luna: Martín de Alpartir, *Cronica Actitatorum...*

<sup>90</sup> J. Perarnau i Espelt, "Un fragment del Llibre dels àngels de Francesc Eiximenis traduït a l'aragonès", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, IV, 1985, pp. 187-212.

<sup>91</sup> E. Saez et al. *Diplomatario del cardenal Gil de Albornoz. Cancillería pontificia (1351-1353)*, Barcelona 1976, doc. 466; Id., *Diplomatario del cardenal Gil de Albornoz. Cancillería pontificia (1354-1356)*, Barcelona 1981, docs. 8, 194, 195, 198, 199, 200, 270. Lope Fernández de Luna fue

la capilla papal de la *magne turris*. No podemos dejar de establecer un nexo entre ambos hechos, consecuencia directa de los cuales puede haber sido la elección de una fórmula iconográfica tan singular para la cubierta del oratorio de Mesones de Isuela, y puede que algo del mismo género para la capilla funeraria que el arzobispo se preparó en la catedral de Zaragoza, que no en vano habría sido designada *de los ángeles*, quizá en honor al hipotético ciclo pictórico, hoy desaparecido.

### A modo de conclusión

Dos cartas del rey Martín el Humano han sido el pretexto para emprender la encuesta iconográfica que acabamos de concluir. A lo largo de ella, se ha puesto de relieve el peso específico que tuvieron en el Avión medieval el culto y los programas decorativos consagrados a los ángeles, y hemos tratado de ver en qué medida esta realidad pudo influir en proyectos diseñados y ejecutados en lugares bastante distantes por personajes que estuvieron vinculados en algún u otro momento a la ciudad. La

moda angélica fue un fenómeno común al occidente bajomedieval, y lo aviónés hay que interpretarlo en este contexto, si bien en el caso específico de la capilla privada del papa Clemente VI ubicada en lo alto de una de las torres del palacio papal, pueden reconocerse también ecos romanos. Dos proyectos ejecutados en la Corona de Aragón, donde desde finales del siglo XIV el culto angélico se concretizó en la figura del Ángel Custodio, adoptando esta advocación una dimensión cívica muy original,<sup>92</sup> han sido el centro de nuestras pesquisas. Por un lado la capilla de Martín el Humano en el palacio real de Barcelona, por otro, el oratorio del castillo de Mesones de Isuela, señorío del arzobispo zaragozano Lope Fernández de Luna. Se trataba en ambos casos de lugares de culto, pero conviene recordar que la iconografía angélica invadió algo más tarde también los espacios profanos de las residencias áulicas. Es el caso del Real de Valencia con su *cambrà dels angels* documentada en 1434 y puede que también del Castelnuovo de Nápoles, donde si la transcripción del documento que habla de ello es correcta, hacia 1448-1452 existía un espacio de características similares.<sup>93</sup>

vicario general y lugarteniente del cardenal Alborno en sus legaciones pontificias. Sobre este punto: J. Glenisson, G. Mollat, *Gil Alborno et Androin de la Roche (1353-1367). Correspondence des legats et vicaires-généraux*, Paris 1964, doc. 59, 62, 63. También: J. Trenchs Odena, "La cancellería de Alborno como legado pontificio", *Anuario de Estudios Medievales*, 9, 1974-1979, p. 501.

<sup>92</sup> G. Llompert, "El Ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673, 1971, pp. 147-188. Del mismo autor: "El Ángel custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)", en: *Fiestas y Liturgia* (Colloque international, Casa de Velázquez, Madrid 12-14, XII, 1985), Madrid 1988, pp. 249-269. Id., *El Ángel-Veleta...* También: J. Muntaner Bujosa, "El Ángel custodio de Mallorca", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, XXXII, 1961-1962, pp. 1-24. Sobre esta devoción en Valencia, véase también el trabajo que sigue (que parece desconocer todo lo anterior) J. Hadziiosif, "L'ange custode de Valence", en: *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et Islam)*, (Nanterre 21-23 juin 1993), Roma 1995, pp. 135-151.

<sup>93</sup> Se documenta la *cambrà dels angels* del Castelnuovo de Nápoles hacia 1448-1452. Tiene que tratarse de una de las cuatro cámaras emplazadas en los ángulos de la gran sala que construyó Sagrera. Queremos manifestarnos, sin embargo, prudentes respecto a la presencia en el Castelnuovo de esta cámara de los ángeles por cuanto en ocasiones en la transcripción de los documentos correspondientes se lee *angles* y en otros *angels*. J. Muntaner Bujosa, "Piedra de Mallorca en el Castelnuovo de Nápoles. Datos para la biografía de Guillermo Sagrera", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, XXXI, 1960, pp. 618 y 624.



## Sección 2

### **REYES, PAPAS, NOBLES, PRELADOS: LAS CORTES MIGRATORIAS Y EL ARTE (1450-1600)**

Dada la importancia de las relaciones artísticas y arquitectónicas en el ámbito mediterráneo (España, Italia, Francia y, en menor medida, Norte de África) durante la segunda mitad del siglo xv y el siglo xvi, y la necesidad de precisar sus modos y cauces, esta sección pretende analizar el importante papel desarrollado en este proceso de intercambio multidireccional por las diferentes "cortes" que sirvieron de transmisoras tanto de tradiciones como de novedades.

Desde la época del pontificado romano de Calixto III y la emigración a Nápoles de la corte real aragonesa de Alfonso el Magnánimo hasta las idas y venidas de los virreyes napolitanos a finales del Quinientos, multitud de prelados, funcionarios eclesiásticos y miembros de las órdenes religiosas, reyes españoles y franceses, embajadores, aristócratas, hidalgos, militares o funcionarios de muy diversas instituciones civiles se movieron por el ámbito geográfico que nos ocupa, contemplando territorios y obras de arte diversas, encargando objetos artísticos en el extranjero o portando en sus equipajes productos ajenos al medio de sus destinos, permitiendo el desplazamiento de artistas en su séquito o importándolos a su regreso a sus tierras natales.

Esta sección intentará estudiar, por una parte, las visiones de lo "otro" por parte de tales viajeros, por medio de crónicas, diarios o descripciones; por otra, las obras de arte y los artistas que se movieron al ritmo marcado por sus mecenas y clientes, pretendiéndose el análisis de sus productos y quehaceres en el marco de los intereses funcionales (incluidos los devocionales e iconográficos) y el gusto, así como a la luz de los criterios de lo propio y lo ajeno, y las categorías discriminatorias de los usos "nacionales" y estilísticos por ellos manejadas.

## EL ARTE DE CORTE DE PIEDRAS EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA DEL CUATROCIENTOS: PERE COMPTE Y SU CÍRCULO

ARTURO ZARAGOZÁ

EL interés historiográfico de la arquitectura valenciana del siglo XV no reside únicamente en la belleza o en el atrevimiento de la obra construida. Su importancia deriva especialmente de la continuada y persistente investigación técnica y formal que desarrolló. Este episodio arquitectónico constituye un laboratorio excepcional para desentrañar el itinerario que conduce desde las estructuras constructivas tardogóticas hasta las correspondientes a lo que se ha llamado el renacimiento técnico. Figura clave, que muestra la continuidad de la experimentación consustancial al cuatrocientos valenciano, es Pere Compte. La extraordinaria longevidad de este maestro (tenemos noticias documentales de 52 años de su vida profesional) hicieron que comenzara a trabajar en época del rey Alfonso el Magnánimo de Aragón, cubriera completo el reinado de Juan II y falleciera en el de Fernando el Católico, dos años después de la muerte de su consorte la reina Isabel, en los ya unificados reinos hispánicos.

Su formación la realizó trabajando como ayudante de Francesc Baldomar en la obra de la capilla real del convento de Santo Domingo, en Valencia. Fundador junto con este maestro del gremio de canteros de Valencia y sucesor del mismo en la prestigiosa maestría de la obra de la catedral (también lo fue como maestro de obras de la ciudad) llevó hasta sus últimas consecuencias las novedosas investigaciones estereotómicas emprendidas por Baldomar.

Tras asimilar las enseñanzas de Francesc Baldomar, la definida personalidad arquitectónica de Pere Compte, impulsó un giro en la expresión artística que hizo confluir, en ciertos aspectos, el devenir de la arquitectura valenciana con el arte peninsular del tiempo de los Reyes Católicos —el tardogótico castellano— así como con la posterior arquitectura del manuelino portugués.

El estudio de la arquitectura valenciana de fines del siglo XV debe completarse con el análisis de una serie de arquitecturas coetáneas de la obra de Compte que poseen características muy similares a las del maestro. La falta de noticias documentales claras sobre estos edificios y las peculiares prerrogativas y personalidad de los escasos *mestres piquers* del gremio de Valencia permiten hablar, al menos provisionalmente, de un círculo próximo a Compte. Este más amplio grupo de obras —en las que el tiempo irá precisando autorías y procesos constructivos— permiten plantear los problemas historiográficos de forma conjunta y trazar un panorama coherente de la evolución de la arquitectura valenciana del cuatrocientos y de los primeros años de la siguiente centuria. En esta época Pere Compte fue, sin duda, la figura más sobresaliente.

### Bajo la maestría de Baldomar

Las primeras noticias documentales sobre Pere Compte lo presentan como *pedrapiquer* bajo la maestría de Francesc Baldomar. Desde marzo de 1454 hasta septiembre de 1457 aparece, regularmente, en las relaciones de pagos de la obra de la capilla real, del convento de Santo Domingo de Valencia, cobrando cuatro sueldos al día.<sup>1</sup> Estas relaciones las encabeza Baldomar en su calidad de *mestre de la obra*. La datación de la noticia es especialmente significativa ya que precisamente en esos años se levantaban las conocidas bóvedas aristadas, de revolucionaria estereotomía, que cubren la capilla real. Tras la obra de esta capilla existe un vacío documental de diez años. Compte vuelve a aparecer documentado en 1468, trabajando para la “sotsobrería de murs y valls” de la ciudad de Valencia, realizando obras de acabado, o de mantenimiento, en el portal y torres de Quart de las murallas de esta ciudad.<sup>2</sup> Ésta había sido la obra en la que Baldomar había ensayado, por primera vez, sus novedosas investigaciones estereotómicas consistentes en arcos en esviaje, caracoles de ojo abierto y bóvedas aristadas.

La primera construcción importante en la que Pere Compte aparece como *mestre piquer*, sin la presencia de Baldomar, es la obra de la puerta y torres del “portal nou” de las murallas de la ciudad de Valencia.<sup>3</sup> Aunque en dicha obra se trabajaba desde mucho antes, en 1467 aparece Pere Compte relacionado con gastos de “almagena per perfilar la torre del portal nou”. Esta almagra para delinear montañas indica que en estos momentos se realizaba la cantería (acaso de las bóvedas) de dicho portal. La documentación revela la anécdota de que en 1469 el maestro tuvo que dejar de trabajar durante 14 jornadas por resultados de un accidente de trabajo por el que casi perdió una mano. Pese a ello —indica la documentación— tal como era costumbre, siguió cobrando su salario. Las demolidas puertas y torres del “portal nou” son conocidas por antiguos grabados y viejas fotografías que lamentablemente no nos suministran detalles del arte de corte de piedras. Sus líneas generales —dos torres semicirculares flanqueando una portada formada por un arco de medio punto— muestran una notable similitud con las torres del portal de Quart construido unos años antes por Baldomar.

En 1472 Pere Compte aparece como uno de los tres maestros fundadores del gremio de “pedrapiquers” de la ciudad de Valencia. Los otros dos maestros fundadores fueron Francesc Baldomar y García de Toledo. Este último es otro *pedrapiquer* que aparece documentado, trabajando a las órdenes de Baldo-

<sup>1</sup> ARV (Archivo del Reino de Valencia), *Mestre Racional*, Capilla real, 1454-1457.

<sup>2</sup> Salvador Carreres Zacarés, “El portal de Cuarte”, *ACCV (Anales del Centro de Cultura Valenciana)*, n.º 5, 1943, pp. 46-166 y 136-140.

<sup>3</sup> Salvador Carreres Zacarés, “El portal nuevo”, *ACCV*, n.º 5, 1943, p. 188 y ss.



mar, en las obras de la capilla real y en la Catedral de Valencia.<sup>4</sup>

En 1476 Compte aparece documentado contratando dos obras significativas. La primera, el 22 de abril de dicho año es una capilla en la importante parroquia de San Nicolás. Esta parroquia contaba entre sus feligreses con una selecta representación de la sociedad valenciana. A título de ejemplo puede recordarse que junto a ella se situaban, entre otras, las casas señoriales de las influyentes familias de los Centelles y de los Mercader. Unos años antes había sido párroco de la iglesia el pontífice Calixto III y fabriquero de la misma el médico de la reina María de Castilla, y genial poeta, Jaume Roig. A la par del contrato con Pere Compte se realizó otro con el pintor Rodrigo de Osona para la pintura de la célebre tabla del calvario que todavía custodia la parroquia. La segunda obra citada contratada por Compte se realizó al día siguiente de la anterior, el 23 de abril de 1476. La obra contratada era la cantería del palacio señorial de Joan Francesc de Pròxita y de Centelles-Castellet en la población de Alcàsser. En ambos documentos se habla de realizar arcos escarzanos, "scasat" y dignas obras de ornato. La simultaneidad y calidad de los contratos indica que Pere Compte era ya en esta fecha un maestro con una respetable clientela y una considerable capacidad empresarial.<sup>5</sup>

### Maestro de la Seo y de la ciudad

Los libros de fábrica de la catedral de Valencia muestran cómo, regularmente, en las vísperas de las grandes fiestas religiosas, el cabildo realizaba pagos "per lo polsar" la estimada fachada-retablo de alabastro del trascoro (tarea que debe entenderse por realizar labores de limpieza y de mantenimiento). Esta labor, por delicada, se encargaba únicamente al maestro de obras de la catedral. Hasta la fiesta del Corpus Christi de 1476 constan los pagos a Francesc Baldomar por realizar esta labor. En 1477 Baldomar desaparece de la contabilidad y al año siguiente aparece realizando estas labores Pere Compte como "el mestre de dita obra" (la catedral). Cabe pensar que a partir de este momento Compte substituyó en la maestría de la catedral a Baldomar, seguramente por fallecimiento de éste.

Pere Compte no dejaría las inacabables obras de la Seo de Valencia hasta su muerte. A partir de 1479 aparece como maestro en los libros de fábrica de la "arcada nova", o tramo de los pies, entonces en construcción, que había comenzado Baldomar. Aunque en 1484 se contrata con Pablo de San Leocadio la pintura de la clave de este tramo, todavía en 1485-86 se trabajaba en la ventana que estaba sobre la portada cercana al campanario.<sup>6</sup> Aunque el desarrollo de las obras no esté establecido, Sanchis Sivera ya indicó que, en 1488, Compte derriba la pared que había enfrente del capítulo, lo que indica que se había finalizado la obra de la "arcada nova". En 1494 empieza la obra de cantería de las capillas que hay a la entrada del capítulo. En 1496 la de la capilla de los Pertusas. Desde 1498 trabajó en la sacristía nueva. Todavía en 1504 aparece firmando ápocas por piedra para el caracol y arcada de la sacristía. En

1503 hace los escalones para subir al altar mayor y al púlpito de la catedral.<sup>7</sup>

Aunque en ocasiones es difícil precisar qué obra corresponde a Baldomar y cuál a Pere Compte, o a sus inmediatos seguidores, no hay duda de que Compte continuó realizando esvajes en vanos, como muestran las ventanas de las capillas adjuntas al capítulo. También es de Compte la puerta "en angle", o en rincón (hoy cegada) que subía desde la sacristía al archivo. Esta última se dispone del mismo modo que la que Baldomar realizó para la entrada al Miguelete.<sup>8</sup>

Paralelamente a la actividad como maestro de la Seo, Pere Compte trabajó como maestro de la ciudad y otras instituciones ligadas a ésta. En 1482 la ciudad, entonces la más poblada de España, comenzó su obra de mayor empeño del cuatrocientos; la Lonja de los mercaderes. Los documentos muestran cómo la Lonja se concibió como una hazaña memorable: "*En manera que la fabrica e obra de la dita Lotja corresponga a la nobleza de la dita ciutat en forma que als que principien la dita fabrica de Lotja reste honor e gloria en lo sdenvenidor*".<sup>9</sup>

Pere Compte aparece contratando la obra de la Lonja junto con Joan Ivarra (maestro con quien ese mismo año realizó algunas obras en la casa de la Generalidad). Las condiciones del contrato eran de plena igualdad para los dos maestros ya que los jurados indicaban que "hun mestre no sia subordinat al altre nil altre al altre". En 1486 construida ya la capilla de la Lonja murió Joan Ivarra. La obra fue continuada únicamente por Compte (que por entonces debía haber finalizado, prácticamente, la obra de la arcada nova de la catedral). En 1492 estaba construida la torre, con la interesante cúpula de piedra gallonada que se voltea sobre la sala superior a la capilla, la escalera de caracol de ojo abierto y las portadas de ésta con los esvajes correspondientes a "arcos cavados en torre redonda".

En 1498 se remata la famosa sala de contratación con las columnas entorchadas y las bóvedas de rampante redondo con nervios soguados. La satisfacción de los jurados por la obra realizada les movió a nombrar a Pere Compte alcaide vitalicio de la Lonja. A partir de este año comenzó la adjunta obra de la sede del Consulado del Mar. En la decenda de cava que lleva a los sótanos de este edificio puede verse una pequeña bóveda aristada de piedra, de aparejo romboidal, que recuerda las del acceso al Miguelete realizadas por Baldomar cuarenta años antes. Acaso con esta construcción, levantada al final de su vida, en lugar inesperado y de infrecuente acceso, el maestro seguía experimentando a la vez que recordaba la gran invención de su maestro.

Pere Compte está también documentado como maestro en otras obras de la ciudad. En 1494 y en 1498 aparece en la obra del *Estudi General*, institución patrocinada por el municipio<sup>10</sup> y en 1504 pavimentando las atarazanas del Grao de Valencia.<sup>11</sup>

Ejemplo de la diversidad de los encargos recibidos y de la versatilidad de su oficio, es muestra que en 1498 fue designado por los jurados para ir a los confines de Castilla para tantear las aguas del río Cabriel y ver si con ellas se podría dar más caudal al Turia. En 1500 se le encargó nivelar las aguas del Júcar.<sup>12</sup>

El prestigio profesional alcanzado por su trabajo como maestro de la Seo y de la ciudad debió ser considerable. En este

<sup>4</sup> ACV (Archivo de la Catedral de Valencia), Libros de fábrica, lunes 8 de julio de 1470.

<sup>5</sup> El contrato de la capilla de la iglesia de San Nicolás véase en: José Sanchis Sivera, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *AAV (Archivo de Arte Valenciano)*, 1926, pp. 47-50. Para la noticia del contrato de la casa señorial de Alcàsser véase en Ximo Company, *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. Curial, Barcelona, 1991, pp. 180 y ss.

<sup>6</sup> ACV, *Arcada Nova*, 1485-1486.

<sup>7</sup> José Sanchis Sivera, *op. cit.*, nota 5.

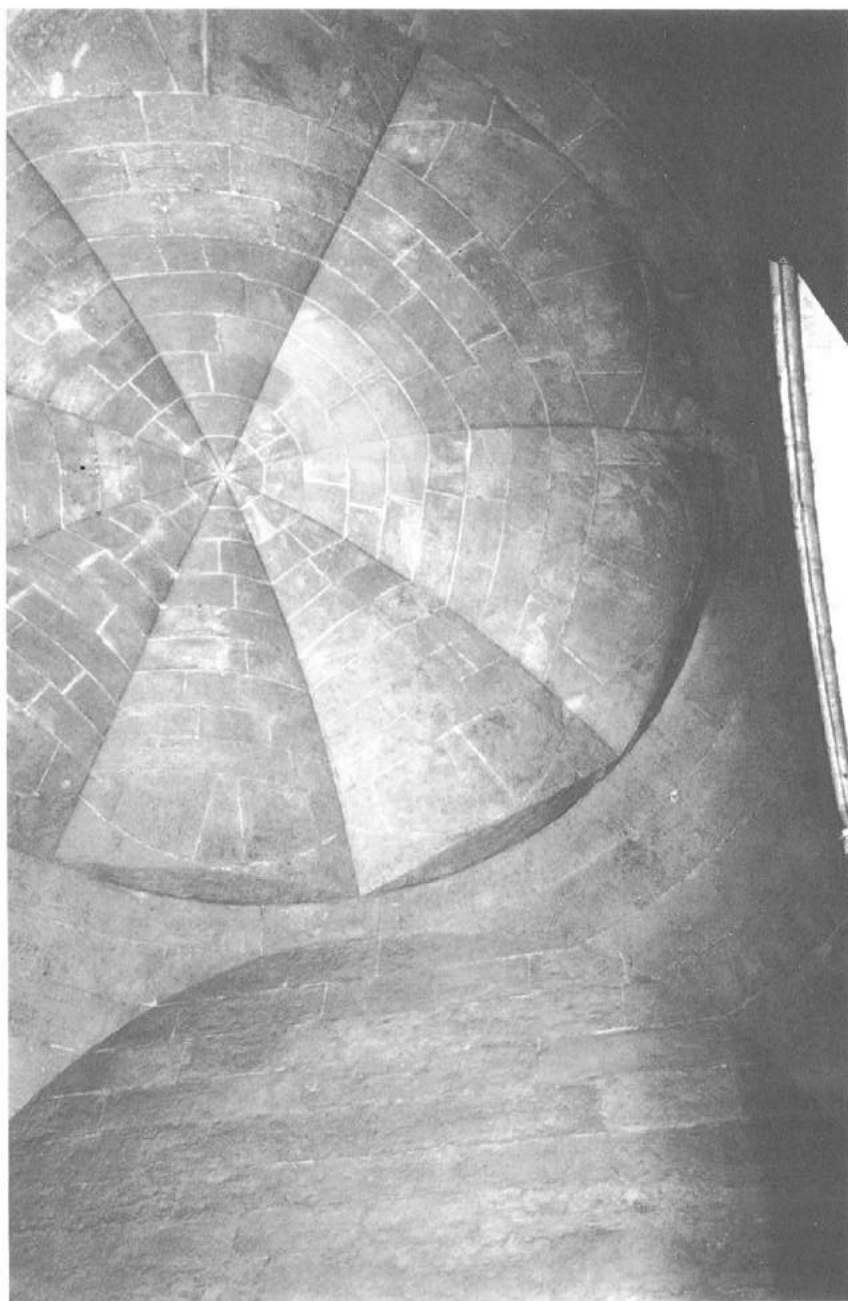
<sup>8</sup> Mercedes Gómez Ferrer, "Arquitectura y Arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices". Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Valencia en junio de 1995.

<sup>9</sup> Salvador Aldana Fernández, *La Lonja de Valencia*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1988.

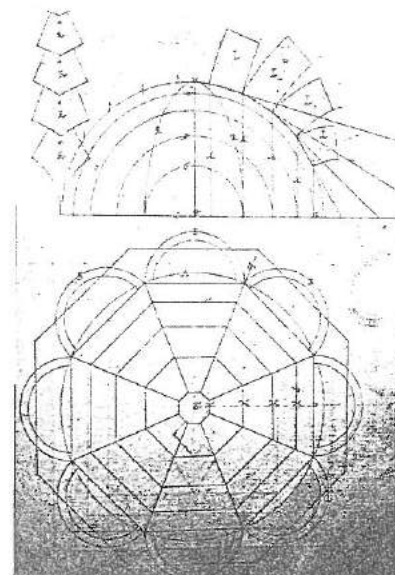
<sup>10</sup> Amadeo Serra Desfilis, "Las escuelas medievales y la primitiva obra del Estudi General (1245-1502)", *La capilla de la Universitat de València*, Valencia, 1990.

<sup>11</sup> Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 417-420.

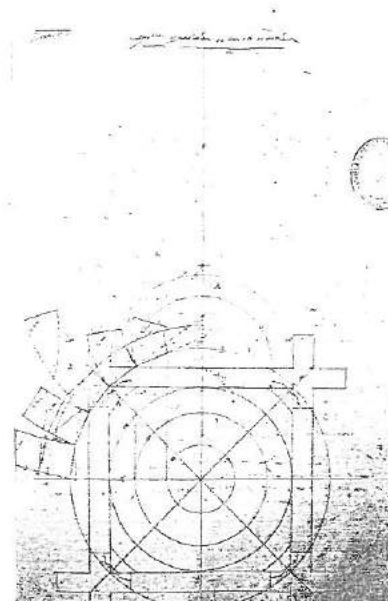
<sup>12</sup> Barón de Alcahalí, *op. cit.*, nota 11.



1. Bóveda del torreón de la Lonja.



2. Alonso de Vandelvira. Capilla redonda en vuelta cuadrada.



3. Alonso de Vandelvira. Capilla ochavada en vuelta redonda.

sentido debe entenderse el comentario del coetáneo dietario del capellán de Alfonso el Magnánimo que lo califica de "molt sabut en l'art de la pedra". Fuera de la ciudad de Valencia, Compte está documentado en la obra de la desaparecida iglesia de San Jaime de Villarreal, en los años 1484, 1485, 1492 y 1493. En esta obra sucede al también maestro de la Seo Antoni Dalmau.<sup>13</sup> En 1498 es llamado a Zaragoza, a una reunión de expertos, donde coincidió con Enrique Egas, para dictaminar sobre la obra del cimborrio de la Seo de esta ciudad.<sup>14</sup> En 1505 aparece dando trazas para las obras de la catedral de Orihuela.<sup>15</sup>

Quizás gracias a la fama alcanzada han podido recogerse

numerosos datos de su vida privada. Sabemos que en 1499 vivía en la calle del Árbol n.º 15.<sup>16</sup> Pere Compte y su mujer Esperanza Sanchís, no engendraron descendencia, no obstante tuvieron a su cargo a dos hermanos que acabarían por tomar el apellido del maestro y a quien éste hizo sus herederos. Uno de ellos fue platero y el segundo clérigo.<sup>17</sup> Sobre su lugar de nacimiento se ha supuesto que era gerundense en base a una noticia no referenciada, por la que en 1492 dos representantes del maestro presentaron al Consejo Municipal de Gerona un documento notarial por el que Pere Compte solicitaba desnaturalizarse de esta ciudad; en este documento el maestro anunciaba

<sup>13</sup> Sebastià Doñate, "Retrato arqueológico de una iglesia desaparecida. La parroquia de San Jaime de Villarreal", *BSCC (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura)*, enero-marzo 1981, pp. 117-149.

<sup>14</sup> Carmen Lacarra Ducay, "Catedral metropolitana de Zaragoza", en *Las catedrales góticas de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 326.

<sup>15</sup> Agustín Nieto Fernández, *Orihuela en sus documentos -I*, introducción e índices de Antonio Luis Galiano y Javier Sánchez Portas, ed. Espigas, Murcia, 1984.

<sup>16</sup> Barón de Alcahalí, *op. cit.*, nota 11.

<sup>17</sup> Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia (1472-1522)*. CSIC, Dto. de Historia del Arte, Centro de estudios históricos, Valencia, 1994.

que “en adelante ni se diría, ni sería, ni quería ser ciudadano de Gerona” y por consiguiente renunciaba a los privilegios y libertades que pudieran corresponderle como tal.<sup>18</sup>

### El círculo de Pere Compte

Los capítulos del gremio de canteros de 1495, dados a conocer por M. Falomir, muestran una clara distinción entre la labor del *mestre piquer*, quien llevaba el control de la forma y el *menestral*, quien únicamente realizaba el trabajo ordenado por el *mestre*. Del *mestre* se dice que es aquel “que sapia elegir e ordenar ab compas e regla totes aquelles coses que pertanyen saber a mestre...”. De los *menestrals* se indica que “no han de fer sino obrar de llurs mans lo que es trassat e ordenat por lo mestre de obra”. En estas ordenanzas se delimita el tipo de obra que podía contratar cada uno. A los *menestrals* se les permitía hacer y contratar, por sí mismos, únicamente “archs, portes, finestres e cantons de cases” mientras los maestros eran los únicos que podían fabricar “sglesies, capelles, claustres e altes obres majors e menors”. Tal como indican los capítulos, fallecido Baldomar, los únicos maestros en esa fecha eran Pere Compte, García de Toledo, Antoni Queralt y Johan Corbera.<sup>19</sup> Teniendo en cuenta que este último había trabajado como ayudante de Compte en la Lonja y que lo sucedería como maestro de la Seo y de la ciudad, así como la discreta presencia documental de Toledo y de Queralt, aumenta el prestigio y la capacidad de influencia que cabe atribuir a Compte. Puede hablarse, por tanto, de un círculo de obras y de maestros que, en el espacio valenciano, sigue la arquitectura que éste impulsó. Características novedades vistas en la obra de Compte que pueden rastrearse en otras obras mal documentadas son los nervios sogueados, las columnas entorchadas y la experimentación en bóvedas.

Los nervios sogueados, labrados a modo de cuerdas que quedan recogidas por anillas, asociados a novedades estructurales en las bóvedas, habían aparecido tempranamente en la obra de la Lonja de Valencia, de mano de Pere Compte.

La gran capilla del Rosario del antiguo convento de dominicos de Valencia (en realidad, por sus dimensiones, una auténtica iglesia) fue destruida tras la desamortización. Quedan, no obstante, su embocadura y algún resto arqueológico que muestran, sin ninguna duda, que tanto sus nervios como sus pilastres eran sogueados. En este caso convertidos ya en un helicoides de arista viva. Las noticias que Teixidor suministra de esta capilla le confieren un considerable interés historiográfico. La capilla fue construida entre 1491 y 1518. Aunque se encargó su fábrica al maestro albañil Juan Gozalbo, Pere Compte aparece cobrando época de 1.500 ducados en 1503.<sup>20</sup> Este pago sólo adquiere sentido si Compte realizó (o al menos, inició) la obra de cantería de nervios y pilares. Recientemente se ha señalado la presencia del *mestre piquer* Miguel de Maganya, en dicha obra, en 1514.<sup>21</sup> Este maestro aparece, igualmente, a través de noticias indirectas, en 1523, en la obra de la iglesia parroquial de Utiel, edificio que como la capilla del Rosario tiene pilares y nervios torsos. Se cubre con una bóveda de crucería de rampante redondo que adquiere un especial carácter en su cabecera. Aunque la obra de Utiel se prolongó hasta finales del XVI, su inicio muestra el eco de las experiencias valencianas iniciadas por Compte a finales del cuatrocientos.

La cartuja de Portaceli está situada a unos 20 km. de la ciudad de Valencia. Fundada en 1272, la iglesia fue renovada entre 1492 y 1497.<sup>22</sup> A finales del siglo XVIII la obra tardogótica quedó oculta por un lujoso revestimiento clasicista. No obstante, deslizándose entre las bóvedas del setecientos y las del cuatrocientos, pueden verse los nervios sogueados de la bóveda de crucería. Éstos tienen una extraordinaria similitud con los de la ya citada capilla del Rosario. La obra de Portaceli, por su importancia, sólo cabe atribuirle a uno de los *mestres piquers* del gremio de Valencia. Inevitablemente del círculo de Pere Compte, si no al propio maestro.

Los nervios sogueados vuelven a aparecer en la ampliación de la iglesia mayor de Gandía, iniciada en 1499, cuando el papa Alejandro VI, Borja, la elevó a la categoría de Colegiata.

Especial interés tiene la obra del crucero de la catedral de Orihuela. Los nervios sogueados y el novedoso abovedamiento que luego se estudiará, remiten a las experiencias ya descritas que caracterizan a Pere Compte. El aspecto de la obra tardogótica se asemeja a una arquitectura textil, una enorme carpa sustentada por cuerdas. Viene inevitablemente a la memoria el símil del pétreo velo, o tienda de campaña, que cubre la capilla de los Reyes construida por el maestro Francesc Baldomar. La documentación señala, en este caso, que efectuada visura de la catedral de Orihuela por Pere Compte, en 1505, éste señaló que la obra que hacía el maestro Juan de León era falsa y mala. Firmados capítulos entre los electos del cabildo y Pere Compte éste se comprometía, con determinadas condiciones, a hacer la obra de la forma y traza que había mostrado y que mandaría en pergamino desde Valencia.<sup>23</sup>

La columna entorchada, o salomónica, fue traducida al moderno (e hispánico) arte de corte de piedras, por primera vez, por Guillem Sagrera, en la Lonja de Mallorca. Este edificio fue el modelo, en la intención artística, de la Lonja de Valencia. La columna entorchada había aparecido tempranamente en Valencia en 1433 de la mano de Martí Llobet en la librería de la Catedral, dependencia en la que más tarde también trabajaría Compte.

Recientemente Mercedes Gómez Ferrer ha dado a conocer un gran edificio desaparecido: el primitivo Hospital General de Valencia. La construcción inicial se perdió tras un pavoroso incendio de 1542, siendo sustituido por el que hoy se destina a “biblioteca valenciana”. Las obras habían comenzado a finales del siglo XV y continuado con lentitud, en 1513-1517 se contratan con Miguel Maganya columnas entorchadas para los pabellones del crucero. Las cubiertas eran techumbres de par y nudillo, con lacería. Como ha indicado la citada investigadora, este edificio confirma la tesis de que las columnas de la Lonja no son un episodio aislado de la arquitectura de la ciudad sino que supusieron el inicio de una tradición que arraigó profundamente. Todavía en 1542 Joan Batiste Corbera concertaba la ejecución de pilares entorchados en el Hospital. Distribuidos por la ciudad y su entorno pueden verse todavía algunas columnas entorchadas. Hay dos en los jardines del real procedentes, una de una demolida casa gremial, y otra del Hospital General. Se conserva también una columna entorchada en el palacio señorial de Benissanó. Igualmente puede rastrearse su existencia a través de la pintura y la escultura de esta época.<sup>24</sup>

Especial interés, por el protagonismo que adquieren, tienen los pilares entorchados en la iglesia de Santiago de Villena. En esta iglesia los entorchados son de arista viva y banda de remate a modo de capitel, como el existente en la librería de la cate-

<sup>18</sup> Francisco Almela y Vives, *Valencia y su reino*, Valencia, 1965, pp. 294-295. La noticia carece de referencia documental.

<sup>19</sup> Miguel Falomir Faus, *op. cit.*, nota 17.

<sup>20</sup> José Teixidor, *Capillas y sepulturas de la iglesia y claustro del convento de predicadores de Valencia*, Valencia, 3 vols., ed. 1949-50-52.

<sup>21</sup> Miguel Falomir Faus, *op. cit.*, nota 17 y Mercedes Gómez-Ferrer, *op. cit.*, nota 8.

<sup>22</sup> Francisco Tarín y Juaneda, *La Cartuja de Porta-Coeli*, Valencia, 1897.

<sup>23</sup> Agustín Nieto Fernández, *op. cit.*, nota 15, p. 279.

<sup>24</sup> Mercedes Gómez-Ferrer, *op. cit.*, nota 8, especialmente pp. 125 y ss.

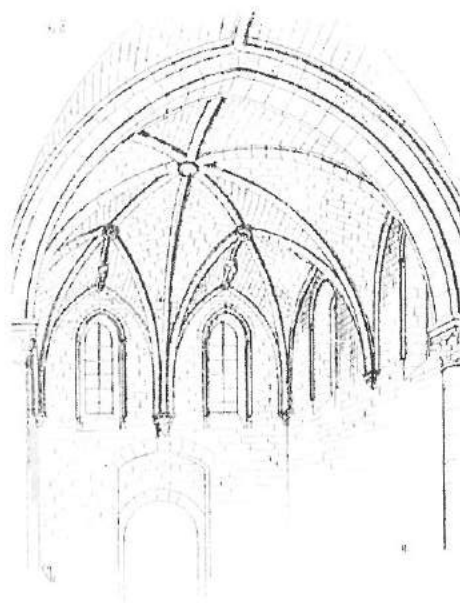




4. Crucero de la Catedral de Orihuela (Alicante).



5. Dosel de la Puerta de los Apóstoles. Catedral de Murcia.



6. Iglesia de Muliherne (Maine et Loire). Según Viollet-le-Duc.

dral de Valencia. El trazado helicoidal se prolonga por los nervios sogueados de la bóveda de crucería que es de rampante redondo. Todas las características del entorno de Pere Compte se dan cita en este magnífico edificio. Lamentablemente carece-

mos de toda noticia documental sobre la construcción de la iglesia de Santiago de Villena. Los escudos de los Reyes Católicos con la granada prueban que se construía posteriormente a 1492.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Otros ejemplos de entorchados pueden verse en M.<sup>a</sup> Belén Portillo, *Santiago de Villena, y el barroquismo gótico en el reino de Valencia*, Valencia, 1967 y en Cristina Gutiérrez Cortines, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, pp. 380-383.



La eliminación, todavía inacabada, del revestimiento clasicista interior que enmascaraba la iglesia en Onteniente, ha revelado un inesperado panorama. Los dos últimos tramos de la amplia nave son de planta cuadrada, pilastras entorchadas alternadas de arista viva y baquetonada y se cubre con bóveda de rampante redondo.

Igual que en Villena carecemos de noticias documentales sobre la construcción de la iglesia de Onteniente. El cronista de la ciudad, Bernabeu Galbís, ha dado a conocer un acuerdo del *Consell* de la ciudad sobre el proyecto de construcción de las capillas laterales, última parte del templo en construirse. Este acuerdo se efectuaba en marzo de 1516, fecha en la que debía estar ya edificada la nave central. La construcción de las capillas se dilató por largo tiempo, ya que en 1537 todavía se trabaja en ellas.<sup>26</sup> Una de las capillas es de planta hexagonal, se cubre con una bóveda aristada y en ella los pasos de comunicación entre las capillas obligaron a realizar una puerta en esquina, de cantería, de curiosa estereotomía, en disposición que recuerda la realizada por Baldomar en la Seo de Valencia.

Antes de analizar la experimentación sobre bóvedas llevada a cabo por Pere Compte y su círculo deben hacerse algunas consideraciones.

### El rampante redondo

Las investigaciones sobre abovedamientos llevados a cabo por Francesc Baldomar, en Valencia, a partir de 1440 permitieron el paso desde la tradicional bóveda de crucería del gótico clásico a la bóveda aristada, carente de nervios.

La bóveda de crucería ha sido descrita como el gran hallazgo de la arquitectura gótica para facilitar el proceso constructivo de los abovedamientos; en lugar de trazar geométricamente los plementos para buscar posteriormente la curva compleja de la intersección de éstos, se comenzaba situando los arcos de intersección trazados geométricamente. La plementería se tendía a partir de éstos. La construcción gótica requería únicamente la monte de un elemento de dos dimensiones significativas como es el arco. La única pieza de mayor complejidad era la clave de la bóveda, lugar en el que se reunían diversos arcos tendidos desde distintos puntos.

A finales del siglo xv, las prácticas bóvedas de crucería eran ya una antigua y experimentada solución. Frente a ellas las nuevas bóvedas aristadas, en las que la arista y el plemento forman un solo cuerpo, nacían llenas de sugerentes posibilidades de expresión formal y ponían explícitamente en cuestión el valor estructural de la crucería. Su inconveniente estribaba en que requerían el control estereotómico simultáneo de las tres dimensiones y la previa descripción científica del espacio.

Las considerables dificultades de definición geométrica de estos abovedamientos pudieron ser vencidos por el excepcional talento de Baldomar, el cual recurrió a complejas geometrías formadas por superficies regladas de difícil sistematización y transmisión.

Fue tarea de la generación posterior, personalizada en el espacio valenciano y según estas notas en Pere Compte, la de desarrollar un sistema fácilmente describable y transmisible; la geometría de la esfera. Esta geometría se aplicó por igual a las bóvedas masivas de piedra y a las bóvedas de crucería. La aplicación del nuevo sistema conllevó revolucionarias consecuencias: el progreso de la estereotomía moderna y los nuevos tipos de bóvedas de crucería. En estas últimas comienzan a sustituirse las pesadas plementerías de piedra y argamasa por otras con

finos plementos de ladrillo tabicado o por calotas aligeradas con "quesillo" o "pedra mortina".<sup>27</sup>

La nueva disposición de abovedamientos tendría su paralelo en Castilla. Las bóvedas masivas de piedra con estudiado corte de piedra tuvieron un pronto y espectacular desarrollo en los focos renacentistas de la diócesis de Cartagena y en Andalucía. Respecto a las bóvedas de crucería el profesor Chueca ya indicó cómo en la Catedral de Salamanca, en 1522, se debatía entre la construcción de bóvedas con rampante llano o con rampante redondo. El nervio rampante o tercelete (especialmente el situado en la línea del espinazo de la bóveda) señala la diferencia entre los abovedamientos de plementería plegada, característicos del gótico clásico, y los de plementería continua, característicos de la arquitectura española del siglo xvi. El citado profesor Chueca señaló que en la documentación correspondiente a la construcción de la catedral de Salamanca, respecto al trazado de las bóvedas, "lo que más preocupaba a los maestros era precisamente su rampante. En esto se dividen unos y otros, formando como dos grupos o tendencias, que podríamos llamar, nosotros el tradicional, inclinado hacia el poco rampante 'rampante llano', y el moderno, partidario del 'rampante redondo'... Los representantes de la escuela que pudiéramos llamar moderna se inclinan como se ve, por considerar que la resistencia de las bóvedas reside más bien en la propia curvatura del cascarón de la plementería que en la fuerza de los nervios; es decir, más en la estructura continua de tendencia esferoidal que en el andamiaje de los arcos... De esta bóveda hasta la bóveda vaída lisa ya sólo hay un paso: la estructura continua existe de hecho, tanto en uno como en otro caso; los nervios, solidarizados completamente con el cascarón de los plementos, trabajan, una vez terminada la bóveda, sin tensión mecánica diferenciada, dentro de la continuidad de la estructura; por consiguiente, su misión es esencialmente decorativa y pueden ser suprimidos, dejando el cascarón esférico liso sin que sufra el equilibrio mecánico de la bóveda. Este paso se salva en la arquitectura española en el comienzo de nuestro renacimiento, enlazando directamente, más que nada, en lo constructivo, con el último arte gótico".<sup>28</sup>

### Hacia la geometría de la esfera

La primera bóveda atribuible a Pere Compte, o a su entorno, es la que cubre un pequeño arcosolio o capilla situada al exterior, a los pies, de la parroquia de San Nicolás de Valencia. Recibe el nombre de "capella del fossar" por recaer al desaparecido cementerio parroquial. El muro en el que se aloja esta capilla se corresponde con el lugar de la desaparecida, o enmascarada, capilla contratada por la parroquia con el maestro en 1476. Esta microarquitectura (sólo cubre un espacio de 1,75 por 1,40 metros) carente de interés por su dimensión, la tiene, en cambio, por su disposición: se cubre con una bóveda de arista perfectamente aparejada correspondiente al cruce de dos cañones rebajados dispuestos perpendicularmente entre sí. Esta bóveda recuerda las cubriciones de similares características que por esta época se construían en el monasterio de la Trinidad de Valencia (bóvedas aristadas, esquifadas y de rincón de claustro del locutorio y de la meseta de la escalera) y que igualmente pueden atribuirse a Compte o a su círculo.<sup>29</sup> Como antecedentes de este abovedamiento puede citarse las bóvedas de arista y de cañón de la sacristía y del recinto eucarístico de la capilla real en la que Compte trabajó, en su juventud, como ayudante de Baldomar.

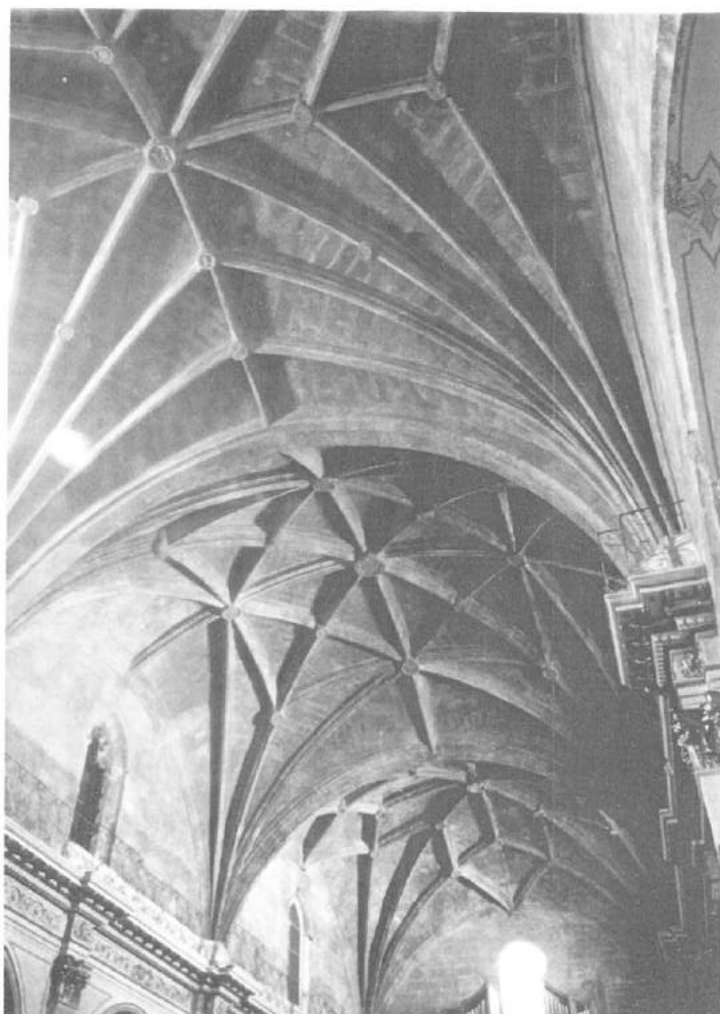
Abovedamiento ya perfectamente documentado es el co-

<sup>26</sup> Alfredo Bernabeu Galbís, *Arte e historia en la iglesia de Santa María de Ontinyent*, Ontinyent, 1988.

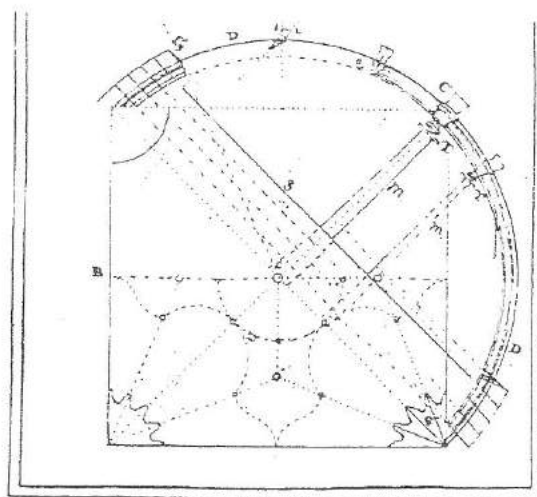
<sup>27</sup> Voces correspondientes a piedra caliza con poco peso. La primera está viva en el valle de Ayora, la segunda es frecuente en el Maestrazgo.

<sup>28</sup> Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca*, 1951. Véase también Fernando Marías, *El largo siglo xvi*, 1989, pp. 113 y ss.

<sup>29</sup> Arturo Zaragoza Catalán, "Real Monasterio de la Trinidad (Valencia)", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, t. X, pp. 140 y ss.



7. Bóvedas de la nave. Iglesia de Onteniente.



8. Construcción de una bóveda de crucería. Según Rodrigo Gil de Hontañón. 9. Enjarje bóveda de Onteniente.

rrispondiente a la sala de contratación de la Lonja de Valencia. Este espacio quedó cubierto entre 1492 y 1498. Las bóvedas de esta sala se tienden sobre tramos cuadrados y columnas entorchadas. El contraste con las bóvedas de la Lonja de Mallorca que, como frecuentemente se ha señalado, pudo servir de modelo en lo tipológico, no puede ser más expresivo. Frente al tradicional rampante llano de Mallorca, las bóvedas valencianas exhiben un rampante redondo que permite la multiplicación de nervios y claves; los nervios forman una doble retícula por tramo reforzada con nervios diagonales en cada cuadrado. Las claves llegan al número de nueve por tramo incluidas las situadas en los arcos formeros. Aunque estos arcos parezcan ligeramente apuntados las bóvedas son prácticamente vaídas. Para adecuarse más claramente a su forma de trabajo, el aparejo de la plementería, en la parte central de la bóveda, se cierra ortodoxamente como una bóveda esférica por hiladas cuadradas. Que las bóvedas de la Lonja fueron leídas como bóvedas vaídas lo demuestra el gravado de Lagier, que muestra el interior de la Lonja, publicado en el *Voyage Pittoresque a l'Espagne* de Alexandre de Laborde (París, 1811). En este grabado las bóvedas se muestran como perfectas bóvedas vaídas en las que los nervios se han reducido a una línea decorativa. El rampante redondo del abovedamiento de la sala de contratación de la Lonja de Valencia es, por sus características, uno de los primeros y más interesantes de la arquitectura española.

Abovedamiento de menor empeño, pero no menor en inte-

rés, coetáneo de la cubrición del salón columnario de la Lonja, es la bóveda que cubre el paso que lleva desde la nave de la catedral de Valencia hasta la sala capítular. Esta bóveda cubre un espacio de planta rectangular y se forma con una red de nervios que confluyen en nueve claves. El evidente rampante redondo permite aquí una novedosa plementería tabicada continua que sería de gran fortuna en el siglo XVI. El dibujo de los nervios que constituyen esta característica bóveda de nueve claves (el octógono estrellado) es solución relativamente convencional que ya había sido utilizada. Tiene como precedente la bóveda de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, construida entre 1440 y 1442 y atribuida a Hans de Colonia.<sup>30</sup> En tierras valencianas sigue el mismo dibujo la del coro alto de la basílica de Sta. María de Morella (hacia 1425). Con posterioridad a su utilización por Pere Compte esta solución gozaría de cierta fortuna en tierras valencianas: se construyeron bóvedas con nervaduras similares en La Mata de Morella (Castellón), N.<sup>ta</sup> S.<sup>ta</sup> de la Fuente en Castellfort (Castellón), N.<sup>ta</sup> S.<sup>ta</sup> de las Virtudes en Villena (Alicante) y en las iglesias de Santiago y Santas Justa y Rufina en Orihuela (Alicante).

Bóveda de disposición curiosísima, insuficientemente estudiada y divulgada, es la que cubre el tramo del crucero de la catedral de Orihuela. Esta bóveda cubre un espacio rectangular de 20 por 13 metros aproximadamente, que es el equivalente a los dos tramos, de tres naves, de la pequeña catedral que, hacia 1506, se convirtieron en un espacio único. A pesar de que esta

<sup>30</sup> Leopoldo Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, Ars Hispaniae, Plus-Ultra, 1952, p. 266.

luz no es mayor que la crucería simple que cubre cada uno de los tramos de espacio único de la catedral de Gerona (que también comenzó siendo de tres naves, que entonces todavía estaba en construcción y que se ha considerado como el presunto lugar de nacimiento de Pere Compte) el tramo se cubre de forma muy diferente. En Orihuela un arco oval, o elíptico, atraviesa el rectángulo en su dimensión más amplia y otros dos se cruzan con éste en la dirección más corta. Cada uno de los seis rectángulos formados (en proyección) llevan, como la Lonja de Valencia, nervios diagonales. El despiece de la plementería hace que ésta se cierre por hiladas cuadradas (como en la Lonja) alrededor de las dos principales claves. El abombado perfil de esta bóveda cambia en el perímetro para enlazar con los tramos existentes de tres naves y con la capilla mayor.

Una característica que le presta interés a esta bóveda es su extraordinaria similitud con alguno de los abovedamientos (Saint Serge de Angers, Mouliherne...) de una lejana y entonces ya perdida rama del primer gótico; la arquitectura anjevin o anglonormanda. Viollet le Duc primero, y Choisy después, indicaron que el gótico de Anjou mantiene durante toda la Edad Media las influencias románicas de las que la región de Perigord había sido el centro: la bóveda anjevin conserva un abombamiento que recuerda las formas de la cúpula. De hecho es una cúpula nervada y la forma como se apareja nos explica los nervios múltiples que la dividen. Choisy subrayaría que en realidad estas bóvedas eran casi cúpulas que no tenían necesidad de estructura suplementaria. En la catedral de Angers las nervaduras se reducen a baquetones tan delgados que su papel estructural es nulo.<sup>31</sup>

Que la disposición de la bóveda de Orihuela no fue el casual producto de un compromiso, sino una orgullosa conquista o rescate, lo demuestra el hecho de que la característica bóveda, o cúpula de paraguas, anjevin esté representada como microarquitectura, o modelo, en los doseles que cubren las imágenes de los apóstoles de la portada homónima de la vecina catedral de Murcia. Esta portada carece de noticia documental clara, pero es obra muy próxima al arte que podemos llamar de Pere Compte y su círculo.

Esta excursión al pasado recuperando soluciones del primer gótico (o mejor, del último románico) recuerda lo dicho por Panofsky respecto a la "renovación románica" que se observa en los fondos arquitectónicos de la pintura flamenca del siglo xv, o a la influencia en Brunelleschi de las estructuras pregóticas toscanas: "Mientras para los pintores flamencos el estilo románico representaba el término de su excursión al pasado, para el arquitecto italiano (como para el autor de bóveda de Orihuela) el románico recuperado no era más que una estación, aunque importante, en la ruta hacia la arquitectura clásica".<sup>32</sup>

El final del viaje hacia la geometría de la esfera se plasma en dos abovedamientos en los que se resumen todas las experiencias y tanteos anteriores y se expresan con contundencia y decisión programática las nuevas formas. Son estas bóvedas la del torreón de la Lonja de Valencia y las bóvedas de la nave de la iglesia de Onteniente.

La bóveda del torreón de la Lonja, construida hacia 1492, es una bóveda masiva de piedra que cubre un espacio de planta cuadrada. Esta bóveda corresponde ya totalmente a la geometría esférica. Se inicia como una bóveda vaída –capilla redonda en vuelta cuadrada la llamaría Vandelvira ochenta años más tarde– en la que se construyen las primeras pechinas esféricas de la arquitectura española. Sobre éstas y mediante una elegante y perfecta monte se pasa a una distribución del dovelaje por hiladas octogonales formando una cúpula gallonada muy similar a la bóveda que Vandelvira llamará más tarde capilla ochavada en vuelta redonda.<sup>33</sup> Esta bóveda, que reúne los problemas del ochavo y de la esfera, de la arista y de la superficie continua, contiene todo el desarrollo del pensamiento técnico de la estereotomía de la piedra de la siguiente centuria. En este contexto no son de extrañar los encendidos elogios que ha recibido este edificio desde fechas tempranas, muchas veces por personas desatentas de lo ornamental. Cabe recordar cómo el estricto Ponz la llamó "fábrica verdaderamente magnífica... lo mejor en la forma gótica" y el académico Vicente Noguera en 1783 "magestuoso modelo de la arquitectura, que aunque labrado sobre gusto gótico, todo respira exactitud, proporción, elevación y grandeza".

Los dos últimos tramos de la nave de la iglesia de Onteniente son la correspondiente versión esférica de una bóveda de crucería con plementos tabicados. Las bóvedas se levantan sobre tramos de planta cuadrada y pilastras entorchadas, como en la Lonja. El perfil de la bóveda tabicada que conforma la plementería constituye un perfecto rampante redondo. La resultante es una bóveda vaída con nervios. Éstos se tienden con los primeros sillares enjarjados (como, en 1552, Rodrigo Gil de Hontañón lo propondría en su manuscrito *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*) lo que permitía un cierto ahorro de madera en los apeos.<sup>34</sup> Uno de los tramos dispone los nervios con el conocido dibujo de la Lonja de la retícula con diagonales, aunque esta vez la retícula no se tiende desde los enjarjes sino desde largos terceletes. Lamentablemente carecemos de noticias documentales significativas sobre el proceso de construcción de las bóvedas de Onteniente. Acaso es obra posterior a Pere Compte. De lo que no cabe duda es que es consecuencia de sus investigaciones. La misma disposición de rampante redondo de las bóvedas se siguió en otras iglesias de las que carecemos de noticias documentales seguras entre

<sup>31</sup> Auguste Choisy, *Historie de l'Architecture*, t. II, pp. 217 y ss. Eugène-Etienne Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, t. IV, voz "construction" especialmente pp. 109-116. Este episodio llegó a tener una cierta fortuna en la Península Ibérica, Lampérez llegó a proponer la existencia de una escuela aquitano-española. Véase Vicente Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española*, t. II, pp. 466-495.

<sup>32</sup> Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, ed. 1960, Alianza Editorial, pp. 240-242.

<sup>33</sup> Geneviève Barbe-Coquelin de Lisle, *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, 1977 y José Carlos Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el renacimiento español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. Entre los precedentes de bóvedas gallonadas que pudieron haber servido a Pere Compte de idea para construir la bóveda del torreón de la Lonja pueden señalarse las bóvedas musulmanas de este tipo (véase Leopoldo Torres Balbás, "Las bóvedas agallonadas de la Alhambra" en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, I, *Al Andalus*, II, 1934, y "Las cúpulas de las más importantes mezquitas españolas y tunecinas en los siglos IX y X" en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, V, *Al Andalus*). Para Jean Marie Proust de Montclos, *L'architecture à la française*, Picard, París, 1982, pp. 208-212, las modernas bóvedas gallonadas, entre las que incluye la capilla real en Valencia y San Pedro de Assier en Francia, serían una herencia de la España musulmana. No obstante, considerando la presencia de las pechinas esféricas y el clima cultural del cuatrocientos valenciano, tan próximo a Italia, cabe igualmente pensar en una traducción a l'art de la pedra de las primeras cúpulas gallonadas del quattrocento italiano (sacristía vieja de San Lorenzo, capilla Pazzi, o *Sto. Spiritu*, todas ellas en Florencia, así como la iglesia de la *Madonna delle Carceri* en Prato, etc.). Con todo, es igualmente razonable –y menos pretencioso– pensar en una simple bóveda de ochavos, en la que se han sustituido los nervios por aristas. En cualquier caso, considerando el común origen romano-bizantino de las cúpulas gallonadas musulmanas y renacentistas, la cúpula de la Lonja se enmarca –voluntaria o involuntariamente– en la resurrección y la emulación del antiguo. Debe destacarse igualmente la diferencia entre la cúpula de la Lonja y las citadas anteriormente, ya que éstas son de ladrillo y enlucido, con lo que los problemas estereotómicos carecen de entidad.

<sup>34</sup> Simón García, *Compendio de Arquitectura*, 1681, ed. facsímil, Valladolid, 1991.



las que deben destacarse Santiago y Santas Justa y Rufina en Orihuela. Debe citarse igualmente la cabecera de la parroquia de Utiel (ésta, sí, documentada en la estela de Compte) formada por una bóveda tabicada esférica con nervios sogueados.

Para finalizar, y aunque corresponda a otro episodio, puede comprobarse el aserto de las palabras antes citadas del profesor Chueca,<sup>35</sup> respecto a que de estas bóvedas a la bóveda vaída

lisa (tabicada) sólo hay un paso; la cabecera de la iglesia del Salvador de Concentaina (no muy lejos de Onteniente), proyectada en 1576, es una perfecta bóveda vaída tabicada, ejemplo pionero de lo que el profesor Bérchez ha llamado el “renacimiento técnico”.<sup>36</sup> Curiosamente conserva todavía –ahora ya únicamente pintado– el mismo juego de nervios y claves de cada uno de los tramos de la Lonja de Valencia.

<sup>35</sup> Fernando Chueca Goitia, *op. cit.*, nota 28.

<sup>36</sup> Joaquín Bérchez Gómez, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaja, 1994.



# ENTRE FLANDES Y LA CORONA DE ARAGÓN: LAS HORAS NEGRAS DE LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

JOSEFINA PLANAS BADENAS

Universidad de Lleida

SIN duda alguna, el mero hecho de citar el término *Horas Negras* nos advierte sobre la presencia de una tipología de libro devocional de los que han llegado escasos ejemplares hasta nuestros días, quizás porque ya en su contexto original debieron ser singulares, frente a la elevada producción de Libros de Horas convencionales, ejecutados especialmente en territorio flamenco o francés.<sup>1</sup> Responden a una nueva mentalidad ávida por enfatizar aspectos macabros y funerarios, revirtiendo, por lo que respecta a los Libros de Horas, en nuevas propuestas iconográficas vertidas directamente en el Oficio de Difuntos. En este contexto, no resulta complejo argumentar la presencia de las Horas Negras, acordes por su aspecto externo, con las connotaciones luctuosas de su función.<sup>2</sup> El códice analizado perteneciente a los fondos librarios de la Hispanic Society of America (ms. B 251) se expuso a la luz pública a raíz de la exhibición "Medieval Manuscript Treasures at the Hispanic Society of America", celebrada en Nueva York entre los días 3 de noviembre de 1993 y 21 de febrero de 1994,<sup>3</sup> ya que su existencia no aparece contemplada en ninguno de los catálogos publicados por esta entidad,<sup>4</sup> cualidad que ha contribuido a fomentar su anonimato en los repertorios miniaturísticos. No obstante, Joan Ainaud de Lasarte lo vinculaba dubitativamente con María de Castilla<sup>5</sup> y Jesús Domínguez Bordona aludía a él en su obra *Miniatura de la colección Ars Hispaniae*. Más recientemente, Joaquín Yarza lo recuperaba del olvido temporal, cotejándolo con un ejemplar de idénticas características, anotado en el inventario de una dama castellana sobre el que incidiremos más adelante.<sup>6</sup>

Actualmente tenemos constancia de la pervivencia, con mayor o menor fortuna, de cinco manuscritos, cuatro de ellos Libros de Horas que muestran como denominador común tener el pergamino teñido de negro. De este conjunto, el de mayor calidad artística es el conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (Codex Vindobonensis 1856) realizado, con toda probabilidad, para agasajar a Carlos el Temerario duque de Borgoña por parte del *Franc* de Brujas en 1466, a raíz de la muerte de su segunda esposa Isabel de Borbón (fig. 1). La presencia de un escudo de armas representado en uno de los folios de guarda hace que se identifiquen con el epíteto de Horas Sforza, pues Galeazzo-María Sforza duque de Milán (1466-1476) lo poseyó temporalmente después de su ejecución.<sup>7</sup> Idénticos problemas ha planteado entre los investigadores el reconocimiento del miniaturista encargado de su ilustración. F. Winkler lo identificó con el Maestro de Antonio de Borgoña, iluminador a servicio del hijo ilegítimo del Gran Duque,<sup>8</sup> aunque estudios posteriores prefieren adscribirlo a la órbita de Philippe de Mazerolles —pintor de corte de Carlos el Temerario— asumiendo las teorías de A. De Schryver secundadas por Dogaer<sup>9</sup> y parcialmente matizadas por Dagmar Thoss,<sup>10</sup> autora esta última que subraya las afinidades existentes entre la decoración marginal del ejemplar citado y un códice de idénticas características perteneciente a los fondos librarios de la Biblioteca Apostólica Vaticana (ms. Vat. 9488).<sup>11</sup> En esta misma línea, también se adjudican a Mazerolles unas bellas Horas negras conservadas en la Pierpont Morgan Library (ms. 493)<sup>12</sup> (fig. 2). A

<sup>1</sup> Las denominadas Horas negras suponen uno de los últimos estadios del libro de lujo. Elaboradas básicamente en la corte borgoñona durante un breve período cronológico comprendido entre los últimos años del reinado de Felipe el Bueno y el de su nieta María de Borgoña. Se les concedió este apelativo por teñir los folios de pergamino en negro y disponer sobre ellos el texto caligrafiado con tinta dorada o plateada. Por sus características, tienen como precedente los códices áureos de la tardía antigüedad. J. P. Harthan, *L'âge d'or des livres d'Heures*, Bruselas, 1977, pp. 105-108.

<sup>2</sup> Sobre la incidencia de los temas macabros en los Libros de Horas y otras disciplinas artísticas de los antiguos territorios de la confederación catalano-aragonesa, vide: Francesa Español i Bertran, "Lo macabro en el gótico hispano", *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, n.º 70, Madrid, 1992, pp. 10-14.

<sup>3</sup> Colaboré personalmente en la organización de esta exhibición junto con Sandra Sider, entonces directora del Departamento de Manuscripts and Rare Books de la Hispanic Society of America. Desde aquí deseo hacer llegar mi gratitud tanto a la Dra. Sider como al resto de los integrantes de la institución neoyorquina que facilitaron mi tarea de investigación.

<sup>4</sup> Aludimos exactamente a los catálogos referentes a manuscritos y documentos publicados por Charles Faulhaber, *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, Religious, Legal, Scientific, Historical, and Literary Manuscripts, 2 vols. Nueva York, 1983 y *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, 2 vols., Nueva York, 1993.

<sup>5</sup> Joan Ainaud de Lasarte, "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 1955, p. 23.

<sup>6</sup> Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 226.

<sup>7</sup> J. P. Harthan, *op. cit.*, pp. 105-108. Existen dos obras monográficas sobre este manuscrito. O. Smital, *Le livre d'Heures noir du Duc Galeazzo Maria Sforza*, 2 vols., Viena, 1930. E. Trenkler, *Das schwarze Gebetbuch*, Viena, 1948. Citas puntuales en: L. M. J. Delaisse, *La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, Bruselas, 1959, p. 119, n.º 215.

<sup>8</sup> Friedrich Winkler, *Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Amsterdam, 1978 (Leipzig, 1925), p. 82.

<sup>9</sup> A. De Schryver, "L'Oeuvre authentique de Philippe de Mazerolles, enlumineur de Charles le Téméraire", *Cinquantième anniversaire de la bataille de Nancy (1477)*, Actes du colloque organisé par l'Institut de recherche régionale en sciences humaines et économiques de l'Université de Nancy II (Nancy, 22-24 Septembre 1977), pp. 135-144. George Dogaer, *Flemish Miniature painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, 1987, pp. 121-124. Opinión igualmente aceptada por Ch. Sterling en *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, vol. II, París, 1990, pp. 45-46.

<sup>10</sup> Dagmar Thoss, *Flämische Buchmalerei Handschriftensätze aus dem Burgunderreich*, Pruskaal, 1987, pp. 48-50, n.º 14.

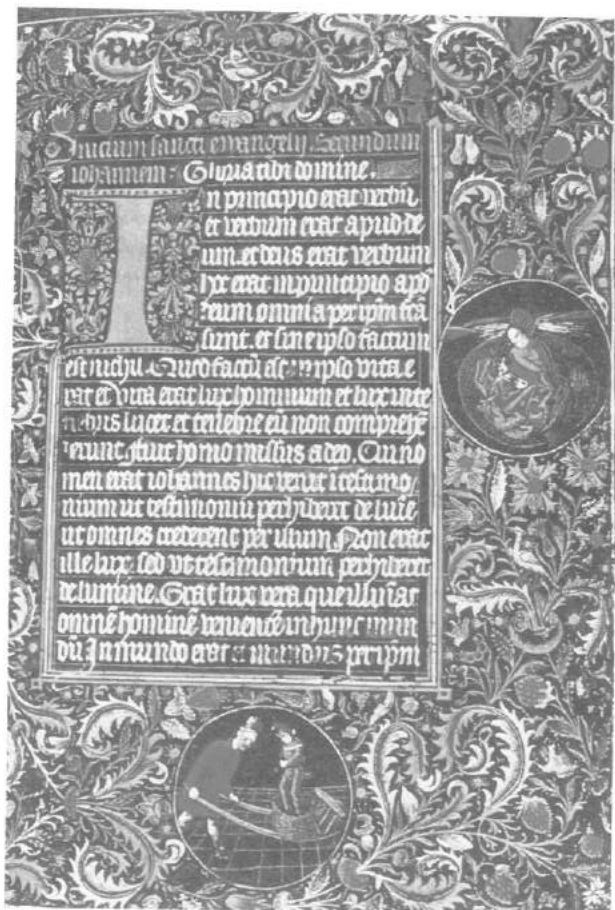
<sup>11</sup> D. Thoss, "Der 'Meister des Schwarzen Gebetbuchs': ein holländischer Buchmaler?", *Masters and miniatures: proceedings of the Congress on Medieval Manuscripts Illumination in the Northern Netherlands*, Utrecht, 10-13 diciembre 1989, pp. 149-160, lám. 2.

este somero *corpus* añadimos los restos fragmentarios de un suntuoso Libro de Horas perteneciente al Cabinet de Dessins del Museo del Louvre (inv. MI 1091) de la Biblioteca Nacional de París (ms. nouv. acq. lat. 149).<sup>13</sup> De forma absolutamente complementaria, traemos a colación un fragmento musical procedente de las Basses danses de Marguerite d'Autriche (Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, ms. 9085, fols. 7 y 9) carente de figuración.

Si las obras conservadas son parcas, también lo son las citas documentales. Una de las referencias más significativas se trasluce mediante la lectura del inventario de los libros pertenecientes a Carlos V de Francia (París, Bibl. nat. ms. fr. 2700), colección que en aquellos momentos configuraba la recién creada biblioteca del Louvre. Es una noticia que la Península Ibérica tampoco se sustrajo a estas innovaciones y a nivel documental, recordamos la presencia de unas horas inventariadas en la relación de libros elaborada a la muerte de Leonor Manrique por su esposo Álvaro de Stúñiga en 1468,<sup>14</sup> noticia que nos permite reflexionar sobre la difusión de los oracionales negros más allá de los círculos elitistas de la aristocracia más estricta.

La filiación hispana del manuscrito custodiado en la Hispanic Society se ha aceptado sin ningún género de dudas, pero el análisis directo del mismo nos ha aportado una serie de datos que a pesar de no esclarecer rotundamente la personalidad de su promotor, permiten esbozar su trayectoria histórica. Una de las fuentes textuales más explícitas figura a modo de colofón en el último folio (fol. 142v): se trata de una inscripción alusiva al mecenazgo de María de Castilla, detallando a continuación el nombre de su poseedor por esas fechas—Juan de Palafox obispo de Osma—quien las regaló en 1656 al cardenal de Roma y arzobispo de Toledo, Baltasar de Moscoso y Sandoval.<sup>15</sup> Juan de Palafox, hijo natural de Jaime de Palafox y Rebollo, antiguo obispo de Puebla de los Ángeles (México) y virrey de Nueva España, donó el suntuoso códice a la edad de cincuenta y seis años, tres años antes de su muerte.<sup>16</sup> La biografía del prelado permite entrever a un hombre culto y emprendedor, autor prolífico de temas ascéticos acordes con su propio concepto de vida, al que se incóo un proceso de beatificación interrumpido en el siglo XVIII.<sup>17</sup> Su formación no lo haría insensible a los objetos bellos y en la propia inscripción reconoce el alto valor que tenían estas Horas. Según las fuentes escritas entre sus escasos bienes materiales contaba con una hermosísima imagen de la Virgen y el Niño, dádiva de Doña Leonor de Mendoza.<sup>18</sup>

De este modo, la inscripción es doblemente significativa: nos indica quién fue el poseedor del manuscrito en un período concreto y nos aproxima sobre su posible promotor: la reina



1. *Horas Negras* de Carlos el Temerario, San Juan, Österreichische Nationalbibliothek (Codex Vindobonensis 1856), fol. 33 (c. 1466).

María de Castilla, pero este último dato que no es en modo alguno resolutivo para reconocer los orígenes de la obra, se halla complementada por un emblema heráldico situado en el margen inferior del primer folio, formado por las armas de Castilla timbradas con corona real (fig. 3). A tenor de una lectura superficial, parece improbable que las armas plenas del reino castellano se relacionen directamente con la esposa del Magnánimo, y más si constatamos que la heráldica de María a raíz de su matrimonio con el monarca aragonés debía someterse a las leyes de la emblemática medieval que obligaban a partir o de-

<sup>12</sup> G. Dogaer, *op. cit.*, p. 121, fig. 70. S. De Ricci y W. J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, vol. II, Nueva York, 1937, p. 1460, n.º 493. Tenemos constancia oral de la conservación fragmentaria de otro devocional negro—de escasa entidad artística—en la Biblioteca Nacional de París, según la información facilitada amablemente por François Avril.

<sup>13</sup> U. Jemni y D. Thoss, *Das schwarze Gebetbuch: vollständiges Faksimile des Codex Nr. 1856 des Österreichischen Nationalbibliothek, Viena*, Frankfurt am Main, 1982, láms. 33 y 4. Librarios de Jean de Berry. Léopold Delisle, "Recherches sur la librairie de Charles V", *Inventaire des livres ayant appartenu aux rois Charles V et Charles VI et à Jean duc de Berry*, vol. II, París, 1907, p. 47, n.º 264 y p. 241, n.º 110ter... *La librairie de Charles V*, París, 1968, n.º 114. *Les Fastes du gothique, le siècle de Charles V* (catálogo de exposición), París, 1981, pp. 336-337, n.º 291.

<sup>14</sup> J. Yarza Luaces, *op. cit.*, p. 226. M. A. Ladero Quesada y M. C. Quintanilla, "Bibliotecas de la Alta Nobleza castellana en el siglo XV", *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime* (Colloque de la Casa de Velázquez) París, 1981, pp. 49-50.

<sup>15</sup> Había sido anteriormente obispo de Jaén. Detentó el arzobispado de Toledo entre 1646 y 1665, año de su óbito. Patritium Gauchat, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, vol. IV (1592-1666) Patavii, 1960 (reimpr.), p. 339.

<sup>16</sup> Con respecto a la biografía de Juan Palafox y Mendoza vide: Sor Cristina de la Cruz de Arteaga, *El obispo Palafox y Mendoza*, Madrid, 1960. La relación con Baltasar Moscoso y Sandoval debería ser profunda, recordándolo en su testamento, dando pruebas de gratitud y amistad al rogarle a las puertas de la muerte que revise unos textos de su autoría para ver si pueden ser publicados. Probablemente, la gratitud de Juan de Palafox remonte a principios de los años cincuenta, cuando de regreso de Puebla y afincado en Madrid fue acogido bajo la protección del cardenal-arzobispo de Toledo. Teófilo Portillo Capilla, *El desierto y la celda en la vida y muerte del obispo Juan de Palafox y Mendoza*, Almazán-Soria, 1989, pp. 102-103 y 110.

<sup>17</sup> Durante su episcopado (1639-1649) dotó a la sede de Puebla con catedral, seminario, biblioteca y varios colegios. Su postura polémica ante jesuitas y franciscanos le obligaron a regresar de nuevo a España. En la catedral de Burgo de Osma existe una suntuosa capilla erigida con trazas de Juan de Villanueva dedicada al beato Palafox datada en el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Morales Valerio, "México: la iglesia diocesana (I)" en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas* (dir. Pedro Borges), vol. II, Madrid, 1992, p. 98.

<sup>18</sup> Juan Loperráez Corvalán, *Descripción Histórica del obispado de Osma con el catálogo de sus prebendados*, Imprenta Real, Madrid, 1788 (reimpresión Madrid, 1984), pp. 501-530.



mediar su escudo mediante los palos de Aragón y el cuartelado de Castilla-León.<sup>19</sup>

Este argumento, en apariencia insalvable, puede diluirse ante una óptica histórica amplia en la que inciden una serie de factores a tener en consideración: el primero de ellos, deriva de la hipótesis de considerar el Libro de Horas un encargo personal de la reina a raíz de la muerte de Alfonso V en el napolitano castillo de Ovo el día 27 de junio de 1458,<sup>20</sup> condición que no le obligaba en modo alguno a partir sus armas, y más si tenemos en cuenta que en enero de 1436 Alfonso de Aragón había nombrado a su hermano Juan de Navarra lugarteniente de Valencia y Aragón, relegando a la reina a la exclusiva lugartenencia de Cataluña, cargo que conservó hasta 1453. En octubre de ese mismo año la soberana abandonó el Principado, para adentrarse en los territorios castellanos, siendo reemplazada en el gobierno por Galcerán de Requesens,<sup>21</sup> quien lo detentó temporalmente hasta el 31 de mayo de 1454 cuando la gobernabilidad de Cataluña fue transferida definitivamente a Juan de Navarra.<sup>22</sup> Finalmente, debemos considerar que a la muerte de Alfonso y con anterioridad a la de la reina, Juan II cedió la diadema real catalano-aragonesa, desligando, más si cabe, a María de Castilla de las insignias de poder de la Corona de Aragón<sup>23</sup> y es más, en algún monumento funerario coetáneo del reino de Navarra se constata un fenómeno similar.<sup>24</sup> Afirmación que a pesar de los riesgos inherentes que conlleva, nos permite sintonizar a la inscripción del colofón con el emblema heráldico del frontispicio.<sup>25</sup>

La utilización de Libros de Horas por parte de los personajes femeninos de la monarquía catalana no era nueva, ya que remontaría al reinado de Jaime II, constando la existencia de dos, uno de ellos para el uso de la reina Blanca de Anjou. La primera esposa de su sucesor, Pedro el Ceremonioso, poseyó un hermoso ejemplar, y se deduce que a partir de ese momento buena parte de la aristocracia femenina catalana oraba con este tipo de libro. Junto a ellas, en menor medida, personas relacionadas con la iglesia.<sup>26</sup> A fines del siglo XIV Violante de Bar, esposa de Juan I, ordenaba desde Gerona dotar al iluminador Rafael Gregori con toda suerte de materiales, para ultimar unas Horas que tenía encomendadas.<sup>27</sup> En definitiva, ante estos datos el encargo por parte de la reina María del código analizado se halla plenamente justificado dentro de la tradición devocional de la realeza catalano-aragonesa, tendencia que se había visto reforzada desde mediados del siglo XV,<sup>28</sup> con la creación de los grandes centros productores de los Países Bajos del Sur y de un nuevo concepto de sensibilidad religiosa más introspectiva e individualizada para el creyente.

A fin de relacionar documentalmente las Horas neoyorquinas con la reina María, exploramos otra vía que resultó infructuosa: la lectura de los inventarios redactados a su muerte —iniciados el día 14 de septiembre de 1458— transcritos y dados a conocer parcialmente desde fines del siglo XIX.<sup>29</sup> Si bien este puede ser un aspecto significativo, creemos que en absoluto definitivo dada la falta de exhaustividad de estos inventarios, pues la documentación exhumada hace referencia a cuatro li-

<sup>19</sup> Esta opinión se ve corroborada por la consulta a los repertorios tradicionales. Ferran de Sagarra, *Sigilografía catalana*, vol. I, lám. LXV, n.º 164-168. Felipe Mateu y Llopis, "Sello del Monasterio de la Trinidad de Valencia, fundación de la reina doña María", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 2.ª época, Valencia, 1958, pp. 226-234.

<sup>20</sup> Con posterioridad, sabemos que Isabel, viuda de Federico III había encargado un manuscrito —desconocemos si estaba teñido de color negro— a la muerte del rey. El código fue inventariado y descrito en 1516 y 1529, durante el traslado parcial de la biblioteca napolitana al convento valentino de San Miguel de los Reyes. Tammaro de Marinis, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, vol. II, Milán, 1947, Inventario D, p. 277.

<sup>21</sup> Ferran Soldevila, "La Reyna Maria muller del Magnànim", *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X (1928), pp. 230-250 y ss. J. M.ª Salrach, E. Duran, "Història dels Països Catalans", *Dels orígens a 1714*, vol. II, Barcelona, 1981.

<sup>22</sup> Jaume Vicens Vives, "Els Trastàmars (segle XV)", *Història de Catalunya. Biografies Catalanes*, vol. 8, Barcelona (2.ª reimpr. 1988), p. 163. Una imagen controvertida que tradicionalmente se ha querido relacionar con la reina, figura en el Comentario a los Usages de Jaume Maquilles (AHCB, ms. 242) elaborados en 1448. Aun teniendo en cuenta que por esas fechas la soberana detentaba la lugartenencia catalana, no nos parece argumentable considerar que dicha representación sea su efigie. Estas consideraciones las vertimos en: "Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al Libro de Horas del Archivo Municipal de Barcelona", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n.º 46 (1991), p. 119.

<sup>23</sup> Juan II tomó el título real el 25 de julio en la zaragozana iglesia de San Salvador. Gerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, vol. IV, Zaragoza, imprenta de Diego Dormer, 1668, p. 56.

<sup>24</sup> Nos referimos al sepulcro de la infanta Juana, viuda de Martín de Sicilia e hija de la reina Blanca de Navarra labrado en Olite. Abundando en esta dirección, recordamos que en un sello secreto de 1445 se titula "reina de Aragón y Sicilia, primogénita de Castilla". Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Heráldica Medieval Española. I La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 186. Las cortes de Toledo, celebradas en 1402, juraron sucesora en el reino a Doña María, en ausencia de hijo varón. Henríquez Flórez, *Memorias de las Reynas católicas, historia genealógica de la Casa Real de Castilla y León*, tomo II, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1770, p. 715. Agradecemos a Javier Martínez de Aguirre todos aquellos datos relativos al mundo de la heráldica.

<sup>25</sup> En alguna ocasión hemos dudado de esta filiación, relacionando el emblema heráldico con las armas del monarca Enrique IV de Castilla, rodeadas al igual que éstas con frutos similares a la granada, elementos vegetales que en el presente caso consideramos ornamentales por repetirse con reiteración en los márgenes del folio. J. Planas, "El Manuscrito de París. Las Miniaturas", en *El Libro del Caballero Zifar*, edición facsímil a cargo de M. Moleiro (en prensa).

<sup>26</sup> Para estos comentarios remitimos a un trabajo de síntesis realizado ejemplarmente por Joaquín Yarza. Joaquín Yarza Luaces, "María de Navarra y la Ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana" en *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, ed. facsímil a cargo de M. Moleiro, Barcelona, 1966, pp. 106-117.

<sup>27</sup> Jeanne Veilliard, "Nouveaux documents sur la culture catalane au Moyen Âge", *Etudis Universitaris Catalans*, vol. XV (1930), p. 38, doc. XXII.

<sup>28</sup> Dentro de este sucinto repertorio y a pesar de una problemática interna que no descarta una manipulación posterior, debemos incluir por su belleza el Libro de Horas de San Cugat (c. 1400) (Estocolmo, Nationalmuseum ms. NB 1792) y el Salterio Ferial y Horas costeado por un miembro de la acaudalada familia Llobera. Josefina Planas Badenas, "Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al Libro de Horas del Archivo Histórico Municipal de Barcelona", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XLVI (1991), pp. 115-142.

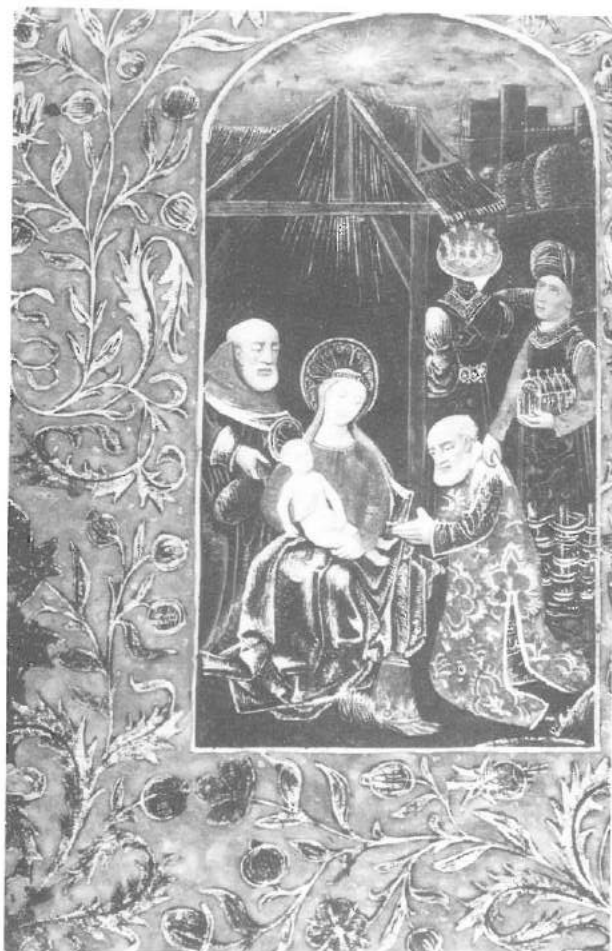
<sup>29</sup> La primera mención impresa de este inventario surgió a la luz, a pesar de su carácter fragmentario, en el n.º I (1872) de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, pp. 11-14; 28-30; n.º 3 (1872), pp. 43-46, bajo el epígrafe "Inventario de los libros de la reina de Aragón Doña María (año 1458)" gracias a las pesquisas documentales de V. Velasco. Con la misma fecha, publicado en la Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra de Madrid se publicó el folleto *Inventari dels llibres de la senyora Donna Maria, reina de les Sicilies e de Aragó* que recoge el texto íntegro de la publicación anterior. Rudolf Beer transcribió parcialmente el inventario en *Handschriftenschatze Spaniens*, Viena, 1894 (reprint Amsterdam, 1970), pp. 529-532. "Inventari dels llibres de dona Maria Darago e de les Sicilies", a cargo de José Rodrigo Pertegás, *Recull de textos catalans antics*, vol. VIII (1907), pp. 5-23. Otro inventario contempló los manuscritos que poseía la reina para uso en la capilla privada: Xavier de Salas, "Los bienes de la reina María, mujer del Magnánimo: sus libros, sus tapices", *Correo Erudito. Gaceta de las Letras y de las Artes*, n.º 10 (1941), pp. 94-100. Más recientemente: José Toledo Girau, "Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n.º 7 (1961), pp. 5-125.

bros de Horas como mínimo, reflejándose en el inventario sólo dos,<sup>30</sup> uno de los cuales a juzgar por la descripción se trataba de un ejemplar suntuoso: "*Hores de Sancta Marja e altres officies e oracions, scrit en pergamj ab cubertes de fust, cubertes de cuyro vermell, empremtades ab cubertes dessus tot de damasquí, violat, brodades de fil dor ab dos botons al cap deles prop dictes cubertes, ab algunes perles menudes ab dos tanca-dors guarñts de parche vermell brodat dor, al cap dos gafets dor obrats en los quals gafets ha cinch perles grossetes ab altres menudes...*"<sup>31</sup>

La Biblioteca de la reina María de Castilla, formada por setenta y un códices, se nutría a través de un elevado porcentaje de volúmenes encargados de estimular la virtuosidad espiritual del lector, creando un perfil bibliográfico ajeno al carácter proto-humanista de algunas bibliotecas masculinas contemporáneas. Estos códices a pesar de no sumar una cifra considerable, debieron estar en buena parte iluminados, rasgo que les confiere relativa suntuosidad.<sup>32</sup>

Retomando el hilo de nuestro discurso, un indicio que nos permite inclinar la balanza hacia el ámbito espacial de la Corona de Aragón, es el santoral caligrafiado en el calendario de este manuscrito. Por una parte, se acogen santos de antigua rai-gambre hispana: Julián y Basilisa (7-I), Emeterio y Celedonio mártires de Calahorra (3-III), Potenciana (15-V), Quirico y Julita (16-VI), Justa y Rufina (17-VII), Cosme y Damián (27-IX), Caprasio (20-X), Acisclo y Victoria (18-XI) o Santa Eulalia de Mérida (10-XII).<sup>33</sup> Superponiéndose conmemoraciones típicas de la Corona de Aragón: San Victorián abad de Asán (Huesca) (12-I),<sup>34</sup> San Vicente mártir de Zaragoza (22-I), Santa Eulalia de Barcelona (12-II), Santa Engracia (16-IV),<sup>35</sup> San Poncio (11-V), Santa Quiteria (22-V) con una capilla bajo su advocación en la catedral de Barcelona,<sup>36</sup> San Félix de Girona (27-VII),<sup>37</sup> Exaltación de la Santa Cruz (14-IX), Santa Tecla (23-IX), San Narciso (29-X),<sup>38</sup> Passio innumerabilium cesaraugustanorum martyrum (3-XI), Passio ymaginis domini (9-XI) o San Pablo de Narbona (11-XII).

A pesar de la masiva participación de festividades litúrgicas propias de la Corona de Aragón, observamos de forma puntual, la presencia de santos conmemorados en territorio castellano: San Ildefonso, arzobispo de Toledo (23-I), Santo Domingo de Guzmán (5-VIII) y Santo Domingo de Silos (20-XII). Coexisten junto a otros de las órdenes mendicantes: San Pedro mártir de Verona (29-IV), San Bernardino de Siena, canonizado el 24 de mayo de 1450, santo especialmente venerado por Alfonso de Aragón,<sup>39</sup> San Antonio de Padua (13-VI) y San Francisco de Asís (4-X). Siendo la celebración más significativa la correspondiente a San Vicente Ferrer, canonizado por el valenciano Calixto III en 1455, anotación que permite fijar una



2. Philippe de Mazerolles? *Libro de Horas*, Epifanía, Nueva York, Pierpont Morgan Library (ms. 493), fol. 58v.

fecha límite de ejecución y nos sitúa con relativa precisión en torno a los orígenes geográficos del promotor.

Con el objetivo de afianzar esta suposición hemos tratado, a la luz de las escasas publicaciones existentes, comparar este calendario con otros de la antigua confederación catalano-aragonesa. Para esta labor nos han resultado útiles las aportaciones de Víctor Saxer destinadas a estudiar los calendarios pertenecientes a manuscritos litúrgicos conservados en la biblioteca capitul-

<sup>30</sup> En uno de estos Libros de Horas ordenará colocar unos cierres de plata y el otro será una donación de la reina Margarita de Prades. Aparte de estas noticias concretas subsisten otras que nos ponen en conocimiento que un fraile del convento barcelonés de San Jerónimo —seguramente Vall de Hebron— estaba realizando un ejemplar para la reina. Otro Libro de esta clase fue regalado por la reina María a la hermana de la viuda Montpalau, e incluso, otro se llegó a extraviar. Ferran Soldevila, *op. cit.*, pp. 309-310, 321; p. 333, doc. III; p. 334, doc. IV; p. 338, doc. XV; p. 339, doc. XIX; 342, doc. XXIX.

<sup>31</sup> V. Velasco, *op. cit.*, pp. 45-46. *Inventario de los libros...*, pp. 29-30, n.º 69 y 71. J. Toledo Girau, *op. cit.*, p. 60, n.º 69 y 71. F. Soldevila, *op. cit.*, 321.

<sup>32</sup> Resulta menos tangible su afición a la pintura. Sólo poseemos dos anotaciones referentes a un tríptico con el tema de la Deesis y un díptico que acogía las representaciones de San Francisco y Santa Catalina. Ferran Soldevila, *op. cit.*, p. 306.

<sup>33</sup> Ángel Fabrega y Grau, *El Pasionario Hispánico siglos VII-XI*, 2 vols., Madrid-Barcelona, 1953. Del mismo autor: "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII", *Hispania Sacra*, vol. II, n.º 3 (1949), pp. 119-146.

<sup>34</sup> Alejandro Olivar, "El Sacramentario aragonés ms. 815 de la Biblioteca de Montserrat", *Hispania Sacra*, vol. XVII (1964), p. 63.

<sup>35</sup> Esta mártir cesaraugustana había despertado la devoción de Pedro de Luna, quien encargó en su honor un relicario. Más tarde, Juan II erigió una iglesia bajo su devoción, construcción que al menos históricamente remontaría al siglo VI. A. Fabrega i Grau, *op. cit.*, p. 168. B. de Gaiffier, "Sub Daciano Praeside étude de quelques passions espagnoles", *Analecta Bollandiana*, vol. LXXII (1954), p. 385.

<sup>36</sup> A. Fabrega i Grau, *El Missal de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona: el llibre i el seu contingut*, Madrid, 1977, p. 38.

<sup>37</sup> A. Fabrega i Grau, *op. cit.*, vol. I, pp. 144-150. J. Pla Cargol, *Santos mártires de Girona*, Girona, 1955, pp. 29-39. B. de Gaiffier, "Hispania et Lusitana", *Analecta Bollandiana*, vol. LXXVII (1959), pp. 198-199.

<sup>38</sup> J. Pla Cargol, *op. cit.*, pp. 44 y ss.

<sup>39</sup> María de Castilla tampoco se sustrajo a esta devoción, pues uno de los conventos fundados en Valencia se erigió gracias a la presencia de un monje siciliano que difundía las creencias promovidas por Bernardino de Siena. Agustí Sales, *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, religiosas de Santa Clara, de la Regular Observancia, fuera de los Muros de la Ciudad de Valencia. Josef Estevan Doe, Impresor del Santo Oficio 1761, p. 9.





3. *Horas Negras*, Maitines, Nueva York, Hispanic Society of America (ms. B 251), fol. 1 (c. 1458?).

lar de Tarazona,<sup>40</sup> y las de Roque Chabás dedicada a dos calendarios valencianos del siglo XIV,<sup>41</sup> adaptándose sin dificultad a las propuestas del código neoyorquino, casuística que nos permite afirmar la procedencia levantino-aragonesa del mismo.

Con independencia al hecho de caligrafiar un calendario al uso litúrgico de Aragón-Valencia y la filiación heráldico-textual con María de Castilla, se añade, como ya hemos advertido,

la finalidad funeraria del manuscrito. Si recordamos que quedó inconcluso, acotamos de forma muy definida los márgenes temporales de elaboración. A nuestro juicio, un encargo de esta envergadura debió obedecer a un óbito real (pudo ser el fallecimiento de Alfonso de Aragón el acontecimiento que motivó su creación). De todos es sabida la distante relación matrimonial mantenida entre la reina María y su esposo afincado tenazmente en Nápoles, a la que ni tan sólo llega a mencionar en su testamento,<sup>42</sup> pero a pesar de esta evidencia histórica, en cuanto la soberana tuvo conocimiento del óbito, suceso del que fue informada el día 21 de julio de 1458, se desencadenó el duelo oficial y el 27 de julio se celebraban las solemnes exequias en la catedral de Valencia.<sup>43</sup> Si destacamos que María de Castilla falleció el día 4 de septiembre del mismo año,<sup>44</sup> resulta plausible argumentar que el manuscrito se encargó con fines luctuosos a fin de acompañar el duelo real, viéndose interrumpido a la muerte de su promotora, en el momento de iniciar la fase figurativa.<sup>45</sup>

Las *Horas Negras* de la Hispanic Society of America suman un total de ciento cuarenta y dos folios teñidos de negro caligrafiados con dos tipos de tinta, una de oro colado y otra plateada. La primera, ocupa un lugar preeminente articulando el calendario<sup>46</sup> y las partes más relevantes del texto, suplantando la función de las rubricas escritas con color minio en los códices tradicionales<sup>47</sup> y la prolija decoración encargada de segmentar cada una de las partes más importantes de las oraciones que vertebran el Libro de Horas.<sup>48</sup> Siguiendo la tónica habitual, el frontispicio se abre mediante una profusa decoración margi-

<sup>40</sup> Victor Saxer, "Manuscrits liturgiques, calendriers et litanies de saints, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, conservés à la bibliothèque Capitulaire de Tarazona", *Hispania Sacra*, vol. XXIII (1970), pp. 335-402; vol. XXIV (1971), pp. 379-423.

<sup>41</sup> Roque Chabás, "Dos calendarios valencianos del siglo XIV", *El Archivo. Revista de Ciencias Históricas*, vol. VII (1893), pp. 29-31, 65-68 y 207-211.

<sup>42</sup> La personalidad de la reina y sus escasos encantos personales generaron visiones historiográficas que pasan desde un talante romántico a una visión mucho más dura que justifica el alejamiento físico de Alfonso de Aragón. Quizás, uno de los retratos históricos más objetivos sea el de Ferran Soldevila publicado en 1928, frente a otros más literarios publicados con anterioridad. Ferran Soldevila, *op. cit.*, pp. 219-257. A. Giménez Soler, "Retrato histórico de la reina doña María", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. I (1901-1902), pp. 71-81. Jordi Rubio Balaguer, "Intentant veure d'arrop Alfons de Magnànim", *Martínez Ferrando, archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Asociación Nacional de Bibliotecarios, archiveros y arqueólogos, Barcelona, 1968, pp. 440-443.

<sup>43</sup> El anónimo capellán de Alfonso el Magnánimo narra en su Dietario el modo en que fue comunicada la nueva a la reina de la que se tenía constancia desde el 15 de julio. Según el texto la noticia le fue comunicada a través de su confesor Pere Queralt y su mayordomo. A este reducido grupo se añadieron Jaume Romeu, Berenguer Mercader y Lluís de Vich maestre racional: "E la reyna se inclinà en terra, e, estant axí, per lo majordom li fonch mes lo mantell de maregues, prim, damunt, e la senyora na Maça li mes lo vel negre al cap; e de fet fonch messa la senyora en lo retret, e aquí ella se esmortí dues vegades, e de continent foren tanquades totes les finestres del real". *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Introducció, notes i transcripció per Josep Sanchis i Sivera, Valencia, 1932, p. 211.

<sup>44</sup> *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644) ab una introducció i notes per Salvador Carreres Zacarès*, vol. II, Valencia, 1935, p. 611. La reina María de Castilla murió a los cincuenta años de edad en el Palacio Real de Valencia, y sus restos reposan en el monasterio de la Trinidad, fundado por la soberana. Agustí Sales, *op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> Con respecto a las fases de ejecución de un Libro de Horas de la Pierpont Morgan Library (ms. M 358), vide: R. G. Calkins, "Stages of Execution: Procedures of Illumination as Revealed in an Unfinished Book of Hours", *Gesta*, XVII/1 (1978), pp. 61-67.

<sup>46</sup> De acuerdo con las pautas tradicionales, se inicia con las letras KL abreviatura del término latino kalendas, enmarcadas con trazos rectilíneos que acogen en su campo hojas y tallos vegetales estilizados. A continuación se lee el número de días que componen cada mes y las posiciones de la luna. A la izquierda figuran tres columnas: número áureo, letra dominical y número del día, especificando los idus y las kalendas. Las conmemoraciones litúrgicas se especifican sin rito o categoría y sólo apreciamos diferencias en los cambios de tono de la tinta.

<sup>47</sup> La tinta dorada también se aplica en las letras capitales que pueden ser de tres tipos: simples mayúsculas del mismo tamaño del texto, decoradas con sobrios trazos verticales; a ellas les suceden en importancia las que encabezan salmos, himnos, oraciones y lecciones. Estas últimas suelen ocupar dos o tres espacios interlineares, enmarcándose mediante pinceladas rectilíneas tendentes a crear figuras geométricas próximas al cuadrado o al rectángulo, cubriendo el campo de la inicial con elementos vegetales estilizados un poco rudos. De ellas puede surgir decoración marginal que opcionalmente cubre cada uno de los márgenes del folio. Finalmente, las iniciales de mayor tamaño actúan de preámbulo visual en cada una de las oraciones más relevantes: Horas de la Virgen, Oficio de la cruz o de Difuntos..., envueltas con un tipo de *marginalia* sobre la que incidiremos a continuación.

<sup>48</sup> El contenido de este Libro de Horas es el siguiente:

- Calendario (ff. I-XIV)\*
- Horas de la Virgen (ff. 1-56): Maitines (ff. 1-12v). Laudes (ff. 12v-29v). Prima (ff. 29v-34). Tercia (ff. 34-38). Sexta (ff. 38v-42v). Nona (ff. 42v-46). Vesperas (ff. 46-52v). Completas (ff. 53-56).
- Missa beate Maria Virginis (ff. 57-63v)
- Oficio de la Cruz (ff. 65-69v)
- Oficio del Espíritu Santo (ff. 71-75v)
- Siete salmos penitenciales (ff. 76-92)
- Letanias (ff. 92-96v)
- Oficio de Difuntos (ff. 96v-142v): Vesperas (ff. 96v-105v). Maitines (ff. 105v-136v). Laudes (ff. 136v-142).

\* La numeración de los folios es nuestra. Hay que señalar la ausencia de dos elementos secundarios, pero generalmente imprescindibles de un Libro de Horas, las oraciones marianas *Obsecro te* y *O intemerata*. No obstante, estas dos oraciones tampoco aparecen contempladas en una obra emblemática como puede ser el Libro de Horas de María de Navarra o unas Horas redactado en catalán de fines del siglo XIV conservadas en la Sociedad Castellonense de Cultura. *Llibre d'Hores* a cargo de Germà Colón, Barcelona, 1966. El estudio clásico, pero todavía imprescindible para conocer de

nal bordeando la caja de escritura encabezada por el incipit:<sup>49</sup> "Hore beate Marie secundum usum curie romane". La ornamentación parece generarse a partir de las prolongaciones pertenecientes a los trazos de la inicial D, preludio del primer versículo perteneciente al Oficio de la Virgen. La capital modula su *ductus* ante la presión de las hojas de acanto carnosas que con su roleo confieren valores táctiles a la representación. Los elementos fitomorfos se dispersan por los cuatro márgenes del folio formando un sinuoso entramado de hojas de acanto y tallos estilizados de los que penden hojas lanceoladas, flores y frutos similares a la granada que dan soporte a una serie de seres: una liebre, un ave picoteando un tallo,<sup>50</sup> un cuadrúpedo atrapado entre diferentes vástagos y un ser barbado constreñido en el interior de un caracol, tema este último que al margen de la consiguiente lectura iconográfica, trae a la memoria al hombre armado con escudo y lanza que, atrapado en el caparazón de un molusco se halla esculpido en una de las misericordias del coro de la catedral de Barcelona, ultimado por Pere Ça Anglada en 1399.<sup>51</sup> En el margen inferior y flanqueado por los dos últimos elementos figurativos mencionados, se dispone el blasón castellano anteriormente descrito. A partir de estos referentes estilísticos, obviamente sumarios, resulta problemático filiar este manuscrito con alguna zona concreta de la Corona de Aragón. Ante la ausencia de estudios sistemáticos dedicados a la miniatura aragonesa del siglo xv, consideramos más oportuno afirmar que nuestro manuscrito fue iniciado en un centro artístico sito en el reino de Valencia o Aragón indeterminado.<sup>52</sup> Más allá de nuestras fronteras plantea afinidades con el Libro de Horas custodiado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (ms. 493).<sup>53</sup>

El resto de orlas desplegadas a página entera jalonan las principales oraciones que integran el contenido litúrgico del códice. Se sitúan invariablemente en el recto del folio, formando un díptico con el verso del folio anterior que se habría completado, en caso de haberse ultimado, con una escena figurada situada en el espacio central destinado al respecto. Esta composición dual, inspirada en las aportaciones flamencas se aprecia en los folios 56v-57 "Incipit missa beate Maria Virginis"; 64v-65 "Incipit officium crucis domini nostri Ihesu Christi"; 70v-71 "Incipit officium sancti spiritus" y 97v-98 "Inicio del Oficio de Difuntos"<sup>54</sup> (figs. 4 y 5).

Al margen de la influencia flamenca manifiesta en la técnica aplicada para teñir el pergamino, o situar las representacio-



4. Horas Negras, Inicio del Oficio de la Cruz, Nueva York, Hispanic Society of America (ms. B 251), fols. 64v-65 (c. 14587).

nes en el verso del folio a fin de señalar visualmente cada una de las partes más importantes, el códice fue caligrafiado por un escriba de la Corona de Aragón inspirándose en un santoral peninsular, contemplando aquellas canonizaciones que habían despertado mayor fervor entre sus contemporáneos. Los trazos caligráficos responden abiertamente a las peculiaridades formales de la escritura bajomedieval de estos territorios, utilizando una caligrafía de aspecto redondeado, de módulo grande y amplias grafías llamada por las fuentes *lletra rodona*,<sup>55</sup> que se aleja de la letra gótica bastarda de *ductus* anguloso empleada en Flandes. Capítulo aparte supone reconocer el origen geográfico del miniaturista, el cual, sin ningún género de dudas, había contactado con obras ejecutadas en el antiguo ducado de Borgoña. La reinterpretación un tanto reductiva de los modelos nórdicos aplicada en la decoración de este manuscrito parece abonar la hipótesis que apunta hacia la intervención de un artista hispano menos diestro que sus colegas flamencos. Fomenta esta teoría la recepción de artistas de origen borgoñón o portadores de la estética septentrional, habitual en Cataluña<sup>56</sup> por estas fechas, y especialmente activa en el Reino de Valencia, sin descartar evidentemente, un posible desplazamiento del iluminador hacia los Países Bajos del Sur.

En la ciudad del Turia se había consolidado una de las me-

forma sistemática la composición interna de un Libro de Horas sigue siendo la obra de V. Leroquais, *Les livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, París, 1927, 2 vols. Sobre los orígenes y función de este tipo de libro: L. M. J. Delaisse, "The Importance of Books of Hours for the History of Medieval Book", *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, The Walters Art Gallery Baltimore, 1974, pp. 203-225. Janet Backhouse, *Books of Hours*, The British Library, Londres, 1985.

<sup>49</sup> La descripción codicológica sigue a continuación: Pergamino. 142 folios. 152 x 107 mm. Sin numeración original. Escritura a línea seguida. Trece líneas. Medidas de la página: 143 x 100 mm. Medidas de la caja de escritura: 145 x 60 mm. La encuadernación actual es moderna del siglo xix. Escritura gótica formada. Títulos y rúbricas en tinta dorada de la misma mano del texto. No hay indicios de haberse escrito los títulos en el margen antes de la copia. No existen reclamos al final de cada cuaderno.

<sup>50</sup> La postura del ave recuerda, salvando las distancias, a otra representada en el folio 32v del Libro de Horas de Carlos el Temerario (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1856). Brunsdon Yapp, *Birds in medieval manuscripts*, The British Library, 1981, p. 59, fig. 46.

<sup>51</sup> M. Rosa Teres i Tomas, *Pere Ça Anglada. Introducció a l'estil Internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 37. La representación de seres surgiendo de una concha ofrece un significado diverso que en un contexto funerario puede relacionarse con la idea de entierro y resurrección, como ocurre con los mismos seres que pululan en la Piedad Desplá que el canónigo del mismo nombre encargó a Bartolomé Bermejo (Barcelona, Museo de la catedral). J. Yarza, "La Edad Media", *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, Madrid, 1980, p. 416. L. M. C. Randall, "The Snail in gothic marginal warfare", *Speculum*, vol. XXXVII, n.º 3 (1962), pp. 358-367. M. A. Dollfus, "Les molusques terrestres", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1978-1979), p. 35.

<sup>52</sup> Por lo que hace referencia al reino de Valencia todavía resulta de suma utilidad el trabajo de Amparo Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964. Para Aragón citamos el estudio reciente de María Pilar Falcón Pérez, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona (Análisis y Catalogación)*, Zaragoza, 1995.

<sup>53</sup> Estas orlas a página entera se localizan en los folios 29v, 34, 38v, 42, 46 y 53, inicio de las horas canónicas prima, tercia, sexta, nona, visperas y completas, respectivamente; más el incipit de los siete salmos penitenciales, fol. 76 y los maitines del Oficio de Difuntos, fol. 105v.

<sup>54</sup> Tratar de reconstruir, aunque tan sólo sea hipotéticamente las escenas que podían ilustrar este manuscrito es un esfuerzo demasiado arriesgado para ser asumido. Remitimos a la obra de Roger S. Wieck, *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Nueva York, 1988 para formarnos una idea relativa del programa iconográfico que habría tenido lugar en este libro de Horas.

<sup>55</sup> M. Josepa Arnall i Juan; Josep M. Pons i Guri, *L'escriptura a les terres gironines. Segles IX-XVIII*, vol. I, Text i transcripcions, Girona, 1933, pp. 34-38.

<sup>56</sup> Uno de los ejemplos más significativos, magistralmente estudiado por François Avril es el de Antoine de Lonhy, artista de origen borgoñón que dejará sentir su huella en Savoya, Piemonte, Toulouse y Barcelona. François Avril, "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy", *Revue de l'Art*, n.º 85 (1989), pp. 9-34.





5. *Horas Negras*, Inicio del Oficio de Difuntos, Nueva York, Hispanic Society of America (ms. B 251), fols. 97v-98 (c. 1458?).

jores escuelas del estilo internacional peninsular, lenguaje artístico que se vio suplantado por el modelo flamenco, a partir del viaje de Luis Dalmau, pintor de corte del Magnánimo a Brujas, hecho que tuvo lugar en 1431. El monarca no sólo deseó que Dalmau se hiciera con las nuevas tendencias expresivas,<sup>57</sup> sino que adquirió una representación de San Jorge obra de Jan van Eyck, que definitivamente sería trasladada a Nápoles,<sup>58</sup> foco cultural del que surgirían artistas tardogóticos como Antonello de Mesina o Colantonio. A su vez, los contactos comerciales con Flandes favorecieron en desigual medida el asentamiento de artistas nórdicos en los territorios de la confederación.<sup>59</sup>

El paso del ámbito pictórico al del libro miniado nos sirve para constatar que la influencia septentrional se había dejado sentir en el Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (Londres, British Library ms. Add. 28962) iluminado por Leonardo Crespí.<sup>60</sup> El gusto por los nuevos valores expresivos se materializan abiertamente en otro Libro de Horas costeado por el monarca hacia 1455 (Nápoles, Bibl. nac. ms. I.B. 55). Se trata de un atractivo códice<sup>61</sup> adscrito a la biblioteca creada durante los primeros años de la estancia napolitana de Alfonso el Magnánimo.<sup>62</sup> Resulta sugerente por varios motivos, entre otros por revelar el interés hacia la estética de signo flamenquizado en la otra orilla del Mediterráneo, corroborando, más si cabe, la in-

clinación de la monarquía catalano-aragonesa hacia determinada tipología de libro devocional, a tono con las modas foráneas que propiciaban un contacto más directo con los focos artísticos norte-europeos, y por haber sido iluminado merced a la intervención de miniaturistas peninsulares, responsables de traducir a una gramática formal autóctona las nuevas propuestas estéticas septentrionales.

Un ejemplo excepcional, cuyo carácter híbrido permite establecer analogías con las Horas Negras analizadas, son dos fragmentos de un mismo Libro de Horas dividido entre la Newberry Library de Chicago (ms. 39), la Biblioteca Real de Bruselas (ms. IV 35) y un tercer fragmento originario de la colección Dyson Perrins de Malvern (ms. 103)<sup>63</sup> (fig. 5). Se trata, seguramente de un encargo elaborado para una reina de Nápoles no identificada que fue caligrafiado por un escriba de la Corona de Aragón, según delata el *ductus* de la escritura, numerosos fragmentos interpolados en catalán y el calendario adaptado a usos locales. La iluminación es un hermoso producto surgido directamente de los talleres de Willem Vrelant, miniaturista que se había afincado en Brujas hacia 1460. Con esta breve cita, deseamos poner de manifiesto las intensas relaciones artísticas existentes entre los Países Bajos del Sur y la Corona de Aragón, relación que permitió a Juana Enriquez, segunda esposa de Juan II, disponer de unas Horas decoradas por un artista dependiente del amplio taller de Vrelant, identificado por Douglas Farquar con el impersonal apelativo de Maestro 575 del Arsenal.<sup>64</sup>

Somos totalmente conscientes de las dificultades que entraña vincular las Horas Negras de la Hispanic Society of America hacia un promotor concreto por la ausencia de datos empíricos al respecto. Con todo, consideramos que fue un manuscrito realizado, con toda probabilidad para un miembro femenino de la monarquía hispana relacionado directamente con Castilla y con la Corona de Aragón, según atestiguan la heráldica, el calendario y la filiación estilística establecida. Finalmente, creemos que en su elaboración intervino un calígrafo autóctono y un iluminador encargado de reinterpretar en lengua vernácula, los modelos artísticos procedentes de Flandes. Si nos ha resultado imposible desenmascarar con rotundidad la personalidad del comitente, se han cumplido parcialmente nuestros objetivos al analizar un códice que por sus características es el único testimonio de esta tipología conservado en la Península Ibérica y uno de los escasos ejemplares que restan a nivel mundial.

<sup>57</sup> Con respecto a los contactos establecidos entre Jan van Eyck y Dalmau, vide César Pemán, *Jan van Eyck y España*, Cádiz, 1969, p. 31. Joaquín Yarza es mucho más refractario a creer que los viajes de van Eyck fueran definitivos en la asimilación por parte de los artistas hispanos de las nuevas propuestas creadas en los Países Bajos. Joaquín Yarza, "Jan van Eyck", *El arte y sus creadores*, n.º 5, Historia 16, Madrid, 1993, pp. 122-124.

<sup>58</sup> Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", *Estudios Universitaris Catalans*, 1912, pp. 444-445. Más tardíamente, consta la presencia de Juan de Brujas en calidad de calígrafo de Ferrante I, junto a Pietro Abbatis de Burdeos titulado *scriptore del senyor rey*. Tammaro de Marinis, *op. cit.*, vol. I, Milán, 1952, pp. 63-66.

<sup>59</sup> Uno de estos artistas sería Luis Alimbrot, documentado en Brujas entre 1432 y 1437, quien obtuvo la ciudadanía valenciana en 1448. J. Ainaud de Lasarte, *op. cit.*, p. 17. Charles Sterling, "Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'Art*, n.º 33 (1976), p. 33. El llamamiento por parte de Alfonso V de una serie de artistas catalanes a Nápoles, señala el deseo de perpetuar temporalmente la estética tardogótica en su corte.

<sup>60</sup> Los ecos del mundo pictórico de Jan van Eyck fueron puestos de relieve por Charles Sterling, señalando la influencia flamenca en el paisaje que enmarca la escena del rey de Nápoles implorando la clemencia divina, folio 67. Ch. Sterling, *Appendice IV, La Mappemonde de Jan van Eyck*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>61</sup> Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte Mediterranee della Pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles, 1977, pp. 75-77, lám. 50-51.

<sup>62</sup> G. Mazzatini, *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca San Casciano, 1897, p. VI.

<sup>63</sup> L. M. Delaisse, "Un copista español, un miniaturista holandés y un manuscrito flamenco en la Newberry Library", *Revista de Llibreria antiquària*, n.º 8 (1984), pp. 20-21. *The Newberry Library Bulletin*, IV, n.º 5, pp. 139-141. Traducción castellana por Antonia Matosas, publicada en *Biblioteconomía*, n.º 47 (1958), pp. 326-332. *Cinquantenaire de la société des bibliophiles et iconophiles de Belgique 1910-1960. Exposition à la Bibliothèque Albert I du 21 de Mai au 30 Juillet 1960*, n.º 4, pp. 7-8. Esta peculiaridad no resulta novedosa, pues a fines del siglo XIV se ilustró un Libro de Horas siguiendo las pautas interpretativas de los Países Bajos, cuyo texto en latín acoge rúbricas en catalán, demostrando que el escriba conocía esta lengua y la podía reproducir para un cliente de esta procedencia. *Vlaamse Miniaturen voor Van Eyck, Catalogus*, Leuven, 1993, pp. 10-12, n.º 4. Esta problemática gravita sobre otro manuscrito realizado posiblemente en el Norte de Francia a fines del siglo XV o inicios del siguiente (Nueva York, Hispanic Society of America ms. HC:326/47). El autor de las orlas y las miniaturas fue un artista conocedor de las tendencias expresivas que por aquellas fechas circulaban por ese territorio, pero en el texto aparecen títulos en catalán caligrafiados por el mismo amanuense que copió la totalidad de su contenido en latín. Estas ideas las habíamos expuesto en la exposición "Medieval Manuscript Treasures at the Hispanic Society of America".

<sup>64</sup> J. D. Farquar, *Creation and imitation. The work of a fifteenth-century manuscript illumination*, Nueva York University Press, 1976, p. 10. Ana Domínguez Rodríguez, "Libro de Horas de Isabel la Católica", *Scriptorium*, n.º 1, Madrid, 1991. De la misma autora: "El Libro de Horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio", *Reales Sitios*, n.º 110 (4.º trimestre 1991), pp. 21-31.



## LA HAGIOGRAFÍA DEL PODER

### ACERCA DEL SENTIDO POLÍTICO DE LAS IMÁGENES DE SANTOS PRODUCIDAS EN NÁPOLES Y BARCELONA A MEDIADOS DEL CUATROCIENTOS\*

JOAN MOLINA I FIGUERAS

Universitat de Girona

DURANTE la Edad Media las autoridades laicas desempeñaron frecuentemente un importante papel en la gestación y promoción del culto a los santos. Bien con la aquiescencia de la jerarquía eclesiástica romana o bien sin ella, los monarcas y los dirigentes municipales adoptaron medidas encaminadas a impulsar la veneración de determinados personajes. Bastó la existencia de un vínculo familiar o, simplemente, territorial con una figura muerta en “olor de santidad” para que quienes detentaban el poder no sólo resolvieran solicitar su canonización sino que también se preocuparan por la construcción de un templo o capilla que acogiese su tumba y se afanaran en organizar vías de peregrinación hasta ella. El celo demostrado en éstas y otras muchas acciones (concesión de privilegios a la comunidad religiosa encargada de cuidar del templo, promoción de cofradías...) debe considerarse producto de una sincera actitud devota pero asimismo de una no menos explícita voluntad política. Nos hallamos ante la manifestación de aquello que podemos denominar cultos dinásticos o cívicos, con los que se buscó prestigiar tanto al personaje elegido como a los destacados promotores de su veneración.<sup>1</sup> Y es que en una sociedad donde la autoridad terrenal siempre estuvo necesitada de la sanción divina, los monarcas y los dirigentes municipales vieron en el santo a un perfecto legitimador sobrenatural. De esta forma, y gracias a su doble condición de protectores y protegidos, los poderosos obtuvieron la posibilidad de construir un sutil discurso que avalase su autoridad.

La subvención de imágenes en honor de los santos ocupa, sin lugar a dudas, un lugar prioritario dentro de este tipo de política religiosa. Es bien sabido que las pinturas, esculturas, piezas de orfebrería y otras muchas obras de carácter plástico han constituido durante siglos uno de los medios más efectivos no sólo para rendir culto a los santos sino también para difundirlo entre todas las capas de la sociedad. En nuestro caso resulta además que las imágenes contienen una retórica proclamación de los lazos existentes entre el santo y el poder. Las composiciones de carácter cultural también pueden incluir una serie de metáforas visuales que pongan de relieve la voluntad de utilizar y manipular las imágenes hagiográficas con unos objetivos muy precisos. El objetivo de esta comunicación es precisamente

analizar algunos testimonios de dicha práctica consuetud en dos de las principales capitales de la Corona catalano-aragonesa a mediados del Cuatrocientos: Nápoles y Barcelona.

#### Reflejos visuales de la política religiosa de Alfonso el Magnánimo y Ferrante I

El carácter devoto y piadoso constituye uno de los principales rasgos de la personalidad de Alfonso el Magnánimo. Todos los perfiles biográficos antiguos y actuales nos hablan de la asistencia del rey a numerosos oficios y ceremonias, de su caritativa atención a los pobres en Semana Santa, de su gran interés por la literatura religiosa, en especial por la Biblia —“che l’aveva tutta a mente”, a decir del escritor cuatrocentista Vespasiano da Bisticci—. <sup>2</sup> En resumen, dibujan el retrato de un fiel ejemplar de acuerdo con los modelos de religiosidad de aquella época. Aunque en principio resulte paradójico es por esta misma circunstancia que no debe sorprendernos el hecho de que muchas de las acciones devotas del monarca Trastámara tuvieran un marcado sentido político. El tono retórico —o si queremos decirlo en términos actuales, propagandístico— era consubstancial a la mayoría de las prácticas religiosas llevadas a cabo por los príncipes y aristócratas de la época. Desde luego el caso de Alfonso el Magnánimo —un personaje que durante toda su vida tuvo muy en cuenta el valor simbólico de los signos de representación áulicos— no fue una excepción. Buena prueba de ello son algunas de las imágenes de carácter religioso que sufragó durante su larga estancia en Nápoles.

Una de las más significativas es la *Madonna della Pace* obrada por el maestro de corte Jacomart en torno a 1444. La pieza —desgraciadamente perdida— presidía el altar mayor de una iglesia homónima que el monarca mandó construir como ex-voto a la Virgen inmediatamente después de haber conquistado el trono napolitano (1442-1444). En la pintura se podía ver representada la aparición en sueños de la Virgen a Alfonso el Magnánimo durante el sitio de la ciudad partenopea. <sup>3</sup> Según cuenta el propio monarca en un documento de 1446, fue la Virgen quien de esta guisa le dio a conocer el ardid que le permi-

\* Parte del trabajo aquí expuesto se inscribe dentro de un amplio estudio sobre la iconografía del poder en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, cuya preparación he iniciado este mismo año gracias a una beca del Ministero degli Affari Esteri italiano y a la ayuda de los profesores Valentino Pace y Paolo Delogu (Università di Roma “La Sapienza”). Vaya por otro lado mi más sincero agradecimiento al profesor Joaquín Yarza (Universitat Autònoma de Barcelona), director y consejero de mi tesis doctoral, empujón en buena medida de este nuevo proyecto.

<sup>1</sup> Diversas consideraciones y ejemplos acerca de este tipo de política religiosa en R. Folz, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Bruselas, 1984; F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, París, 1985, pp. 53-60; *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et Islam)*, A. Vauchez (dir.), Roma, 1995, *passim*.

<sup>2</sup> Panormita, *De dictis et factis Alphonsis regis*, Basilea, 1538, pp. 41 y 107; Vespasiano da Bisticci, *Le vite* (A. Greco, ed.), Florencia, 1970, Vol. I, 84-88. Respecto a las biografías contemporáneas destaco aquella más reciente de A. Ryder, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily 1396-1458*, Oxford, 1990.

<sup>3</sup> C. Minieri Riccio, “Alcuni fatti di Alfonso di Aragona”, *Archivio Storico per le province napoletane* VI (1881) p. 244 y E. Bernich, “Statue e frammenti architettonici della prima epoca aragonese”, *Napoli nobilissima* 15 (1906) p. 8.



1. Colantonio. *San Francisco de Asís otorga la regla a las órdenes franciscanas*. Nápoles, Museo Capodimonte.

tió traspasar las murallas sin peligro alguno para sus ejércitos. La preciosa información bien valía el esfuerzo de levantar un templo y de sufragar una gran imagen conmemorativa. Y aún más si pensamos que tales obras llegarían a ser testimonios perennes de la privilegiada protección divina sobre Alfonso el Magnánimo. Al respecto podemos recordar que, de acuerdo con una solemne fiesta instituida por decreto real, cada 2 de junio el icono mariano de Jacomart era transportado en procesión por las calles de Nápoles —desde el Duomo hasta Santa Maria della Pace— para así conmemorar la entrada de las fuerzas aragonesas en la ciudad. Es evidente que a la vista de los coetáneos la imagen mariana cobraría un especial sentido político dada su íntima relación con el monarca y con los recientes episodios militares.

Parecido valor se desprende de ciertas piezas de temática hagiográfica. Entre ellas quiero destacar la conocida tabla de Colantonio con la composición mayestática del momento en que san Francisco otorga la regla al primer y segundo orden franciscano (ca. 1444-1445)<sup>4</sup> (fig. 1). La pintura formaba parte, junto a otra composición de dimensiones más reducidas con la imagen de san Jerónimo en el estudio, de una gran pala instalada en la iglesia de San Lorenzo. Todo parece indicar que el conjunto es el resultado de un encargo real. Resulta muy eloocuente en este sentido la representación de los escudos de Aragón junto a los grifos imperiales y a la propia heráldica personal de Alfonso el Magnánimo en los azulejos del pavimento

donde se desarrolla la escena de la concesión de las órdenes —una fórmula, por otra parte, de uso bastante común para aludir al comitente de la obra, como bien lo prueba la coetánea Virgen de los *Consellers* de Lluís Dalmau—.

Desde que Ferdinando Bologna prestó una especial atención a la singular iconografía de la pintura comentada y, en general, de la pala en la que se hallaba inscrita originalmente, todos los historiadores han subrayado de manera unánime el fuerte acento panfranciscanista, y más concretamente observante, de la obra.<sup>5</sup> A mi entender dicha interpretación es absolutamente acertada. Sin embargo frente a quienes opinan que este carácter se debe a que la pieza colantoniana es una “reedición” de antiguas pinturas trecentistas presentes en la iglesia de san Lorenzo,<sup>6</sup> pienso que el sentido de la imagen puede y debe explicarse fundamentalmente en función de las propias inquietudes y preferencias espirituales de su promotor. No en vano Alfonso el Magnánimo se distinguió por favorecer a los franciscanos, y en especial a los miembros de la Observancia, que habitaban en los territorios por él controlados. Aunque desde luego con menor énfasis que su beata esposa, Alfonso dispensó durante la tercera y cuarta década del siglo xv numerosos privilegios a los minoritas, colaboró en la fundación de nuevos conventos e incluso protegió a personajes tan heterodoxos como Felip Berbegal.<sup>7</sup> Desde una perspectiva más general, debemos recordar que fue en 1430 cuando tuvo lugar la reforma de la orden franciscana con la elaboración de unos nuevos estatutos que fueron aceptados por observantes y conventuales. Fue un verdadero acuerdo, por el cual se concedió a los primeros la posibilidad de proclamar un mensaje de signo espiritualista desprovisto de sus acentos más radicales, o lo que es lo mismo, compatible con el principio de disciplina y jerarquía interna del grupo. En consecuencia cabe suponer que el “elogio observante” de la regla franciscana, al que se hace referencia en ocasiones cuando se habla de la pintura napolitana, no depende tanto de los valores transmitidos por un modelo iconográfico pretérito sino de aquellos que Colantonio supo traducir a partir de la cultura religiosa de Alfonso el Magnánimo y del propio clima espiritual de la época.

Idénticas premisas explican, en buena medida, el relevante protagonismo iconográfico concedido a san Bernardino de Siena, principal exponente de la Observancia cuatrocentista.<sup>8</sup> Su característica imagen enjuta y canosa, diseñada por el pintor de acuerdo con el estereotipo tradicional pero al mismo tiempo dotada de un fuerte acento naturalista e individualizador, aparece representada en un primer plano, junto a las efigies de san Antonio de Padua y san Luis de Tolosa. Pese a que cuando la pintura fue ejecutada Bernardino aún no había sido canonizado, Colantonio nos lo presenta con la aureola propia de los santos. Una circunstancia, por otra parte, común a un buen número de imágenes realizadas poco después de la muerte del predicador toscano (1444)<sup>9</sup> dentro del proceso de difusión de su culto y de la demanda de la declaración romana que sancionase su ascenso a los altares.

Al margen de adecuarse perfectamente al tono pauperístico que define toda la composición, la introducción de la imagen de Bernardino de Siena o el mismo hecho de su canonización figurativa no pueden desvincularse del conjunto de acciones

<sup>4</sup> En relación a la espléndida obra de Colantonio, cfr. F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Nápoles, 1977, pp. 55-61; M. A. Pavone, “La circolazione dell’iconografia bernardiana in ambito meridionale nella seconda metà del 400” en *Atti del Simposio Cateriniano-Bernardiniano*, Siena, 1982, pp. 743-744; F. Sricchia Santoro, *Antonello e l’Europa*, Milán, 1986, pp. 28-29; F. Navarro, “La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento” en *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Turín, 1987, pp. 450-451.

<sup>5</sup> Bologna, *Napoli*, o. c., pp. 58-59.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Comentarios y apuntes acerca de la posición de los monarcas en el debate observante en A. Amore, O.F.M., “La predicazione del B. Matteo d’Agrigento a Barcellona e Valenza”, *Archivum Franciscanum Historicum* 49 (1956) pp. 255-335 y J. Pou i Martí, *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Vic, 1930, pp. 264-288.

<sup>8</sup> P. Bargellini, *San Bernardino*, Brescia, 1942.

<sup>9</sup> D. Arasse, “Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de saint Bernardin de Sienne”, *Revue d’histoire de la spiritualité* 50 (1974) pp. 433-434.

emprendidas por Alfonso el Magnánimo en favor del culto al minorita. Es bien sabido que el monarca Trastámara desplegó una intensa campaña diplomática destinada a impulsar el proceso de beatificación (1444-1450). Buena prueba de ello son las dos encomiásticas misivas que en 1444 y 1448 dirigió, respectivamente, a Eugenio IV y Nicolás V y en las que solicitaba una rápida conclusión de las encuestas.<sup>10</sup> En otro orden de cosas, también debemos destacar la importante contribución económica a los trabajos de construcción del mausoleo y la basílica de L'Aquila (1454-1474), grandilocuentes depositarios del cuerpo santo. Ya en el ámbito estrictamente hagiográfico podemos recordar que Alfonso fue el destinatario de la primera biografía conocida de Bernardino, un pequeño opúsculo escrito en 1445 por el humanista Barnaba da Siena.<sup>11</sup>

A la vista del fuerte carácter áulico que cobró la campaña de exaltación cultural de san Bernardino, parece evidente que la notable y temprana difusión de sus imágenes en el reino napolitano también sería auspiciada por el monarca Trastámara. Sin embargo no creo, como se ha apuntado en diversas ocasiones, que todo ello obedeciera a una serie de razones de orden económico y social; que el rey promoviera las imágenes del minorita observante para reforzar una crítica a la usura, buscar la edificación moral de la burguesía o cristalizar una política antibaronil.<sup>12</sup> Ninguna de estas razones me parece convincente. Más bien se me antoja que el principal motivo que determinó la política religiosa de Alfonso el Magnánimo fue el deseo de imprimir una dimensión dinástica al culto de un santo que había fallecido en el propio reino napolitano, y que por lo tanto casi podía ser considerado un santo local. En definitiva, que el monarca persiguió diseñar un culto *ad maiorem gloriam* de su propia persona y de sus descendientes. Es muy posible que tan privilegiado vínculo —ya expresado de forma subliminal en la tabla de Colantonio— obtuviera muy pronto un amplio eco entre la sociedad napolitana y, en consecuencia, múltiples reflejos icónicos. Entre ellos se cuenta una notable pintura ejecutada por un maestro anónimo: el san Bernardino adorado por ángeles conservado en el Museo Capodimonte de Nápoles.<sup>13</sup> La pieza constituye un solemne ex-voto encargado por una noble familia napolitana en torno a 1450-1452, es decir poco después de la canonización del santo. En cualquier caso lo realmente significativo para nosotros es el hecho de que en una pintura devocional de carácter privado aparezca representada la heráldica de Alfonso el Magnánimo, una vez más en los azulejos del pavimento. ¿Significa esto que nos hallamos ante la copia de una composición de carácter áulico que desgraciadamente no ha llegado hasta nuestros días? Personalmente, y sin tener ninguna prueba concluyente a mi favor, pienso que sí. Sin embargo, más allá de una voluntad imitativa respecto a otras piezas promovidas por Alfonso el Magnánimo, creo que la pintura napolitana resulta reveladora de hasta qué extremo los coetáneos llegaron a asociar el culto a san Bernardino con la figura de su propio monarca. De cómo el santo toscano se había transformado ya en patrimonio y símbolo de la Corona.

De lo dicho hasta aquí nada puede considerarse fruto de una feliz coincidencia de circunstancias, sino todo lo contrario. Alfonso el Magnánimo fue siempre consciente del enorme significado político derivado de determinados cultos. Recordemos en este sentido el placer que sintió al hacer suyas las reliquias



2. Colantonio. Retablo de San Vicente Ferrer. Nápoles, San Pedro Mártir.

de san Luis de Tolosa durante la *razzia* aragonesa de Marsella (1423).<sup>14</sup> Las crónicas nos cuentan que consideró la caja que contenía los restos santos como la más preciada joya del botín. Su gozo estaba plenamente justificado. En un momento en el que ya había iniciado la encarnizada disputa por la corona del reino de Nápoles, Alfonso se apropiaba de uno de los símbolos dinásticos de los Anjou, sus más directos rivales.<sup>15</sup> Pensemos que desde inicios del siglo XIV el aristocrático santo fue considerado el principal protector de los príncipes franceses que gobernaron el Sur de Italia. Son testimonio de ello no sólo las ofrendas y advocaciones de los reyes angiovinos sino también algunas pinturas emblemáticas como aquella que el rey Roberto encargó a Simone Martini.<sup>16</sup> Sin llegar a promover una creación plástica tan explícita y grandilocuente como esta última, Alfonso también sufragó y estimuló la creación de obras donde se puso de relieve su especial y privilegiada relación con san Bernardino de Siena. De esta forma concretó las imágenes de una hagiografía del poder destinada a legitimar y prestigiar su irregular acceso al trono napolitano. Así, al igual que en otras muchas manifestaciones plásticas realizadas durante el reinado de Alfonso el Magnánimo, la creación de un vínculo visual con el santo es el resultado de una práctica consuetudaria pero, ante todo, de la explícita voluntad del monarca catalano-aragonés de hacer uso de todos los medios a su alcance para prestigiar y ensalzar su propia persona.

En los comienzos del reinado de Ferrante I la voluntad de promover una celebración dinástica de la santidad también

<sup>10</sup> Cfr. una transcripción parcial de las mismas en Pavone, "La circolazione", p. 743 e Id., *Iconologia francescana*, Todi, 1988, p. 77.

<sup>11</sup> *Acta SS. 20 mai*, Antwerpiae, 1685, p. 267ss. Se trata de una biografía parcial, puesto que en ella nada se dice de los orígenes, infancia y juventud de Bernardino.

<sup>12</sup> Pavone, "La circolazione", pp. 744-745; Navarro, "La pittura", p. 452.

<sup>13</sup> M. I. Catalano y L. Genti, *San Bernardino restaurato*, Nápoles, 1986.

<sup>14</sup> M. H. Laurent, *Le culte de Saint-Louis d'Anjou à Marseille au XIV<sup>e</sup> siècle*, Roma, 1954, p. 97ss. y C. Maurel, "Fractures et renouveau d'un organisme urbain médiéval: la société marseillaise à l'épreuve du sac des Aragonais (1423)" en *Événement, identité et histoire*, Cl. Dolan, ed., Québec, 1991, pp. 39-63.

<sup>15</sup> A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Roma, 1988, p. 268.

<sup>16</sup> P. Leone de Castris, *Simone Martini*, Madrid, 1992, pp. 44-49. Una compleja lectura iconológica de la obra del pintor toscano en F. Bologna, "Povertà e umiltà: il San Ludovico di Simone Martini", *Studi storici*, 1969/2, pp. 231-359.





3. Miniatura con el príncipe de Viana. Cartas a los Reyes de Aragón, Castilla y Portugal, 1480. Biblioteca Nacional, Madrid.

puede detectarse detrás de la realización de algunas de las más destacadas obras dedicadas a san Vicente Ferrer. Entre ellas sobresale el espléndido retablo que hoy se encuentra en la iglesia de san Pedro Mártir (fig. 2), una nueva pintura debida a la mano de Colantonio (ca. 1460).<sup>17</sup> En medio de la amplia serie de episodios hagiográficos que flanquean la mayestática figura central del santo, observamos la inclusión de una curiosa escena protagonizada por Isabel de Chiaramonte, mujer de Ferrante, quien aparece representada junto a sus hijos en el interior de una capilla en actitud orante. La obra, y esta escena en particular, evocan claramente el clima de exaltación vicentina que se vivía en la corte napolitana a mediados del cuatrocientos. Sabemos, por ejemplo, que entre 1450 y 1460 los monarcas subvencionaron la construcción de una pequeña capilla en honor del dominico valenciano donde poco más tarde sería instalado el retablo de Colantonio.<sup>18</sup> Fue también un hombre próximo a la corte, el obispo palermitano Pietro Ranzano, quien compuso en 1455 la primera biografía del santo.<sup>19</sup> Nada extraño hay en estos hechos. La incentivación, sobre todo por parte de la reina Isabel, de las prácticas religiosas dedicadas a san Vicente en los círculos cortesanos de Nápoles puede contemplarse como una consecuencia lógica del culto de los monarcas hacia un santo local que había sido canonizado en 1455 por su coterráneo Calixto III. Sin embargo, en cierta medida es evidente que esta actitud también pudo estar mediatizada por un deseo de prestigio dinástico. Y ello aún más si tenemos en cuenta que, al margen de sus propias virtudes religiosas, san Vicente Ferrer

fue un hombre que apoyó decididamente la elección de Fernando de Antequera como rey de la Corona catalano-aragonesa en el compromiso de Caspe (1412).<sup>20</sup> Es decir, que ya durante su vida fue un activo y valioso aliado de la casa Trastámara, a la que pertenecía Ferrante I. En consecuencia es difícil contemplar el conjunto pictórico de Colantonio desde una óptica estrictamente religiosa. Existen demasiados elementos para no pensar que la especial veneración áulica de que fue objeto su protagonista era también la manifestación de una política religiosa. Una política que también se sirvió de la imagen como medio de expresión y definición.

### *Sanct Karles de Cathalunya*

El culto al príncipe Carlos de Viana, el hijo primogénito de Juan II, constituye un testimonio paradigmático de las fórmulas de percepción popular e institucional de la santidad local. Su muerte, acaecida en Barcelona el 23 de setiembre de 1461, provocó, a decir de Jaume Vicens Vives, una de las mayores reacciones sentimentales de la vida colectiva catalana del pasado.<sup>21</sup> Desde el mismo momento en que falleció —según la leyenda, víctima de una pócima que le había suministrado su madrastra, Juana Enríquez— el pueblo y las autoridades municipales comenzaron a atribuirle una serie de curaciones milagrosas que inmediatamente le otorgaron gran renombre popular como santo intercesor y taumaturgo. Las crónicas de la época nos cuentan que los primeros milagros se produjeron el día 25, cuando una mujer contrahecha y otra paralítica quedaron sanadas tras haber invocado la asistencia de san Carlos de Viana (“lo beneÿt sent Karles començà a fer miracles, car gorí una fadrina contreta e sanà una dona perelètica. E de huy avant continua de fer miracles quascun jorn”).<sup>22</sup> Estos hechos, junto con otros sucesos prodigiosos que le fueron atribuidos a lo largo de las siguientes jornadas, dieron pie a una formidable corriente de veneración que trascendió las murallas barcelonesas y se extendió a otras zonas de Cataluña e, incluso, de la Península. En este sentido, podemos recordar que el propio rey de Castilla encargó a su embajador ante la Generalitat que le informara con todo detalle de los milagros obrados por el santo príncipe.<sup>23</sup>

Naturalmente, las mayores manifestaciones de culto tuvieron lugar en la misma Barcelona. Primero la exposición pública del cuerpo en la Sala Mayor del Palacio Real y, más adelante, las exequias fúnebres celebradas en la catedral sirvieron para congregar a un gran número de devotos que exteriorizaban enfáticamente su dolor mediante gritos, gemidos y llantos. La creencia en la *virtus* del cuerpo santo, en sus propiedades milagrosas, les impulsó incluso a romper las vestiduras que lo cubrían, vistas como preciosas reliquias (“E com lo despullaren, per ço com la devoció de les gents era tanta per los miracles aidents que’s seguiran stant lo dit cors en la dita sala, les robes que vestia foren trencades fins a calses e sebates”).<sup>24</sup> Pocos días más tarde fue enterrado en la catedral, y los restos se depositaron en una urna de plata colocada bajo un catafalco

<sup>17</sup> Bologna, *Napoli e le rotte*, pp. 109-110; Navarro, “La pittura a Napoli”, p. 457.

<sup>18</sup> O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Nápoles, 1958, p. 31.

<sup>19</sup> *Vita s. Vicentii Ferrerii*, en *Acta Sanctorum* Aprilis I, Amberes, 1675, pp. 483-512. Cfr. C. Wittlin, “Sobre les vides de sant Vicent Ferrer compilades per Ranzano, Antonino i Miquel Peres”, *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* V (1994) pp. 6-7.

<sup>20</sup> Ryder, *Alfonso the Magnanimous*, p. 16.

<sup>21</sup> J. Vicens Vives, “Trayectoria mediterránea del Príncipe de Viana (1458-1461)”, *Príncipe de Viana* 11 (1950) p. 224.

<sup>22</sup> J. Safont, *Dietari o Llibre de jornades (1411-1484)*, J. M. Sans (ed.), Barcelona, 1992, pp. 140-141. Para una primera aproximación al culto de Carlos de Viana y a las manifestaciones devocionales que desencadenó en la comunidad barcelonesa, cfr. J. M. Font i Rius, “La tradició de santedat del Príncep de Viana”, *La Paraula Cristiana* 20 (1934) pp. 202-204. M. de Bofarull, *Colección de documentos inéditos del archivo de la corona de Aragón*, Vol. XVIII, Barcelona, 1864-65, p. 185. Una prolífica exposición de los milagros obrados por el cuerpo del príncipe a lo largo de los siglos se encuentra en el escrito de J. Queralt i Nuet, *Relación histórica del serenísimo señor Príncipe Don Carlos de Viana*, compuesto en 1706. Cfr. *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*. Vol. LXXXVIII, Madrid, 1850, pp. 449-473.

<sup>23</sup> Bofarull, *Colección de documentos...*, o. c., Vol. XVIII, p. 205.

<sup>24</sup> *Llibre de Solemnitats de Barcelona*, A. Durán Sanpere y J. Sanabre (ed.), Vol. I, Barcelona, 1924, p. 242.

monumental costado por el cabildo. El lugar pronto se convirtió en un importante centro de peregrinación local en el que los fieles depositaban ofrendas y ex-votos —entre ellos las consabidas figuras de cera— en agradecimiento a los favores que el santo príncipe les había dispensado.<sup>25</sup> Y es que gracias a sus indudables capacidades intercesoras y taumáturgicas, la mayoría de la población creía firmemente en la santidad de Carlos de Viana. Poco importaba que la jerarquía romana nunca le reconociera tal dignidad.

Diversos testimonios literarios e iconográficos nos hablan de las intensas corrientes de devoción que despertó una figura adornada con virtudes tan excepcionales. Entre los primeros se cuenta el *Complant*, una serie de versos elegíacos compuestos por el poeta Guillem Gibert para evocar el gran dolor que causó la muerte del príncipe entre los barceloneses así como la idea de su santidad (“Jesús beneit, volgut nos ha levar/ lo Carles bo, qui era nostra guia; / Jesús beneit, no l’has leixat regnat, / perquè rei sant algú no-l mereixia”).<sup>26</sup> Aún más significativas se me antojan las pinturas y grabados, dado que pueden considerarse uno de los principales medios de difusión del prestigio y renombre del nuevo santo local.

Plenamente acordes con dicho sentido y funciones son dos elocuentes retratos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. El primero se halla en la miniatura que encabeza el manuscrito con las *Cartas a los Reyes de Aragón, Castilla y Portugal* de Fernando de Bolea y Galloz (ca. 1480). En ella Carlos de Viana es representado junto a un lebril —símbolo heráldico de la casa Evreux— que ensalza las virtudes del aristócrata personaje a través de una filacteria donde se halla inscrita la divisa “Pacientia opus perfectum habet —Karolus— Qui se humiliat exaltabitur”<sup>27</sup> (fig. 3). La corona de rayos que rodea la cabeza del príncipe le confiere la categoría de beato, es decir, aquella reservada a los santos locales o populares que no habían sido canonizados por la Iglesia.<sup>28</sup> Con idéntico atributo se le representa en la ilustración de un grabado de metal, en la que también aparece inscrita la leyenda “Beatus Karolus” y una oración de carácter popular: “O senyor rei, de glòria dóna-nos victòria, a los morts sancta glòria e los bons exalçament e los mols convertiment. Amen”<sup>29</sup> (fig. 4). En cualquier caso, el rasgo más particular de esta última imagen es la explícita alusión al poder de obrar milagros. Como podemos ver el príncipe tiene su mano derecha sobre el cuello de una niña, convención iconográfica aplicada en la Edad Media para aludir a la curación de la escrófula o de una enfermedad similar. La acción



4. Grabado, siglo xv. Biblioteca Nacional, Madrid.

milagrosa expresa abiertamente la creencia popular en unos poderes taumáturgicos que Carlos de Viana poseía en razón de sus vínculos familiares con la dinastía capeta.<sup>30</sup> A mi entender ambas representaciones prueban la realización de un nutrido conjunto de imágenes dedicadas al *Beatus Karles* poco después de su muerte. Muchas de ellas debían de ser sencillas pinturas y grabados privados, como por ejemplo el “papel pintado” citado en el inventario mallorquín de María, viuda de Odón Vizcaino.<sup>31</sup> La existencia de una estampa o pequeña pintura en las islas tan sólo un año después de la muerte de Carlos de Viana constituye, sin lugar a dudas, una prueba fehaciente de la rápida difusión de imágenes de carácter devocional.<sup>32</sup> Es bien sabido que a finales de la Edad Media la vulgarización de los retratos de santos se impuso como uno de los medios más efectivos para la promoción del culto a un determinado personaje.<sup>33</sup> Por otra parte, el hecho de que todas las imágenes piadosas dedicadas al príncipe reflejaran una heterodoxa canonización figurativa nos invita a suponer que jugaron un destacado papel en la

<sup>25</sup> J. Folch i Torres, “El retaule de St. Jordi de Jaume Huguet, al Museu de la Ciutadella”, *Gasete de les Arts* 3 (1924) p. 3 y J. M. Font, “El príncipe de Viana a la Seu de Barcelona” en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, pp. 541-557.

<sup>26</sup> J. Massó i Torrents, *L'antiga escola poètica de Barcelona*, Barcelona, 1922, p. 87. Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part Antiga*, Barcelona, 1984-1985, Vol. III, p. 488. Un ferviente seguidor, el fraile dominico Pero Martínez, también destacó la condición de santo y mártir del príncipe en el poema *Invocacio a sent Tomas d'Aquino*. Cfr. *Obras de Pero Martínez*, M. de Riquer (ed.), Barcelona, 1946, pp. 132-133.

<sup>27</sup> *Cartas de Fernando de Bolea y Galoz*. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. reservado 6º-10. La imagen constituye asimismo una cabaleresca carta de presentación del príncipe. Los márgenes superiores del folio están ocupados por las armas de Navarra, Evreux y Aragón, en el ángulo izquierdo, y por una rama de castaño guarnecida con nueve hojas y seis frutos, en el derecho. La divisa *Bonne foy*, referida a la orden del mismo nombre, fundada por Carlos el Noble, aparece inscrita en una banderola que pende de la rama y se repite en el ángulo inferior izquierdo. Por su parte el lebril blanco con un collar azul representado a los pies del príncipe de Viana hace alusión a la orden del Lebril blanco, instaurada asimismo por Carlos el Noble. En la gran espada que sostiene con las dos manos (mandoble) aparece enrollada una nueva banderola con las palabras: *Justitia Dei ne ca...* El príncipe viste lujosas ropas ricamente guarnecidas con un cinturón y un collar de piedras preciosas —este último con el vellocino característico de los miembros de la orden del Toisón de Oro.

<sup>28</sup> Acerca de la diferenciación entre *sanctus* —santo canonizado— y *beatus* —santo popular no reconocido oficialmente—, cfr. Vauchez, *La sainteté*, pp. 99-120. Por su parte, tratan las particularidades icónicas de ambas categorías E. Hall y H. Uhr, “Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting”, *Art Bulletin* 60 (1978) pp. 249-270 e Id., “Aureola super auream: Crowns and related Symbols of Special Distinction for saints in Late Gothic and Renaissance Iconography”, *Art Bulletin* 67 (1985) pp. 567-603.

<sup>29</sup> Colección de antiguos grabados españoles. Madrid, Biblioteca Nacional. Ya publicado en el siglo pasado por V. Cardener, *Iconografía Española*, Vol. II, Madrid, 1855-64, p. XLVII.

<sup>30</sup> La tradición de los reyes taumaturgos se remonta a la época de Roberto el Piadoso (m. 1031), y durante siglos pervivió en los círculos de las monarquías francesa e inglesa. Cfr. M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, París, 1924. Más recientemente, R. Folz, *Les saints rois...*, o. c., 1984, pp. 117-135.

<sup>31</sup> Llompart, *La pintura medieval...*, o. c., Vol. I, p. 249.

<sup>32</sup> Por otra parte, una estampa del siglo XVI nos revela la larga pervivencia del culto. El grabado en cuestión, atribuido a Juan de Juanes, recrea la imagen ya conocida del beato Carlos de Viana en el momento de curar las paperas a una niña. Cfr. Riquer, *Història de la literatura catalana*, o. c., Vol. IV, p. 306.

<sup>33</sup> Vauchez, *La sainteté...*, o. c., p. 527.

promoción o, mejor dicho, la propaganda de un culto que no había sido reconocido oficialmente por la Iglesia.

Una de las manifestaciones del orgullo e independencia política de muchas ciudades fue precisamente la promoción municipal de santos autóctonos no canonizados. Verdaderos símbolos de la piedad laica, estos personajes fueron considerados con frecuencia los principales defensores de la prosperidad y la autonomía de las comunidades urbanas.<sup>34</sup> En muchos aspectos el culto público a Carlos de Viana refleja los rasgos de una religión cívica auspiciada por las autoridades civiles y eclesiásticas locales. El espontáneo movimiento popular de veneración al príncipe fue avivado y, en gran medida, dirigido por un conjunto de clérigos y miembros del patriciado barcelonés. Algunos de los primeros, como los predicadores dominicos Francesc de Queralt y Cristòfol de Gualbes o el prelado viguense Cosme de Montserrat, contribuyeron decisivamente a la glorificación colectiva del difunto gracias a encendidos sermones públicos en los que proclamaron sus excepcionales virtudes y milagros.<sup>35</sup> Una de las predicas más apasionadas tuvo lugar con ocasión del oficio de réquiem celebrado en la Seo de Barcelona el 6 de octubre, cuando Francesc Queralt, "confès que fonch del dit senyor, molt largament recità la sua virtuossissima vida e la gloriosa fi que feta havia ab molts miracles. E hac tanta de gent a oir aquest sermó, que no és memòria d'òmens que may sia stada vista tanta generació en una jornada dins la Seu de la dita ciutat".<sup>36</sup> Por su parte, el interés de las autoridades civiles por impulsar esta corriente devocional ya se constata en una apologética nota del *Dietari de la Generalitat* que registra el duelo por la muerte de *Sanct Karles*, un príncipe que era "ten sanct e virtuós senyor d'aquells qui tant l'amaven e'l desijaven servir".<sup>37</sup> Paralelamente a esta solemne declaración, una comisión de diputados viajó a Roma para iniciar los trámites de un proceso de canonización que, pese a sus denodados esfuerzos, nunca se llegaría ni siquiera a instruir.<sup>38</sup> Con todo ello, es evidente, los sectores de la oligarquía barcelonesa y catalana pretendían consolidar un culto popular pero también cristalizar una religiosidad política al servicio de sus propios intereses. En un clima prebélico, inmediatamente anterior a la guerra civil que enfrentaría a estas clases sociales con el rey Juan II, la glorificación del príncipe Carlos de Viana formó parte de una

campana destinada a establecer una serie de referentes ideológicos y espirituales de los sectores antimonárquicos.<sup>39</sup> Con la instrumentalización político-religiosa del difunto primogénito la Generalitat buscó impulsar el culto a un santo protector y abogado de su causa, una nueva bandera de su lucha contra el rey Trastámara.<sup>40</sup> No en balde el príncipe fue declarado protector de los ejércitos antimonárquicos y, asimismo, defensor de los privilegios y libertades de la Generalitat frente a las pretensiones absolutistas del rey. De aquí que durante la Guerra Civil las fuerzas de la Diputación barcelonesa invocaran frecuentemente a *Sanct Karles de Cathalunya* antes de entrar en combate, y que incluso algunos de sus componentes llegaran a declarar haber sido testimonios de milagrosas apariciones del príncipe en el campo de batalla.

Al margen de la manipulación institucional de que fue objeto, el culto a Carlos de Viana concentra algunos de los aspectos característicos de las formas de percepción popular de la santidad en la Barcelona cuatrocentista. En una sociedad marcada por una grave crisis socio-económica y a las puertas de una devastadora guerra civil, la devoción al príncipe de Viana pone de relieve la acentuación de la sensibilidad popular hacia la vertiente mágica y maravillosa de los santos.

Desde Nápoles hasta Barcelona hemos recorrido un largo trayecto. Un dilatado viaje a través de dos importantes capitales del Mediterráneo que nos ha permitido comprobar una peculiar utilización y función de las imágenes de carácter hagiográfico que desde nuestra perspectiva contemporánea probablemente pueda resultar paradójica pero que sin duda fue absolutamente normal para cualquier hombre o mujer de la época. Y desde el momento en que uno de los signos del poder consistió en la capacidad para controlar y acercarse a lo sagrado, era evidente que el poderoso podía y debía hacer uso de la retórica visual para manifestar públicamente su privilegiada relación con los personajes celestiales. Una retórica que también sirvió no sólo para promover una serie de cultos cívicos sino también como muestra del deseo de autonomía e independencia de ciertos colectivos urbanos. Lejos de poseer únicamente un significado religioso, la imagen del santo pasaba a subsumir y expresar de esta forma un crisol de anhelos y ambiciones.

<sup>34</sup> Id., "Patronage des saints et religion civique dans l'Italie communale à la fin du Moyen Âge" en *Patronage and Public in the Trecento*, Florencia, 1986, pp. 59-80.

<sup>35</sup> Font, "La tradició...", o. c., pp. 203-204.

<sup>36</sup> Safont, *Dietari...*, o. c., p. 141.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>38</sup> Font, "La tradició...", o. c., pp. 201 y 211-219. Los *consellers* barceloneses organizaron igualmente unas magníficas exequias que sirvieron para rendir un impresionante homenaje cívico al santo príncipe. Véanse dos detalladas descripciones en Safont, *Dietari...*, o. c., pp. 140-141; *Llibre de solemnitats...*, o. c., pp. 243 y ss.

<sup>39</sup> La relación entre Carlos de Viana y la Generalitat catalana fue mitificada por la historiografía romántica. Fue necesario esperar a un magnífico trabajo de Vicens Vives ("Trayectoria...", o. c., p. 211ss.) para comprender que la atracción de los dirigentes catalanes tenía su origen en los litigios que enfrentaron al príncipe con su padre, el rey Juan II, quien le había negado el derecho de sucesión en favor de Fernando. Ante este conflicto dinástico, la Generalitat vio la oportunidad de aumentar su oposición al rey apoyando las demandas de Carlos. Ya en la época, los partidarios de Juan II acusaron a la Generalitat de haber montado una farsa en torno a la figura del príncipe de Viana para así ganarse el favor del pueblo. Cfr. Gonzalo García de Santa María, *Johannis Secundi vita*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Vol. LXXXVIII, Madrid, 1850, pp. 195 y 288.

<sup>40</sup> Font, "La tradició...", o. c., pp. 209-210.



# MEDIADORES, PROMOTORES Y CLIENTES EN LA FORMACIÓN DEL RENACIMIENTO MALLORQUÍN

MERCEDES GAMBÚS SÁIZ

Universitat de les Illes Balears

EN términos cronológicos, el primer testimonio renacentista documentado en Mallorca del que tenemos noticia, data del año 1512 y se refiere al retablo mayor de la Cartuja de Valldemossa, obra en la que intervino Damián Forment en la labor escultórica y Ferrando en la pictórica. Desde esta fecha, las experiencias artísticas vinculables al clasicismo renacentista se vieron sometidas a un ritmo lento y desigual que afectó, inicialmente a la pintura y al relieve escultórico de índole religiosa, para, a partir de la intervención del escultor aragonés Juan de Salas (1526-1536), extenderse a la decoración arquitectónica de carácter civil. De este modo fue la clerecía mallorquina la responsable de los primeros escauceos renacentistas, siendo la nobleza local la encargada de estimular su desarrollo posterior.

En relación a la casuística del renacimiento mallorquín, resulta inevitable acudir a una serie de variables de muy diferente naturaleza, que por una u otra razón, determinaron su proceso de formación. A este propósito, cabe reseñar, en primer lugar, la penetración cultural del humanismo a través de las experiencias literarias y educativas, articuladas fundamentalmente en torno a la presencia mallorquina en Italia y singularmente en la corte napolitana de Alfonso V, así como a la institucionalización de la Universidad Luliana de Mallorca. En segundo lugar y por motivos estrictamente artísticos, hemos de referirnos al papel mediador desempeñado por Valencia, que ya desde el siglo XV venía ejerciendo su ascendiente sobre Mallorca, llegando a definir en la primera década del siglo XVI los momentos iniciales de la seducción renacentista.

## La penetración del humanismo

Precisar con relativa certeza los orígenes del pensamiento humanista en Mallorca, resulta aún hoy en día una ardua tarea que no pone de acuerdo a los especialistas, aunque ello no impide constatar a partir del siglo XV una cierta aproximación insular al humanismo italiano que dejó su testimonio a través de la acción literaria en diferentes géneros y asumiendo diversas opciones entre la amplia oferta del discurso humanista.

El latinismo, las traducciones en lengua vulgar, la mística

popular, el humanismo político, la retórica, la divulgación luliana y el interés generalizado por los clásicos, configuraron los rasgos más destacados de la cultura literaria de los primeros humanistas mallorquines. Autores destacados en los prolegómenos fueron Fray Joan Eixemenis, Lluís de Pacs, Francesc Prats y Ferrando Valenti.

Eixemenis representó la incorporación del pensamiento humanista a la literatura piadosa. Obispo de Malta, consejero de varios monarcas de la Corona de Aragón, elaboró el texto titulado *Contemplació de la Santa Quarentena* (1406),<sup>1</sup> adaptación de una obra del franciscano italiano Ubertino de Casale. Años más tarde y también en el ámbito de la nueva ideología cultural, Lluís Pacs<sup>2</sup> escribió hacia 1440 *Doctrina moral*, una miscelánea de carácter erudito que incorporaba numerosas citas procedentes de pensadores clásicos y cristianos. Por su parte Francesc Prats, siguiendo la tradición de Eixemenis, pero en un tono más personal y en la línea del humanismo doctrinal de carácter popular, fue el responsable del primer incunable mallorquín en lengua catalana, publicado en el año 1487 e intitolado *Les set astacions e hores representant la Passió de Crist*;<sup>3</sup> sin embargo fue Ferrando Valenti el primer escritor mallorquín al que puede reconocérsele un talante plenamente humanista. Celebrado principalmente por su traducción de las *Paradoxe*s de Cicerón, en cuyo prólogo incorporó una reconstrucción histórica de la literatura catalana, considerada pionera en su género. Valenti representó al hombre culto y polifacético: jurista, escritor, traductor, hombre de negocios, de formación italiana, vinculado a los círculos culturales de la corte de Alfonso el Magnánimo y legatario de una tradición humanista confiada directamente a su propio linaje, entre el que merece destacarse a su hijo Teseo y a su nieto Ferrando, quienes como él recibieron una buena parte de su educación directamente de la Italia renacentista.<sup>4</sup>

Conviene no obstante delimitar estos primeros instantes del pensamiento humanista mallorquín para no caer en deducciones maximalistas, pues en términos generales la cultura isleña de la segunda mitad del siglo XV seguía dominada por las formas medievales, articulándose la oferta humanista a partir de acciones estrictamente individuales. En relación a este último

<sup>1</sup> S. Trias Mercant, *Història del Pensament a Mallorca*, Palma 1985, 80-82.

<sup>2</sup> J. Riera i Sans, "Sobre l'autor de la *Doctrina Moral* (segle XV)", *Randa*, 9 (1979), 117-125. En este documentado estudio, Jaume Riera sale al paso del confucionismo generado en torno a la personalidad del autor de la *Doctrina Moral*, comúnmente atribuida a Nicolau de Pacs, para establecer su paternidad, o bien anónima, o bien en la persona de un Pacs, pero de nombre Joan o Lluís.

<sup>3</sup> Acerca del misticismo afectivo y popular en la obra de Prats y de sus diversas interpretaciones, véase: F. Elías de Tejada, "Las tres corrientes secundarias. Valoración del pensamiento político mallorquín medieval", *Studia Monographica et Recensiones*, III (1949), 51-71. J. Hillgarth, "Un poema inédito de Francesc Prats sobre Ramón Llull", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 33 (1968-72), 75-83. G. Llompарт, "Francesc Prats. Devotio moderna, humanismo y lulismo en Miramar", *Actas del II Congreso Internacional de Lulismo*, I (1972), 279-306. L. Pérez, "Una nueva versión del poema de Francisco Prats sobre Ramón Llull", *Estudios Lulianos*, XVIII (1974), 143-151.

<sup>4</sup> La abundante historiografía generada por la figura de Ferrando Valenti ha sido recientemente revisada incorporando nueva documentación de archivo e incidiendo fundamentalmente en el perfil humanista del escritor a través del análisis de su obra literaria. M. Barceló y G. Enseñat, *Ferrando Valenti i la seva família*, Barcelona 1996.

aspecto, la incidencia del ambiente cultural procedente de la corte aragonesa y particularmente de la etapa napolitana, fue a todas luces determinante.<sup>5</sup>

Como recordará el lector, desde la época de Jaime I el reino de Mallorca pasó a formar parte de los territorios de la Corona de Aragón y Catalunya, de modo que el traslado de la corte a Nápoles en tiempos de Alfonso V hubo de repercutir necesariamente en diferentes ámbitos de la vida insular. Por razones administrativas o políticas fueron varios los mallorquines desplazados a Nápoles, entre los que cabe recordar a Mateu Malferit, quien desempeñó el cargo de embajador real en Milán y Siena, a Francesc Axeló y a Joan Valero, ambos secretarios del rey Alfonso V, así como a Tomás Olesa, bibliotecario real.

A Mateu Malferit, jurista, diplomático y funcionario real, le es reconocida su inclinación por los temas lulianos, hasta el punto de atribuírsele unos comentarios a *L'Art* de Ramón Llull, así como un opúsculo en defensa del pensamiento de Llull, titulado *Addiuncula ad Matthaëum Palmerium florentinum, de temporibus*. Por su parte el jurista Joan Valero destacó también por sus aficiones literarias y artísticas. Acerca de estas últimas, constituye un testimonio excepcional, por lo inédito que resultaba en Mallorca por estas fechas (fines s. xv), el altorrelieve de factura renacentista que le representaba de perfil y que incorporaba una inscripción alusiva a él mismo y a su primera mujer Simona Sala, realizado con toda probabilidad en Italia y que tuvo como destino la sepultura familiar sita en la sacristía del desaparecido convento de Santo Domingo en Palma.<sup>6</sup>

La fascinación que la cultura italiana ejercía entre determinados ambientes isleños fue calando progresivamente, de modo que, además de la acción literaria, también el mundo de las bibliotecas y la organización educativa se dejó seducir por ella. A estos efectos, baste mencionar las modificaciones que van detectándose en los contenidos de las librerías particulares, fundamentalmente a partir del último cuarto del siglo xv. En ellas van adquiriendo mayor presencia, materias como: la geometría, la astrología, la geografía, la medicina, el derecho, la gramática, y fundamentalmente la literatura clásica y moderna, así como textos de filosofía, en especial de ética, metafísica y teología. Entre los autores, destacan los greco-latinos, medievales y en menor medida los contemporáneos.<sup>7</sup>

Parejo al creciente interés que el mundo del libro despertaba entre los círculos cultos mallorquines, ha de situarse la creación de la primera imprenta en Mallorca, sita en el colegio luliano de Miramar, cercano a la localidad de Valldemossa, donde en el año 1485 y por iniciativa de Francesc Prats, Nicolau Calafat y Bartomeu Caldentey, se estampó la obra de Jean Gerson, *Tractatus de regulis mandatorum*.<sup>8</sup> Es verdad que esta empresa tuvo una breve existencia, tan sólo dos años, pero creó un precedente indiscutible que se concretaría eficazmente a partir del año 1540 con las experiencias tipográficas de Ferrando Cansoles, Gabriel Guasp y otros más.

En el campo educativo, la impronta humanística se formalizó durante la segunda mitad del siglo xv, por un lado con la constitución de diferentes escuelas rurales, todas ellas comprometidas con la difusión del lulismo,<sup>9</sup> por el otro con la creación de la Universidad Luliana de Mallorca en el año 1483, según privilegio otorgado en Córdoba por el rey Fernando el Católico. Para justificar esta fundación se argumentó la necesidad de dotar a la isla de un mayor nivel cultural mediante la creación de estudios superiores, lo que sin duda habría de repercutir en el abaratamiento de costos provocados por las salidas de estudiantes a la península. Paralelamente, el interés por los temas lulianos se reveló como un acicate fundamental en el proceso de institucionalización de la enseñanza universitaria. Desde mediados del siglo xv, la obra de Ramón Llull venía desatando encendidas polémicas en Mallorca, contribuyendo a polarizar la dinámica cultural isleña desde una perspectiva humanista.

Antecedentes universitarios como las fundaciones de Beatriu de Pinós en el año 1478 y de Agnès de Quint en el año 1481, tuvieron como móvil el fomento del lulismo, constituyendo la creación de la Universidad el corolario de un proceso que tuvo como catalizador la ingente obra de Llull, tal como lo atestigua la denominación luliana de la susodicha institución universitaria.

En el año 1497 este centro de estudios superiores impartía enseñanzas de Artes y Humanidades, además de contar con las cátedras subvencionadas por las fundaciones de Beatriu de Pinós y Agnès de Quint, así como con las lecciones patrocinadas por el lulista mallorquín Bartomeu Caldentey.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> En relación a los primeros compromisos individuales con la cultura humanista, véase entre otros: E. de Tejada, *Historia del pensamiento político catalán*, II, Sevilla 1963. S. Trias Mercant, *op. cit.*, 99-153. J. Mas Vives, "Mallorca-la literatura", *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, 9, 348-352. J. N. Hillgarth, "La cultura de las Islas Baleares en la época del Descubrimiento", *Les Illes Balears i Amèrica*, I, Palma 1992, 37-46.

<sup>6</sup> Jovellanos fue el primero en reconocer la originalidad y calidad del citado altorrelieve, al describir el convento de Santo Domingo, antes de su demolición: "...En la sacristía de esta iglesia existen dos hermosas piezas, que merecen alguna memoria en la historia de las Artes. La una un facistol de bronce..., la otra es más moderna y pertenece a un ilustre escritor mallorquín Juan Valero... Redúcese a un busto que representa a este insigne varón sobre una columna de mármol blanco en cuyo plinto se lee: *Testa Joannis Valerii*. Pegada a la misma columna resalta en lo alto de ella una lápida en la que se lee la siguiente memoria: Qui primam quotidie missam celebraturus est qualibet feria quarta, pro anima honorabilis Simonae Sala, uxoris primae honorabilis Joannis Valerii, Alfonsi excelsi regis secretarii, celebrare teneatur cum absoluteione super eius tumulum apud maius altare facienda". G. M. de Jovellanos, *Memoria sobre la fábrica del Convento de Sto. Domingo*, Palma 1945, 46 y 47. A fines del siglo pasado, G. Llabrés se interesó de nuevo por este retrato, siguiendo sus vicisitudes tras el derribo del convento dominico. Llabrés en su comentario destacaba la comprensión de los artifices locales, que al acoplar el relieve en el mausoleo familiar optaron por soluciones tradicionales como la entalladura goticista del marco: "...Si nos fijamos en la testa, obsérvase que está bien perfilada y delicadamente hecha, y tanto el conjunto como los detalles denuncian que el artista que la modelara estaba familiarizado con los modelos clásicos antiguos... Por otro lado el marco es estrictamente gótico, incluso los dos ángeles policromados que soportan el escudo gótico en cuyo campo dorado distínguese, aunque borrosamente, el ala negra, cifra de los Valeros, siendo de factura abocetada... toda la entalladura del marco, incluso las letras de la leyenda parecen tan arcaicas que no se avienen con el tratamiento de la testa...". G. Llabrés, "Altorrelieve de Juan Valero, s. xv", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 4 (1891), 69-71 (contiene una reproducción gráfica en la lámina LXXVIII). Una última aportación sobre las significación de Juan Valero nos la suministra. P. Cateura Bennàsser, "Trabajo y fortuna en el Renacimiento: el caso de Juan Valero, secretario real", *Amèrica y Mallorca: del predescubrimiento hasta el siglo xx*, I (1991), 47-52.

<sup>7</sup> La investigación a través de inventarios llevada a cabo por Llompart y Hillgarth sucesivamente, ha contribuido a acrecentar el caudal informativo acerca de los intereses culturales del lector mallorquín del siglo xv, permitiendo conclusiones por razones estadísticas. Véase: G. Llompart, "El llibre català a la casa mallorquina (1350-1550)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLVIII (1975), 193-240. J. N. Hillgarth, *Readers and books in Majorca. 1229-1550*, París 1991. Cfr. también: E. Aguiló, "Inventari dels bens y heretat den Miquel Abeyar, notari", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 7 (1898), 417, 435 y 448. La calidad y cantidad de libros de corte humanista recogidos en los inventarios practicados a este destacado bibliófilo mallorquín, entre el 28 de noviembre de 1493 y el 21 de octubre de 1497, constituye un testimonio excepcional, digno de ser mencionado.

<sup>8</sup> J. Muntaner Bujosa, "La primera imprenta mallorquina. Los impresores Caldentey y Calafat", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 21 (1958), 467-503.

<sup>9</sup> Las escuelas rurales que conciliaron el lulismo con el pensamiento humanista fueron fundamentalmente: la de Randa, la del Puig de Santa Magdalena en Inca y la de Miramar en Valldemossa. Cfr. S. Trias Mercant, *op. cit.*, 103.

<sup>10</sup> Para el proceso de institucionalización de la Universidad de Mallorca, entre otros véanse los siguientes estudios: J. Lladó Ferragut, *Historia del Estudio General Luliano y de la Real y Pontificia Universidad Literaria de Mallorca*, Palma 1973. P. Cateura Bennàsser, "La fundació de l'Estudi General de Mallorca", *Estudis Balearics*, 11 (1983), 9-20. A. Santamaría, *La promoción universitaria en Mallorca. Época de Fernando el Católico*, Palma 1984.

## La mediación valenciana

En las páginas anteriores hemos tenido ocasión de comprobar cómo desde la segunda mitad del siglo xv fueron creándose las condiciones ideológicas necesarias para favorecer la entrada de la nueva cultura artística. Sin embargo no fue éste un proceso radical, ni de consecuencias inmediatas, por ello requirió la intermediación como fórmula de acercamiento entre la clientela mallorquina y los artistas comprometidos con los modos del renacimiento.

La influencia que históricamente ha generado el comercio como factor de intercambio humano e ideológico, constituye un argumento recurrente en el caso mallorquín, que bien puede explicar por razones de su política comercial, los lazos que a lo largo del siglo xv estableciera con Valencia, Nápoles y Génova fundamentalmente.

Desde mediados del siglo xv, la participación mallorquina en la actividad comercial del Mediterráneo occidental se había visto considerablemente mermada debido a la depresión que su economía mercantil venía padeciendo, entre otras causas: por el cambio de coyuntura económica de los países mediterráneos, de los que dependía su relación comercial, centrada en la redistribución de mercaderías; por la ausencia mallorquina en el tráfico atlántico tras el descubrimiento del Nuevo Mundo; por la inestabilidad interna de carácter socio-político provocada por los levantamientos foráneos; por el recrudecimiento de las incursiones corsarias y la ofensiva turca que fomentó el aislamiento insular a través de tácticas decididamente defensivas; y finalmente por la intensificación de la actividad agropecuaria orientada en términos de autoabastecimiento.<sup>11</sup>

La debilitada posición del tráfico marítimo mallorquín determinó su dependencia del puerto valenciano, a la sazón el más activo del litoral mediterráneo español. A su vez, la conexión valenciana con Italia facilitó el acercamiento isleño, en especial a los puertos de Génova y Nápoles.

Si a los factores económicos unimos los de orden político, como la pertenencia de Mallorca a los países de la Corona de Aragón, podemos una vez más afirmar en este ámbito, la privilegiada posición de Valencia en lo cultural, como bien puede reconocérsele a tenor del episodio napolitano, configurándose paulatinamente en referencia obligada para la membración del nuevo gusto artístico mallorquín.

Un hito indiscutible para ilustrar esta situación lo constituye el retablo mayor de la Cartuja de Valldemossa, el cual, como ya anticipaba en la presentación de este estudio, viene a representar en el actual panorama historiográfico el primer testimonio documentado de la presencia renacentista en el arte mallorquín.

En la crónica manuscrita de la Cartuja, fechada en el año 1705, se especifica que durante el priorato del P. Miguel Oliver (1505-26) se sustituyó el primitivo retablo por otro nuevo, realizado en Valencia, el cual fue dorado y pintado en Valldemossa, siendo su precio final de 400 libras mallorquinas.<sup>12</sup> Al hilo de las fuentes cartujanas, otros estudios han designado a Damián Forment y a Ferrando como responsables de las labores escultóricas y pictóricas respectivamente.<sup>13</sup> Este último extremo ha quedado definitivamente probado con la publicación del

contrato entre el prior P. Oliver y el pintor Ferrando. Aunque el documento hallado es incompleto, registra la fecha del 21 de junio del año 1512, indicando que la labor de imaginería estaba inconclusa en esta fecha, así como reconoce para el trabajo pictórico la cantidad de 100 libras.<sup>14</sup>

En este contexto, no estará de más establecer algunas observaciones previas que permitan argumentar la elección de un taller valenciano para obrar el retablo en cuestión. Al respecto y en primer lugar, baste insistir una vez más en la probada seducción artística que Valencia venía ejerciendo entre los círculos cultos de la isla, como lo demuestra, entre otros, el intercambio constante que la pintura gótica mallorquina había mantenido con las formas valencianas, intercambio que se había intensificado a lo largo del siglo xv. En segundo lugar, es preciso recordar la estructura centralizada y jerárquica que determinaba el sistema organizativo de la orden cartujana, para así entender la fluida relación que se podía establecer entre diferentes cartujas, máxime si como en el caso de la de Valldemossa, por su adscripción a la provincia de Aragón y Catalunya, hubo de mantener necesariamente contactos periódicos con las cartujas valencianas, pertenecientes a su misma jurisdicción. En tercer y último lugar, valgan algunas anotaciones acerca de la personalidad del promotor de este retablo el prior M. Oliver.

El P. Oliver, natural de Palma, fue prior de la Cartuja de Valldemossa entre los años 1505 y 1526, siendo junto al prior Berenguer Roig (1434-75) uno de los principales impulsores de su desarrollo arquitectónico a lo largo de la primera etapa. Durante el priorato del P. Oliver, se llevó a cabo una importante labor constructiva y decorativa, que afectó entre otros, al acabamiento del claustro de la Monja, a la fábrica del claustro de Santa María, a su acceso desde la iglesia, a la construcción del retablo mayor, además de incrementar el patrimonio artístico de la Cartuja con numerosas pinturas, tapices, vidrieras, piezas de orfebrería y mobiliario.<sup>15</sup>

Seguramente los numerosos viajes realizados por el P. Oliver a lo largo de su dilatada vida religiosa contribuyeron a orientar sus gustos artísticos, sensibilizándolo hacia las formas renacentistas. Así en los años previos al encargo del retablo mayor, y tras una estancia en Lyon para asistir en el año 1508 a las sesiones del Capítulo general, estancia que aprovechó para adquirir diversos tapices, además de otros objetos artísticos con destino a la cartuja de Valldemossa, se trasladó sucesivamente a las cartujas de Montealegre en Barcelona, Porta Coeli en Valencia y Val de Cristo en Segorbe,<sup>16</sup> residiendo en ellas por espacio de un año. Probablemente fueron los contactos con la zona levantina los que determinaran su confianza en el prestigioso taller de los Forment a la hora de contratar la fábrica del retablo mayor, ya que también en estas fechas ajustó en Valencia la realización de una cruz procesional en plata dorada.<sup>17</sup>

La trascendencia que el retablo cartujano ha podido tener para la historia del arte renacentista mallorquín es a todas luces incuestionable, habida cuenta que fue la vinculación del escultor aragonés Juan de Salas como oficial de Damián Forment en el año 1526 la que determinó su traslado a Palma para concluir las obras del coro catedralicio. La incidencia de este imaginero aragonés en la escultura exenta y el relieve decorativo pautó,

<sup>11</sup> En relación a la problemática de la economía mallorquina en la segunda mitad del s. xv, véase: F. Sevillano y J. Pou, *Historia del puerto de Palma de Mallorca*, Palma 1974, 153-192. J. Juan Vidal, "Las crisis agrarias y la sociedad en Mallorca durante la Edad Moderna", *Mayurqa*, 16 (1976), 87-113. A. Santamaría, "En torno a la evolución del modelo de sociedad en el Reino de Mallorca (s. XIII-XVIII)", *Estudis Baleàrics*, 3 (1981), 134-141.

<sup>12</sup> Biblioteca de Catalunya. A. Puig, *Fundació y Successiu Estat del Real Monastir y Sagrada Cartuja de Jesus de Nazaret del Regna de Mallorca* 1705, 112v y 113.

<sup>13</sup> J. Ramis de Aïreflor y otros, *Historia Documental de la Real Cartuja de Valldemossa*, Palma 1973, 39 y 157, nota 14.

<sup>14</sup> G. Llompard, "Identificación del 'Maestro de las Predelas' y encuadre de otros más", *Estudis Baleàrics* 29 y 30 (1988), 47.

<sup>15</sup> En cuanto al priorato del P. Oliver, véase: Biblioteca de Catalunya. A. Puig, *op. cit.*, 99 y ss. Una síntesis de la crónica manuscrita puede hallarse en J. Ramis de Aïreflor et al., *op. cit.*, 41-47.

<sup>16</sup> En la cartuja castellonense de Segorbe, estuvo varios años como procurador antes de ser nombrado prior de la de Valldemossa.

<sup>17</sup> Biblioteca de Catalunya. A. Puig, *op. cit.*, 113.



como ya es sobradamente conocido, la asimilación del renacimiento por parte de los escultores locales.<sup>18</sup>

En el terreno pictórico la lección de Ferrando<sup>19</sup> orientó los gustos hacia los autores procedentes de la escuela valenciana, y aunque esta relación constituya un aspecto insuficientemente estudiado, es posible justificar a partir de la actividad de Ferrando en Mallorca, la elección del taller valenciano de Vicente Macip para intervenir, a mediados del s. XVI, en un retablo con destino a la Catedral de Palma, obra atribuida a Juan de Juanes<sup>20</sup> y que con toda probabilidad determinara la llegada a Palma, hacia 1544, del pintor cordobés Mateo López, formado en Valencia y emparentable estilísticamente con la manera de los Macip. Al respecto parece una hipótesis altamente fiable que fuera Mateo López el encargado por el taller de los Macip para transportar y acoplar el mencionado retablo. A partir de

aquí, y considerando su establecimiento definitivo en Mallorca, y su proyección profesional a través de su hijo del mismo nombre y de linajes tan decisivos como el de los Oms, puede fácilmente articularse una línea de continuidad que recorre gran parte de la pintura renacentista insular.<sup>21</sup>

En síntesis, considerado el caso del renacimiento mallorquín como modelo periférico, éste hubo de gestarse a través de una amplia red de mediadores, directos e indirectos, entre los que tuvieron un papel relevante: la creación de las condiciones ideológicas óptimas mediante el paulatino acomodo del pensamiento humanista en la sociedad mallorquina, la referencia clasicista a través de los artífices valencianos, y finalmente la actitud vanguardista de determinados promotores y clientes procedentes de los estamentos religiosos, que optaron por desafiar en condiciones desiguales al omnipresente gótico mallorquín.

<sup>18</sup> M. Gambús, "El escultor aragonés Juan de Salas y la introducción del Renacimiento en Mallorca", *IX Coloquios Arte Aragonés*, Caspe 1995.

<sup>19</sup> Acerca de este pintor, existe, hoy en día, una cierta confusión entre la historiografía mallorquina que lo cita principalmente como Manuel Ferrando, cuando el nombre propio, creemos, no está probado. Convendría tal vez, revisar su posible identificación con el pintor castellano Fernando de Coca, al que se le ha documentado (30 de noviembre de 1514) el retablo de Ntra. Sra. del Rosario para el Convento palmesano de Santo Domingo, máxime considerando que en el contrato con la Cartuja de Valldemossa, se cita a *mestre Ferrando, pintor* y en el contrato dominicano, redactado en latín, figura *magister Ferdinandus* o *magistri Ferdinando de Coca pictoris, dicti regni Castelle*, siendo, tal vez, *de Coca* una referencia toponímica a la localidad segoviana de Coca, de la que pudiera ser originario (J. Muntaner y Bujosa, "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 31 (1962), 407 y 408. Véase también J. Rosselló, "Nuestra Sra. del Rosario del Convento de Sto. Domingo de Mallorca s. xv-xvi", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 39 (1982), 138 y 239). Respecto a la formación artística de Ferrando y a su ascendiente en la génesis del Renacimiento mallorquín, véase el estudio de T. Sabater, "Manuel Ferrando. Aproximación a su obra", *Laboratorio de Arte* 5 (1992), 131-149. De la obra de Ferrando en Valldemossa, se conserva la pintura que conmemora la fundación de la Cartuja. En ella, además de la meritoria construcción perspectiva, cabe anotar desde el punto de vista iconográfico, la representación de un interesante retrato de grupo en el que figuran los fundadores de la Cartuja, entre los que se incluyen personajes coetáneos como presumiblemente el propio prior Oliver. En relación a la fortuna crítica de esta obra, véase: Ch. R. Post, *A history of Spanish painting*, XII (1970), 433-445. J. Ramis de Aïreflor y otros, *op. cit.*, 117, 118, 157 y 158 (nota 14). G. Llopart, *La pintura medieval mallorquina*, IV, Palma 1980, 281-283 y T. Sabater, *op. cit.*, 131-149.

<sup>20</sup> J. M.<sup>a</sup> Palou y J. M.<sup>a</sup> Pardo, "Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI", *Quaderns de Ca la Gran Cristiana*, 3 (1984).

<sup>21</sup> G. Llopart y otros, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma 1988.

## ANDREA SANSOVINO EN ESPAÑA. ALGUNOS PROBLEMAS

FELIPE PEREDA

EN la segunda edición de las *Vite* Vasari introduce un párrafo que ha desconcertado durante años a los investigadores:

Per queste e per l'altre opere d'Andrea divulgatosi il nome suo, fu chiesto al magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici —nel cui giardino avea, come si è detto, atteso agli studi del disegno— dal re di Portogallo; per che mandatogli da Lorenzo, lavorò per quel re molte opere di scultura e d'architettura, e particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri et altri molti edifizii; et una parte del palazzo fu dipinta secondo il disegno e cartoni di mano d'Andrea, che disegnò benissimo, come si può vedere nel nostro libro in alcune carte di sua propria mano finite con la punta d'un carbone, con alcune altre carte d'architettura benissimo intessa. Fece anco un altare a quel re, di legno intagliato, dentrovi alcuni Profeti; e similmente di terra, per farle poi di marmo, una battaglia bellissima, rappresentando le guerre che ebbe chel re con i Mori, che furono da lui vinti; della quale opera non si vide mai di mano d'Andrea la più fiera né la più terribile cosa, per le movenze e vari attitudini de' cavalli, per la strage de' morti e per la spedita furia de' soldati in menar le mani. Fecevi ancora una figura d'un San Marco di marmo, che fu cosa rarissima. Attese anco Andrea, mentre stette con quel re, ad alcune cose stravaganti e difficili d'architettura, secondo l'uso di quel paese, per compiacere al re, delle quali cose io vidi già un libro al Monte Sansovino appresso gl'eredi suoi: il quale dicono che è oggi nelle mani di Maestro Girolamo Lombardo, che fu suo discepolo e a cui rimase a finire, come si dirà, alcune opere cominciate da Andrea. Il quale essendo stato nove anni in Portogallo, incrementogli quella servitù, avendo messo insieme buona somma di danari, con buona grazia del re tornarsene a casa. E così avuta, ma con difficoltà, licenza, se ne tornò a Fiorenza, lasciando chi là desse fine all'opere che rimanevano imperfette.<sup>1</sup>

La información aquí reproducida debe completarse con un dato apenas tenido en cuenta que aparece en la biografía de Iacopo

Sansovino y del que se desprende que Andrea Contucci no sólo trabajó en Portugal, sino que también lo hizo en España.<sup>2</sup> Asimismo añade que el escultor retornó a Florencia en 1500.<sup>3</sup> De ser esto cierto, el florentino habría dejado Italia por primera vez alrededor de 1491.

Hasta hace muy poco, este párrafo era la única prueba de que Sansovino hubiera visitado realmente la Península Ibérica, e incluso a pesar de la contundencia de la afirmación de Vasari la mayoría de los críticos han preferido obviar esta posibilidad hasta que aparecieran nuevas y más consistentes pruebas. Hasta la fecha ninguna obra del periodo portugués le ha sido atribuida con claridad.<sup>4</sup>

Sin embargo, en los últimos años, han aparecido dos documentos que eliminan toda posible duda sobre el periplo portugués de Andrea Contucci. El primero y más importante es el contrato firmado en Florencia el nueve de noviembre de 1492 con ciertos representantes del rey de Portugal, a la sazón Juan II. El negocio estipula que Andrea debería pasar al menos nueve meses en Portugal a partir del quince de diciembre de aquel mismo año. Añade también que viajaría con un cierto "Bartolomeo hijo del último Ilario di Simone" del que nada sabemos. No se explica cuáles eran los trabajos que debía ejecutar para el monarca, si bien Janez Höfler sugiere que su misión más probable estaría relacionada con las tumbas del propio Rey y de su hijo recientemente fallecido, el infante don Alfonso.<sup>5</sup>

El segundo documento es una nota de un manuscrito veneciano, el *Libro di Machine* (Biblioteca Marciana Ms. 5363) de Benvenuto di Lorenzo della Volpaia en el que el diseño de cierta máquina es identificado como "la sega che dice Maestro dal Monte Sansovino fecie in Portogallo per segare un quadro di diaspro per farne colonette".<sup>6</sup> Este documento es importante no sólo para probar que Andrea abandonó Florencia después de formalizar su contrato con Juan II, sino que indica también que Sansovino trabajó en algún tipo de proyecto arquitectónico en el que su pericia se requería al menos en la realización de columnas de mármol. Como es habitual, mármol e Italia son dos

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori scultori e architettori*, R. Bettarini y P. Barocchi, ed., vol. IV, Florencia, 1975, p. 275.

<sup>2</sup> "Era in quel tempo venuto in Fiorenza Andrea dal Monte a Sansovino [...] il qual Andrea avendo acquistato nome in Italia ed in Spagna, dopo il Bonaroto, del più eccellente scultore ed architetto che fusse nell'arte..." *Ibid.*, vol. VI, p. 177.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Guido Battelli, "Sansovino em Portugal", *Ilustração Moderna*, 1929, pp. 437-440. No hemos podido consultar, del mismo autor, *Andrea Sansovino e l'Arte italiana della Rinascenza in Portogallo*, Florencia, 1936. Sus propuestas son discutidas y rechazadas en su práctica totalidad por: Haydn Huntley, *Andrea Sansovino. Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Cambridge, Mass., 1935, pp. 32-41. Un estado de la cuestión en: Manuel C. Mendes Atanázio, "A vinda de Andrea Sansovino a Portugal", *A introdução da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 191-200; y, fundamentalmente: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, Lisboa, 1991, pp. 65-119.

<sup>5</sup> "New light on Andrea Sansovino's journey to Portugal", *Burlington Magazine*, IV, 1992, pp. 234-237. Parcialmente en: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento...*, pp. 75-93.

<sup>6</sup> Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turín, 1985 (cito por la ed. inglesa, Cambridge, Mass., 1995, p. 241); Sylvie Deswarte, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, 1989, p. 31.

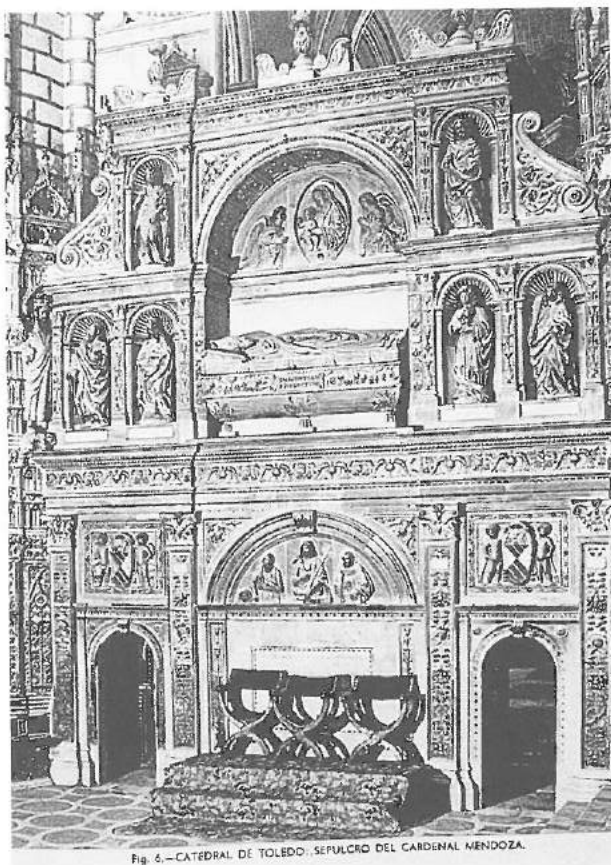


Fig. 6.—CATEDRAL DE TOLEDO. SEPULCRO DEL CARDENAL MENDOZA.

# I. Sepulcro de Pedro González de Mendoza.

ideas que suelen aparecer unidas cuando hablamos de la introducción del Renacimiento en la Península Ibérica.

Para completar estos datos, contamos con alguna evidencia documental sobre los años que van entre su primer viaje a Portugal (11-IX-1492) y el regreso definitivo a Florencia en 1500/01 aunque, paradójicamente, no le localizan en territorio luso sino en Florencia. La noticia, obtenida de un manuscrito desaparecido, situaba a Andrea haciendo *figure di marmo* para San Giovanni en 1493 y de nuevo en 1495/96.<sup>7</sup>

I. Si ordenamos toda esta información llegamos a las siguientes conclusiones provisionales: Sansovino salió de Florencia a fines de 1492 para pasar en la corte de Juan II entre ocho meses y un año. Entre 1493 y 1496 regresó a Florencia para de nuevo abandonar esta ciudad por un periodo más largo,

de entre cuatro y cinco años (hasta 1500/01). Aunque Vasari afirma que Andrea regresó a Florencia en 1500 lo único que podemos asegurar es que fue antes de agosto de 1501.<sup>8</sup> En su totalidad, es imposible que Sansovino pasara más de seis años fuera de Italia, aunque quizás ésta no sea la única noticia equívoca que nos ha transmitido Vasari.

El biógrafo de Andrea Contucci no solamente se refiere a una estancia portuguesa, también afirma con toda claridad que trabajó en España. Desgraciadamente, no amplía esta información, como sí lo hace en el caso de Portugal. Nada dice de los trabajos realizados en nuestro país. O quizás sí lo hace. En la lista de encargos recibidos del rey portugués, Vasari incluye a un “modelo” para una batalla que celebraría la “guerra que tuvo aquel Rey con los moros, que fueron por él vencidos”. Paradójicamente el reinado de Juan II se caracterizó por un cierto desentendimiento en la política bélica en Marruecos y una intensificación de las relaciones comerciales.<sup>9</sup> Incluso poco antes de que Sansovino fuera contratado por Juan II, el 27 de agosto de 1487 la plaza fuerte de Graciosa, levantada para seguir de retaguardia a las de Tánger y Arzila, tuvo que ser abandonada después de firmar un tratado de paz con el rey de Fez Mulei Xequé que le había puesto sitio.<sup>10</sup> En cuanto a su sucesor, don Manuel, su política expansionista en el Magreb no se inicia hasta muchos años después de que el florentino estuviera de vuelta en su patria;<sup>11</sup> la única batalla que parece haber tenido en Marruecos en estas fechas y de la que todo triunfalismo quedó al parecer reducido a la donación a la catedral de Lisboa de los estandartes arrebatados al enemigo fue la pírrica victoria obtenida en Arzila en 1495.<sup>12</sup> Por el contrario, los monarcas que sí estaban dirigiendo una política artística en la que se celebraba la victoria contra el Islam eran los Reyes Católicos, y lo hacían precisamente en los años en los que la presencia de Andrea Contucci está documentada en la Península Ibérica.<sup>13</sup>

La cuestión es por el momento insoluble, pero es oportuna para reconsiderar la única obra de Sansovino que le haya sido nunca atribuida en España, el sepulcro del Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo.

II. La atribución del sepulcro cardenalicio a Sansovino fue hecha por Karl Justi basándose tan sólo en argumentos estilísticos.<sup>14</sup> El historiador alemán planteó la hipótesis de que Andrea llegara a Toledo acompañando al rey de Portugal, Manuel I, en el viaje realizado con motivo de las cortes de 1498. Sin embargo, el primero en ponerlo en relación con evidencia documental fue Huntley.<sup>15</sup> En su monografía sobre Andrea Sansovino —la única realizada hasta la fecha— admitía la posibilidad de identificarlo con cierto *Andrés Florentín* recogido en las cuentas de la Catedral en julio de 1500.<sup>16</sup>

El Cardenal murió el 11 de febrero de 1495. En su testamento, otorgado ocho meses antes, hacía una descripción bas-

<sup>7</sup> Encontrado por el Dr. Carl Frey en los *Spogli Strozzi*. Cit. por Haydn Huntley, *op. cit.*, p. 34. En opinión de Huntley el dato es coherente con los pagos de la “matricola” del gremio de “maestri di pietre e legname” en el que las entradas entre 1490 y 1494 parecen haber sido satisfechas conjuntamente en 1490 —de tal modo que podría haber partido en la primera fecha— si bien nuevos pagos recogidos en 1494 y 1496/97 indican probablemente un paréntesis florentino en esas fechas.

<sup>8</sup> Huntley, *op. cit.*, p. 43.

<sup>9</sup> María Clara Junqueiro, “Marrocos na política expansionista portuguesa (1481-1578)”, *História de Portugal. 1245-1640. II*, José Hermano Saraiva, ed., Toledo, 1987, pp. 493-517. El único precedente que conocemos es la tapicería que relata la toma de Arzila en 1471, supuesto regalo de Alfonso V al segundo marqués de Santillana, y en la que tomó parte el joven príncipe don Juan: Alfonso de Dornellas, *As tapeçarias de D. Alfonso V foram para Castella por oferta deste Rei*, Lisboa, 1926.

<sup>10</sup> Clara Junqueiro, *ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 498 y ss.

<sup>12</sup> Robert Ricard, *Les portugais au Maroc de 1495 à 1521*, Rabat, 1937, pp. 4-5.

<sup>13</sup> El caso más notable sin duda la sillería de la Catedral de Toledo (1489-1495), que el propio rey Manuel el afortunado contempló en 1498.

<sup>14</sup> “Don Pedro de Mendoza. Der Grosse Cardinal von Spanien”, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, pp. 43-66; traducido en *Estudios de Arte Español*, Madrid, s.f., pp. 41-66.

<sup>15</sup> Huntley, *op. cit.*, p. 41.

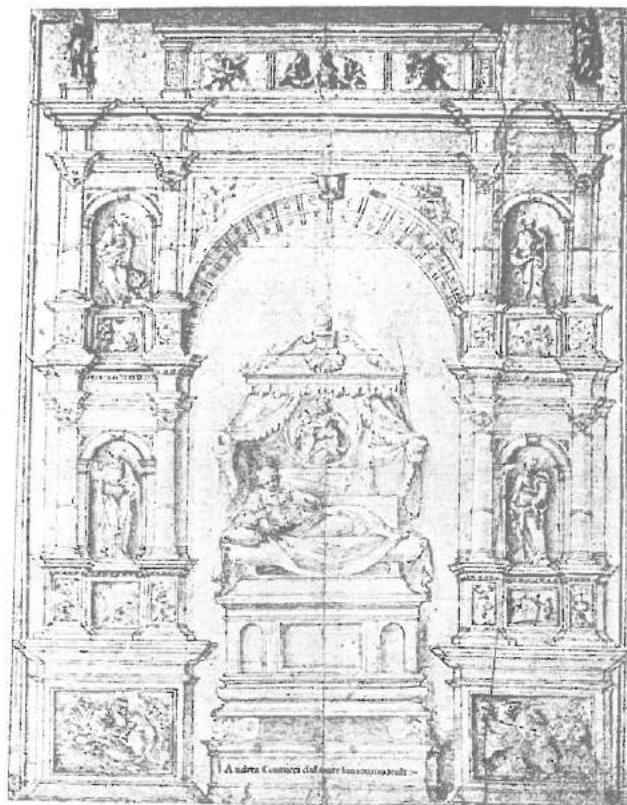
<sup>16</sup> *Ibidem*. “En 15 de julio de 1500 se pagó a Andrés, florentín, la imagen de San Martín, que hizo por muestra del retablo, y por ir y venir a Benavente, con 3750 maravedíes”: Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1914, p. 23. De la coincidencia ya se había percatado Gómez Moreno sin sacar más conclusiones: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona-Florencia, 1931, p. 38.



tante precisa del tipo de sepultura que quería le fuese realizada,<sup>17</sup> aspecto que ya han tratado anteriores trabajos.<sup>18</sup> El Cardenal deseaba un arco "transparente", modelo del que existen en Castilla ejemplos análogos en distintos casos en los que la sepultura se coloca en uno de los muros del presbiterio.<sup>19</sup> Tampoco es inhabitual la segunda manda de su testamento, la creación de un altar junto a la sepultura para poder realizar los aniversarios, y que se situaría preferentemente en el reverso o cara exterior del arco, lo que habría de cumplirse, al igual que todo lo demás, bajo la supervisión de su sobrino Diego Hurtado de Mendoza.

Aunque desconocemos si el Cardenal imaginaba su sepulcro en algún estilo concreto (si bien lo más probable es que éste fuera el *moderno* en el que se habían realizado por su mandato las restantes reformas del recinto que encierra el presbiterio)<sup>20</sup> lo que sí es evidente es que su colocación estaba perfectamente meditada. El sepulcro debía colocarse en el muro que cierra el lado del evangelio, derribando para ello la mitad más oriental de uno de sus lienzos, lo que provocó cierta oposición entre los capitulares.<sup>21</sup> Quedaba así colocado inmediatamente frente al altar mayor.

La apertura del arco tiene por supuesto su razón en la mayor visibilidad y consecuente notoriedad pero, tal y como nos informa el Cardenal mismo, está motivada fundamentalmente por la correspondencia entre el sepulcro y el Sagrario. Las razones eran tanto devocionales como sencillamente prácticas. El Sagrario era el lugar en el que se guardaban los ornamentos litúrgicos y las reliquias de la Catedral, entre estas últimas especialmente las de la Santa Cruz de Cristo.<sup>22</sup> Por otra parte, al contrario que en la actualidad en que sagrario y sacristía tienen accesos independientes, en 1500, si atendemos a la descripción de Blas Ortiz ambos tenían un único acceso en el primer tramo de la girola,<sup>23</sup> es decir, frente al lugar en que habría de colocarse su sepulcro. El paso obligado de los canónigos antes y después de cada misa mayor desde el sagrario al altar mayor y viceversa pasaba entonces necesariamente por delante de su sepultura, lo que el Cardenal preveía para la pronunciación de un responso en cada uno de estos trayectos,<sup>24</sup> trayectos que finalizaban además en la puerta del sagrario que el Cardenal había engalanado con una decoración de cruces de Jerusalén,<sup>25</sup> título de su cardenalato desde 1482.<sup>26</sup> En este sentido el sepulcro finalmente realizado recoge perfectamente los deseos del difunto aunque de una manera mucho más ambiciosa ya que al ocupar la totalidad del espacio entre los dos pilares el mismo trayecto debía cubrirse obligatoriamente "por debajo" de su se-



2. Andrea Sansovino (?). Uffizi 142A.

putura tal y como lo recoge Salazar de Mendoza.<sup>27</sup> Este rasgo es fundamental para entender el acierto de la solución adoptada.

No acaban aquí las cuestiones que el Cardenal tuvo presentes cuando decidió la forma y colocación de su sepultura. Si en el sagrario se guardaban las reliquias del *lignum crucis* correspondiendo por tanto con el altar dedicado a la Santa Cruz que se realizó en la cara exterior de su sepulcro, por otra parte éste queda situado frente a la capilla de la misma advocación todavía entonces localizada detrás del altar mayor, y por último, prácticamente encima de la cripta "del Santo Sepulcro" en la que habían enterrado a los reyes de Castilla,<sup>28</sup> uno de cuyos accesos era contiguo a su sepultura.

<sup>17</sup> A. Álvarez Ancil, *Copia fiel del testamento del Cardenal ... Don Pedro González de Mendoza*, Toledo, 1915, p. 6.

<sup>18</sup> Rosario Díez del Corral Garnica, "Muerte y Humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Academia*, 1987, 64, pp. 211-227; *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 37-47.

<sup>19</sup> Por ejemplo el sepulcro de don Fernando de Medina en la iglesia de San Lesmes (Burgos): M.ª J. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 144-145, lám. 106.

<sup>20</sup> José María Azcárate, "La obra toledana de Juan Guas", *AEA*, XXIX, 1956, pp. 9-42.

<sup>21</sup> F. J. Sánchez Cantón, "Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 161-162.

<sup>22</sup> Véase al respecto la descripción de Antoine de Lalaing que visita la Catedral en 1501 admirándose por encima de cualquier otra cosa de "un tableau garny d'or, de perles et de pierrires, contenant une grand pièce de la vraie croix": "Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501 par Antoine de Lalaing Sr. de Montigny", *Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas*, M. Gachard, ed., Bruselas, 1876, p. 182. El sagrario sería asimismo el depositario de sus propias joyas, entre ellas la cruz que en su mano pisó por primera vez la Alhambra. Sobre éstas: E. García Rodríguez, "Las joyas del Cardenal Mendoza y el Tesoro de la Catedral de Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, LVIII, 1940-42, pp. 15-48.

<sup>23</sup> Blas Ortiz, *Summi Templi Toletani perquam graphica descriptio*, Toledo, 1549, f.º LX y ss. Hemos consultado la traducción española de la BNM, Ms. 9168 (fechada en 1546), f.º 136.

<sup>24</sup> Álvarez Ancil, *op. cit.*, p. 8. Esto presupone que la comunicación entre el presbiterio y el sagrario se producía a través de una reja situada a continuación del proyectado sepulcro, razón por la cual el Cardenal tan sólo preveía ocupar su mitad oriental.

<sup>25</sup> Pedro Salazar de Mendoza, *Cronica de el Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, Toledo, 1625, p. 406.

<sup>26</sup> Francisco de Medina y Mendoza, *Vida del Cardenal Don Pedro González de Mendoza*, Memorial Histórico Español, VI, Madrid, 1853, p. 249.

<sup>27</sup> "Mandó que en ciertos días ... se dixesse por el una coleta de difuntos. Que acabada la Missa mayor en cualquiera día de el año el Preste que la ubiesse dicho, diga ... un responso reçado cerca de su enterramiento, y le heche agua bendita. Esto se entiende quando el preste saliere para el Sagrario por la puerta pequeña. Si saliere por la puerta grande de el coro, se dice el responso cerca de el Altar Mayor, mirando a la Sepultura", *ibid.*, p. 379.

<sup>28</sup> Blas Ortiz, BNM, Ms. 9168, f.º 252. Uno de sus biógrafos, Balthasar Porreño, llama directamente a la capilla del Cardenal "del Santo Sepulcro": *Vida y Hechos haçañosos del Gran Cardenal de España don Pedro Gonzalez de Mendoza*, BNM, Ms. 9643, f.º 49vº. Las advocaciones de la cripta y enterramiento real han llevado incluso a la interpretación de la cabecera catedralicia como templo salomónico: Ana Domínguez Rodríguez,

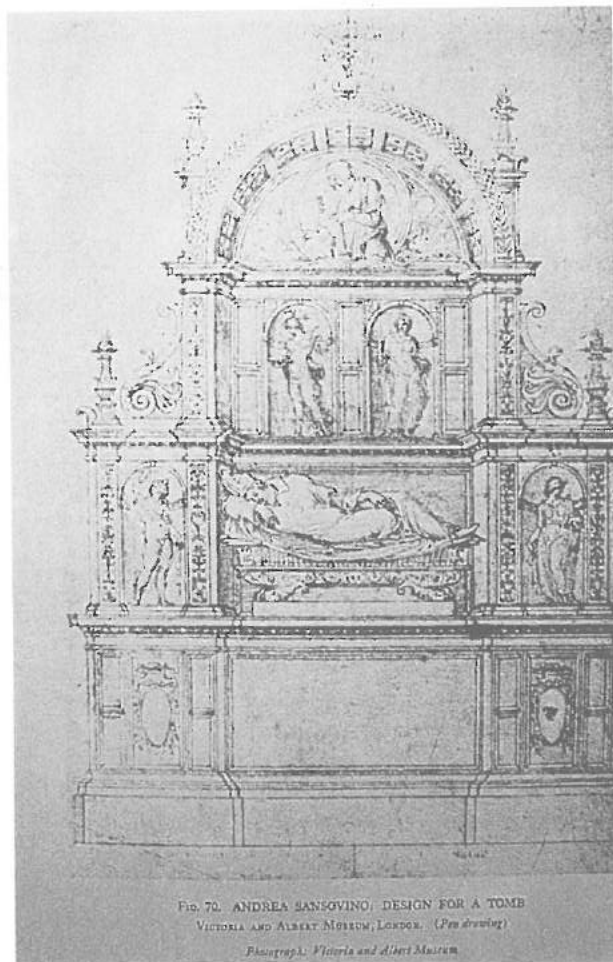


FIG. 70. ANDREA SANSOVINO, DESIGN FOR A TOMB  
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON. (Pen drawing)  
Photograph: Victoria and Albert Museum

### 3. Andrea Sansovino. Victoria and Albert Museum.

La devoción del Cardenal por la Santa Cruz se vería recompensada en 1492 cuando en el proceso de las obras que bajo su patronazgo y mediación de su sobrino el Conde de Tendilla se llevaban a cabo en la iglesia romana de *Santa Croce in Gerusalemme* fue encontrada la reliquia del *titulus* de la cruz, lo que se celebraría con el encargo de los frescos del ábside al pintor Antonio Mantegazza, que pintó al patrono y santa Helena en una forma singularmente parecida a como se representaría después en su altar catedralicio.<sup>29</sup>

III. El problema más importante a la hora de poner en relación el Sepulcro del Cardenal Mendoza con el escultor Andrea Sansovino es la cronología de su construcción. En las líneas siguientes proponemos una lectura diferente de los documentos ya publicados y conocidos.

Desde el 4-X-1494 existía un acuerdo entre el Cabildo y el albacea testamentario para que el proyecto se llevara a cabo según los deseos del Cardenal.<sup>30</sup> En cuanto al comienzo de las

obras, la documentación hallada surge como respuesta al deseo de su sucesor, el Cardenal Cisneros, de desplazar la Capilla de los Reyes Viejos y construir un nuevo retablo.<sup>31</sup> En este contexto de enfrentamiento entre el Cardenal y los capitulares se cruza una carta firmada en Alcalá el 27 de mayo [1498] cuya compleja interpretación encierra la respuesta:

...porque la reyna nuestra señora quiso ver la traça ha parescido a su alteza que *se debe haser todo como está en la traça* que allá vereys que enbió *el que labra la sepultura* y que solamente se deve añadir que toda la obra no esceda en alto más que quanto sube el paño que agora se ha de derribar y que todo el campo de la obra no avía de quedar raso, que sea labrado de la lavor de los *archetes* que agora tiene el mesmo paño no calándolo syno a media talla y que porque sería ynconveniente sy el grueso de la pared thomase mucho paresció a su alteza que como avían de poner arca, se ponga su bulto labrado que mire al altar y desta manera no ay neçesidad que la pared thome mucho y aquí se encabaron la traça como vereys tres pies y medio sy menos se pudiere thomar menos se thome como va señalado y mirad que los *pilarettes* que salen de la planta que vereys sy pudiere y que no excedan destos tres pies y medio pero si la obra demandare otra cosa hágase contando que no puedan salir más de un pie y esto todo ha parescido a su alteza y esto mesmo nos ha parescido a mi y al protonotario don Juan de León Dean desa nuestra Santa Yglesia. De Alcalá XXVII de mayo...<sup>32</sup>

En nuestra opinión, de la carta pueden deducirse los siguientes datos. En primer lugar que el sepulcro ya estaba en construcción, y que había al menos un imaginero —no necesariamente el mismo tracista— trabajando con ellas. Los reparos puestos por la Reina se han tomado sin embargo como argumento para demostrar que el sepulcro en proceso de construcción no es el que finalmente se llevó a efecto. El principal obstáculo está en los términos con los que el diseño es descrito en la carta. De acuerdo con esta interpretación las palabras “archetes” y “pilarettes” corresponderían a un proyecto gótico. Sin embargo, no nos parece que dichos términos no puedan referirse a un monumento clásico. El uso de los diminutivos parece más propio de un observador que desconoce la terminología del *romano* que a quien estuviera describiendo un dibujo en estilo *moderno*. Nuestra interpretación de la carta se ve reforzada por el hecho de que al principio del texto el Cardenal muestra su acuerdo con la Reina en la prosecución del proyecto original. Sus únicas observaciones se refieren a la prominencia de la escultura, la orientación del bulto y a sus dimensiones generales.

Esta interpretación tiene como ventaja fundamental la de resultar coherente con la carta que envía el Cabildo el 18 de enero de 1503 a la Reina informando de que “alguien” —probablemente el propio Cardenal Cisneros— quería introducir ciertos cambios en el sepulcro. El Cabildo argumentaba razonablemente su negativa a cambiar un proyecto que habían aceptado hacía ya varios años (“se quiere poner algún embarazo en la sepultura, de como fue asentado e por nosotros prometido e jurado”).<sup>33</sup> Si los canónigos se refieren a un sepulcro efectivamente construido o a un simple diseño en vías de realización no

“El testamento de Alfonso X y la Catedral de Toledo”, *Reales Sitios*, n.º 82, 1984, pp. 73-75, precisado y corregido en: “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios*, n.º 83, 1985, pp. 11-28.

<sup>29</sup> Para los frescos: Maria Ciartoso, “Note su Antoniazio Romano”, *L'Arte*, XIV, 1911, pp. 42-52. La identificación del donante con el Cardenal en: Francesca Cappelletti, “L'affresco nel catino absidiale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione”, *Storia dell'Arte*, 66, 1989, pp. 119-126. El acontecimiento se recoge por extenso en: Iacomo Bosio, *La Triunfante e Gloriosa Croce*, Roma, 1610, pp. 59-64.

<sup>30</sup> ACT, *Actas capitulares*, n.º 2, 1490-1501, f.º 128-131. R. Díez del Corral, “Muerte y Humanismo...”,

<sup>31</sup> J. Meseguer Fernández, “Relaciones del Cardenal Cisneros con su Cabildo Catedral”, *V Simposio Toledo Renacentista (Toledo, 24-26 abril, 1975)*, Toledo, 1980, I, pp. 25-147.

<sup>32</sup> ACT, *Actas Capitulares*, n.º 2, 1490-1501, f.º 130. Cfr. Rosario Díez del Corral, “Muerte y Humanismo...”, que la data con toda verosimilitud en 1498 pese a que la carta sólo indica mes y año.

<sup>33</sup> Reproducida en Salazar de Mendoza, *op. cit.*, p. 375.



queda excesivamente claro. Por otro lado la opinión de su principal biógrafo cuando escribe que pese a todo consiguió realizarse con la pérdida única de su transparencia<sup>34</sup> apoya al menos la hipótesis del respeto parcial de este proyecto original. Según esta lectura más sencilla y "económica" de la documentación es la propuesta de 1498 aquella sobre la que giran las discusiones. Quienes se han ocupado recientemente del sepulcro retrasan sin embargo varios años las fechas de su ejecución,<sup>35</sup> lo que significa la existencia de un amplio paréntesis entre proyecto y labra sobre el que volveremos más adelante.

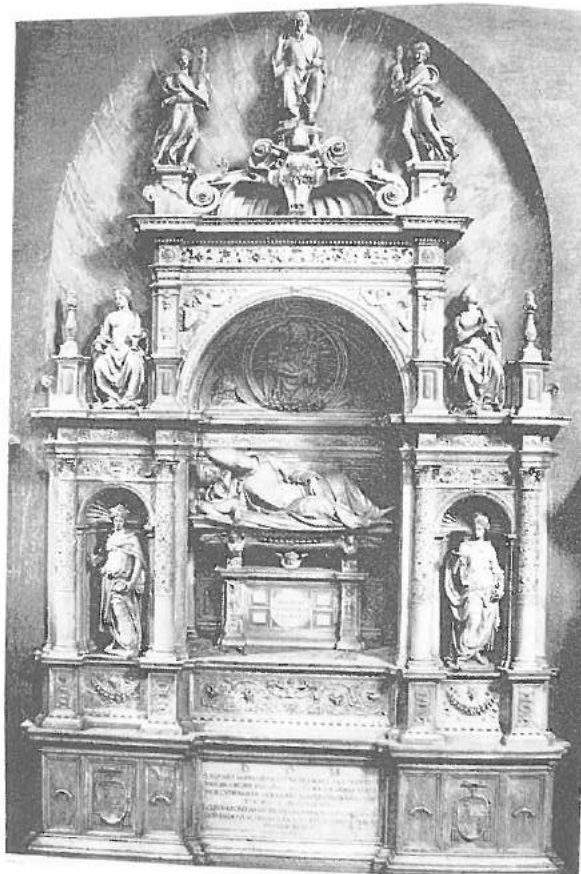
IV. La vieja atribución del sepulcro a Andrea Sansovino debe ser repasada a la luz de los nuevos documentos con los que empezábamos esta comunicación. La hipótesis fue sugerida por Justi y luego considerada como una posibilidad por Huntley. Otras atribuciones pueden dividirse en tres grupos: Gómez Moreno pensó en Andrea Bregno; otros investigadores (Lambert, Camón Aznar, Chueca Goitia, Annie Cloulas)<sup>36</sup> lo atribuyen a Domenico Fancelli, y un tercer grupo se refiere más genéricamente a un taller genovés.<sup>37</sup> Recientemente se ha propuesto un nuevo nombre, el del escultor Alberto Maffioli, de quien sabemos se embarcó en Génova para venir a España el 10 de mayo de 1499.<sup>38</sup>

De las tres posibilidades, la primera no se apoya en prueba documental alguna. La segunda es sugerida por las estrechas relaciones del escultor florentino con patronos españoles, pero éstas no parecen haberse iniciado antes de 1505<sup>39</sup> (tumba de Diego Hurtado de Mendoza) y en una forma que tiene poco que ver con el ejemplo toledano.

La tercera posibilidad, Alberto Maffioli, es atractiva pero encuentra importantes barreras cronológicas: si ya se estaba trabajando en el sepulcro en mayo de 1498, Maffioli pudo haber colaborado en su labra pero difícilmente en sus trazas.

La hipótesis que pretendemos rescatar es la de Andrea Sansovino. Como Huntley concluyó después de su estudio, si hay algo en el sepulcro no puede ser mucho más que el diseño, pero con toda seguridad, muy poco de su ejecución material. En este sentido debemos recordar que, según Vasari, Andrea dejó a su partida varias obras sin terminar, que buena parte de su trabajo estuvo constituido por "modelos" y, por último, que la mayor parte de las esculturas que llenan no sólo los nichos sino también partes "estructurales" del sepulcro como es el relieve de Santa Elena han sido atribuidos a maestros locales,<sup>40</sup> lo que si por una parte cuestiona la posibilidad de que el sepulcro hubiera llegado como otros encargos marítimos directamente desde Génova, por otra establece esta división de responsabilidades entre una "traza" en esas fechas novedosa en el panorama italiano, y por otra parte su ejecución por imagineros de muy inferior calidad a la que exigía el proyecto.<sup>41</sup>

Partiendo de este punto y aunque no pase de la especulación, la teoría de Justi sigue siendo razonable. Andrea Contucci pudo haber llegado a las cortes que habrían de celebrarse en



4. Sepulcro de Ascanio Sforza, S. Maria del Popolo (Roma).

Toledo con el rey Manuel en 1498. Hemos visto que tan pronto como fines de mayo de este año ya existían unas trazas y sabemos por otra parte que el monarca portugués llegó a Toledo el mes de abril.<sup>42</sup> También sabemos que el ejecutor de su testamento, su sobrino y arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, acudió a Toledo para la ocasión.<sup>43</sup> Pero los datos no tuvieron que desarrollarse necesariamente en este orden. En otras dos ocasiones Sansovino pudo haber atravesado Toledo para dejar unas trazas, o quizá un modelo: cuando regresó de Florencia en 1493 y de nuevo en 1497/98.

El primer documento gráfico que debe considerarse en relación con la sepultura del Cardenal es un discutido dibujo que perteneció a la colección de Vasari [Uffizi 142A] donde recibió la inscripción: "Andrea Contucci dal Monte Sansovino scult.". Su atribución se disputa sin embargo entre Andrea y su discípulo Iacopo, habiendo sido considerado repetidas

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> La fecha *ante quem* podría ser 1513: R. Díez del Corral, "Muerte y Humanismo..."; véase al respecto la hipótesis de Margarita Fernández Gómez, "La arquitectura como documento: el Sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo", *Academia*, 63, 1986, pp. 221-241.

<sup>36</sup> Annie Cloulas, "La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Les commandes ecclésiastiques", *Gazette des Beaux Arts*, marzo 1993, pp. 139-163.

<sup>37</sup> B. G. Proske, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, N. Y., 1951, pp. 298-304. R. Díez del Corral, *op. cit.* Margarita, Fernández Gómez, *op. cit.*

<sup>38</sup> Luciano Migliaccio, "Carrara e la Spagna nella cultura del primo Cinquecento", *Le vie del marmo. Aspetti della diffusione dei Manufatti marmorei tra '400 e '500*, Pietrasanta, 1992, pp. 101-137. Un desconocido "maestre Alverto entallador" concursó en agosto del año anterior para el retablo: M. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, II, Madrid, 1916, pp. 30-31.

<sup>39</sup> Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 239.

<sup>40</sup> B. G. Proske, *op. cit.*, pp. 303-304. J. M.<sup>a</sup> Azcárate, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958, p. 18.

<sup>41</sup> Pese a que Justi ve formas toscanas en al menos seis de las figuras de los apóstoles, nuestra opinión es que tan sólo el San Juan Bautista en el lado interior es una obra con claro influjo florentino.

<sup>42</sup> La fecha de su llegada fue a fines de abril y la entrada solemne el 29 del mismo mes, no en mayo como afirma Justi: Damiao de Gois, *Crónica do Felicísimo rei D. Manuel* (Lisboa, 1566-7), Coimbra, 1949, I, pp. 57-67.

<sup>43</sup> *Ibidem*.





5. Sepulcro de Diego de Santisteban, San Martín (Salamanca).

veces como un proyecto para el monumento funerario del rey Juan II.<sup>44</sup> El sepulcro de proporciones muy similares al de la Catedral de Toledo —si exceptuamos el ático— no tiene símbolo heráldico alguno que permita concretar su destino. El bonete del difunto puede leerse como el de un clérigo y en los pedestales aparecen escenas de batalla que sí podrían estar relacionadas con el “modelo” al que nos hemos referido con anterioridad. En cuanto a su traza guarda pocos puntos en común con el del Cardenal Mendoza excepto en un rasgo sobre el que queremos llamar la atención: se trata con toda probabilidad de un arco “transparente”, con la sepultura exenta bajo el arco triunfal.

En cualquier caso, lo más importante es considerar si la atribución del diseño del sepulcro del “tercer rey de España” a Sansovino tiene sentido en su propia evolución estilística. La última obra realizada por Sansovino antes de dejar Florencia es el famoso “Altar Corbinelli” en el *Santo Spirito*, comenzado según recientes investigaciones en 1491.<sup>45</sup> El altar toma la forma de un arco triunfal según el modelo del arco de Constantino, un tipo anticuario que vemos reproducido con asiduidad entre los diseños de un arquitecto con el que Sansovino colaboraba en estos mismos años y en la misma iglesia, Giuliano da Sangallo.<sup>46</sup>

El esquema es prácticamente exacto al de la parte inferior del sepulcro del Cardenal, es decir, al “altar” sobre el que se coloca la tumba. La única diferencia son los tondos con relieves que en Toledo son rectangulares, y la decoración de erotes como tenantes. Por otra parte ésta es una de las primeras oca-

siones en las que el arco triunfal en esta forma de reconstrucción arqueológica se utilizaba para la escultura funeraria. El único precedente que conozco —y que es considerado el primer ejemplo italiano— fue concluido en Venecia tan sólo un lustro antes que diera comienzo el del Cardenal. Me refiero a la tumba del Dogo Andrea Vendramin, colocado en 1493.<sup>47</sup>

De vuelta a Italia Sansovino recibió dos importantes encargos para la iglesia de Santa María del Popolo, las tumbas de los cardenales Ascanio Sforza y Girolamo Basso della Rovere, erigidas a partir de 1505. En estos dos monumentos Andrea Contucci introdujo una nueva tipología en Roma, más solemne, alejada de los tipos que construyera la escuela de Andrea Bregno.<sup>48</sup>

Andrea Contucci volvió en esta ocasión sobre la idea del Altar Corbinelli pero cambió algunos detalles para ganar en monumentalidad. Sustituyó las pilastras por medias columnas y eliminó los relieves sobre los arcos laterales, concluyendo en una estructura mucho más severa, no muy lejana del ejemplo veneciano que acabamos de mencionar. Pero sabemos que previamente había considerado un diseño más sencillo. Éste se recoge en dos dibujos, uno de ellos conservado en Londres y el segundo en Weimar.<sup>49</sup> El londinense prácticamente reproduce la parte superior del monumento de Toledo. Tan sólo la adición de dos nichos a ambos lados del arco central y uno más en la parte superior transforma ligeramente la estructura. La diferencia de altura entre el arco central y los laterales se salva con orejones prácticamente idénticos. El relieve con la virgen sobre la efigie del Cardenal sigue también la moda florentina. Otros detalles del dibujo de Weimar como son los remates de la cornisa en forma de olas y los candelabros también están en Toledo.

Parece como si dos ideas distintas en las que hubiera estado trabajando se hubieran juntado en el sepulcro toledano. Dos ideas unidas y adaptadas a los pies forzados que la extraña ubicación del sepulcro del Cardenal conllevaba.

Entre las novedades que representan los sepulcros de Santa María del Popolo una de ellas fue considerada por Panofsky como procedente de la escultura española y por lo tanto, prueba indirecta del paso de Andrea Sansovino por nuestro país.<sup>50</sup> Nos referimos al tipo funerario del difunto acodado. Aunque descubrimientos posteriores prueban el conocimiento temprano que los italianos tuvieron de modelos anticuarios etruscos,<sup>51</sup> no pudiendo por tanto despreciarse esta posibilidad alternativa, lo cierto es que las esculturas funerarias del conjunto romano arrojan una semejanza mucho mayor, no tanto con los ejemplos alcarreños a que hizo referencia el estudioso alemán sino antes

<sup>44</sup> Siguiendo a Middeldorf, John Shearman (*Andrea del Sarto*, 2 vols., Oxford, 1965, I, p. 25, n. 4) acepta la atribución a Iacopo y su relación con la tumba del rey de Portugal. Recientemente ha vuelto a ser analizado por: Mary Dubose Garrard, *The early sculpture of Jacopo Sansovino: Florence and Rome*, Ph. D. diss., John Hopkins, 1970, pp. 397-404 y Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 vols., Yale, 1991, II, p. 380. Ambas autoras coinciden en considerarlo copia o variación sobre un tema sansoviniano y remarcen la ausencia de toda prueba sobre su destino real, sugiriendo la segunda que se trate de un clérigo. La relación con Portugal ha vuelto a ser considerada por: Rafael Moreira, catálogo de la exposición *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983, ficha n.º 394.

<sup>45</sup> Margrit Lisner, “Andrea Sansovino un die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1987, pp. 207-274.

<sup>46</sup> Ulrich Middeldorf, “Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino”, *Art Bulletin*, 1934, pp. 107-115. Para los dibujos de Sangallo: Franco Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e dell'antico*, Roma, 1985, pp. 122-125.

<sup>47</sup> Wendy Williams Stedman Sheard, *The Tomb of the Doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, Ph. D. diss., Yale, 1971, p. 74. Esta autora llega a la conclusión de que este “novedoso modelo” fue construido por primera vez en Venecia, considerándolo el antecedente de las tumbas de Sansovino en Santa María del Popolo.

<sup>48</sup> Gerald S. Davies, *Renascence. The sculptures tombs of the fifteenth century in Rome*, N. Y., 1916, pp. 171-179. John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, text volume, Londres, 1963, pp. 54 y ss.

<sup>49</sup> Ulrich Middeldorf, “Two Sansovino drawings”, *The Burlington Magazine*, abril 1934, pp. 159-164; Huntley, *op. cit.*, pp. 95-101.

<sup>50</sup> Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (1.ª ed. 1964), N. Y., 1992, p. 82.

<sup>51</sup> No sabemos gran cosa del conocimiento que los artistas del Renacimiento tenían del arte etrusco. André Chastel fue el primero en llamar la atención sobre el problema (*Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París, 1959, pp. 63-71). Esta iconografía funeraria era conocida desde muy pronto como demuestra una carta datada en 1466: John R. Spencer, “Volterra, 1466”, *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 95-96. Además de Sansovino, este tipo etrusco se ha sugerido como modelo de un relieve de Donatello: H. W. Janson, “Donatello and the Antique”, *Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento*, Firenze-Padova, 1966, pp. 77-96. En una perspectiva más general véase: Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Florencia, 1980, especialmente pp. 13-21; Franco Borsi, ed., *Fortuna degli Etruschi*, Milán, 1985, pp. 102-113.

bien con un segundo grupo que Panofsky desconocía y que se extiende desde Santiago hacia el norte de Castilla dejando importantes ejemplos en Salamanca. Sepulcros como el de Diego de Santisteban († 1483)<sup>52</sup> en la parroquia de San Martín son característicos de esta particular metáfora plástica del *requies* de los funerales que Sansovino explotaría en el primer sepulcro que realiza a su regreso a Italia.

Es oportuno recordar por tanto que el “Andrés Florentín” de los libros de cuentas de Toledo recibía cierta cantidad en concepto de una estatua de San Martín como “muestra” para el retablo (que no ha sido conservada) y por un viaje a Benavente. Cualquiera de las dos posibles identificaciones del “Benavente” de la documentación catedralicia constituye una prueba convincente de la estancia de Sansovino en España. Si se trata

de la ciudad leonesa, entonces el viaje del florentino habría atravesado más que probablemente por Salamanca; si por el contrario, tal y como pretende Rafael Moreira, se refiere a la ciudad del Ribatejo en la región cinegética donde la corte portuguesa pasaba el invierno,<sup>53</sup> este viaje “de ida y vuelta” constituiría la solución a una parte de nuestro problema.

Dentro del tema del congreso que ahora nos ocupa el caso de Andrea Contucci añade una regla y una excepción. La regla es que su aportación al arte español no es simplemente unidireccional, sino fruto del encuentro entre dos culturas con consecuencias en ambos sentidos. La excepción, al menos en lo que sabemos, es que la llegada de Sansovino a España es en cierta manera una casualidad, la de la localización geográfica de nuestro país en uno de los cruces de caminos del arte europeo.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de la Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 170.

<sup>53</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento...*, p. 115.

<sup>54</sup> Esta comunicación fue en su origen un trabajo para un curso de tercer ciclo dirigido por el prof. John Shearman. A él y al prof. Fernando Marías mi agradecimiento por la ayuda prestada en su realización.

# LUIS DE MEDINA Y LA PINTURA DEL ZAGUÁN DEL CABILDO NUEVO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

ANNA MUNTADA

Universitat Autònoma de Barcelona

"...aunque en realidad, en el interior de sus muros, verdean imágenes de los más variados frutos".

ESTA aproximación a la obra y a la personalidad de su artífice—singular en un caso y prácticamente desconocida en el otro—se abre con las mínimas, pero sustanciales, palabras que les dedicara el canónigo Blas Ortiz en su *Summi Templi Toletani*.<sup>1</sup> En esta erudita y a un tiempo crítica y personal descripción de la catedral, Blas Ortiz se detiene cuantas veces el itinerario lo requiere... así, al paso del visitante atraviesa el umbral del capitulo: "Continuo se offert atrium pulchrum speculati fenestra meridionali illustratum: eius vero parietes intrinsecus variis fruticum figuris virent".<sup>2</sup>

Es la visión del hombre docto que contempla la obra pocas décadas después de su ejecución, cuando el siglo todavía no ha mediado, mirada privilegiada de quien pudo percibir la envolvente sensación espacial del zaguán tal y como en origen había sido concebido.<sup>3</sup>

Experiencia contemplativa—símil de la equivalencia clausuro (aquí, atrio)—paraíso (jardín perenne)—, de ilusión y realidad; como diría el poeta, "un espacio en el que la interioridad se convierte en mundo, y donde el mundo se interioriza".<sup>4</sup> Donde la imagen medieval, del jardín místico, es renovada por el convincente ilusionismo espacial, de clave renacentista.

Desde un punto de vista iconográfico, el sentido de las pinturas del zaguán se desvela en relación con el ciclo de la Virgen que se desarrolla en la sala capitular contigua.<sup>5</sup> En efecto

la iconografía de la Virgen y la del jardín confluyen en la imagen gestada en los siglos de la Edad Media del *hortus conclusus*, el jardín cerrado del *Cantar de los cantares* (4,12) que simboliza la virginidad de María. La asociación de las flores de un jardín cerrado con la virginidad es un lugar común de fines de la Edad Media, paralelo al incremento del culto a la Virgen María: "la capacidad simbólica de las plantas hace alusión a las virtudes de María".<sup>6</sup> De algún modo, el jardín de árboles y plantas en el atrio representa la virtud, en términos absolutos. El jardín es pues ambos, la Iglesia y a un tiempo el Paraíso.<sup>7</sup>

Se trata, al parecer, de un programa pensado con todo detenimiento, en un intento de "sacralizar el espacio de la Sala Capitular".<sup>8</sup> La dedicación a la Virgen culmina en la escena de la Imposición de la casulla a S. Ildefonso—no podía ser de otra manera en Toledo—, en la sala capitular, ante una arquitectura evocadora de la catedral misma, "quod fuit hic virgo".<sup>9</sup> En cierto modo el cabildo y el zaguán trascienden su función para constituirse en lugar emblemático del templo; unidad pues en la que se materializa el universo de la catedral como tal institución, en el pasado—léase la dedicación a la "Madre de Dios, Patrona de la iglesia Toledana"—<sup>10</sup> y en el presente—véase la singular serie de las efigies de los arzobispos que rigieron la sede que Juan de Borgoña pinta en el cabildo—.<sup>11</sup>

Cuando en los años 1499-1500 el cardenal y arzobispo de

<sup>1</sup> B. Ortiz, *Summi Templi Toletani perquam graphica descriptio*. Toledo, 1549, editado por Juan de Ayala. Agradecemos a Fernando Marías que nos llamara la atención sobre el libro, y a Marià Carbonell y Bonaventura Bassegoda, demás indicaciones y comentarios sugeridos a lo largo de la realización del presente trabajo.

<sup>2</sup> "A continuación aparece el atrio, hermoso, que puede admirarse gracias a la luz que penetra a través de la ventana meridional: aunque en realidad, en el interior de sus muros, verdean imágenes de los más variados frutos". B. Ortiz, *op. cit.* f. LXXXIV.

<sup>3</sup> Cuando el canónigo Ortiz escribe—su "descripción del templo" se edita en 1549—no se habían ejecutado todavía los armarios (Gregorio Pardo lo hace entre los años 1549 y 1551, Gregorio López construye el suyo imitando el de Pardo a fines del siglo XVIII). Véase S. R. Parro, *Toledo en la mano*. Toledo, 1978 (1857), pp. 633 y 634. Hoy es posible comprobar apenas la efectiva continuidad del programa decorativo detrás de los armarios.

<sup>4</sup> La idea de absoluto—en clave platónica—entronca con el principio albertiano de la belleza. Véase L. Bek, *Towards Paradise on Earth, Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*. Odense, 1980, pp. 148-150.

<sup>5</sup> Véase R. Assunto, *Ontología y teología del jardín*. Madrid, 1991, p. 35.

<sup>6</sup> Véase A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Madrid, 1993, p. 22; I. Mateo Gómez, "La pintura española del primer Renacimiento", en *La pintura española*. Milán, 1995, t. I, p. 202, interpretación que enlaza con la lectura "institucional y devocional" del ciclo de la Virgen de la sala capitular planteada por J. Yarza, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993, pp. 317 y 318.

<sup>7</sup> Clave mariana que enlaza con la polémica sobre la Inmaculada Concepción—y más en concreto con la devoción concepcionista del mismo cardenal—. Véase M. Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1954, p. 149 y s.; S. Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Madrid, 1989. Para una valoración de la "figura de María como eje de la religiosidad y vértice de la vida cristiana medieval"—embrion de la evolución última en los siglos finales de la Edad Media—puede verse M. I. Pérez, "María en el vértice de la Edad Media", en *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*. Ed. a cargo de A. Muñoz, Madrid, 1989, p. 59 y s.

<sup>8</sup> Así, por ejemplo, en la hornacina que se abre en el basamento pintado del atrio destaca el jarrón de blancos claveles, alusión a la encarnación—la tradición lo ha pintado frecuentemente en un vaso junto a la Virgen o bien sobre el prado del Paraíso—. Véase M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Firenze, 1977, pp. 79 y 80.

<sup>9</sup> "the garden, and especially that of the cloister, would be identified in his mind [del clérigo] with moral and religious values", D. R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton, 1991, p. 5; lógicamente Coffin sitúa la línea de salida en la imagen heredada de la Edad Media, del *hortus conclusus*.

<sup>10</sup> J. Yarza, *op. cit.* p. 318.

<sup>11</sup> B. Ortiz, *op. cit.* f. II.

<sup>12</sup> A. Gómez de Castro, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. Ed. y trad. por J. Oroz Reta, Madrid, 1984 (Alcalá, 1569), p. 97.

<sup>13</sup> Lectura asimismo ratificada por las fuentes inmediatas en el tiempo, véase B. Ortiz, *op. cit.* f. LXXXII.



Toledo Francisco Jiménez de Cisneros emprende la restauración del rito mozárabe, concibe la fundación dentro del recinto catedralicio de la Capilla Mozárabe. Cisneros adquiere para ello la antigua Capilla del Corpus Christi, donde el "cabildo solía juntarse".<sup>14</sup> De resultas de dicho proyecto, surge en el marco de la Catedral Primada la necesidad de asentar una nueva aula para las reuniones capitulares que venían celebrándose en la mencionada capilla.

Las nuevas sala y antesala capitulares se disponen en un cuerpo de edificio que sobresale del perfil de la girola.<sup>15</sup> Son espacios encadenados en extremo simples, de planta rectangular, con sendas ventanas abiertas hacia mediodía.<sup>16</sup>

La decoración al fresco de la antesala y sala capitulares ha sido reconocida por la crítica como uno de los conjuntos pictóricos más notables de nuestro temprano quinientos, capaz de emular "los bellos interiores cuatrocentistas italianos".<sup>17</sup> Es una opción decididamente decantada hacia las nuevas formas renacentes, de mayor relevancia si cabe, dado el clima de hibridaciones y ambigüedades en que se inserta<sup>18</sup> y por el papel que detenta de *unicum*, casi, en tierras hispánicas.

Englobadas en la unidad del proyecto, las pinturas de la sala y antesala capitulares se han asignado sin solución de continuidad a Juan de Borgoña, cuyo nombre permanece pues asociado a una de las grandes empresas pictóricas del arte del quinientos en la península.<sup>19</sup> Borgoña —que al parecer ha aprendido de primera mano la lección italiana—<sup>20</sup> construye un espacio habitable, íntegro y da vida en él a la figura, personajes idealizados, de gesto amable y contenido; se muestra en fin capaz de articular con verosimilitud un amplio discurso narrativo cual es el ciclo dedicado a la Virgen en la sala capítular.

Pero, si bien las pinturas de la sala capítular se hallan efec-

tivamente documentadas como obra de Juan de Borgoña,<sup>21</sup> la lectura atenta del documento apunta, en lo que a las pinturas del zaguán se refiere, hacia otra personalidad. Visto que, sin ir más lejos, el mismo Juan de Borgoña carece todavía hoy del necesario trabajo de revisión, no debe tampoco sorprender que Luis de Medina —esta personalidad diferenciada a la que dedicamos estos primeros apuntes— haya pasado prácticamente inadvertido.

Su implicación en la decoración del zaguán se desprende de la lectura detenida de los mismos asientos en los libros de obra y fábrica. Efectivamente el libro de la obra de 1510 anota, bajo el epígrafe "Pintura del çaguan del capitulo", entre otros pagos relacionados con los trabajos que se realizan en la sala capítular: "en treze dias de febrero de quinyentos e dies Años pago el jurado fernand Vazques seys myll maravedis a luis de medina pintor para en pago de la pintura del çaguan del cavildo nuevo" —el subrayado es nuestro—. Los pagos se suceden, hasta un total de 49.366 maravedis y medio.<sup>22</sup> En el libro de 1511 se anotan todavía pagos por un valor de 26.800 maravedis.<sup>24</sup>

Es una secuencia paralela a la de los trabajos de pintura que Juan de Borgoña realiza en la sala capítular.<sup>25</sup> Por su parte, Luis de Medina lleva a cabo en la sala y antesala capitulares otros trabajos, pudiéramos decir colaterales.<sup>26</sup>

Al fin estos mismos libros de obra y fábrica, casi a despejar la duda y permitir deslindar personalidades y cometidos, proporciona la noticia de que precisamente Juan de Borgoña es quien se hace cargo de tasar el trabajo: "se le acabaron de pagar los quarenta e nuevemyll e trezientos e sesenta e seys maravedis e medio que monto la pyntura del çaguan del cabildo nuevo segund lo taso joan de borgoña pyntor con juramen-

<sup>14</sup> Véase B. Ortiz, *op. cit.* f. XCV. Otra fuente de primera mano es la del biógrafo de Cisneros: "Construyó —escribe Alvar Gómez de Castro— una Capilla de elegante arquitectura en la parte denominada del *Corpus Christi*, hacia el sector final del templo, orientada a Occidente", A. Gómez de Castro, *op. cit.* p. 126. Aparte, se preparan y realizan las ediciones del *Missale Mixtum* y el *Breviarium* mozárabes. Los trabajos de adecuación del nuevo recinto empiezan inmediatamente, así como el proceso de consolidación institucional y dotacional. Véase AAVV, *Piedras Vivas, La Catedral de Toledo 1492*. Catálogo de la exposición, Toledo, 1992, pp. 63-68, con una completa y rápida síntesis; M. Arellano García, *La Capilla Mozárabe o del Corpus Christi*. Toledo, 1980, pp. 14, 17 y s., trabajo documental que recoge los asientos de los libros de obra y fábrica relacionados con la capilla, desde el año 1499 hasta el 1638; para la historia constructiva ulterior, véase F. Marias, *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid, 1986, t. III, p. 213 y s.; R. Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 62-64; J. García Oro, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas II*. Madrid, 1992, p. 33 y s.

<sup>15</sup> En cuyo piso bajo se hallan las oficinas del obrero, en el segundo el obrador de la cera. Véase S. R. Parro, *op. cit.* p. 629.

<sup>16</sup> Acerca de la intervención en las obras de Gurniel y Maestre Enrique (?), véase más adelante nota 44.

<sup>17</sup> Afirma Diego Angulo, a propósito de la sala capítular. Véase D. Angulo, *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae. XII. Madrid, 1954, p. 118.

<sup>18</sup> La sala y antesala capitulares han sido repetidamente recordadas como ejemplo de los diversos lenguajes que se superponen en el Toledo de este primer tercio del siglo: yeserías, hojas de talla plateresca, y todavía, tracerías mudéjares —decoradas con grutescos—. No compite a estas líneas el abordar los términos del debate historiográfico en torno al denominado "estilo Cisneros". Véase más adelante nota 55.

<sup>19</sup> Referenciadas o bien simplemente descritas, pocas han sido las ocasiones en que las pinturas de la antesala han merecido una atención específica —de aquí también la inexistencia de una reflexión crítica—. Véase Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, IX, 1, Cambridge, 1947, p. 185; D. Angulo, *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954, pp. 20 y 21; R. Buendía, "Pintura" en *Historia del Arte Hispánico. III. Renacimiento*, Madrid, 1980, p. 209; F. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid, 1983, p. 125; R. Díez del Corral, *op. cit.* pp. 64 y 65; J. Yarza, *op. cit.* pp. 180-181 y 317-318; I. Mateo, *op. cit.* p. 202. Al parecer, siguiendo a Parro —*Toledo en la mano* (Toledo, 1857), Toledo, 1978, p. 631—, otros trabajos matizan la intervención de Borgoña como director de un trabajo en colaboración. Véase J. López de Ayala, Conde de Cedillo, *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo* (Madrid, 1919). Toledo, 1991, pp. 192 y 193; F. Chueca Goitia, *La Catedral de Toledo*. León, 1992, p. 62; F. Marias, *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989, p. 204.

<sup>20</sup> Sirve a Juan de Borgoña la bibliografía anteriormente citada y demás referencias bibliográficas que de ella se derivan. Debemos advertir que aún hoy la única monografía sobre el pintor es la que D. Angulo le dedicara en 1954.

<sup>21</sup> O.F. 803 (año de 1509), f. 112, "joan de borgoña, pintura del cabildo... en pago de lo que ha de pyntar enl cabildo nuevo"; O.F. 804 (año de 1510), f. LXXXIII, "joan de borgona, pintura del cabildo"; O.F. 805 (año de 1511), f. LXXXIII. Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo. En su mayor parte estos asientos ya fueron extractados por M. Zarco del Valle, *Documentos de la Catedral de Toledo. Colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914 por*. II. *Datos Documentales para la Historia del Arte español*. Madrid, 1916.

<sup>22</sup> La secuencia documental debiera completarse con las partidas concernientes a los restantes trabajos de arquitectura y decoración. Así, en el libro de 1509 se anotan: la talla de la silla del cabildo, el destajo de piedra labrada, el mármol para "losar el cabildo", la talla de "escudos de armas en el arocabe" para el cabildo, el destajo de "maestre pablo de la yesería de la puerta del cabildo"... todos ellos trabajos que se realizan en estos mismos años, 1509 y 1510.

<sup>23</sup> Son pagos sucesivos desde el día 13 de febrero hasta el 25 de noviembre, según partidas de 6.000, 10.000, 8.000 o 7.366 maravedis y medio; O.F. 804 (año de 1510), f. XCIII/98. Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo.

<sup>24</sup> O.F. 805 (año de 1511), f. 81v, Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo. Advértase que el asiento de fecha 26 de julio —último pago recogido— se anota en los siguientes términos: "pago a luis de medina y a sus compañeros cinco myll mravedis para en pago de los maravedis que an de aver por la dicha pintura". De ello se deduce que en ocasiones —como veremos— Luis de Medina trabaja en colaboración con otros pintores.

<sup>25</sup> Anterior en el tiempo, los primeros asientos hacen referencia a pagos efectuados a cuenta, "por lo que ha de pintar", ya en 1509; la "pintura del cabildo" en la que se invierten un total de 165.000 maravedis concluye en 1511.

<sup>26</sup> Medina en efecto pinta el "arrocave". O.F. 803, f. LXXXVII. Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo.

to<sup>27</sup> —el subrayado es nuestro—. <sup>27</sup> De hecho, la voz que Ceán Bermúdez dedica a Juan de Borgoña en su fundamental *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, concluye de modo explícito destacando esta actividad: “Además de éstas y otras muchas obras que trabajó en Toledo y para otras partes, tasó muchas, executadas por artistas de mérito para aquella catedral”. <sup>28</sup> Una vez más, los libros de obra y fábrica de la catedral ratifican cuanto el célebre historiador precisa. Tal y como corresponde a un profesional de reconocido prestigio, Juan de Borgoña aparece emitiendo su valoración, en solitario o bien junto a demás maestros, arquitectos, escultores y pintores coetáneos. <sup>29</sup>

De hecho, desde que se asignara la obra a Juan de Borgoña, nadie ha cuestionado la atribución. Y todo ello, a pesar de la corrección de nuestras tradicionales fuentes históricas. “Tenía tal reputación en Toledo en pintar al temple y fresco —escribe Ceán Bermúdez a propósito de Luis de Medina—, que el cabildo de la catedral le encargó varias obras... Finalmente pintó al fresco con sus compañeros el año de 1510 la antesala del cabildo por 49.366 maravedís, según tasación de Borgoña”. <sup>30</sup> No es el único, J. Amador de los Ríos en su *Toledo Pintoresca*, al describir el *antecabildo*, anota: “están los muros pintados al fresco por Diego López y Luis de Medina, representando bosques y flores”. <sup>31</sup>

Las consecuencias de una distinta lectura de la documentación obligan a una revisión. Es significativo comprobar cómo el nombre de Luis de Medina ha permanecido —junto al de sus compañeros— en el escalafón de las denominadas “arti congeneri” <sup>32</sup> —artes, recordemos, asociadas a la pintura pero subsidiarias de un “Arte” en mayúsculas—, luego, de algún modo, condenado de antemano al anonimato y recordado tan sólo si acaso como ejecutor de trabajos cuya autoría asumen otros pintores de primera fila.

Probablemente una interpretación apresurada de la documentación haya sido la responsable del equívoco. Luis de Medina —cercado por la inercia residual de ciertos prejuicios historiográficos— ha pasado inadvertido y efectivamente asociado a trabajos de pintura y dorado de la “carpintería de blanco”. <sup>33</sup>

Parafraseando a Eugenio Battisti, una vez más la “historia evitada” en pos de una “historia falseada”; espacios, no tan

sólo históricos, sino sobre todo conceptuales, todavía no suficientemente transitados por nuestra historiografía.

Por el momento, un dato seguro es la actividad contrastada de Luis de Medina en distintas obras catedralicias. <sup>34</sup> En ocasiones aparece asociado a Alonso Sánchez y Diego López, también pintores, a quienes Ceán Bermúdez asigna los trabajos de decoración del paraninfo de la universidad de Alcalá. <sup>35</sup> La primera referencia que nos sitúa a Luis de Medina, y sus compañeros, al servicio de la Catedral de Toledo se remonta a 1498; nuevos encargos se suceden los años 1507 y 1508. Los datos son explícitos; cabe proceder pues en la medida de lo posible a dar cuerpo a esta individualidad artística, desaparecida bajo el empuje de Borgoña.

Del análisis comparado sala-zaguán se desprende una opción estética diferenciada. La decoración de la antesala confiere amplitud y respiro a una arquitectura de proporciones demasiado “breves”. El atrio perfilado —recordemos— por una secuencia de pilastras sobre un alto basamento, se abre a un escenario naturalista de árboles y plantas de estilizada geometrización, que se contrapone a la contigua minuciosa transcripción de la naturaleza a la manera nórdica, de Borgoña.

También es distinta la ordenación espacial. Si en un caso las fingidas arquitecturas prescinden totalmente del sentido real del espacio, en otro en cambio, la arquitectura ficticia se acomoda a la real, creando un convincente efecto de *trompe-l'oeil*. Así, en la sala capitular, la arquitectura es un mero instrumento para escanciar la superficie del muro —y racionalizar la visión del espectador—, mientras en la antesala sirve al propósito ilusionista de anular el plano pictórico y diluir el límite entre realidad y ficción.

Esta ordenación, regida por una consciente aplicación de la perspectiva que orienta un eje visual inclinado de lo alto hacia abajo, proporciona al zaguán un punto de vista ligeramente sobredimensionado. Contrariamente, en la sala capitular, y a pesar de la solidez de la volumetría virtual, no se aplica un criterio preciso —algunas irregularidades sugieren todavía prácticas geométricas de raíz artesana—.

Adviértase que, desde el punto de vista historiográfico, la adopción consciente de los principios de la perspectiva constituye un indicio en extremo revelador del grado de recepción del modelo clásico.

<sup>27</sup> O.F. 804, f. XCIII. Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo.

<sup>28</sup> J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, I, p. 165.

<sup>29</sup> Así, junto a maestro Enrique tasa la talla “de Reyes de bulto” de maestro Copín —O.F. 803 (año de 1509), f. LXXXVIII—. De entre los numerosos asientos que conciernen la tasación de las obras, es especialmente indicativo de la labor desempeñada por Borgoña como tasador el que, en 1509, anota el pago a Francisco de Amberes de la pintura de “los organos chycos que van en la proçesyon del día de corpus xpi... esto taso con juramento el maestro sanches pyntor porque no estava aqui joan de borgona” —el subrayado es nuestro— (O.F. 803, f. 123v). Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo. La relación, a continuación, sería interminable, por lo que nos remitimos a un trabajo *in extenso* que dé cabida a todo el cuerpo documental.

<sup>30</sup> J. A. Ceán Bermúdez, *op. cit.* III, p. 103.

<sup>31</sup> J. Amador de los Ríos, *Toledo Pintoresca* (Madrid, 1845). Barcelona, 1976, p. 72. Por su parte Parro, en su *Toledo en la mano* —*op. cit.* p. 631— da noticia de la intervención de Luis de Medina en los trabajos de la antesala capitular, que coloca empero bajo la dirección de Borgoña. Ponz en cambio prácticamente ignora dicho conjunto parietal —A. Ponz, *Viaje de España*. Madrid, 1988 (1772), t. I-IV, p. 147—, remitiendo cualquier ulterior referencia a las capillas o dependencias del templo a Blas Ortiz, que “ya trató de ellas”.

<sup>32</sup> Tomamos el término de G. Vasari, *Le Vite*. Ed. a cargo de P. Barocchi (redazioni del 1550 e 1568). Firenze, 1996. Proemio, p. 15.

<sup>33</sup> Cfr. S. R. Parro, *op. cit.* p. 636 y M. A. Toajas Roger, *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*. Madrid, 1987 (tesis doctoral, Univ. Complutense).

<sup>34</sup> El libro de la obra de 1509, O.F. 803, anota los siguientes trabajos: “pintura de las claraboyas detras del coro” (f. XCVv); “lo que se pinta en la capilla que se haze detras del Retablo para el santo Sacramento” (f. XCVI), trabajo que concluye en 1510 (O.F. 804, f. LXXXIIIv) y que Juan de Borgoña tasa en 20 ducados; todavía en 1509, Luis de Medina pinta la azotea de sobre el cabildo —trabajo asimismo tasado por Borgoña— (f. XCIXr); siguen las partidas, “pintura de los organos” (f. XCIXv), este asentamiento incluye pagos por trabajos de pintura en los “apostamientos” y porque “pynto una muestra para como avia de ser el suelo del cabildo de azulejos”, por un total de 7.714 maravedís; todavía pinta las “puertas de los organos”, que Juan de Borgoña tasa en 9.824 maravedís (f. C); otros trabajos de Luis de Medina se anotan en el capítulo de “gasto granado y menudo”, bajo conceptos varios, “por pintar un escudo grande de armas en la escalera dela claustra...” (f. 115), “pinta una cortyna con las ynsygnias de la pasyon para delante el corpus Xpi en el altar mayor” (f. 118); pago “por lo que doro e pinto en las cosas del monumento...” (f. 119); “pinto e doro —incluso— el çirio pascual” (f. 119v) —asientos, estos dos últimos, que nuevamente anota el libro de 1510—. El libro de la obra de 1510 (O.F. 804) anota los siguientes pagos: pinta dos alas del guardapolvo del “Retablo para los moçaraves” (f. LXXIXv); pago de lo “que monto el pintar el çielo de la capilla que solia ser cabildo”, que Juan de Borgoña tasa en 18.328 maravedís (f. LXXXVr); por la pintura del “arrocave” de la capilla que solia ser cabildo —“ta-solo Juan de Borgoña por mandado del obispo” (f. LXXXVv); Luis de Medina, Diego Lopez y Alonso Sanchez “pyntores pintan las sillas e asyentos de la capilla que solia ser cabildo” (f. XCVv). Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo.

<sup>35</sup> Diego López y Alonso Sánchez colaboran efectivamente en ocasiones con Luis de Medina en algunos de los trabajos para la catedral —noticias ratificadas por Zarco del Valle en su siempre útil cata documental—. A decir de Ceán Bermúdez, todos ellos se encargan de pintar el paraninfo de la universidad de Alcalá —en 1519—. Véase A. Ceán Bermúdez, *op. cit.* t. III, p. 45, la voz “López (Diego)” y t. IV, p. 322, la voz “Sanchez (Alonso)”.



Comparada por su decoración parietal con “un verdadero *studiolo* o una sala de *villa italiana*”,<sup>36</sup> la antesala nos hace volver hacia atrás, a las décadas que cierran el siglo xv, y dirigir la mirada a Italia, dado que sólo allí podemos hallar los precedentes de tal puesta en escena. Por estas fechas y en Castilla no sólo sigue siendo novedoso el concepto —la pintura mural como tipología religiosa decorativa—, sino también la técnica, del fresco.

Prototipo de este tipo de decoración sería la *loggia* pintada al fresco de la Casa, romana, de los Caballeros de Rodas, en el Foro de Augusto (dec. d. 1470).<sup>37</sup> Ambas, zaguán y veranda, comparten una misma definición del *hortus conclusus*, con un basamento fingido elevado y en la parte superior un sistema arquitrabado que encierra la visión del verde. El trayecto romano parte, en primera instancia, de la tradición mural toscana.<sup>38</sup> “La definizione di *hortus conclusus*, grazie a un basamento architettonico di cui emergono gli alberi, ha anch’essa infiniti esempi: in *Annunciazioni*, come quelle di Alessio Baldovinetti (Firenze, Uffizi, ovvero Firenze, San Miniato al Monte, cappella dei Portoghesi); nell’*Ultima Cena* di Domenico Ghirlandaio (1480) con sfondo di alberi e uccelli in volo, nel refettorio di Ognissanti sempre a Firenze, oppure nella decorazione cortese e laica di dimore patrizie come Palazzo Datini a Prato, o Palazzo Davanzati a Firenze”.<sup>39</sup> Estamos asistiendo al proceso formativo de un género.

Ya en el recinto vaticano, esta línea de las decoraciones romanas de tipo ilusionista nos lleva a la *Biblioteca Greca*, decorada en época de Nicolás V, como evocación de una ágora griega.<sup>40</sup> Referencia a tener en cuenta es asimismo el Belvedere de Inocencio VIII,<sup>41</sup> cuya *loggia* principal decorada al fresco

por Pinturicchio —siguiendo la tipología inaugurada en la Casa de los Caballeros de Rodas— es por sus dimensiones, y a pesar de lo poco conservado, en verdad notable. Pero de alguna manera en particular —aunque se trata de trabajos que conocemos tan sólo por las fuentes literarias antiguas—, nos interesan la capilla y sacristía del Belvedere. Llama la atención una análoga secuencia espacial, de estancias encadenadas de manera similar a la toledana, y asimismo la coherente relación función-programa iconográfico —aquí, con alacenas fingidas en las paredes de la sacristía—. <sup>42</sup>

Los precedentes sugieren una estancia romana del artífice. Históricamente, no debiéramos perder de vista los cauces por los que discurren los enlaces entre la sede primada hispánica, Toledo, y la Santa Sede, Roma.

No tiene sentido pretender unas palabras conclusivas; por el momento restituir una identidad al nombre que nos proporciona la documentación permitirá avanzar nuevas hipótesis frente a una coyuntura crucial, al menos en lo que a la historia de la pintura en la península y la introducción del modelo renacentista se refiere. Será necesario reconsiderar la coordinada Borgoña - Medina - Gumiel,<sup>43</sup> en el marco en último término de las empresas artísticas de Cisneros —y la real implicación del cardenal en ellas—. <sup>44</sup>

Aunque “esta empresa” conlleva un empeño mucho mayor —que el del comitente o el de la manifiesta habilidad técnica—. En un giro copernicano, dejamos atrás el espacio visual del último gótico —*hortus conclusus*—, cerrado, en favor de la racional concepción humanista del espacio —una *finestra aperta*— abierta, al mundo. <sup>45</sup>

<sup>36</sup> F. Marías, *op. cit.* (1989), p. 204.

<sup>37</sup> S. Danesi Squarzina, “La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione”, en *Roma, centro ideale della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI*. Milano, 1989, pp. 102-142. Una segunda versión, de idéntico título, en *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento*. Ed. a cargo de A. Cavallaro, Roma, 1985, pp. 86-97.

<sup>38</sup> Véase E. Borsook, *The mural painters of Tuscany*. Oxford, 1980 (1960).

<sup>39</sup> S. Danesi Squarzina, *op. cit.* p. 119. Añádase todavía un objeto de muy distinta categoría —excepcionalmente conservado—: la cama de aparato de Federico de Montefeltro.

<sup>40</sup> S. Danesi Squarzina, *op. cit.* p. 132.

<sup>41</sup> D. R. Coffin, “Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere”, en *Studies in late medieval and renaissance painting in honor of Millard Meiss*. New York, 1977, pp. 88-97.

<sup>42</sup> El pintor (?) concibe la decoración de las paredes de la sacristía en clave ilusionista —que sigue siendo la premisa decorativa—: “Nelle piccole pareti, divise dai loro pilastri, ne stanno dipinte alcune scansietie che sembrano custodire tutti i sacri arredi del Santuario, cioè calici, incenseri, patene, mitre, e ogni altro nobile strumento per l’ecclesiastica liturgia”. Descripción de A. Taja (1750), citada por S. Danesi Squarzina, *op. cit.* p. 131. La atribución a Mantegna —que habría realizado las pinturas hacia 1488-89— es una cuestión debatida.

<sup>43</sup> Sigue siendo un tema a debatir: la condición laboral de Pedro Gumiel —una personalidad ambigua que oscila entre las profesiones de arquitecto, pintor y/o escultor— y su grado de intervención en los distintos proyectos catedralicios. A decir de Parro, “los famosos arquitectos Enrique Egas y Pedro Gumiel trazaron y dirigieron en 1504 esta solidísima obra” —S. R. Parro, *op. cit.* p. 629—. Pero las noticias que se desprenden de los libros de obra y fábrica sugieren más bien una labor de control e informativa, como correspondería en efecto al veedor de las obras del cardenal. A este respecto es revelador el asiento que, en el capítulo de “gasto granado y menudo”, anota el libro de obra y fábrica de 1509: “en ocho de março pago a pedro de gumyel myll e ciento e veynte e çinco maravedis que le mandaron dar el obrero e canonigo (?) de medina visytador de la obra porque es maestro de las obras del cardenal enviado aqui a visytar las obras desta Santa yglesia quando vyno aqui su Señoría” —el subrayado es nuestro— (O.F. 803, f. 117, Archivo de Obra y Fábrica, Catedral de Toledo). Véase R. Díez del Corral, *op. cit.* p. 68; J. Yarza, *op. cit.* p. 317 y más específicamente F. Marías, “Pedro Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del ‘estilo Cisneros’”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LVIII (49-80), 1994, pp. 49-80.

<sup>44</sup> En el horizonte se halla todavía el cuestionado “estilo Cisneros” —véase M. A. Castillo Oreja, “La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: el ‘estilo Cisneros’”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 55-63—, así como la preocupación —actitud verdaderamente moderna, si se acepta— por una cierta imagen plástica por parte del cardenal —véase M. A. Castillo Oreja, “La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros”, *Tiempo y espacio en el arte*, t. II, pp. 789-807; F. Checa, *op. cit.* p. 124; J. Yarza, *op. cit.* p. 180—. Nuevamente, las noticias que guardan los libros de la obra catedralicia ratifican al menos una efectiva voluntad de control por parte del cardenal: “costas de camyno a Alcalá para levar al cardenal dos piedras de marmol para el suelo del coro para que las viese”, o las referencias continuas a explicas órdenes de pago del cardenal a los distintos artífices. Una distinta variable a considerar será también la del canónigo obrero Diego López de Ayala —véase, AAVV, *Piedras Vivas...* (*op. cit.*), pp. 43-47—.

<sup>45</sup> Véase L. Bek, *op. cit.*



## ARTE Y LITURGIA EN VALENCIA Y NÁPOLES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI<sup>1</sup>

MIGUEL FALOMIR

DURANTE las primeras décadas del siglo XVI, un anónimo personaje elaboró y recopiló en Valencia y Nápoles un buen número de bocetos de los que se sirvió, inmediatamente después de 1540, para confeccionar el que probablemente sea el más extenso corpus de dibujos del Renacimiento Español.<sup>2</sup> Un material inédito susceptible de múltiples lecturas y que, junto con el profesor Fernando Marías, confiamos publicar en breve con la atención y extensión que merece. Esta comunicación queda así como el esbozo de un trabajo ulterior en la que hemos primado los temas que mejor se ajustan al espíritu del Congreso y que nos llevará desde Valencia hasta una de las familias señeras del Renacimiento italiano: los Colonna.

Los dos centenares de dibujos del corpus pueden agruparse, atendiendo a lo que representan, en dos grandes apartados: uno breve con dibujos de cálices y custodias, y otro más numeroso con lo que, no sin reservas, podríamos calificar como "arquitecturas efímeras". A su vez, este último grupo puede dividirse a su vez entre los diseños que representan construcciones realizadas en un lugar y un tiempo concretos, y aquellos otros (más numerosos) carentes de inscripciones que los ubiquen geográfica o cronológicamente. Precediendo a los dibujos, el manuscrito presenta dos largas composiciones poéticas cuya caligrafía, idéntica a la de las inscripciones, sugiere una misma autoría.<sup>3</sup> Por las inscripciones que acompañan a una veintena de "arquitecturas efímeras" sabemos que éstas (que no los dibujos) fueron realizadas entre 1509 y 1540. Las catorce más tempranas, datadas entre 1509 y 1521, reproducen estructuras levantadas en el interior de parroquias valencianas (Santa Catalina, Santo Tomás, San Martín, Santa Cruz, San Esteban, San Juan del Mercado, San Lorenzo y San Bartolomé), y de la construida en San Juan del Mercado el año 1510 se nombra incluso a su promotor: el gobernador Luis de Cabanilles. A partir de 1522 o 1523 y hasta 1540 (última fecha que aparece en el

manuscrito), los dibujos remiten a estructuras realizadas en Nápoles y otras poblaciones tanto del reino partenopeo (Ischia o Civita Lavina) como de los Estados Pontificios (Marino). Los diseños en que aparecen citadas estas tres últimas localidades están fechados entre 1536 y 1540 y fueron comisionados por Juana de Aragón, duquesa de Tagliacozzo, a quien el autor llama siempre "mi senyora". Con la información suministrada por poesías e inscripciones procuraremos a continuación reconstruir el perfil profesional del autor de este corpus y, en la medida de lo posible, los ambientes que frecuentó en España e Italia entre 1509 y 1540.

### La autoría

El primer problema que se plantea es el del número de autores. Nuestra impresión es que, con la excepción del dibujo que aparece en el folio 19 r., los demás son obra de un solo autor y fueron realizados a un mismo tiempo, lógicamente, en algún momento después de 1540. La similitud caligráfica, la evidente unidad estilística,<sup>4</sup> el empleo de un mismo tipo de papel,<sup>5</sup> o el desorden cronológico de los dibujos,<sup>6</sup> así parecen sugerirlo. También la lengua. El autor, que hemos de suponer valenciano por remitir a esta ciudad los diseños más tempranos, se sirvió de su lengua natal para las poesías e inscripciones, pero en 1540, llevaba casi dos décadas en Italia, lo que explica el abundante empleo que hace de italianismos o formas italianizadas como "che" en lugar de "que".

Pero las poesías nos muestran también a un hombre culto. Sin entrar en su mayor o menor calidad literaria, lo cierto es que los poemas contienen latinismos como "angelorum" o "peccatorum", y puesto que escribir poesía o saber latín no eran algo común entre los profesionales de las artes en la Valencia

<sup>1</sup> El autor disfrutó de una "Ayuda a la Investigación" de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI) para el estudio del material objeto de esta ponencia.

<sup>2</sup> El manuscrito, propiedad de un coleccionista francés, consta de 223 páginas en papel, 17 de las cuales están en blanco, 5 contienen poesías y las 201 restantes dibujos. El manuscrito presenta doble numeración (por páginas en la parte superior de la hoja y por folios en el inferior), ninguna de las cuales es original. En realidad, se trata de dobles folios, a menudo con diseños en sus cuatro caras. Los folios (en adelante hablaremos siempre de tales) con distinto tamaño al "standard" (410 x 292 mm) son el 19 (410 x 250 mm), 29 bis (200 x 160 mm), 44 bis (240 x 63 mm), 63 bis (395 x 255 mm) y 88 bis (320 x 185 mm).

<sup>3</sup> Tanto las inscripciones como las poesías (ambas religiosas y dedicadas a la Virgen) están escritas con tinta marrón. Los dibujos están realizados con carbón y tinta marrón y algunos presentan colores (amarillo, aguamarina y malva) a la acuarela. Los dibujos están centrados, para lo que el autor se sirvió del trazado de una línea axial que rara vez eliminó una vez acabado el diseño y que suele estar presente incluso en los folios que quedaron en blanco.

<sup>4</sup> Aparte del fol. 19, que creemos de distinta mano, sólo dos dibujos (fols. 29 bis r. y 44 bis r.) se alejan del estilo mayoritario. Pero mientras los últimos son bocetos, lo que explicaría las diferencias, el del fol. 19 es un diseño acabado y coloreado.

<sup>5</sup> En el manuscrito aparecen tres filigranas distintas. La "A" (fols. 1, 60 y 92) que se corresponde con el tipo de papel mayoritario, la "B" (fols. 29 bis y 44 bis; ver nota 3), y la "C" (fol. 63 bis). La "B" puede identificarse con la n.º 10.763 de C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, New York 1966, Tomo III, p. 553. Se trata de un papel genovés producido entre 1499 y 1502.

<sup>6</sup> Así, mientras el fol. 107 r. muestra una estructura levantada en 1511 y el 107 v. otra de 1520, el fol. 109 r. remite a 1512 y el 109 v. a 1509.

de la primera mitad del siglo XVI,<sup>7</sup> convendría empezar por plantearse si fue uno de ellos, o por el contrario un aficionado, el autor del manuscrito. El principal argumento que avalaría una autoría profesional son los propios dibujos. Otra cosa sería decantarse por una profesión u otra. Desde luego, el autor no era pintor o escultor, pues las pocas figuras humanas que aparecen (fols. 88 r. y 88 bis v.) son de enorme tosquedad. Tampoco debió ser un profesional de la construcción, ya fuese cantero o alarife, pues aunque muchos dibujos ilustran “arquitecturas efímeras” y sus partes principales están trazadas con regla y compás, delatan un evidente desinterés no sólo por los aspectos constructivos, también por el tratamiento de los órdenes. Quedan solamente carpinteros –“fusters” en Valencia– y plateros. Los primeros tendrían a favor su participación habitual en la confección de estructuras efímeras;<sup>8</sup> los segundos, el elevado número de diseños (hasta 23) que representan cálices y custodias. Además, los plateros, en cuyo escudo gremial figuraban la escuadra y el compás (el dibujo era de hecho parte importante de su formación), eran los profesionales artísticos con mayor nivel cultural.<sup>9</sup> Finalmente, el carácter “técnico” de algunos diseños (la planta de San Stefano Rotondo del fol. 61 r. o un artificio mecánico en el fol. 70 r.) avalaría también una autoría profesional, fuera cual fuese la especialidad.

Pero tampoco puede descartarse que el autor de los diseños fuera un simple aficionado, acaso, y dada la temática exclusivamente religiosa de poesías y diseños, un clérigo. Los dibujos, que no destacan ni por su sofisticación ni por su perfección técnica, no son desde luego obra de un consumado profesional. Especialmente llamativa es la torpeza del autor en el manejo de las leyes de la perspectiva, lo que se traduce en la poca claridad espacial de unos diseños en los que a menudo se confunden los planos.<sup>10</sup> El autor, además, poseería al menos otra ocupación no relacionada con las artes, pues el fol. 63 bis contiene unas cuentas donde, con la misma caligrafía que el resto del manuscrito, se lee: “la farina che e donat a la cosina”. Este folio, con fecha del 16 de junio de 1535 y alusiones a Juana de Aragón, duquesa de Tagliacozzo, parece sugerir que el autor entró a su servicio, entre otras cosas, como administrador o intendente.

Fuera quien fuere el autor, lo que sí podemos reconstruir (siempre que lo hagamos espectador –cuando no autor– de aquellas realizaciones para las que da un lugar y fecha concretos) es su trayectoria vital. Probablemente naciera en Valencia en las últimas décadas del siglo XV, y no parece aventurado suponerle una veintena de años en 1509, la primera fecha del manuscrito. Hasta 1521 permanece en Valencia y, en 1522 ó 23 (no queda claro en el texto) está ya en Nápoles. Nada se dice de las razones del traslado, pero cabe recordar que éste tuvo lugar inmediatamente después de las Germanías. Aunque los contactos comerciales y personales entre Valencia y Nápoles eran fluidos y el traslado del autor pudo deberse a causas particulares, también es cierto que fueron muchos los que abandonaron Valencia tras las Germanías, ya fuera por su activa participación en el movimiento o por la crisis económica que se abatió después sobre la ciudad.<sup>11</sup>

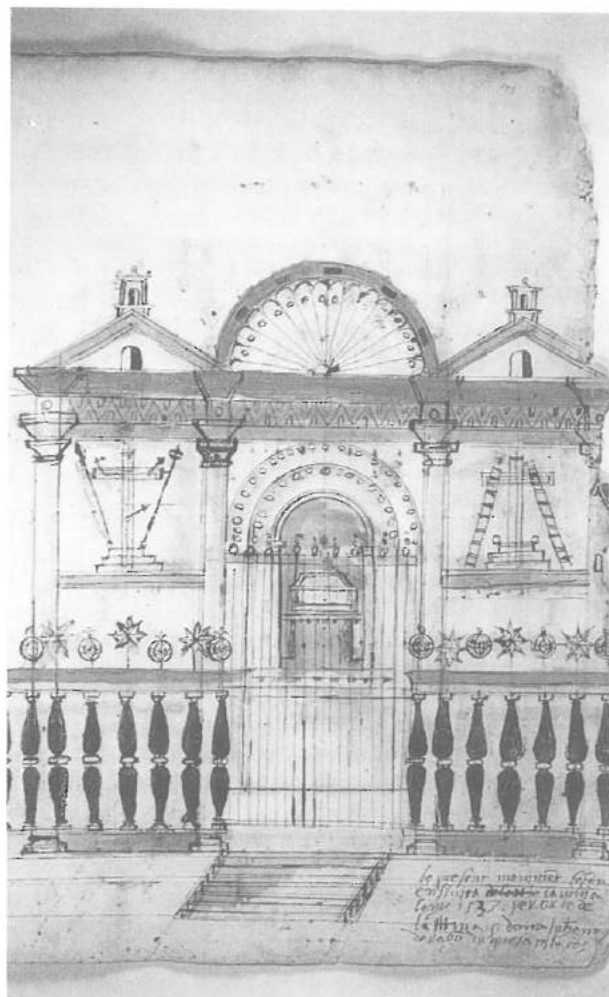


Figura 1.

El primer dibujo partenopeo lleva la inscripción: “Lo present se feu en Senta Maria la Nova e fon fet en la capela del Gran Capitán l'any 1522 (o 1523) per orde de frare Anthoni Viston y era sagrestà frare Damià de Xelent”. La capilla es, sin duda, la que tenía el Gran Capitán en la iglesia del convento franciscano de Santa María la Nova de Nápoles.<sup>12</sup> Sin embargo, la escasez de noticias sobre los frailes citados y la débil conexión entre el Gran Capitán y Valencia (reducida a puntuales pasos por la ciudad en sus idas y venidas entre España y Nápoles) no sugieren el por qué de la presencia del autor en esta iglesia. En realidad, el único nexo entre Valencia y Santa María la Nova lo proporciona la reina Juana, mujer del rey Ferrante de Nápoles y hermana de Fernando el Católico. Ésta residió en Valencia entre 1499 y 1506, y en su testamento (leído

<sup>7</sup> Entre 1472 y 1522, sólo el platero Pere de Civillar fue autor de unos versos recogidos en *Les Troves en Lahors de la Verge Maria* (1473). Sobre el nivel cultural de los profesionales artísticos valencianos ver Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia 1472-1522*, Consejo de Cultura Valenciano (en prensa).

<sup>8</sup> Miembro del gremio de “fusters”, Damián Forment construyó el puente con arcos de triunfo que recibió en 1507 a Fernando el Católico. En 1528 Luis Muñoz y Melchor Andrés, también “fusters”, realizaron las arquitecturas efímeras levantadas con motivo de la entrada de Carlos V; ver Salvador Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*, Valencia 1925, pp. 190-193 y 215.

<sup>9</sup> Según las ordenanzas del gremio de plateros de 1505, éstos debían superar un examen de dibujo para acceder a la maestría; Miguel Falomir Faus, *op. cit.* (en prensa). Antonio Igual Úbeda, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia 1956, reproduce algunos de estos dibujos, aunque ninguno presenta similitudes con los que aquí nos ocupan.

<sup>10</sup> Esta limitación quedaba clara hasta para el autor, que en algún diseño (fol. 112 v.) hizo notar la tridimensionalidad de la estructura representada (“es de tres parts”).

<sup>11</sup> Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia*, Barcelona 1975, pp. 217-236.

<sup>12</sup> “Sopra l'antico porto di Napoli era il castello della città, il qual poi fatta Chiesa, chiamossi Santa Maria Nuova nella quale era una gran torre del castello”, Benedetto di Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suoo amenissimo distretto*, Napoli 1535, fol. 35. Para la capilla ver Gino Doria, “Recuerdos de España en los monumentos sacros y profanos de Nápoles”, *Revista Geográfica Española*, 1948, pp. 140-149.

en Nápoles el 11 de enero de 1517), pidió que se trajese del Monasterio de la Trinidad de Valencia donde yacía el cuerpo de "Scandalibeccha" para que fuera sepultado junto al suyo en la capilla que mandaba erigir en Santa María la Nova de Nápoles y a la que destinaba mil ducados.<sup>13</sup>

Tras 1522-23 y hasta el 16 de julio de 1535 (fecha que vimos aparecer en unas cuentas domésticas de la duquesa de Tagliacozzo) nada sabemos, pero lo más lógico es suponer que el autor de los dibujos permaneció en Italia esos años (de ahí los italianismos de su habla). Incluso es probable, pese a que sólo en los dibujos fechados entre 1536 y 1540 se confiesa servidor de la duquesa antes citada, que entrara al servicio de los Colonna desde fecha muy temprana. Tras la muerte de Fabricio en 1520, Ascanio había sucedido a su padre al frente de la familia Colonna. Duque de Tagliacozzo y Marino y Gran Condestable del Reino de Nápoles, en 1521 había contraído matrimonio en Roma con Juana de Aragón, con la que estaba comprometido desde 1515.<sup>14</sup> El matrimonio pasó sus primeros años en el palacio Mezzocannone de Nápoles, una antigua posesión de los Orsini que el Gran Capitán entregó a Fabricio Colonna por su destacada actuación contra los franceses. En 1524 la pareja abandonó Nápoles y se trasladó a Marino, a escasa distancia de Roma.<sup>15</sup> Hasta 1535, Juana vivió –salvo excepciones como el Saco de 1527 o la invasión francesa de 1528–<sup>16</sup> en Roma o sus posesiones cercanas, y si el autor de los dibujos estaba ya a su servicio, acaso fuera entonces cuando trazó la planta de San Stefano Rotondo (fol. 61 r.) que aparece en el corpus sin una fecha al margen que la date.

1535 es un año decisivo por varias razones. Tras 12 años de silencio, los dibujos vuelven a proporcionar información y nos muestran a su autor a las órdenes de Juana de Aragón. 1535 fue también importante para la vida de Juana, quien en febrero y tras el nacimiento de su hijo Marcantonio, abandonó a su esposo y marchó a Isquia sin que ni el Papa ni el Emperador logran hacerle cambiar de parecer. La ruptura de los esposos probablemente llevara aparejada una escisión de su servidumbre, y acaso por desempeñar ahora un cargo de mayor relieve al servicio de Juana de Aragón, el autor vuelve a salir a la luz. Incluso es posible que se viera involucrado personalmente en los acontecimientos.<sup>17</sup>

Tras 1535, Juana repartió su tiempo entre Isquia y diversas posesiones de los Colonna al sur de Roma como Marino o Civita Lavinia. Sin embargo, el curso de los acontecimientos le

impuso puntuales salidas de su retiro. El 25 de noviembre de 1535, Nápoles fue escenario de la entrada triunfal de Carlos V tras la conquista de Túnez y sabemos que, como Condestable del Reino, Ascanio desempeñó un destacado papel en las celebraciones. Las fuentes nada dicen de la presencia de Juana en Nápoles, y por tanto, desconocemos si el autor de los dibujos –que por entonces estaba ya sin discusión a su servicio– fue testigo presencial de la espectacular escenografía desplegada para la ocasión.<sup>18</sup> La siguiente etapa del triunfal periplo del Emperador por Italia fue Roma, pero los días previos a su entrada en la Ciudad Eterna los pasó Carlos en Marino, feudo de Ascanio Colonna, quien "hizo muy gran fiesta al Emperador y a todos los que con él iban".<sup>19</sup> El 5 de abril de 1536 entró solemnemente Carlos V en Roma y tenemos la casi absoluta certeza de que nuestro personaje fue testigo ocular del acontecimiento (aunque no dejó constancia de las arquitecturas efímeras levantadas para la ocasión por un comité presidido por Antonio de Sangallo),<sup>20</sup> pues Carlos acudió al palacio romano de los Colonna en los Santos Apóstoles para visitar a Juana de Aragón y su cuñada Vittoria.

Se compiacque l'Imperatore in quello tempo, che stette a Roma de andare vedendo privadamente con alcuni suoi più familiari le cose sante, e le curiose di quella Città, e dello stesso moodo ancora se degnò di andare a vedere alle loro case Donna Giovanna di Aragona, Duchessa di Tagliacozzo, moglie di Ascanio Colonna, e Vittoria Colonna Marchesa di Pescara, moglie que fu dello Marchese di Pescara, Ferrante Francesco de Avalos, le quali signore allora se ritrovavano a Roma.<sup>21</sup>

Carlos pasó la Semana Santa de 1536 en Roma y para esas fechas se levantó en Marino, por orden de Juana de Aragón, un catafalco que reprodujo el autor de los dibujos. Tras esa fecha, parece que la duquesa de Tagliacozzo permaneció alejada de Roma, y por los datos que proporcionan los dibujos sabemos que pasó la Semana Santa de 1537 en Civita Lavinia, mientras entre 1538 y 1540 todas las referencias la ubican en Isquia, el lugar donde más tiempo pasó tras abandonar a su marido. Por aquellos años se dieron cita en Isquia una extraordinaria galería de personajes femeninos. Castellana de Isquia era Constanza de Ávalos, duquesa (Carlos V la elevaría a Princesa) de Francavilla y tía de Fernando (el vencedor de Pavía) y Alfonso de Ávalos (Marqués de Pescara el primero y de Pescara y del

<sup>13</sup> La reina mandaba también que se trajese de Valencia para su capilla la "devota figura della Gloriosa Vergine Maria che stá nella detta Chiesa della Santissima Trinità, che fù de Donna Scandalibeccha". Igualmente, ordenaba la construcción en Santa María la Nuova de una capilla dedicada a los Tres Reyes Magos, a la que dejaba "tutti li ritratti i devote figure" que poseía; Giovanni Antonio Summonte, *Dell'Historia della Città e del Regno di Napoli*, Tomo IV, Napoli 1643, pp. 15-17. Doña Scandalibeccha acompañó a Juana a Valencia en 1499 y allí murió en 1504. Desde 1487, era viuda de Juan Castrioto, hijo de Jorge Castrioto, señor de Albania muerto en 1466 y llamado "Scander-bey" (Alejandro) por los turcos, a los que infringió numerosas derrotas. En 1490, Doña Scandalibeccha acompañó a Beatriz de Aragón a Bohemia (viuda de Matías Corvino en 1476, Beatriz se casó con Ladislao de Bohemia en 1490, aunque fue repudiada poco después). De hecho, la imagen que reclamaba la reina era de origen bohemio y fue conocida en Valencia como "Virgen del Refugio". Pero la voluntad de la reina Juana no fue cumplida, y a mediados del siglo xviii, el cuerpo de Scandalibeccha y la "Virgen del Refugio" seguían en Valencia, donde los vio Agustín Sales, *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia 1761, pp. 111-131.

<sup>14</sup> Juana de Aragón (1502-1575), hija de Ferrante, bastardo de Ferrante I de Aragón, fue una mujer de excepcional belleza ("il primo grado nella bellezza" le llamó Filonico en su *Vita di d.ª Giovanna d'Aragona*). De ella da fe el retrato que le pintara Rafael en 1518 para Francisco I de Francia hoy en el Louvre.

<sup>15</sup> Bartolommeo Capasso, "Il Palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone", *Napoli Nobilissima*, III, 1894, pp. 86-89.

<sup>16</sup> En 1528 se refugió en Isquia lo más granado de la nobleza filo española de Nápoles: "la casa del Marchese de lo Vasto, la bellissima sua moglie Donna Maria d'Aragona, la dotta Marchese di Pescara Vittoria Colonna, la Duchessa di Tagliacozzi [...] quali tutte stavano sotto il governo et cura della Duchessa di Francavilla Donna Costanza di Avalos, zia delo Marchese del Vasto, donna di gran valore et bontà", Gregorio Rosso, *Historia delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo Quinto cominciando dell'Anno 1526 per infino all'Anno 1537*, Napoli 1635, p. 22.

<sup>17</sup> El fol. 63 bis, fechado el 16 de junio de 1535, contiene unas frases inacabadas que suenan a disculpa del autor por no haber defendido a su señora: "Si may e parlat ap alguna persona de N.S. may e parlat tot be en defensa de la onra de N.S."

<sup>18</sup> Una descripción del triunfo napolitano de Carlos V en Giovanni Antonio Summonte, *op. cit.*, pp. 99-110. El autor de los dibujos, ni dejó testimonio de la entrada, ni dio muestras de haber sacado alguna lección de ella.

<sup>19</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid 1922, Tomo III, p. 323.

<sup>20</sup> André Chastel, *El Saco de Roma 1527*, Madrid 1986, pp. 222-228.

<sup>21</sup> Gregorio Rosso, *op. cit.*, pp. 137-138. Contemporáneo a los hechos, Alonso de Santa Cruz vio con claridad la deferencia que con tal visita hacía el Emperador a los Colonna, sus más firmes partidarios en Roma: "la primera vez que salió [Carlos V] fue a casa del Sr. Ascanio Colona a ver a la señora Doña Juana de Aragón su mujer, y con ella halló la Marquesa de Pescara, este fue un favor para los colonenses muy grande, porque si hasta allí por su Majestad mataban osos, ahora osos y toros", Alonso de Santa Cruz, *op. cit.*, p. 330.



Vasto el segundo), casados respectivamente con Vittoria Colonna (hermana de Ascanio) y María de Aragón (hermana de Juana).<sup>22</sup> Unidas por lazos familiares e inquietudes culturales y espirituales, estas mujeres de alcurnia hicieron de Isquia una pequeña corte literaria, pero sobre todo se cuentan, en mayor o menor grado, entre las más afamadas seguidoras de Juan de Valdés.<sup>23</sup> Tras unos años en Roma (1531-1535), Valdés marchó a Nápoles en 1535 y allí vivió hasta su muerte desempeñando, entre otros cargos, el de "Veedor de Castillos".<sup>24</sup> Aunque es probable que, como servidor de Juana, nuestro autor conociera a Juan de Valdés, ni sus poesías religiosas (tan tradicionales en su forma como en su contenido) ni sus diseños (especialmente esos cálices y custodias de lujosísima apariencia radicalmente opuestos a la desnudez y simplicidad que caracterizan la espiritualidad valdesiana) reflejan la influencia del conense. El fallecimiento de Valdés en 1541 acaeció cuando nuestro autor estaría dando forma a sus diseños. Probablemente muriera él también poco después (si consideramos viable su nacimiento en torno a 1490, debía contar entonces con unos cincuenta años de edad) pues ninguna fecha posterior a 1540 aparece en el manuscrito.

### El contenido

Como señalamos al iniciar esta comunicación, los dibujos del manuscrito puede dividirse a *grosso modo* entre aquellos que representan custodias y cálices y aquellos otros que reproducen lo que entonces llamamos "arquitecturas efímeras". Tal clasificación es tan simplista como arbitraria y confiamos poder matizarla en el futuro, pero ahora nos detendremos únicamente en los diseños de "arquitecturas efímeras", y en especial, en los acompañados de inscripciones. Lo primero que llama la atención de estos últimos es que están localizados en iglesias, más aún, en su interior. Además, dos dibujos señalan expresamente qué era lo representado: un "moniment" (fol. 50 r.) (fig. 1) y un "tabernacle" (fol. 58 v.) (fig. 2) levantados en Civita Lavinia el año 1537. La palabra "moniment" o monumento resulta determinante para discernir el tipo de estructuras al que nos enfrentamos. En 1611, Sebastián de Cobarrubias definía el Monumento como "el tumulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves y Viernes Santo, donde puesto un arco en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro en que estuvo tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesu Christo".<sup>25</sup> Pese a ser posterior en sesenta años al manuscrito, Cobarrubias definía una práctica que estaba vigente —y aún habría de estarlo durante siglos— en la Iglesia, y aunque los monumentos contemporáneos a Covarrubias apenas se asemejarían a los que aparecen en el manuscrito (a buen seguro eran más desornamentados, parecidos al que Herrera diseñara para El Escorial y cuya maqueta conserva el monasterio), su principal característica tipológica, ese "arco en forma de sepulcro [donde] se encierra el Santísimo Sacramento" estaba ya presente en estos "aparatos" anteriores.

El origen de estos monumentos se sitúa en el siglo xi. Hasta entonces, y dado el carácter alitúrgico del Viernes Santo, el Jueves Santo se consagraban dos hostias, una para ese día y

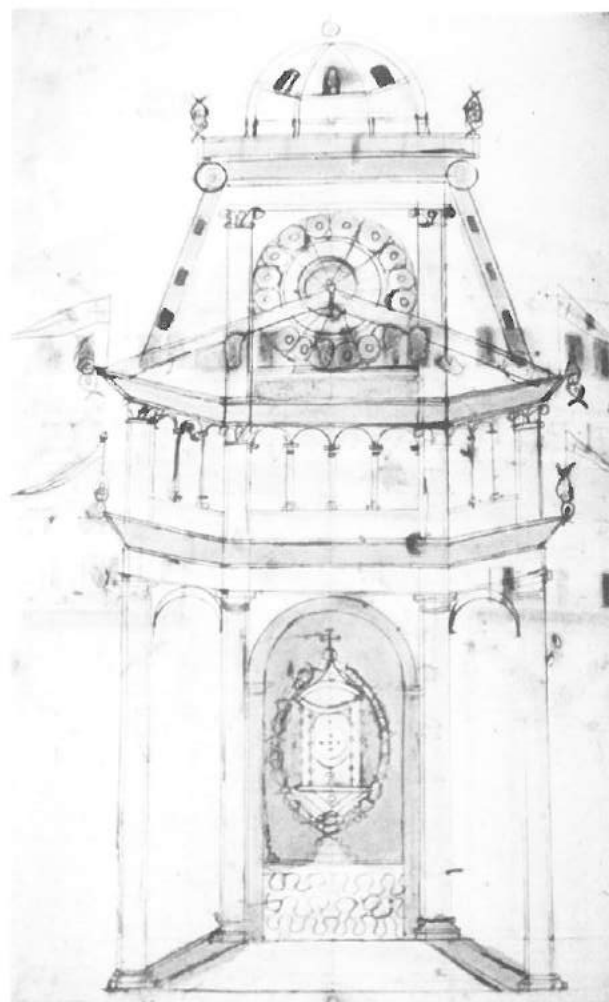


Figura 2.

otra para el siguiente que era depositada en el sagrario. Pero con la creciente devoción a la Eucaristía el rito se complicó: la segunda hostia pasó a depositarse sobre un altar o lugar convenientemente preparado y su traslado se rodeó de un fastuoso ceremonial.<sup>26</sup> Tras el siglo xi, la liturgia se hizo más compleja: comenzaron a cantarse himnos durante la traslación, la hostia era llevada en un cáliz (símbolo del sepulcro de Cristo) y, como lugar apropiado, se eligió una capilla adornada con flores y luces. Todo ello hace pensar que los monumentos que aparecen en los dibujos no fueron levantados en el cuerpo central de las iglesias referidas, sino en capillas próximas al altar que eran elegidas, bien por tradición, bien por haber sido construidas para tal fin —piénsese en la "capilla del monumento" en la iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia—.<sup>27</sup> El *Ceremonial de los Obispos* (1600), que fijaba el ritual romano del siglo xvi, señalaba que este lugar debía ser "quo pulcrius, magnificentiusque poterit, multus luminibus ornatum".<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Para los Ávalos véase Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletana*, Parte Seconda, Fiorenza 1601, pp. 93-113.

<sup>23</sup> Sobre Valdés y su círculo napolitano, ver Edmondo Cione, *Juan de Valdés. La sua vita e il suo pensiero*, Nápoles 1963, p. 106. Aparte de una actitud personal, el alejamiento de estas damas de la ciudad de Nápoles se debió a la oposición de la alta nobleza napolitana (con los Colonna y los Ávalos a la cabeza) a la política antifeudal del Virrey Toledo; Carlos José Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo xvi. El Virrey Pedro de Toledo*, Salamanca 1994, pp. 160 y siguientes.

<sup>24</sup> José C. Nieto, *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, Madrid 1979, p. 241.

<sup>25</sup> Sebastián de Cobarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (edición de Martín de Riquer), Barcelona 1943, p. 813.

<sup>26</sup> Mario Righetti, *Historia de la Liturgia*, vol. I, Madrid 1955, p. 799.

<sup>27</sup> Los monumentos no debían ser muy grandes. El autor sólo da unas medidas (fol. 72 r.) pero al ser un boceto nada dice de su emplazamiento. Tipológicamente recuerda un arco de triunfo con tres cuerpos, el central mayor que los laterales, rematados con frontones. Sólo sabemos la anchura de los cuerpos (6 palmos los laterales y 9 el central), lo que da un total de 4'41 metros. Proporcionalmente, el cuerpo central tendría unos 4'41 m y los laterales 1'6 m.

<sup>28</sup> Mario Righetti, *op. cit.*, p. 799.

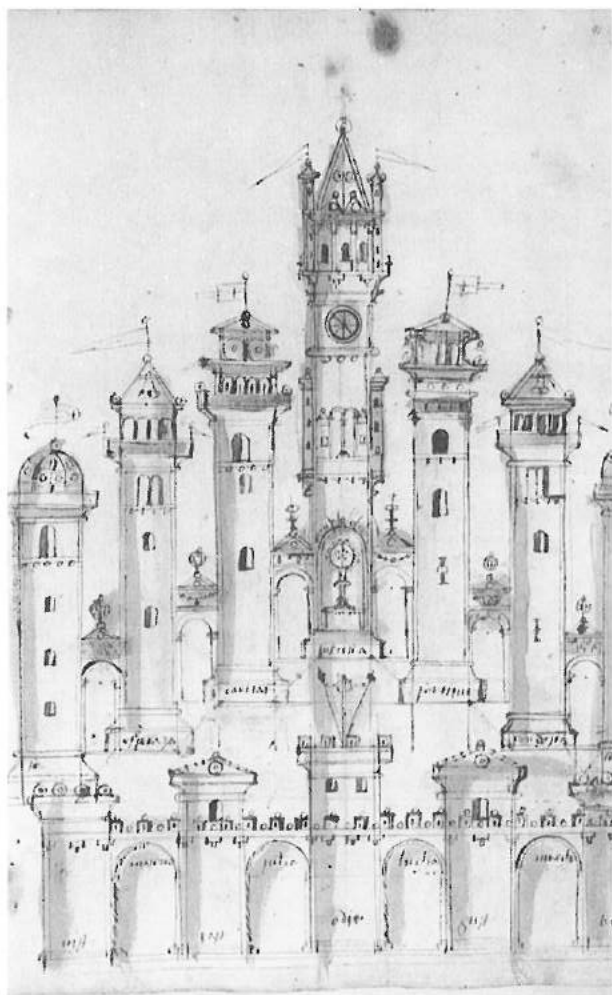


Figura 3.

Para la primera mitad del siglo XVI, este ceremonial había alcanzado el notable desarrollo del que dan fe unas *Hores de la Setmana Santa* publicadas por Francisco Romano en Valencia en 1533 y contemporáneas por tanto a los dibujos. El primer acto litúrgico que nos interesa destacar tenía lugar en la misa del Jueves Santo, cuando tras la comunión la hostia se depositaba en un "sacrari o casa" construido para la ocasión. Al día siguiente, durante la misa del Viernes Santo, un sacerdote y un diácono vestidos con capas de seda tomaban en la sacristía la cruz, que estaba cubierta por un paño negro, y la llevaban hasta el altar, donde era mostrada a los fieles. Tras esto, se cubría el altar con un tapiz, y sobre un cojín colocado en medio del altar y adornado con toallas, se depositaba la cruz. Finalmente, un cortejo de sacerdotes portando cirios marchaba en procesión con la cruz desde el altar hasta el "sacrari o monument", de donde tomaban la hostia allí depositaba el Jueves Santo para devolverla al altar. Las *Hores* concluían este apartado con una breve reflexión sobre el simbolismo del acto.<sup>29</sup>

La deposición de la Eucaristía en el Monumento simboliza-

ba la de Cristo en el Sepulcro y "monumento" acabó por convertirse en sinónimo de sepulcro.<sup>30</sup> A tal confusión contribuyó el que, también desde el siglo XI, comenzara a erigirse junto al altar o en una capilla adyacente una representación del Sepulcro de Cristo donde, en un tabernáculo, era solemnemente depositada ("sepultada" dicen los textos) la cruz del altar y, a veces, otra hostia.<sup>31</sup> Pero el simbolismo que encerraban estas estructuras podía ser acentuado por sus promotores con la inclusión de elementos iconográficos o mediante su asociación con lugares vinculados al martirio o la resurrección. Ejemplo de lo primero es el fol. 68 r. (fig. 3). Aunque sin inscripción que lo ubique, representa un monumento en dos planos. El inferior (o anterior) lo forman cinco torres almenadas con los nombres de los sentidos entre las que se abren cuatro arcos dedicados a los evangelistas. El superior o posterior presenta siete torres más dispuestas piramidalmente en cuya base están escritos los nombres de las virtudes cardinales y teologales. La mayor, que hace de vértice y está dedicada a la justicia, acoge en una hornacina el Santo Sacramento. Más interés presenta el fol. 112 v. (fig. 4), que muestra un monumento levantado en 1514 en la parroquia de Santa Catalina de Valencia, supuestamente, a imitación del Coliseo ("contrafet del Coliseu"). Tan sorprendente afirmación (aunque el autor se cure en salud advirtiendo que, a diferencia de aquel, el de Santa Catalina era cuadrado y no redondo) refleja, sin embargo, esa visión de la Antigüedad, más ética que estética o arqueológica, que predominaba en Valencia al iniciarse el siglo XVI. El Coliseo que interesaba al promotor de este monumento no era el mítico edificio de la Roma Clásica, sino el símbolo por excelencia del martirio de los primeros cristianos.<sup>32</sup>

La distinción entre un monumento donde se depositaba la Sagrada Forma el Jueves Santo y otro (llamémosle tabernáculo) que simbolizaba el sepulcro y albergaba la cruz (a veces también una segunda hostia) revela la existencia de dos estructuras efímeras complementarias para un mismo tiempo litúrgico, y explica la aparición simultánea de un "moniment" y un "tabernacle" en Civita Lavinia durante la Semana Santa de 1537. Pero esta distinción, clara para nosotros, no lo estaba tanto en el siglo XVI, cuando monumento y tabernáculo designaban indistintamente cualquier estructura levantada en el interior de las iglesias durante la Semana Santa (ya aludimos a la confusión entre monumento y sepulcro y cómo las *Hores* valencianas de 1535 participaban de esa idea). Los diseños del manuscrito dan fe de esta confusión, y volviendo a los fechados en Civita Lavinia el año 1537 (los únicos que permiten una comparación) observamos que el autor emplea el término "tabernacle" (fol. 58 v.) para lo que en puridad sería un "moniment" (50 r.) y viceversa.

El distinto uso que el autor da a las palabras podría tener sin embargo una explicación. Si hasta ahora hemos entrecomillado la expresión "arquitecturas efímeras" es porque al contemplarlas surgen dudas sobre su viabilidad constructiva por muy efímeras que fuesen. En realidad, pocas sugieren cierta solidez o una mínima lógica tectónica, y ello nos lleva a preguntarnos por el carácter, tridimensional o figurado, de estas "arquitecturas". Probablemente haya en el manuscrito ejemplos de ambas, con unos diseños reproduciendo estructuras realmente construidas y otros mostrando "arquitecturas" irreales pintadas sobre lienzos. Esto explicaría el interés del autor por dejar claro el carácter tridimensional de algunos monumentos:

<sup>29</sup> "La causa per ques reserva lo corpus domini lo dijous sanct y en lo divendres se iumeix: es per que lo cors del nostre redentor deu Jesuchrist foon per los feels soterrat. Emperho nos reserva lo sanguis per quant en lo jorn de la sua sacratissima mort y passio fon la preciosissima sanchi de aquell per los infels scampada", *Hores de la Setmana Santa: ab una devotissima oracio: preparatoria per a tenir vera contritio*, Valencia 1533, fols. CXCLXIX recto y verso y CXCI verso-CXVIII recto.

<sup>30</sup> Mario Righetti, *op. cit.*, p. 799. Esta identificación de "moniment" con sepulcro aparece ya en Ramón Llull o Ramón Muntaner, Antoni Alcover-Francesc Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Tomo VII, Palma de Mallorca 1956, p. 560.

<sup>31</sup> Cuando así ocurría, eran tres las hostias consagradas el Jueves Santo, Mario Righetti, *op. cit.*, p. 800.

<sup>32</sup> También en Roma el Coliseo sirvió de escenario durante el siglo XVI para la representación de dramas litúrgicos el Jueves Santo; Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, Tomo I, pp. 350 y ss.

“e atvertim que esta fet a 4 faches” (fol. 58 v.) o “es de tres parts” (fol. 112 v.). Contamos además con un testimonio que, aunque posterior, deja clara la coexistencia de ambas modalidades. Felipe III pasó la Semana Santa de 1599 en Valencia y aprovechó el Jueves Santo para visitar iglesias de la ciudad. En San Martín vio “huna riquissima trassa de Monumento, muy grande, todo de tela blanca pintada a las mil maravillas con infinitos pilares y capillas”, mientras el monumento de la Catedral era una construcción real y perenne (“cada hun año de huna misma trassa”) guardada “dentro la bóveda y arcada de la puerta de la Seo” y cuyo primer cuerpo lo formaban “quatro pilares a la corintia [...] que sustentan toda la fábrica de cornisas, pirámides y frontispicios”.<sup>33</sup> Un tabernáculo, y volvemos al

manuscrito, es por definición tridimensional (no así un monumento) y acaso ello explique que su autor utilizara tal palabra para referirse a una estructura (la del fol. 58 v.) que, como él mismo recordaba, tenía cuatro caras.<sup>34</sup>

Los dibujos admiten otras lecturas que confiamos abordar en breve, como la real autoría de estas “construcciones ilusorias”, la interrelación entre estructuras efímeras y arquitectura real, el temprano y desprejuiciado uso de elementos clasicistas en ámbitos sacros, o la libérrima utilización que se hace de ellos. Pero la inexistencia de dibujos de esta naturaleza (en España o Italia), y de estudios que tiendan puentes entre el arte y la liturgia en la primera mitad del siglo xvi aconsejaba que fueran estos los temas abordados en una primera aproximación.

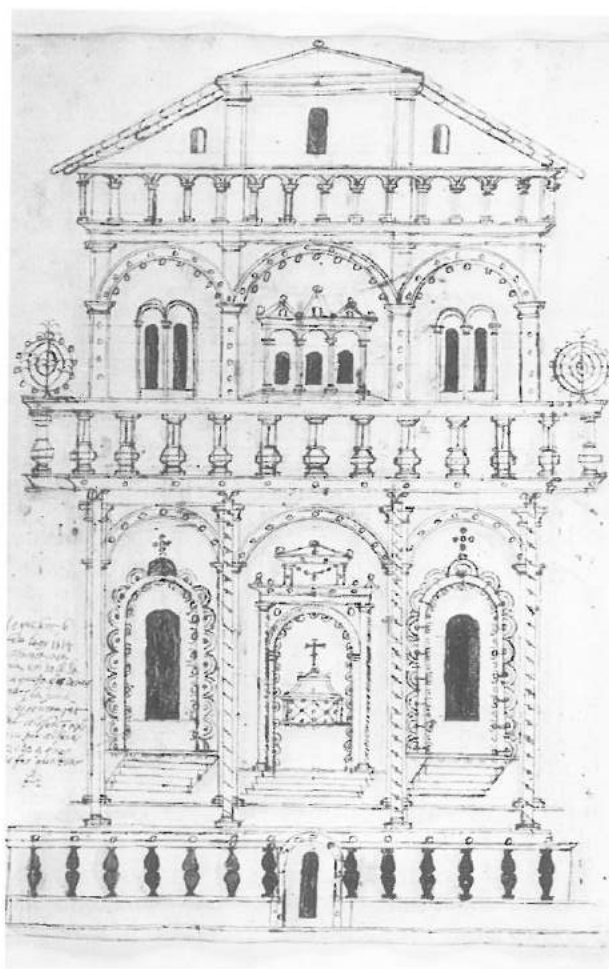


Figura 4.

<sup>33</sup> Sólo el Monumento de la Catedral no estaba pintado. El resto de los que se citan, los de las parroquias de Santos Juanes y San Esteban, sí lo estaban. Se celebraba además un concurso anual de Monumentos entre parroquias que ese año ganó San Martín; Felipe Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* (edición de Salvador Carreres Zacarés), Valencia 1926, Tomo I, pp. 355-364.

<sup>34</sup> Que los dibujos fueran realizados a un tiempo, que aparezcan inscripciones del tipo “esto se hizo en...”, y sobre todo estas frases explicativas sobre el número de fachadas de algunos monumentos obligan a plantearse si el autor no tenía en mente su publicación.



## EL LEGADO DE LA CASA REAL DE ARAGÓN EN NÁPOLES. CONSERVACIÓN Y DISPERSIÓN

LUIS ARCINIEGA GARCÍA

Universitat de València

La presencia de la Casa Real de Aragón en Nápoles se inició en 1442 con la entrada triunfal de Alfonso V. La ciudad se convirtió en centro de unos dominios unidos por el Mediterráneo; la corte, el reducto donde sus inquietudes artísticas y culturales de formación hispana casaron con las de príncipe renacentista italiano. Faceta esta última que fue predominante en sus sucesores, separados del resto de los reinos de la Corona de Aragón. La deposición de Federico I en 1501 y la claudicación meses después de su hijo, Fernando de Aragón (1488-1550), Duque de Calabria —es decir, jurado como heredero al trono—, puso fin a una experiencia dinástica de sesenta años (fig. 1). La figura de este último es, por tanto, pieza clave para explicar el destino del legado familiar.<sup>1</sup>

El adolescente Duque fue conducido a tierras hispanas, donde se le encarceló. Tras un periodo de libertad y responsabilidades políticas fue de nuevo aprisionado por abrigar los deseos de cumplir el mandato testamentario de su padre de restaurarse en el trono napolitano. En diciembre de 1523, después de más de diez años, consiguió su definitiva libertad y con ella inició un periodo de reconocimientos que culminaron en 1526 con su enlace con doña Germana de Foix y su nombramiento como virreyes y lugartenientes del Reino de Valencia, ciudad en la que hicieron entrada el 28 de noviembre.

Un año más tarde, tal vez renunciando a un posible regreso a Nápoles y probablemente teniendo en cuenta los desmanes que las tropas del Emperador realizaban por tierras italianas, el Duque mandó traer desde Ferrara numerosas pertenencias que aún quedaban en poder de su familia. Con tal motivo, el día 1 de octubre se inició el inventario de aquello que debía enviarse a la ciudad del Turia.<sup>2</sup>

La temprana edad a la que fue separado el joven Fernando de su tierra y las dificultades de su familia para subsistir en tierras francesas e italianas inducen a pensar que las ricas pertenencias no eran adquisiciones recientes, sino más bien parte de los enseres de los Reyes de Nápoles. La presencia de algunos objetos confirma los gustos y preferencias que los cronistas les atribuyeron desde Alfonso V.<sup>3</sup> Las armas reales de la propia casa de Aragón, o la de los Este, los Sforza, los Visconti, etc., o retratos al natural y al vivo, aportan de manera implícita una cronología, que en otros casos es explícita al señalar inscripciones o albaranes de las piezas.

Sin embargo, los bienes eran los restos del naufragio. La diáspora se inició en 1495 con la abdicación de Alfonso II, que en su posterior huida llevó consigo numerosas joyas, tapices y libros.<sup>4</sup> Doña Juana, su esposa, procuró retornar todos estos bienes a sus sobrinos, como miembros de la familia que mantenían la esperanza del proyecto dinástico; pero fueron interceptados por los oficiales reales. Por las mismas fechas, Carlos VIII se llevó a Francia más de mil libros, tapices, esculturas, cuadros, muebles, etc. Finalmente, cuando fue depuesto y exiliado Federico I, se hizo acompañar en su exilio con parte importante de los enseres familiares. Las penurias económicas llevaron al Rey y a su esposa, doña Isabel de Baucio, a ventas como las efectuadas al rey Luis XII de Francia o al cardenal Giorgio I de Ambois.<sup>5</sup>

La situación, no cabe duda, se agravó con la muerte del depuesto Rey, obligando a doña Isabel a realizar donaciones y ventas en Ferrara, de las que da buena cuenta el hasta ahora desconocido libro de guardarropa que comprende desde 1522 hasta su muerte en 1533. Entre las primeras destacan las reali-

<sup>1</sup> Interesante genealogía y biografía de don Fernando, si bien algo panegírica, nos ofrece fray Francisco de Villanueva: *Libro de la fundación, dotación y rentas de este monasterio de San Miguel de los Reyes*. Archivo Histórico Nacional (= AHN), Códices, 223/B. Traslados en *loc. cit.*, 493/B y 515/B. Para mayor claridad a partir de aquí sólo citaremos el código 493/B. Véase también *Relación de la fundación del Real Monasterio de S. Miguel de los Reyes*. Biblioteca de El Escorial (= BE), &.II.22, ff. 213-228v. En cuanto a la más moderna historiografía podemos destacar: Vicente Castañeda y Alcover: "Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Apuntes biográficos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (= RABM), 1911, t. XXV, pp. 268-286. L. Fullana: "Historia del Monasterio de San Miguel de los Reyes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1935, t. 106, c. V-VII y XI. Carlos Sarthou Carreres: *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros*. Valencia, 1946. José Martí Ferrando: *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria (1536-1550)*. Tesis doctoral, 1993, Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.

<sup>2</sup> Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València (= BGHUV), Ms. 947. *Inventari dei Duca de Calabria. Ferrara 1527*. Un estudio de catalogación puede encontrarse en M.<sup>a</sup> Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz: "Aproximación al Ms. 947 de la Biblioteca Universitaria de Valencia", *Miscelánea-Homenaje a Luis García Ejarque*, 1992, Fesabid (ICYT), editorial Bitácora, Madrid; pp. 195-202. La propia autora nos ha hecho saber la inminente publicación de la transcripción y estudio filológico del citado manuscrito a cargo de ella misma y de la profesora Julia Benavent Benavent. Con ansiedad esperamos un trabajo que hubiera facilitado el nuestro.

<sup>3</sup> Antonio Panormita: *Libro de los dichos y hechos del Rey don Alfonso: ahora nuevamente traducido*. Valencia, Juan Joffe, 1527. Pandolfo Colenuccio: *Compendio de las hystorias del reyno de Nápoles del famoso Doctor Pandolfo Colenuccio, juris consulto, traducido por Nicolás Spinosa al muy Magnífico Señor Symon Ros*. Valencia, Joan Navarro, 1563; cap. VI. Señalan el gusto por las piedras preciosas, que hizo buscar por todo mundo; por las medallas y monedas antiguas, especialmente por aquellas que portasen la imagen de Julio César; por los estudios y las letras; por la arquitectura, y especialmente Vitruvio; y en general, por las producciones de hombres ingeniosos.

<sup>4</sup> En palabras del contemporáneo Giacomo Gallo: "zoie, tapezarie bellissime et la soa libreria, ch'era delle belle cose d'Italia; li libri lui havea benissimo scritti, miniati et ornati di legature". Citado en T. de Marinis: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*. Milán, Hoepli Editore, 1947-1952; t. I, p. 103, n. 2.

<sup>5</sup> G. Mazzatinti: *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*. 1897. Concretamente, capítulo VI.

zadas a sus criados como forma de pago, o a las familias con grandes vínculos como la de Francisco de Este, o a monasterios con los que mantenía estrechas relaciones, como el de Santa Catalina, donde fue enterrada. Entre las segundas, las de tapices realizadas a Salomón Ebreo de Mantua, o la de ciento treinta y dos libros a Celio Calcáximo.<sup>6</sup>

Lo que no se vendió desde Tours o Ferrara, pasó en última instancia a don Fernando de Aragón, por vía testamentaria de padres, hermanos y otros familiares, como su tía doña Beatriz de Aragón, Reina de Hungría y Bohemia.<sup>7</sup> A los bienes familiares se incorporaron algunos de su primera esposa y nuevas adquisiciones. Pero el análisis de los herederos de don Fernando era concluyente al calificar los bienes de los ascendentes como “la mayor y mejor parte de la recámara que su Excelencia dexó”.<sup>8</sup>

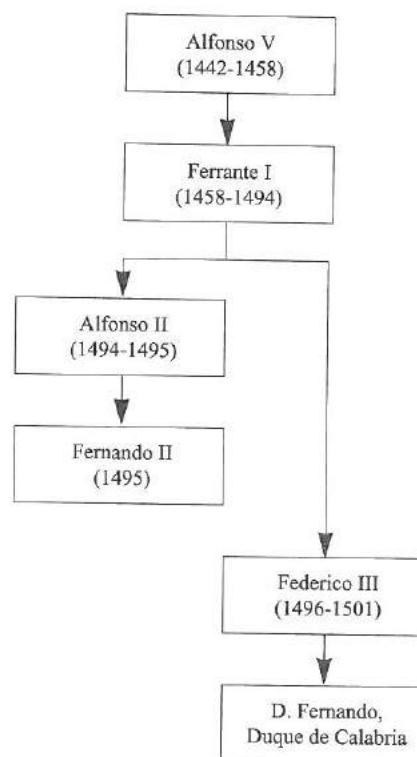
Don Fernando tampoco tuvo que ser escrupuloso garante de la herencia recibida. La documentación recoge numerosas obras desmontadas para realizar otras nuevas; así como algún que otro trato, entre los que destaca el de la joya conocida como *El ovo*, vendida en 1544 al rey francés Francisco I por 40.000 ducados.<sup>9</sup>

Por otra parte, en el inventario ferrarense no se recogen todos los bienes que recibiera el Duque. Anteriormente algunos debieron acompañarle a su llegada a tierras hispanas, éstos se incrementaron tras su excarcelación,<sup>10</sup> e incluso otros llegaron tras la muerte de su madre en 1534 y el traslado de sus hermanas a Valencia. Así lo confirman los diferentes inventarios: el realizado tras su muerte en 1550 describe con detalle piezas que no aparecen en el anterior y que, sin embargo, evocan el pasado napolitano;<sup>11</sup> al igual que lo hace la crónica del monasterio jerónimo valenciano de San Miguel de los Reyes, que en 1555 agrupaba por conceptos todos los bienes recibidos como heredero universal de don Fernando.<sup>12</sup>

La herencia, sin embargo, supuso el inicio de numerosos problemas para la comunidad. La base económica quedaba cuestionada por el secuestro que el emperador Carlos V ordenó de la mayor parte de los bienes raíces. Numerosos pleitos la estrangulaban económicamente, y por añadidura con los escasos ingresos debían costear algunas deudas o compromisos, las 6.500 libras del entierro y las disposiciones testamentarias, entre las que destacaban las 15.000 libras a sus criados, en virtud de su dignidad y servicios, y más de 3.000 a personas e instituciones concretas.

Para mayor desgracia, a la merma de bienes raíces se unía la de gran número de joyas y plata, valorados por algunos ex-

FIGURA 1  
CASA REAL DE ARAGÓN EN NÁPOLES



pertos en 20.000 ducados. Ante tal situación la comunidad consiguió una “bulla de excomunión contra todas las personas que tuviesen bienes muebles o rayzes del Señor Duque, o de la Reyna”.<sup>13</sup> Por otra parte, doña Mencía de Mendoza, segunda esposa de don Fernando, retuvo numerosos objetos litúrgicos, según sus palabras “coses de molt gran valor”. En principio con consentimiento del monasterio jerónimo, según auto de comienzos de 1551, y después sin él, pues fue necesario pleitear.<sup>14</sup>

Parte de los bienes heredados fueron destinados a regalos que granjeasen apoyos. Con esta intención declarada, la comunidad regaló al Príncipe un jaez de 1.000 ducados, el más rico de todos, y envió diversos objetos a la corte.<sup>15</sup> Sin embargo, éstos no fueron suficientes y las grandes dificultades que vivió

<sup>6</sup> AHN, Códices, 562/B. *Libro de la guardarropía de la Reina Isabel de Nápoles. Años 1523 a 1533*. Principalmente recoge datos de 1523 y de 1528 a 1533. Entre los paños había algunos de lana fina, seda y oro, y otros de raso; había tapices de tema religioso: Moisés, David, José, Natividad, Historia de la Cruz, Beatriz; otros de la antigüedad: Alejandro, Diógenes, Séneca; y otros ornamentos con animales y vegetación. La misma variedad refleja la venta de la librería, puesto que junto a libros religiosos se incluían otros de filósofos, historiadores y poetas de la antigüedad y el quattrociento.

<sup>7</sup> Beatriz de Aragón (1457-1508), hija del Rey de Nápoles Fernando de Aragón, casó con el Rey de Hungría en 1475. Acusada de haber envenenado a su marido fue desterrada.

<sup>8</sup> AHN, Códices, 493/B, f. 38v.

<sup>9</sup> Después de nueve meses el criado del Duque no pudo cobrar y regresó con las manos vacías. A la muerte de don Fernando restaban por pagar 3.000 escudos. La totalidad seguía sin saldarse en 1578. La noticia de esta venta se ha tomado de la información contenida en los protocolos del notario Joan Bellot, libros de Actas capitulares y crónica del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, en Valencia.

<sup>10</sup> En el libro de guardarropía de su madre en Ferrara se recogen partidas de objetos que le fueron enviados en 1524, como un tondo dorado con San Miguel, anillos, comicolos, ágatas, etc.

<sup>11</sup> Archivo del Reino de Valencia (= ARV), Varia, Legajos, Caja 83, n.º 4. Copia hecha en 1739 por Juan Bautista Mey y Bonilla del inventario de los bienes del Duque de Calabria que realizara Sebastián Camacho desde el 29 de octubre al 27 de diciembre de 1550.

<sup>12</sup> Véase n.º 1.

<sup>13</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 61. La excomunión afectó principalmente a los antiguos criados Alonso Bravo y Jerónimo de Yciz. Los bienes robados pertenecían básicamente a la herencia de doña Germana. La absolución tuvo lugar en 1562, pero sin que conllevase restitución alguna.

<sup>14</sup> ARV, Clero, Libro n.º 3.603. Comprendería el retablo del Lignum Crucis, cubierto de hoja de oro de martillo, con la cruz de dos brazos traveseros guarnecida y engastada en oro, con un Ecce Homo y dos ángeles a los pies de oro esmaltado; una custodia de plata de más de 135 marcos de peso; una caldera para el agua bendita; incensarios; lámparas pequeñas, y dos grandes de cristal con guarniciones de plata dorada y en parte esmaltada, con ocho remates a manera de candeleros; el pontifical del obispo, con mitras de damasco y un pectoral de coral guarnecido de oro; ornamentos de brocado; libros litúrgicos y un órgano. Y le fueron prestadas las figuras de plata de bulto de apóstoles y santos—San Pedro, San Miguel, La Virgen, San Juan Bautista, La Magdalena, Santa Ana, Santa Bárbara—cada una con pesos entre los 25 y 35 marcos.

<sup>15</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 28, 32v-33 y 102. En 1551 se envió el jaez. En 1552 se envió a la corte un portapaz con un Cristo en un camafeo; dos o tres perlas, una con un San Jerónimo, y un camafeo hundido con dos caballos. En 1578 se decidió enviar nuevos regalos a Madrid para que se mirase con más brevedad y diligencia sus asuntos.

la comunidad religiosa tras la muerte de su fundador hicieron peligrar la existencia de la propia casa, obligando temprana y constantemente a vender lo más y de mayor precio, con los destinos más diversos.

Al mes de la muerte de su protector los plateros Joan Ferric y Jerónimo Valdés tasaron la plata blanca y dorada que perteneció a las Infantas para que sirviese de pago a las telas con las que se vistieron de luto los criados. Siguieron las ventas de los bienes cuyo mantenimiento suponía un gran coste o evocaban la vida cortesana, como los elementos de cetrería, las armas, las camas de brocado, las ropas, los tapices o paños, y las joyas no litúrgicas. Mosén Jerónimo Armunia, por ejemplo, pagó más de 2.000 libras por joyas y piedras.<sup>16</sup> Pero pronto se vio la imposibilidad de limitarse exclusivamente a estos objetos y las ventas comenzaron a no ser tan selectivas.

El 28 de marzo de 1552 se firmaron capitulaciones entre los monjes, como herederos, y los criados de don Fernando de Aragón, como destinatarios de ciertas cantidades. Los primeros vendían a los segundos numerosos objetos por 13.650 libras, y los segundos daban a los primeros estos mismos bienes en encomienda. En el acto se tasaron todas las piezas seleccionadas, lo que permite apreciar su valor, y a través de una amplia representación de la cultura material del momento situar en su justa medida la preocupación por lo artístico.<sup>17</sup> Los precios más elevados correspondieron a los tapices, paños, doseles, algunas joyas y a cierto mobiliario, como las camas; en definitiva, precios ligados al valor intrínseco de los propios objetos. La venta no reportó los resultados esperados, pues las piezas de más alta tasación no encontraron comprador. De cualquier modo, lo recaudado se comenzó a distribuir según el reparto que doña Mencía de Mendoza hizo en nombre de los testamentarios.<sup>18</sup> Los propios procuradores de los criados se encargaron de buscar compradores a ciertos objetos para saldar las deudas, e incluso se les pagó con ellos,<sup>19</sup> como probablemente ocurrió con la biblioteca que pasó a manos de Gonzalo Pérez, y tras su muerte fue reclamada por Felipe II.<sup>20</sup>

En el mes de noviembre de 1552 todavía restaban por responder más de 10.000 libras, y la comunidad decidió vender la plata y tapicerías que hubieran pertenecido al Duque. La tensión crecía entre monjes y antiguos criados. Los primeros en numerosas ocasiones habían sacado infructuosamente en pública almoneda las cosas del Duque. Los segundos proponían una reducción en las pretensiones económicas para facilitar la venta. Eran dos posturas enfrentadas que dieron lugar a nume-

rosas "ymportunaciones y vexaciones", que se repitieron durante largos años.<sup>21</sup>

Se sucedieron autorizaciones de ventas concretas, como una medalla con la imagen de San Miguel y tres diamantes,<sup>22</sup> tres paños de oro al Obispo de Ciudad Rodrigo,<sup>23</sup> objetos litúrgicos y ropas por valor superior a 1.200 libras;<sup>24</sup> o ambiciosas almonedas, como la de abril de 1553. En esta ocasión, a diferencia de la del año anterior, con menos de la décima parte de objetos se duplicó el valor de lo subastado, alcanzando la astronómica cifra de 26.250 libras.<sup>25</sup> La venta tampoco fue totalmente satisfactoria y la comunidad de monjes, con el fin de cumplir sus compromisos, hubo de recurrir a tratos personales. De este modo se vendieron a doña Mencía de Mendoza los paños de la *Cristina*; a la Marquesa de Elche una cruz de diamantes y el retablo de oro de Santa Catalina; al mercader Baptista Gaço el diamante que estaba en la *Spinella*; a Germana de Ares un jarrón de oro; y a diversas personas otros objetos, como tazas y trozos de unicornio.<sup>26</sup>

La letanía de ventas prosiguió durante largo tiempo, destacando la venta que en 1574 se hizo a Felipe II de dos linternas de cristal, plata dorada y piedras de diversos colores que habían pertenecido al rey Alfonso V. El platero Bautista Díez se encargó de su limpieza y reparación, mientras que fray Juan de San Miguel fue el encargado de permutarlas por una licencia para amortizar en bienes, raíces y censales hasta 3.000 ducados de renta con 45.000 de propiedad, sin tener que pagar a la regia corte por el derecho.<sup>27</sup>

En la década de los setenta se produjo una inflexión en la situación económica del monasterio. Si bien algunos pagos y pleitos continuaron, las ventas dieron paso a encargos. No obstante, a lo largo de su historia volvió a vivir momentos de inestabilidad que obligaron a nuevas ventas. Finalmente, los conflictos de 1812 y la desamortización de 1835 fueron mazazos a los escasos bienes que aún quedaban.

### Los bienes de D. Fernando de Aragón<sup>28</sup>

La relación de objetos enviados desde Ferrara en 1524, o la de 1527, el inventario de bienes post mortem realizado en 1550 señalando el lugar exacto donde se encontraban, la crónica del monasterio de 1555 que los agrupaba por conceptos, y las ventas y tasaciones realizadas permiten, por su carácter complementario, crear una idea, si no completa, al menos bastante

<sup>16</sup> Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi o Patriarca Ribera de Valencia (= APPV), Sebastián Camacho, 1550, n.º 27682; 5, 21 y 25 de noviembre 1550. La venta a Armunia se recoge en AHN, Códices, 505/B, f. 28.

<sup>17</sup> APPV, Joan Bellot, n.º 11.682; 28 de marzo de 1552. En el acto, además, se adquiría el compromiso de vender lo enumerado en pública almoneda, quedando a cargo del monasterio aquello que no encontrase comprador, y con la obligación de pagar la cantidad estipulada.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*, 6 de abril de 1552.

<sup>19</sup> Como ejemplo de venta realizada por los mismos criados, la cruz de oro y diamantes valorada en más de 650 libras, en 13 de julio de 1552; de pago en especie, en 16 de septiembre de 1552.

<sup>20</sup> Más de cien volúmenes llegaron a manos de Gonzalo Pérez. Pese a que su hijo afirmase que el Duque los dejó en testamento a su padre tal disposición no existía y debe explicarse más bien como pago a los servicios prestados. Los libros elegidos causaron la admiración de Ambrosio de Morales que señalaba cómo la librería se encontraba repleta de antiguos manuscritos que fueron de los Reyes de Nápoles y de los Papas Borja. A su muerte en 1566 el Rey reclamó los fondos para el monasterio de El Escorial. Sobre la librería de Gonzalo Pérez véase G. Antolín: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1910-1923; v. V, pp. 42-47. La desaparición del inventario que Antonio Gracián realizara en 1571 dificulta la labor de identificación. Si bien G. Antolín señaló como posibles de la citada procedencia catorce, la presencia de armas reales, dedicatorias y su comparación con los diversos inventarios de los bienes del Duque permiten elevar tal cifra.

<sup>21</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 32v. Las quejas y expresiones de este tipo son constantes y casi introducción y epílogo de los actos en los que se trataba el tema de la deuda.

<sup>22</sup> APPV, Joan Bellot, n.º 11.683; 30 de diciembre de 1552. Vendida por 147 libras.

<sup>23</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 33v.

<sup>24</sup> APPV, Joan Bellot, n.º 11.683. 13 de marzo de 1553. Mitras, cruces de pectoral, jarro de oro con los profetas y doctores de la iglesia esculpidos, otro de cristal, retablo de oro, imágenes de bulto de oro o plata, linternas de plata, cetro de calcedonia, pelicanos de oro, camas, ropa, etc.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*, abril de 1553. Una vez más, se ponían a la venta joyas como la *Spinella*, la *Tortuga*, la jarra de oro esmaltado con las figuras de profetas, evangelistas y doctores de la Iglesia en relieve, y las tapicerías del *Credo* y la *Pastorella*.

<sup>26</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 34, 35, 37, 50v y 55.

<sup>27</sup> APPV, Pedro Villacampa, n.º 11.979; 21 de junio y 19 de julio de 1574.

<sup>28</sup> La amplitud del presente trabajo nos obliga a dejar para otro posterior la labor, ya realizada, de identificación de algunas de las piezas que han llegado hasta nuestros días.



aproximada de los mismos. A la vez que señalan la cautela que debe imperar al usar fuentes aisladas, actitud que incluye nuestro propio trabajo, pues somos conscientes de que todavía faltan numerosas piezas.

Por lo que concierne a la pintura es interesante la escasa correspondencia existente entre unos inventarios y otros. Según el ferrarense de 1527 fueron enviados cinco cuadros. Uno era una tabla a la ténpera con el tema de la Piedad, con orla y dorado. Dos eran al óleo: una, representaba la Sagrada Familia, y era de dimensiones cuadradas (1 brazo y 1/6); la otra, representaba a San Jorge, el dragón y la doncella, de dimensiones más reducidas (7/8 de brazo de alto y 3/4 de brazo de largo). Otros dos sin especificar la técnica ni el formato, presentaban a santos: uno, al Beato Jacobo de la Marca, "del vivo" (murió en 1479), y a San Jerónimo; mientras que el otro exponía a San Bernardino, "al natural y al vivo" (murió en 1449). Todas estas obras no aparecen en los inventarios posteriores, probablemente debido a ventas, favorecidas por su escasa preocupación, de raigambre familiar, por la pintura.<sup>29</sup>

El proceso se invierte al analizar los retratos familiares, ausentes en el inventario italiano (fig. 2). En orden cronológico, éstos arrancan del busto de mármol de Alfonso V, su bisabuelo, considerada "pieza excelente"; continúan con el retrato del rey Fernando, su abuelo, "al natural asta un poco baxo de la cintura, con el Angel que le da la carta"; el del rey Federico, su padre, "todo vestido de negro"; y "tres altres retratos".<sup>30</sup> En la crónica del monasterio se citan, además, otro del rey Federico en una tabla de reducidas dimensiones; dos con los retratos de sus hermanos los infantes Alonso y César; una tabla de la Señora Duquesa de Calabria, sin que podamos precisar a cuál de las dos esposas pudiera hacer referencia; y dos del propio Duque, uno antes de salir de Nápoles<sup>31</sup> y otro antes de ser encarcelado en Játiva. En relieve, conservaba a modo de grandes medallas dos rostros del rey Fernando, uno de su tía Beatriz, realizado del natural, de pasta sobre plomo, y otro del marqués Nicolo de Este. Completaba esta galería de retratos un arco de linaje y descendencia desde el Infante D. Pelayo hasta el Señor Duque de Calabria.

La crónica del monasterio habla, al igual que el inventario post mortem, de otros tres retratos. No sabemos si en ambos casos se omiten los mismos, pero uno probablemente correspondía a la infanta doña Julia, como se deduce de la solicitud que el convento de San Sebastián, extramuros de Castellón de la Plana, dirigió a los monjes jerónimos con motivo de las fiestas de beatificación de Gaspar Bono en 1787.<sup>32</sup> En la identificación de los otros dos retratos cabría pensar, completando la ascendencia, en las personas más próximas al Duque: su madre y su hermana Isabel.

Por otra parte, a su muerte se inventariaban dos tablas con la Verónica, y dos figuras de alabastro: un Niño Jesús sentado en una silla y con un cojín en los pies; y la Virgen con el Niño en el brazo sobre un pilar. Y además, varios retablos.<sup>33</sup>

Se trata de una colección claramente funcional. Una galería de retratos familiares, junto a obras de carácter devocional o religioso. Pero la pintura tenía una considerable representación, si bien en los más diversos soportes, como cajas, armas, libros o cortinas. De estas últimas se enviaron desde Italia algunas pequeñas coloreadas a ténpera con escenas religiosas (Anunciación, Adoración, Crucifixión, Entierro y Resurrección), así como otras de mayor tamaño, superando los diez palmos de ancho y caída, coloreadas al óleo. A este tipo pertenecían las cinco de la *Pasión*, que "fueron de los Reyes de Nápoles. Son de excelente invención y maestro ytaliano".<sup>34</sup>

Por lo que se refiere a los tapices, fueron enviadas a Valencia importantes series de terciopelo azul recamadas y bordadas en oro, plata y seda de diversos colores. Tal es el caso de la *Pastorella*, que había pertenecido a los Reyes de Nápoles, adquiriéndola por 40.000 ducados. Estaba formada por cuatro paños y un trozo más pequeño desgajado de uno de los anteriores. Sabemos que se encontraban repletos de figuras humanas, árboles, caballos y aves; en uno de ellos se describe a un rey cabalgando con duques y marqueses; en otro, un tormento; y el paño desgajado como un título presentado mediante dos pilares entre los que se rellenaban letras en latín escritas en oro sobre seda azul y blanca. Las dudas sobre su temática exacta se desvelan cuando se la denomina *Poncella de Francia*, sobrenombre por el que era conocida Juana de Arco, que viene refrendado por la escena del tormento en uno de ellos; además la serie tenía su correspondiente textual en una de las obras de la biblioteca, concretamente *La doncella de Francia, que es la poncella o pastorella*. Las dimensiones de esta rica tapicería superaban los 45 palmos de largo por 20 de caída (más de 9 x 4 metros). Desde su salida de Italia dos paños presentaban notables mutilaciones, como lo evidencia que el quinto (unos 10 por 8 palmos) fuera una parte desgajada de otro. Tras la muerte del Duque, la serie debió refundirse en cuatro paños y fue valorada en 5.000 ducados, alcanzando la suma más elevada de todas las pertenencias. Un año después, continuaba sin aparecer comprador y salían a la venta entre un reducido número de bienes que montaban 25.000 ducados. En el año 1581 el Duque de Cardona mostró interés por ellos. De cualquier modo, la venta fue infructuosa, pues en el último tercio del siglo XVII la comunidad de monjes jerónimos decidía en capítulo desterrar la costumbre de cubrir el lienzo del claustro de la capilla del Cristo con la *Pastorella* por encontrarse "totalmente derrotado".<sup>35</sup>

De dimensiones ligeramente inferiores eran los tres paños

<sup>29</sup> Miguel Falomir Faus: "El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento", *Ars Longa*, 1994, n.º 5, pp. 121-124. El autor, que utiliza los inventarios post mortem, argumenta la nula atención de doña Germana y don Fernando por las artes del diseño; actitud que contraponen con la de doña Mencía de Mendoza, segunda esposa del Duque.

<sup>30</sup> ARV, Varia, Caja 83, n.º 4, f. 146v.

<sup>31</sup> AHN, Códices, 561/B. Recoge el pago por este concepto.

<sup>32</sup> AHN, Códices, 512/B, ff. 29v-30. Entre otras cosas, solicitaron los retratos de la infanta doña Julia, el rey Federico y el rey Fernando.

<sup>33</sup> Retablos de cobre esmaltado: uno con la Adoración de los Reyes, con las puertas pintadas con el mismo tema, y guarnecido de cobre sobredorado; otro, con el Calvario en un lado y Jesús con la cruz a cuestas en el otro, de igual guarnición; otro, con la Crucifixión en el centro, y a los lados Cristo con la cruz a cuestas y la Verónica, y el Descendimiento, con la misma guarnición; otro con la Piedad en la parte central, y a los lados San Pedro y San Pablo; otro, de esmalte oro y blanco. De latón: uno de la Adoración de los Reyes. De madera: Crucifixión con la Virgen y San Juan; otro, con la imagen de San Francisco de Paula, "al natural" (falleció en 1508); otro, de la imagen de San Jerónimo; otro, de los misterios de la Pasión. De marfil: uno con motivos de la Pasión. De pintura: uno con Tobías y el Ángel.

<sup>34</sup> Los cinco paños enviados desde Ferrara se recogen en el inventario citado en ff. 13-13v. El primero presentaba los siguientes temas: Entrada de Jesús a caballo en Jerusalén, Oración en el Huerto, la Última Cena y el Prendimiento; de 13 palmos de caída por 10 1/4 de largo. El segundo: Jesús presentado ante el Pontífice, y "quando e posto lo vela avante liocchi, et con la ancilla ostiaria con San Pietro allato"; de 9 1/2 palmos de largo por 13 1/2 de caída. El tercero: Jesús ante Pilatos, Ecce Homo, Pilatos envía a Jesús ante Herodes; de 12 1/2 palmos de largo y 10 de caída. El cuarto: la Coronación de Espinas, regreso ante Pilatos, Pilatos se lava las manos, anunciación del apresamiento de Jesús. El quinto: Jesús con la cruz a cuestas, Calvario, Descendimiento y Resurrección. Las palabras en cursiva valorándolos en AHN, Códices, 493/B, f. 42v. De esta actividad no se conservan muestras, por la fragilidad del soporte. Sin embargo, de su importancia hablan las representaciones pictóricas de estancias de la época, que las reflejan decorando paredes, como fondo de altares o como elementos que cubrían retablos.

<sup>35</sup> Sobre algunas de las almonedas en las que fue incluida véase: APPV, Joan Bellot, n.º 11.682; 26 de marzo de 1552. También *loc. cit.* n.º 11.683; 5 de abril de 1553. Sobre los tratos con el Duque de Cardona véase: AHN, Códices, 505/B, f. 123. Sobre su estado y utilización en el XVII véase: AHN, Códices, 508/B, f. 38v.

FIGURA 2

TABLAS, LIENZOS Y RETRATOS DE LA CASA REAL DE ARAGÓN EN NÁPOLES  
EN LOS DIFERENTES INVENTARIOS

<i>Inventario 1527</i>	<i>Inventario 1550</i>	<i>Crónica 1555</i>	<i>Otros</i>
Sagrada familia		Busto de Alfonso V	
S. Jorge y el dragón		El mismo	
Virgen con el niño en brazos		Dos medallas de Ferrante	
Beato Jacobo de la Marca y S. Jerónimo		El mismo	
S. Bernardino		Otro del Rey Federico	
	Ferrante I	El mismo	
	Federico III	Dos del Duque de Calabria	
	Beatriz de Aragón	El mismo	
	Duquesa de Calabria	Infante D. César	
		Infante D. Alonso	
	Tres retratos	Tres retratos	
			Infanta Dña. Julia

de la *Historia del Credo*, también de los Reyes de Nápoles. Realizados de lana fina, oro, seda y guarnecidos de tela azul, contenían diferentes escenas. La serie, que no se incluyó en la almoneda de 1552, fue sacada, sin embargo, a la venta en 1553, formando parte de los escasos y preciados bienes de la misma. Concretamente, fueron tasados en 9.000 ducados. Por su temática y riqueza siempre gozaron de la estima de los monjes. De hecho, a finales de 1554 se renunció a su venta a la iglesia mayor de Toledo, aceptando por el contrario la de otros de tema religioso.<sup>36</sup>

De la misma estofa, guarnición y similares dimensiones eran los de la *Cristina*, formada por cuatro paños e historiada con diversos personajes y signos. Se vendió por 1.000 libras en agosto de 1553 a doña Mencía de Mendoza, lo que prácticamente es garantía de su calidad.<sup>37</sup> También los dos paños de *Alejandro Magno*, presentaban características comunes de riqueza, necesarias de igual modo para que despertaran el interés de la Catedral de Toledo a finales de 1554; o las espalderas de lana fina, seda, oro y plata hilada, con invenciones y “empresas de la casa de los Sforza”.<sup>38</sup> Por último, de oro y seda, llegaron numerosos paños de reducidas dimensiones y tema religioso, algunos de los cuales reproducían, al menos temáticamente, los paños de la Pasión realizados en tela y coloreados al óleo anteriormente mencionados; otros, trataban los Sacramentos, las Obras de Misericordia, la Natividad, la Circuncisión, etc.

De menor riqueza en los materiales, pero de gran interés por la temática desplegada, eran los paños de lana fina y seda enviados en 1527. Entre los mismos, se encontraban los cuatro paños grandes de la *Toma de Jerusalén por Vespasiano y Tito*.<sup>39</sup> Otros, algunos de dimensiones considerables y con usos diversos como bancales, respaldos y cierres de puertas, repre-

sentaban a *Minerva*, los *Siete Planetas* con los signos celestes, las *Siete Artes Liberales*, *Armas Reales de la Casa de Aragón*, *invenciones sforzescas*, motivos vegetales o historiados, etc.

Muchas de estas obras presentaban estados de conservación delicados, y en algunas se exponía que sus poseedores fueron los Reyes de Nápoles. Sobre la procedencia de muchas de ellas es factible pensar en Flandes, habida cuenta de su gran producción y la atracción que tuvo en el Nápoles del cuatrocientos.<sup>40</sup> Por otro lado, se encuentra documentada la actividad en Roma y el propio Nápoles de artesanos al servicio de los reyes napolitanos, y concretamente sabemos que fueron realizadas en la ciudad del Vesubio las series consideradas más nuevas, como las historias alegóricas en las que se incluían escudos de la Casa de Aragón en Nápoles, o la serie “dels tarongers o citringola”, propiedad de la infanta Isabel.<sup>41</sup>

La venta de las abundantes y ricas series de tapices supuso uno de los principales desahogos económicos de la comunidad jerónima. El aprecio a algunas de ellas o su elevado coste condujeron a su conservación. De este modo, en 1674 se señalaba que “los paños con que se a acostumbrado hasta aquí empaliar el claustro, están muy viejos, rotos, y deslucidos, que ya no sirven de adorno sino de indecencia, porque particularmente el de la Pastorella que se suele poner en el lienzo del claustro de la Capilla de Christo está totalmente derrotado”. Tomando la decisión de no volver a darles tal uso. Diez años más tarde, no obstante, queda constancia de su utilización en el Monumento. Y pese a las críticas sobre su estado, en 1755 el arzobispo Andrés Mayoral los solicitó en préstamo con motivo del centenario de San Vicente; el obispo de Orihuela hacía lo propio por el centenario de Nuestra Señora de los Desamparados; en 1787, el arzobispo Francisco Fabián y Fuero los utilizaba para adornar

<sup>36</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 44-44v.

<sup>37</sup> Adquiere grandes visos, por la intitulación de la serie y la posible procedencia, que se trate de Santa Cristina, Virgen martirizada en el siglo III, y patrona de Palermo. Véase Santiago de la Vorágine: *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza, 1982 (ms. 1264), v. II, pp. 394-396. No obstante, el sobrenombre de *Crestina* y las *Amazonas* dado en la crónica del monasterio plantea serias dudas sobre el verdadero tema de la serie. La venta se recoge en AHN, Códices, 508/B, ff. 33-34.

<sup>38</sup> Una de las empresas frecuentemente representadas era la del perro blanco sujetado por el cuello con una cadena que suelta una mano.

<sup>39</sup> Exponían temas como la orden de tomar Jerusalén, la batalla de Tito, la toma de la ciudad y Vespasiano y Tito triunfantes por la ciudad de Roma tras la empresa. El 26 de marzo de 1553 fueron valorados en 900 ducados, el segundo precio más elevado de todos los bienes.

<sup>40</sup> Véase Alan Ryder: *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1992.

<sup>41</sup> Esta tapicería constaba de veinticuatro piezas, entre paños, respaldos, cubrepuestas y toallas. Algunas presentaban candeleros *alla antica*, festones trabados, árboles frutales de los que colgaban escudos con las armas reales, y animales terrestres y acuáticos; otras simplificaban la composición. Más de la mitad de la serie fue valorada en marzo de 1553 en 400 ducados.

las paredes del Palacio Arzobispal durante las fiestas del beato Nicolás Factor y Gaspar Bono, y dos años más tarde para engalanar el mismo palacio con motivo de las fiestas por la visita del rey Carlos IV, compartiéndolos en este caso con la sede de la Universidad.<sup>42</sup>

Por lo que se refiere a las monedas y medallas, el inventario de Ferrara habla de escasas partidas, pero cada una de ellas agrupa grandes cantidades (22, 40 o 408), de metal, plata, alabastro... Los posteriores inventarios son más explícitos. Destacan las representaciones de Alejandro –en camafeo o en calcedonia–, y las de emperadores romanos como Julio César –en una medalla grande de coral guarnecida de oro, o la de lapislázuli–, la de Pompeyo –en jaspe, o en cornierina–, la de Domiciano –en camafeo–, la de Vitello –en cornierina–.<sup>43</sup> Así como numerosos camafeos con diferentes técnicas y temas: unas religiosas (Judit y Holofernes), otras mitológicas (Apolo, Hércules, Venus, Cupido, una Arpia) y otras animalísticas (un galgo y una liebre, un león negro); cornierinas guarnecidas de oro con figuras mitológicas (Neptuno, Apolo, Marte, Diana, Sagitario, Mercurio, Medusa, Pegaso, Musas); esmeraldas con figuras mitológicas (Paris, Venus), etc. Todavía, en mayo de 1578 el monasterio de San Miguel de los Reyes aprobaba vender las muy antiguas medallas y monedas de cobre o hierro que poseía.<sup>44</sup>

En cuanto a las joyas el inventario de 1527 guarda prácticamente absoluto silencio. Salvo dos o tres piezas, como las custodias de cristal y plata, las obras son escasas. De hecho, se tienen noticias de la pronta dispersión de la colección de tesoros acumulados por Alfonso V en la Torre dell'Oro de Castellnuovo, pues era el concepto que por volumen y precio resultaba más susceptible de expoliar o comerciar.

El inventario de 1550, sin embargo, presenta una considerable colección de plata y joyas, algunas con inscripciones o albaranes adjuntos del siglo XV. Destacan aquellas que reciben nombres, como la *Espinella* o la *Tortuga*; otros sin ellos, pero descritos abundantemente, como la cruz de oro, los pendientes de doña Germana o uno de los joyeros.<sup>45</sup> Todas estas piezas sa-

lieron en múltiples ocasiones a la venta, pero su elevado precio hizo difícil encontrar compradores, obligando incluso a desmantelarlas, como ocurrió en 1554 con el diamante de la *Espinella*, vendido al mercader Baptista Gaço por 1.400 ducados. Cifra que incluso fue considerada escasa y fruto del engaño, y por la que pleitearon.<sup>46</sup>

En 1564 la comunidad reconocía tener aún joyas y piedras de mucho precio y valor, y aprobó una vez más su venta.<sup>47</sup> Cinco años más tarde se seguían trámites con el Conde de Benavente para su adquisición. Ésta no llegó a producirse pues dos años más tarde el platero Pancrudo, por comisión de un mercader de Sevilla, acudió a mirar las joyas, ofreciendo la cantidad pretendida por el monasterio. Tres años después se debatía aún sobre la conveniencia de la venta.<sup>48</sup>

Salvadas las reservas de los primeros momentos por vender los objetos litúrgicos, y agotados los de diferente sesgo, salieron a la venta de manera continua. En 1569 se insistía en ofrecer, entre otras cosas, blandones de plata, vinajeras de cristal, mitra, cetro, tapicerías, paños de raso y doseles, y paulatinamente fueron separándose de la comunidad jerónima.<sup>49</sup>

Prácticamente todos los objetos fueron vendidos o fundidos para nuevas obras. En abril de 1767, cuando el gremio de plateros solicitó al monasterio su plata y lámparas para adornar el altar que quería hacer para la procesión y fiesta de Nuestra Señora de los Desamparados, o en el préstamo de los mismos objetos en 1784 con motivo de la función real, celebrada en acción de gracias de los Infantes, se aprecia la renovación casi completa de la dotación de la casa.<sup>50</sup> Como excepción pueden señalarse algunas reliquias que llegaron hasta el presente siglo. Entre ellas sobresale el Lignum Crucis entregado a la Catedral de Valencia en 1812 para preservarlo de las tropas francesas.<sup>51</sup>

En cuanto a los libros, a pesar de las ventas y expolios citados, y alguno reciente, sin lugar a dudas constituyen la parte de los bienes que en mayor medida ha llegado hasta nosotros a través de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València,<sup>52</sup> pues fueron la principal preocupación de don Fernando y de su heredero universal.

<sup>42</sup> Sobre la utilización de las tapicerías en el XVII véase AHN, Códices, 508/B, ff. 138v y 180v-181. Sobre su utilización en el XVIII véase AHN, Códices, 512/B, ff. 24v y 65-65v. Esta práctica, por ejemplo, se ha realizado hasta hace escaso tiempo con los tapices del siglo XV que se encuentran en la capilla del Monumento del Colegio del Corpus Christi de Valencia.

<sup>43</sup> Su descripción recuerda las contenidas en la obra de Eneas Vico Parmesano: *Le imagini con tutti i reversi trovati et le vite de gli imperatori ritratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*. Eneas Vico Parmesano, 1548.

<sup>44</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 104v.

<sup>45</sup> La *Spinella*, heredada de sus padres de Nápoles, era un balaje (rubí de color rosado) tabla del tamaño de una castaña, con un diamante punta grande y muy rico, mayor que una avellana y alrededor cuatro grandes perlas engastadas en oro de martillo, con esmaltes. Según Villanueva valorada en 15.000 ducados, 12.000 ducados y 9.000 libras. La *Tortuga* era un caparazón de dicho animal de oro de martillo esmaltada de negro, con balaje mayor que una castaña engastado en oro de martillo. Valorada según Villanueva en 6.000 ducados, 3.000 ducados y 3.000 coronas. La cruz de oro tenía otra de grandes diamantes engastada, cuatro cruces de rubíes y una perla como avellana. En marzo de 1553 fue valorada en 642 ducados, de las tasadas la de más alto precio. Le seguía un libro de oro con un diamante, una esmeralda y tres perlas valoradas en 500 ducados. Los pendientes eran dos rubíes rosados atravesados con agujas de oro. Calificados como únicos por tamaño y hechura. Valorados según Villanueva en 12.000 ducados, 9.280 ducados y 5.000 coronas. El joyero estaba formado por balaje grande tabla del tamaño de una gran castaña, un diamante triángulo, otro taquellado, y el otro largo y derecho, y seis perlas gruesas alrededor. Todo guarnecido de oro esmaltado. Valorado según Villanueva en 5.000 ducados, 7.000 ducados y 4.000 coronas.

<sup>46</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 37.

<sup>47</sup> APPV, Joan Bellot, n.º 11.693, 17 de agosto de 1564. Se incluían piezas como la *Spinella*, la *Tartuga*, un rubí con diamantes y perlas engarzadas en oro, dos rubíes engastados en oro a modo de pendientes, etc.

<sup>48</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 74v-75 y 86v.

<sup>49</sup> *Loc. cit.*, f. 76; y *loc. cit.*, 506/B, f. 19. La custodia estaba formada por una peana grande, cuatro columnas compuestas por tres piezas de plata, un sobrecielo de plata con cuatro frontispicios y testas de Profetas; por remate ocho pomas de cristal guarnecidas de plata; sobre el cielo, en medio una basa con cuatro haces y una cruz encima. Cuatro ángeles con sus alas y coronas de plata llevaban la caja de cristal guarnecida de plata dorada del Santo Sacramento, de cuatro pies y columnas de cristal en los cantones. La mitra estaba guarnecida de plata a martillo, piedras y alhajas. En 1565 se valoró en 700 ducados; en 1592 Stradiot, mercader de Valencia, se ofreció a vender dos pares de libros de horas y la mitra por 1.200 libras; pero fue en 1679 cuando realmente se vendió. Véase: AHN, Códices, 505/B, ff. 66-66v; y 508/B, f. 155v.

<sup>50</sup> AHN, Códices, 512/B, ff. 17v y 177v.

<sup>51</sup> Destaca el llamado de San Miguel de los Reyes: Cruz de madera de forma patriarcal o de dos brazos. Tiene espigón para ponerle un pie y poder llevarla en procesión. Véase fray Pablo de San Nicolás: *Siglos Hieronimianos. Historia eclesiástica, monástica y secular*. Madrid, Blas de Villanueva, 1723-1744; tomos 17 y 18. Señala su autenticidad, lo califica como el mayor de la cristiandad, y el que llevaban en las luchas contra los infieles. Indica cómo pasó a los Reyes de Nápoles, de éstos a don Fernando, y de éste a San Miguel de los Reyes. También véase José Sanchis Sivera: *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia, Fr. Vives Mora, 1909.

<sup>52</sup> Los fondos actuales de la Universitat constituyen menos de la cuarta parte de los que en su día se custodiaron en el Palacio Real o en San Miguel de los Reyes. Véase M. Repullés: "Inventario de los Libros del Duque de Calabria (1550)", *RABM*, 1874, t. IV, pp. 7-10, 21-25, 38-41, 54-57, 67-



Centrándonos en aquellas que contribuyen a configurar la cultura arquitectónica de su época podemos señalar que en 1527 se enviaron a la ciudad de Valencia libros de arquitectura como los de Vitruvio<sup>53</sup> y Filarete,<sup>54</sup> hasta el momento única referencia en España; y obras que se preocupaban por la recuperación del pasado clásico como la de Dionisio de Halicarnaso *De originum sive antiquitatum Romanorum*, o el *Urbis Romae ex terrarum*, o *La historia de la edificación di Roma*.<sup>55</sup>

La fecha concreta de la llegada a Valencia de obras como el Vitruvio o el Filarete, retrasa considerablemente la mayoría de las especulaciones realizadas hasta el momento, y en el caso concreto del Filarete pone fin a toda una disputa historiográfica, centrada en vincular la introducción de la planta cruciforme en la arquitectura hospitalaria hispana a través del citado tratado.

A la muerte del Duque, además de los citados, se hallaba otro Vitruvio y dos *Emblemata* de Alciato, encontrándose en el estudio de su librería un volumen de cada autor.

La biblioteca fue considerada siempre con gran estima. En los momentos de mayor penuria se procuró preservar sus fondos. Así lo muestran las ausencias de ventas por este concepto y el rechazo expreso a las mismas; como en 1553, cuando la comunidad aceptó ceder tres paños al Obispo de Ciudad Rodrigo, pero rechazó desprenderse de ciertos libros de pergamino.<sup>56</sup> Sólo ante muy ilustres señores la comunidad claudicó, como ocurrió con el secretario de estado Gonzalo Pérez. Aparte de este caso aislado, las ventas de libros fueron muy concretas y centradas en lecturas de escaso provecho en un monasterio. Tal es el caso de los libros de horas.<sup>57</sup>

## Valoración

El nombramiento de don Fernando de Aragón como Virrey supuso la llegada masiva a Valencia de objetos procedentes de Italia, y se inserta en un proceso iniciado en la frontera de lo que venimos en llamar época moderna, con la llegada de don Juan de Borja, duque de Gandía, y posteriormente con el regreso del embajador don Jerónimo Vich.

Estos bienes, considerados como auténtica colección,<sup>58</sup> no eran fruto, sin embargo, de la selección de don Fernando sino de la herencia dejada tras el naufragio de la Casa Real de Aragón en Nápoles. En realidad, la documentación habla de escasas adquisiciones y por el contrario mayores desprendimientos, por lo que la personalidad del Duque se puede configurar en

mayor medida a través de su selección en las ventas que por las escasas compras que realizó, deduciéndose que preservó ante todo su magnífica biblioteca, objetos de devoción y elementos que legitimasen su procedencia dinástica.

Existe una considerable presencia del arte figurativo, pero teniendo en cuenta una gran diversidad de soportes: cofres, banderas, tapices, cortinas, tablas, lienzos, libros, medallas y monedas, etc., y manifiesta un perfecto maridaje entre lo religioso y el deseo de recuperar una antigüedad histórica y mitológica.

Resulta difícil valorar la repercusión que en el ambiente valenciano tuvieron aquellos objetos, pero lo cierto es que fueron el marco de la vida cortesana valenciana del segundo cuarto del XVI. Su paso al monasterio de San Miguel de los Reyes supuso el final de este legado como unidad. Las tasaciones y ventas permiten configurar una idea de la alta consideración que algunas piezas alcanzaron, como las series de *la Pastorella* y *el Credo*, o de determinadas joyas. Lo que confirma que en la mayoría de los casos el aprecio estaba mayoritariamente ligado al valor intrínseco del propio objeto.

La venta del rico patrimonio por parte de su último heredero creemos encuentra su explicación en las relaciones ambiguas entre el Monarca y el Duque, entre dos deseos de legitimación en los que al menos uno cuestionaba el otro.

Cierto es que numerosas fueron las mercedes concedidas al Duque; sin embargo, éstas fueron contenidas y vigiladas. No en vano había sido privado de su libertad en dos ocasiones por mantener el deseo de restaurarse en el trono de Nápoles. Tras diez años de cárcel finalmente fue persuadido de lo irrealizable que podía ser el mandato paterno. Sin embargo se mantuvo el halo de la experiencia pasada mediante una auténtica galería de retratos dinásticos, los objetos, las armas reales, y la voluntad de convertir el monasterio que deseaba fundar su primera esposa en panteón real trasladando los cuerpos de padres y hermanos de los diferentes lugares en los que estaban enterrados. Este proyecto quedó tempranamente frustrado cuando el Emperador tomó encomendados más de 60.000 ducados que la Reina había dejado para su construcción. El Duque, sin embargo, procuró nuevas vías para su consecución.

Muy significativa en la ambivalencia de las relaciones entre el Duque y el Emperador es la existencia de dos testamentos en los momentos finales de su vida; hecho que había pasado por alto hasta el momento. Por el primero, dado ante Gonzalo Pérez, eligió por sepultura el monasterio de San Miguel de los Reyes, expresando el deseo de enterrarse junto a

69, 83-86, 99-104, 114-117, 132-134. Mismo autor: Madrid, Imprenta y Estereotipia de Aribau y Cía, 1875 (edic. facsímil: Valencia, Librerías París-Valencia, 1992). G. Mazzatinti: *op. cit.* Marcelino Gutiérrez del Caño: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Hacia 1911, Librería Maragat, vol. III. T. de Marinis: *op. cit.* María del Pilar Gómez y Gómez: *Catálogo de los incunables de la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1981. Armando Petrucci: "Biblioteca, Libri, scripture nella Napoli Aragonese", *Manuscripts del Duc de Calàbria. Còdexs de la Universitat de València* (coord. Salvador Albiñana), Universitat de València, 1991; pp. 9-19.

<sup>53</sup> Marcus Vitruvius: *De Architectura* (BGHUV, M. 947, f. 109v). La obra se encontraba en el inventario italiano entre los libros de geometría, junto a obras como *Geometría* de Tomás Bradwardine, filósofo y matemático del XIV; mientras que la crónica de 1555 se encontraba entre los libros de historia y oratoria, junto a otro Vitruvio. La existencia en el inventario post mortem de dos vitruvios impide afirmar con total seguridad que el códice 2.411 de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València corresponda con el que llegó en 1527. En este caso, queda abierta la posibilidad de que uno de los dos Vitruvios conservados en la actualidad del XV que llegaron a la península lo hiciera antes de 1527.

<sup>54</sup> Antonio Averlino "il Filarete": *Trattato di Architettura*. Mss. 1460-1464. Circuló en copias manuscritas. El Codex Valencianus era una copia del Codex Magliabechianus (Florence, Bibl. Central). Llegó de Italia en 1527, pasó a San Miguel de los Reyes, y tras la excomunión pasó a la Biblioteca de la Universidad de Valencia hasta 1955, momento en el que desapareció en circunstancias misteriosas. La obra se encontraba en el inventario italiano entre los libros de filósofos en lengua vulgar; mientras que en la crónica del monasterio jerónimo estaba en una sección cajón de sastre que comprendía entre otras la filosofía y la geometría. Hecho que, junto a las mismas circunstancias en el Vitruvio, refleja la escasa definición y clasificación que los libros de arquitectura tienen en estos momentos. Era de letra bastarda antigua, carta bergamesca, miniado y firmado Aureliano, "e per la maggiore parte de dentro lo libro e designato de mesure et proportioni de edifici, de laborenti et de mesure de colonne et de molti altri diveri altri ingegni" (BGHUV, M. 947, ff. 119v-120). Alcina Franch señala que por su decoración el códice Valencianus se hizo entre 1464 y 1475; Mazzatinti da a conocer su encuadernación en 1492.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*, ff. 108, 109v-120.

<sup>56</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 33v.

<sup>57</sup> AHN, Códices, 506/B, ff. 8v y 18v-19v. En 1574 se ofrecieron dos libros de horas a Felipe II, que declinó por tener muchos y mejores. A finales de la década de los ochenta y durante la siguiente se persiguió el mismo objetivo exponiéndolos en Valencia.

<sup>58</sup> J. Miguel Morán y Fernando Checa: *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 44-47. Utilizan la contraposición entre los bienes de doña Germana como tesoro medieval y los de su esposo como auténtica colección.

padres y hermanos. Nombró como primer testamentario al Rey, a quien hizo heredero universal "con que su magestad sea servido de mudar, cumplir y effestuar todo lo susodicho y que abaxo se dirá, y acabar de obrar el monesterio de Sant Miguel de los Reyes como yo estoy obligado a acabarlo, suplicando a su Magestad que sea en el más breve tiempo que se pudiere".<sup>59</sup>

La noticia de este acto a buen seguro llegó al Emperador, pues estaba entregado ante su secretario de estado.<sup>60</sup> Pocos meses más tarde se produjo un giro de ciento ochenta grados en las disposiciones del último testamento que anulaba el anterior. El heredero universal pasaba a ser el propio monasterio y el Rey ni tan siquiera era nombrado. Se trataba de un proyecto completamente diferente, y mediante el cual todo su legado permanecería unido en el lugar que debía ser panteón familiar.

Tal giro no tuvo que suponer una noticia grata al Emperador teniendo en cuenta que iniciado el inventario post mortem envió una provisión para detenerlo. El inventario prosiguió, pero el deseo de impedir cualquier fisura en su poder sobre Nápoles era evidente, como lo prueba que a los pocos meses exigiese al monasterio todos los libros y escrituras que tuvieran de dicho Reino.<sup>61</sup> También procedió al secuestro de la mayor parte de los bienes raíces dejados por don Fernando y que debían ser la base económica que permitiese el proyecto jeró-

nimo. La estela de los pleitos del Emperador fue seguida por numerosas personas e instituciones. La comunidad se vio obligada a vender lo heredado y a vivir en condiciones muy adversas. La situación llegó a tal desánimo que a comienzos de 1569 la comunidad decidía encomendarse al rey Felipe II, haciéndole donación de todo con tal que "nos obrase casa y diese de comer para cinquenta frayles".<sup>62</sup>

Es difícil precisar si todo correspondía a un plan premeditado del Emperador para borrar una vía legítima en Nápoles ajena a la suya. El deseo de crear un panteón familiar y real constituía una prioridad para don Fernando, como lo prueba que durante los cuatro años que vivió desde la fundación de San Miguel de los Reyes la única obra que inició ex novo fuese la del panteón. Aspecto que no podía pasar por alto a aquel que instó a su hijo a buscar una sepultura digna, y menos a este último que ideó un magnífico panteón real.

De un modo u otro, la presencia en Valencia de don Fernando de Aragón y sus pertenencias en la corte, en el monasterio o presentadas en públicas almonedas, pudieron crear un ambiente de curiosidad que, al menos en parte, explica las traducciones y ediciones que desde la ciudad se hicieron sobre los Reyes de Nápoles, como las de Pandolfo Collenuccio o Antonio Panormita.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> AHN, Códices, 515/B, entre ff. 24 y 25. No aparece reflejada fecha pero es posterior a la muerte de la infanta Isabel, en enero de 1550, pues se la nombra como enterrada en San Miguel de los Reyes, y es anterior a su último testamento realizado el 25 de octubre de 1550, la víspera de su muerte. Además de lo señalado, dispone que se salden sus injurias, deudas y obligaciones; que se repartan entre sus criados 20.000 ducados, según servicios y méritos realizados; que al monasterio de San Miguel de los Reyes se le diesen 1.000 ducados sobre sus villas y ciudades, su capilla, así como todas las disposiciones concedidas por doña Germana.

<sup>60</sup> Véase José Martí Ferrando: *op. cit.*

<sup>61</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 28v. Por los inventarios sabemos que entre los libros se encontraban aquellos que justificaban la legitimidad de la Casa Real de Aragón en Nápoles; esto es, la Investidura del Papa Eugenio a don Alfonso del Reino de Nápoles, y el privilegio de donación de tierras en el Reino de Nápoles de don Fernando a su hijo Federico.

<sup>62</sup> *Loc. cit.*, f. 75.

<sup>63</sup> Véase n. 3.

## EL TALLER ESCULTÓRICO DE JUAN DE LUGANO Y FRANCISCO DE APRILE EN VALENCIA

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

Universitat de València

Las noticias relativas a los talleres escultóricos de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia permiten completar nuestro conocimiento sobre las actividades de artistas italianos en España que tan fructíferas resultaron para la evolución de la escultura funeraria y palaciega en mármol a lo largo del siglo XVI. Las importaciones de obras, sobre todo genovesas, se intensificaron desde comienzos de siglo a la vez que muchos artistas italianos se trasladaron a España, donde abrieron talleres que recibían el material procedente de Italia, mármol sin labrar o piezas ya labradas, que distribuían posteriormente. Muchos de estos escultores procedían de la zona del lago de Como y habían trabajado el mármol de Carrara en varios talleres escultóricos establecidos en Génova, por lo que los primeros encargos normalmente estuvieron realizados por nobles españoles que tenían contactos con Génova, aunque posteriormente la petición de obras se generalizó.<sup>1</sup> Los encargos más importantes fueron los de carácter funerario, como el de los sepulcros de los Ribera, realizados en Génova por Antonio Maria Aprile y por Pace Gagini da Bissone en 1521, para la cartuja de las Cuevas de Sevilla<sup>2</sup> aunque no hay que olvidar la destacada presencia de artistas genoveses en las decoraciones de palacios como el de la Calahorra, Vélez Blanco o el de Carlos V en la Alhambra.

Estas relaciones se mantuvieron en la segunda mitad de siglo, cuando la actividad de los artistas genoveses en determinadas zonas de España se acentuó, mientras continuaron produciéndose notables encargos, que concretamente en Valencia cristalizan en obras bien estudiadas como el monumento funerario de los marqueses de Zenete, ubicado en la capilla de los Reyes del monasterio de Santo Domingo. Obra ampliamente documentada, se sabe que estuvo trazada por Giovan Battista Castello, il Bergamasco, y realizada por Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone en 1564.<sup>3</sup> A ésta, cabría añadir las noticias de otros monumentos, ya de comienzos del XVII, no conservados, como el sepulcro del Conde de Benavente destinado al

mismo monasterio, y concertado en 1609 con Giuseppe Carlone, hijo de Giovanni y hermano de Taddeo, y Oberto Casella.<sup>4</sup> Y los encargos de varias piezas de mármol para el palacio de Juan Vivas, embajador de España en Génova, en Benifairó de les Valls (Valencia), concertados entre 1605 y 1615 con varios escultores genoveses entre los que se encontraban Matteo y Rocco da Novo, Andrea Lurago, Battista y Oberto Casella, Battista Carlone y Giuseppe Carlone. Estas piezas tampoco se han conservado pero se tiene conocimiento documental y se sabe que fueron realizadas en Génova<sup>5</sup> y desde allí fueron enviadas a Valencia para su ubicación definitiva. Pero los contactos con artistas genoveses en Valencia son mucho más amplios y no sólo implican la recepción de materiales<sup>6</sup> y obras italianas, ya que se tiene constancia de la presencia en la ciudad de artistas genoveses que establecen definitivamente sus talleres, entre los que destaca, en la segunda mitad del XVI, el de los escultores Juan de Lugano y Francisco de Aprile. Estos talleres permanentes permiten explicarnos la existencia en Valencia de una serie de obras hasta ahora indocumentadas, de indudable origen italiano que pueden relacionarse directa o indirectamente con estos maestros.

### Juan de Lugano

Juan de Lugano, nombre relacionado en la bibliografía con la importación de piezas de mármol y con algunas esculturas, de forma un tanto dispersa, se va perfilando como uno de los artistas procedentes de la región del lago de Como más activos en España a partir de 1550. Con los años adquiere un protagonismo cada vez más claro que supone el dominio de gran parte del mercado escultórico de mármol genovés. Se tenía constancia de que en 1555 había proporcionado el mármol para la tumba del Condestable de Castilla en la Catedral de Burgos, quedando descartada definitivamente la hipótesis de que fuera

<sup>1</sup> Noticias sobre las actividades de los genoveses en relación con España en F. Alizieri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Vols. IV, V, VI, Génova, 1876-1880. Ver también el trabajo tradicional de Marqués de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957. Una actualización para la escultura genovesa en concreto, R. López Torrijos, "La scultura genovese in Spagna" en *La scultura a Genova e in Liguria*, Génova, 1987. Posteriormente, sobre cada uno de estos monumentos ha ido apareciendo bibliografía especializada.

<sup>2</sup> También en H. M. Kruff, "Pace Gagini and the sepulchres of the Ribera in Seville" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, 1976, pp. 327 y ss.

<sup>3</sup> R. López Torrijos, "Los autores del sepulcro de los marqueses de Zenete", *Archivo Español de Arte*, 1978, pp. 323-336.

<sup>4</sup> R. López Torrijos, "Obras de los Carlone en España", *Goya*, 1980, pp. 80-85, aunque F. Marías apunta la posibilidad de que se tratara de una obra para Valencia de Don Juan, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 242.

<sup>5</sup> Ver R. López Torrijos, "Un palacio genovés en Valencia. El del embajador Vivas en Benifairó de les Valls", *Archivo de Arte Valenciano*, 1979, pp. 59-69.

<sup>6</sup> La demanda de mármol de Carrara se remonta a 1497 cuando se pide este material para la realización del altar y la pila de agua bendita de la Lonja; ver S. Aldana, *La Lonja de Valencia*, Valencia, 1988, p. 67. También se conoce la autorización en 1520 a Luis Muñoz de un viaje a Génova a inspeccionar la entrega de mármoles con objeto de realizar las ventanas y puertas del palacio de la Generalitat de Valencia, viaje que finalmente no se realiza ya que fue descubierta una cantera de mármoles en el término de Pego, propiedad de los condes de Oliva; ver B. de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 386.



el autor de la obra, que se ha atribuido a Berruguete, ya que él simplemente desbastó las piezas. Así consta también que en 1557 proporcionó el mármol para la sepultura del cardenal Tavera en Toledo, que labraría igualmente Alonso Berruguete. De lo que se deduce que su actividad en estos primeros años se reducía al envío del material, estando establecido en Génova, y perteneciendo a ese nutrido grupo de artistas milaneses que comerciaban con el mármol de Carrara, a través del puerto genovés.<sup>7</sup> Una vez enviado el mármol para estos importantes encargos se trasladaría a la península y en el curso de unos meses, ampliaría su dominio en el terreno del suministro marmóreo firmando varios contratos en los que además se comprometía a la labra de las piezas, tanto arquitectónicas como escultóricas. Así el 22 de febrero de 1561, y ya en España, junto a Francisco de Lugano, pues estaban presentes ambos en la ciudad de Sevilla, se comprometía a entregar una serie de mármoles para el patio de las Doncellas del Alcázar sevillano. Consistían en su mayoría en columnas con sus correspondientes basas, capiteles y unos cimacios, elementos arquitectónicos que se emplearían para la reforma del citado patio. Estas obras debían finalizarse en un plazo de tres meses y consta que Juan de Lugano abandona la ciudad,<sup>8</sup> lo que explica que el 15 de noviembre de 1561 contratara nueve imágenes para la portada de la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela que se fueron entregando escalonadamente hasta 1570 y se finiquitaron en 1573. Eran imágenes de santos que se ubicaban en tres hornacinas situadas a ambos lados de la puerta principal, estando las otras tres, una Virgen del Socorro, entre San José y Santo Domingo, en el ático. Las reformas posteriores de la portada así como del resto de la iglesia causaron la pérdida de estas esculturas, de las que nada se conserva.<sup>9</sup> El traslado de Juan de Lugano a Génova para adquirir los mármoles necesarios para estas obras, explica que en 1562 se encontrara en aquella ciudad desde donde se comprometía a trasladarse a España de nuevo para acompañar y vigilar una serie de piezas de mármol que se iban a mandar a Torrijos (Toledo), con motivo de la concertación de un contrato entre doña Ángela de Cárdenas y Velasco, duquesa de Maqueda, y el escultor Giovanni Orsolino, el mismo que dos años después labraría el sepulcro de los Zenete. Estas piezas, entre las que figuraban elementos arquitectónicos y esculturas, iban destinadas al palacio que la familia poseía en la citada villa, palacio que databa del siglo xv y que fue demolido en 1901-04. En 1564, Juan de Trevanni da Lugano estaba ya en España pues aparece mencionado en relación a un pago con motivo de las piezas de Torrijos.<sup>10</sup> Se sabe que en 1566 tenía abierto un taller en Alicante y que desde allí firma un contrato para la ejecución de una serie de esculturas de mármol destinadas a la catedral de Murcia, en concreto un retablo de la Resurrección para la capilla funeraria del canónigo de origen italiano Jerónimo Grasso. En diciembre del año siguiente se comprometió a realizar una Virgen del Socorro para la misma capilla, piezas ambas que se conservan y que al

estar documentadas han permitido atribuir a Juan de Lugano otras obras (fig. 1). En tierras alicantinas donde tenía su taller, se le atribuyen la pila bautismal de Santa María de Alicante,<sup>11</sup> con relieves alusivos a la vida de San Juan Bautista, que se combinan con elementos mitológicos en el pie como tritones, nereidas y niños de apariencia similar a los que se encuentran junto a la Virgen del Socorro.<sup>12</sup> En estas obras se aprecia una factura algo seca, aunque la figura de la Virgen del Socorro es de gran calidad, mermada por su inserción en un retablo de conjunto que no guarda bien las proporciones.

### El testamento de Juan de Lugano. Sistema de organización del trabajo. "Las compañías"

Las noticias relativas a los encargos murcianos eran las últimas de que se disponía de la actividad de este escultor, a las que ahora podemos añadir las que se extraen de su testamento, publicado en la ciudad de Valencia el 1 de septiembre de 1569.<sup>13</sup> En este documento se menciona cómo Juan de Trevenno, natural de Lugano, presente en la ciudad de Valencia, estando muy malherido, otorga testamento y nombra procurador a Francisco de Abril, marmolista italiano, para que disponga de sus bienes y los haga llegar a su esposa e hija que permanecían en Lugano. Por el testamento sabemos que disponía de talleres en Sevilla, Alicante, Valencia y en la corte, desde donde tendría organizada la distribución de mármoles y desde donde concertaría las obras. El dominio de los genoveses en el terreno escultórico se debía además de a su innegable calidad como artistas, a su cuidada red de suministro y subdivisión del trabajo mediante el establecimiento de "companyas", compañías donde la asociación con otros marmolistas les permitía atender la creciente demanda. En este tipo de negocios se unían varios miembros de una familia, quedando unos en Génova para hacerse cargo de la extracción del mármol y su posterior envío, y permaneciendo otros en España al frente de los diversos talleres abiertos. Este sistema funcionaba ya con los Aprile, familia que controló a comienzos de siglo gran parte de esta demanda. En la segunda mitad de siglo, destacan también los Carlone, con un saber que se trasmite de padres a hijos, y cuyas redes se van progresivamente ampliando a otras ramas familiares con las que emparentan. En Valencia, conocemos la asociación realizada entre los Aprile y los Trevenno, que explica la capacidad para poder servir ciudades tan distantes y tan variados encargos. Francisco de Abril o Abril, procurador y socio de Juan de Lugano, y sus hermanos Batiste y Leonardo de Aprile, milaneses, estaban establecidos en Valencia desde 1567. Estos Aprile eran oriundos de Carona, una ciudad muy cercana a Lugano y pertenecían a una familia de canteros con una larga tradición en su vinculación con España, aunque ignoramos el vínculo familiar exacto<sup>14</sup> que mantenían estos Aprile con los de comienzos de siglo. Por las noticias de que disponemos, sabemos que

<sup>7</sup> Las primeras noticias sobre Juan de Lugano como autor de este sepulcro en M. de Lozoya, *Escultura...*, opus cit., pp. 28-31. Los nuevos datos sobre el verdadero autor del sepulcro del condestable de Burgos en I. Cadiñanos, "Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos", *Archivo Español de Arte*, 1983, pp. 341-354.

<sup>8</sup> Estas noticias mencionadas en M. de Lozoya, *Escultura...*, opus cit., p. 22, ampliadas y explicadas en A. Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990, T. I, pp. 211-215.

<sup>9</sup> F. Marías, y A. Bustamante, "Don Fernando de Loazes y el colegio de Santo Domingo de Orihuela" en *Actas del VII Congreso del CEHA*, 1988, Murcia, 1992, pp. 205-216.

<sup>10</sup> R. López Torrijos, *La escultura...*, opus cit., y L. Alfonso, *Tomasso Orsolino e altri artisti di "Natione Lombarda" a Genova e in Liguria del sec. XIV al XIX*, Génova, 1985, p. 182.

<sup>11</sup> A. E. Pérez Sánchez, "Arte" en Murcia, col. Tierras de España, Madrid, 1976, pp. 211-212 y C. Gutiérrez-Cortines Corral, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, pp. 188-189.

<sup>12</sup> A. E. Pérez Sánchez, "Arte" en Valencia, Madrid, 1985, p. 255.

<sup>13</sup> Ver documento n.º 1; no está completo dada la extensión del mismo, aunque se han extractado los datos que se consideran más relevantes, es de fecha de 1 de septiembre de 1570 y a él se añade parte del inventario de bienes, del cual también se publican las partes más importantes que son las que hacen referencia a los materiales de mármol que se guardaban en el taller de Juan de Lugano.

<sup>14</sup> Las noticias sobre la familia Aprile son muchas y a ellas se suman las de otros artistas procedentes de Carona, que en algunas ocasiones especifican también el apellido Aprile y en otras no. Por ejemplo, un Francisco de Carona que aparece documentado en Sevilla desde 1561 hasta 1571 no nos parece que pueda identificarse con el Francisco de Aprile de Carona, que se encuentra en Valencia ya que el de Sevilla –ver A. Marín Fidalgo,



1. Virgen del Socorro, obra documentada de Juan de Lugano, conservada en la capilla del Canónigo Grasso en la catedral de Murcia.

estaban plenamente establecidos en Génova a mediados de siglo realizando ya algunas obras para españoles, pues se documenta la relación de Leonardo de Aprile y su hermano menor Joan Batiste con otros escultores destacados como los maestros Gian Giacomo della Porta, Giovanni Maria de Pasallo y Michelle Solari, con quienes concertaron en 1548, estando aún en Génova, la sepultura del marqués de Villanova para Moguer (Huelva), a la cual los Aprile renunciaron al año siguiente.<sup>15</sup> A Juan de Lugano y Francisco de Aprile, el principal escultor de los tres Aprile, les unía además de un contrato de sociedad, lazos familiares, ya que Juan de Lugano había casado con la hermana de Francisco, Gasparina de Aprile. La hija del matri-

monio, Florbellina de Trevenno a su vez estaba casada con el mercader Paulo Maderno, quien permanecía en Génova como proveedor de mármol.<sup>16</sup> Además al frente del taller de Alicante se encontraba el sobrino de Juan de Lugano, Bartolomé, atendiendo los encargos de esta ciudad y de la zona murciana. Precisamente en 1572, se documenta el encargo a este escultor del túmulo del obispo Almeida para la iglesia de San Esteban de Murcia.<sup>17</sup> Estas relaciones les permitieron establecer un férreo control de la importación de obras de mármol y de su ejecución, pues al menos en la zona valenciana serían los únicos talleres permanentes de los que tenemos constancia exacta. Por la descripción del inventario, parece que se trataba más bien de almacenes, aunque determinadas herramientas e instrumentos relacionados con el trabajo escultórico permiten pensar que no todas las piezas llegaban completamente terminadas y que parte del acabado final se realizaba en el propio taller. Otros artistas milaneses, como los Carlone, al parecer no tuvieron taller en Valencia, y se dedicaron al asentamiento de obras ya labradas, de forma puntual. La actividad de los Aprile y de Juan de Lugano en Valencia continuó relacionada con los encargos que habían hecho famosos a los genoveses desde la primera mitad de siglo, los monumentos funerarios, aunque realizaron también algunas otras esculturas. Por el momento, de estas obras, sólo se tiene constancia documental, y así se suman a la larga nómina de obras italianas en España, y nos permiten además comprender la evolución del gusto y el interés de los nobles, en este caso valencianos.

#### La capilla funeraria de don Pedro Despuig

La primera noticia que tenemos sobre una obra conjunta de Francisco de Aprile y Juan de Lugano es del año 1567, en que ambos concertaban la realización de un monumento funerario, la sepultura de don Pedro Despuig, señor de Alcántara, para la iglesia del monasterio de Jesús de Valencia.<sup>18</sup> Esta sepultura había sido encargada por mediación de su viuda, doña Eufrasia Llançol de Romani, y era la obra en la que se encontraban trabajando cuando muere Juan de Lugano. Francisco de Aprile, el 10 de enero de 1570 se comprometía a terminarla conforme a la traza y modelo que obraba en su poder y según los acuerdos que había establecido con Juan de Lugano tres años antes,<sup>19</sup> y para ello se valía de algunas de las piezas de mármol que ya se encontraban en Valencia así como de otros materiales que serían enviados por el mercader Paulo Maderno. No conocemos el contrato exacto ni tampoco se ha conservado la obra, ya que la iglesia de Jesús fue totalmente modificada en el último cuarto

*opus cit.*, p. 752-, trabaja entre 1570 y 1571 realizando el solado de la Catedral, y el que se documenta en Valencia en aquellos años se encontraba residiendo en Montesa realizando la capilla de Fray Jerónimo Pardo de la Casta. Otros Aprile, Pedro y su hijo Francisco, se establecen en Cuenca, y están documentados en esta ciudad entre 1580 y 1593 y entre 1593-94 respectivamente, y tampoco sabemos exactamente sus vínculos familiares con los Aprile que están en Valencia, al respecto ver M. L. Rokiski Lázaro, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*, Cuenca, 1989.

<sup>15</sup> M. de Lozoya, *Escultura...*, *opus cit.*, y M. Estella, "El sepulcro del Marqués de Villanueva, en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo della Porta, con la colaboración de Giovanni Maria Pasallo", *Archivo Español de Arte*, n.º 208, año 1979, pp. 440-451.

<sup>16</sup> Estos datos se desprenden de los documentos que se relacionan con Paulo Maderno, mercader y proveedor de mármol, en Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, notario: Pere Villacampa, signatura: 11979, 8 de junio de 1574, "In dei nomine etc nos Paulus Maderno mercator (...) procurator honorabile Gasparine de Aprile vidue uxoris que fuit honorabilis Joannis de Trevanno et de Lugano quem marmorarii naturalis dicti loci de Lugano heredis primo loco bonorum omnium et iurium que fuerunt dicti Joannis de Trevanno et etiam procurator Florebeline de Trevanno et de Maderno uxoris mee filii et heredis secundo loco bonorum et herenci dicti Joanni de Trevanno (...)".

<sup>17</sup> En el testamento de Juan de Lugano se menciona a su sobrino Bartolomé que también era escultor, Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, signatura: 6352, 21 de septiembre de 1569, "e primo dix recaure en bens de dita herencia e administracio de aquella un acte de renunciatio en sa publica forma fet y fernet per lo honorable Bertomeu de Lugan marmorier nebot del dit mestre Joan de Treven (...)".

<sup>18</sup> Concertación de la sepultura de don Pedro Despuig señor de Alcántara para la iglesia del monasterio de Jesús de Valencia, con su viuda Eufrasia Llançol de Romani y Despuig, el 12 de septiembre de 1567 con los maestros Joanes de Trevenno y de Lugano y Francisco de Aprile de Carona, según consta en el acta de concertación de la sepultura realizada de nuevo con Francisco de Aprile a la muerte de Joanes de Trevenno, en APPV, notario: Pere Villacampa, signatura: 11976, 10 de enero de 1570. El protocolo del notario mencionado ante el cual se había realizado el primer contrato no se conserva en los archivos valencianos o al menos no ha sido localizado.

<sup>19</sup> APPV, notario: Pere Villacampa, signatura: 11976, 10 de enero de 1570, "(...) et ego dictus Franciscus de Aprile promissimus vobis dicte Illustre Eufrasia Llançol facere edificare erigere quandam capellam et tumulum sive sepulturam petree marmoris juxta tracam et modellum in pose nostri dictarum partium existenciam ad modo et forma in capitulis dicti capitulationis contentis et scriptis (...)".



del siglo XVIII, siguiendo la corriente académica, pero en el testamento se mencionan algunas de las piezas que, procedentes de Italia y embaladas en cajas, se encontraban en el taller. De las que pertenecían a la sociedad entre Juan de Lugano y Francisco de Aprile había elementos que se pueden relacionar con la ordenación arquitectónica del sepulcro como pilastras, basas, capiteles, entablamentos formados por arquivoltas, frisos, además de piezas pertenecientes al pavimento de la capilla y la losa de la sepultura, aunque había también otras piezas como pilas de agua bendita que harían referencia a otros encargos. Entre las que pertenecían exclusivamente a Juan de Lugano, se encontraban "*vint y quatre peses per al retaule del Señor de Alcantara obrades ab ses caixes encaixades de la mateixa manera que les han portades de Ytalia*", lo que nos obliga a pensar en un monumento de gran envergadura en forma de amplio retablo compuesto por diversos relieves o esculturas. Además, en el testamento, se mencionan también seis esculturas de santos que se pueden poner en conexión con esculturas para portadas como la realizada en el colegio de Santo Domingo de Orihuela, de las que se documentan entregas en 1570, tras el fallecimiento de Juan de Lugano, y que se encargaría de enviar su procurador.

La obra escultórica para don Pedro Despuig se completaba con la remodelación completa del presbiterio de la iglesia, donde se iba a ubicar el sepulcro, que había sido concertada el 16 de noviembre de 1570, con Batiste Abril y Joanes Quetze y de Morco, expertos estucadores.<sup>20</sup> Las capillas funerarias habían adquirido en estos años una forma definida que se caracterizaba por la monumentalización del espacio, que en este caso suponía la reforma total de la cabecera, a la que se accedía por un gran arco de triunfo, mientras que otros dos arcos de estuco se situaban en las paredes laterales. El presbiterio eliminaba la tradicional cubrición por cruceros que se mantuvo en Valencia hasta bien avanzado el siglo XVII, y en este caso se cubría por una gran bóveda revestida de estuco, en la que se insertaban figuras alegóricas, en una forma que pudo haber tenido una imagen similar a la de la cabecera de la actual iglesia parroquial valenciana de San Martín.<sup>21</sup> Los maestros italianos se trasladaron a Valencia y pronto se hicieron con una amplia clientela que además de solicitar las tradicionales obras de mármol, al estilo de muchos nobles castellanos, comenzaron a atender la demanda creciente de técnicas de revestimiento que se hicieron cada vez más necesarias a medida que se iba eliminando el trabajo de cantería y se realizaba cada vez de forma más generalizada obra de albañilería. Junto a los citados marmolistas llegaron a Valencia estucadores y fresquistas, con lo que se produce una subdivisión del trabajo. De los hermanos Aprile, Batista que había llegado a Valencia también como marmolista, se va a decantar por la especialización en obras de estuco además de

realizar abundantes trabajos de albañilería y sería Francisco de Aprile el único miembro de la familia que permanecería como experto marmolista, pues queda tanto al cargo de la sepultura de Despuig como de otros encargos importantes que tampoco se han conservado y que conocemos por la documentación.

### La capilla funeraria de Fray Jerónimo Pardo de la Casta

Francisco de Aprile, el 15 de enero de 1570, concertaba una nueva capitulación para la realización de una capilla y sepultura de mármol para don Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia de Montesa.<sup>22</sup> Este noble había sido un personaje importante dentro de la orden de Montesa, pues ostentaba el cargo de comendador y había estado al frente de la orden a la muerte del maestro Francisco Llançol de Romaní, durante la minoría de edad del siguiente maestro, Pedro Luis Galcerán de Borja. También había sido varias veces embajador del emperador Carlos V y en concreto había intervenido en el año 1535 en un conflicto existente en el seno de la propia orden, por lo que fue enviado a Roma como mediador para exponer la situación ante el pontífice.<sup>23</sup> Su personalidad y formación explica el interés por la consecución de una obra con evidentes influjos italianos no sólo en la escultura sino también en la decoración pictórica, que aunque no se conserva, ya que el castillo de Montesa quedó completamente arruinado en el terremoto de 1748,<sup>24</sup> está ampliamente documentada. Esta capilla cristalizaba una tendencia que se había venido manifestando en Valencia, en varias capillas con connotaciones funerarias, pues relacionaba íntimamente esta función con la del transaltar en donde se reservaba el Santísimo.<sup>25</sup> El monumento funerario se ubicaba en la iglesia del castillo a las espaldas del altar mayor, enfrente del Santísimo Sacramento,<sup>26</sup> en la capilla bajo la advocación de San Pedro y San Pablo. Esta ubicación hace referencia a los deseos de crear un espacio centralizado íntimamente relacionado con el Santísimo, que ya disponía de precedentes en Valencia, pues otras capillas como la de la Resurrección de la Catedral a comienzos de siglo, se disponían en el transaltar, bajo el lugar donde se reservaba el Santísimo, y entre sus diversas funciones puede admitirse una connotación de carácter funerario. La capilla de Montesa ofrecía un espacio centralizado cubierto por una bóveda vaída, "*buelta quadrangular en su forma redonda*",<sup>27</sup> estando una de las paredes adornada por un retablo preexistente, situándose la sepultura enfrente de aquel, en la pared de la izquierda. Esta sepultura iría abrigada por una construcción arquitectónica de la que se menciona la traza con su arco de mármol de más de tres metros de altura, sostenido por unas pilastras sobre pedestales, con su entablamento formado por un friso de mármol negro encima del que se situaba el escudo del

<sup>20</sup> Sobre estas obras y otras de Joan Maria Quetze en relación con Batiste Abril, ver M. Gómez-Ferrer Lozano, *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Tesis Doctoral, Valencia, 1995, pp. 370-380.

<sup>21</sup> La única obra que se había realizado con este sentido aunque en cantería era la del presbiterio de la iglesia de San Martín, cuyas similitudes con la cabecera de San Jerónimo de Granada han sido evidenciadas. En el monasterio de Jesús se seguía una intención decorativa que bien podía hacer alusión a su carácter de capilla funeraria.

<sup>22</sup> Ver documento n.º 2. El testigo de esta capitulación es Pere Dorpa, un imaginero importante de tierras castellanenses; ver F. Olucha, "Pedro Dorpa y los retablos de San Mateo, Vinaroz y Burriana", *I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1992, pp. 399-403.

<sup>23</sup> Sobre este comendador, en Ferrán Salvador, *El Castillo de Montesa*, Valencia, 1926, p. 60. De la capilla simplemente se mencionaba en el libro de H. Samper, *Montesa Ilustrada*, Valencia, 1669, T. II, p. 418, que se había renovado la capilla de San Pedro en la iglesia del convento, que se mandó enterrar en ella y encima de su sepultura en una lápida de mármol se leía una inscripción, "D.O.M. Hic iacet frater don Hieronimus Pardo de la Casta Praeceptor Maior Militiae Beatae Mariae Muntisiae Sancti Georgii, cuius ossa, cum exultare debeant in Domino requiescunt in spe obita a Natali Christi die primo Novembris MDLXXVII".

<sup>24</sup> V. Ferrán Salvador, *opus cit.*

<sup>25</sup> Al respecto de este tema, J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, "El acontecer funerario en Valencia entre los siglos XV y XVI", comunicación para el Congreso celebrado en Tours, 1996, sobre *La chapelle funéraire et la tombe monumentale à la Renaissance*.

<sup>26</sup> En V. Ferrán Salvador, *opus cit.*, p. 108, se indica que el altar mayor dedicado a la Santa Cruz se había cambiado años más tarde, y dedicado a la Virgen María, y tenía en el segundo cuerpo el tabernáculo para el Santísimo Sacramento, ante el que ardían dos lamparitas que habían sido donadas por el propio comendador Pardo de la Casta, quien había instituido además un beneficio con la obligación de celebrar 15 misas anuales por los difuntos.

<sup>27</sup> Esta forma de denominación se asemeja a la que aparece en el tratado de Vandelvira para indicar la bóveda vaída, "capilla cuadrada que se cierra en vuelta de horno por hiladas redondas" y que en otras ocasiones se conoce como "capilla cuadrada en vuelta redonda"; para un resumen ver J. C. Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 1990, pp. 188-191.





2. Relieve de mármol que representa a don Francisco Llançol de Romaní, mestre de Montesa, muerto en 1544, procedente del castillo de Montesa, actualmente en la iglesia del Temple de Valencia.

señor del comendador mayor de la Orden de mármol blanco flanqueado por bolas. Una cornisa con balaustres y bolas remataba el conjunto, al que se añadían dos nuevos escudos con emblemas de la Orden. El suelo se pavimentaba con mármoles ochavados blancos y negros. Posiblemente la capilla quedó cubierta con una bóveda realizada en albañilería con técnicas tabicadas, habituales en Valencia desde mediados de siglo en formas ya plenamente novedosas como las vaídas, por lo que para darle un aspecto si cabe más monumental se hizo necesario un revestimiento pictórico concertado con el maestro Ortega Zimbrón.<sup>28</sup> La documentación que menciona este programa pictórico es muy minuciosa en cuanto a la descripción de las técnicas empleadas en las que hay continuas alusiones a los modos italianos, y que constituyen uno de los primeros ejemplos, al menos en Valencia, de técnicas que describen el perfecto estucado a base de polvo de mármol, que debía ser bruñido y alisado para ofrecer un efecto alabastrino y brillante. Los fondos de la bóveda seguían este procedimiento, “*estruque aparejado a paleta con yesos mates y marmol quemado y molido hasta quedar lisa como un espejo*”,<sup>29</sup> mientras que las figuras se pintaban al óleo. Por medio de estos elementos se producía una ampliación en el campo de la aceptación de las novedades “romanas”, que no pueden reducirse al mero envío de piezas escultóricas o a la asimilación de determinadas formas, ya que estas técnicas de revestimiento que además del estucado incluían los frescos pronto se extendieron en Valencia, y fueron la base del futuro interés posterior por las imitaciones de mármoles y jaspes, que se deseaba incluir en las edificaciones más suntuosas. Además de las técnicas, los propios elementos pictóricos imitaban las formas italianas pues junto a la pintura

de la Venida del Espíritu Santo, realizada en un semicírculo en la pared, aparecía un friso de “*un brutesco de cosas romanas ninyos y tarxetas y bichas y frutos*”, una *tarxeta* central con su escudo enmedio y diez niños de tamaño natural en la parte superior bordeando el escudo central, óvalo completamente rodeado por “*frutos, panetes mascarones, plumas y adornos de finos colores, (...) de estruque alabastrino bruñido y espejado a lo romano*”.<sup>30</sup> Otros programas pictóricos también incluían este tipo de decoraciones a la romana o a la antigua, como el realizado por el fresquista Joanes Flores, en el palacio de los Castellví en la ciudad de Valencia, cuya fachada se adornaba con pinturas de Musas y los trabajos de Hércules, en fechas coetáneas a las mencionadas, siendo además una obra con participación directa de los Aprile en los trabajos de estucado. Con este tipo de obras, los nobles valencianos entroncaban con una corriente que se estaba haciendo habitual en algunos palacios castellanos en los que se había contratado a estucadores toscanos y fresquistas romanos para decoraciones de carácter mitológico y moralizante, siendo uno de los ejemplos más destacados el Palacio del Viso del Marqués.

En el caso de la capilla funeraria hay que entenderla como un espacio autónomo de especial relevancia, donde la función funeraria cobra significación tratando de ubicarse en el lugar más privilegiado dentro del conjunto del templo, siendo el sepulcro funerario el elemento que define de manera directa esa función, pero explicándose siempre en relación al espacio donde se inserta y a la decoración escultórica y pictórica que lo acompaña. El modelo seguido en esta capilla de Montesa seguía una tipología, que se había generalizado a partir de los sepulcros de la cartuja de Sevilla, siendo muy abundante en los años veinte y treinta del siglo, basada en el arco de triunfo,<sup>31</sup> aunque dadas las avanzadas fechas de los ejemplos valencianos, los sepulcros se enriquecían por medio de relieves y estatuas que completaban el monumento, y lo convertían en un verdadero retablo funerario.

A pesar de no haber podido identificar totalmente las obras a las que hacen referencia los datos documentales, la presencia de estos maestros italianos en Valencia explica la existencia de algunas piezas marmóreas que proceden del castillo de Montesa. Éstas responden a monumentos relacionados con otros maestros de la orden,<sup>32</sup> pero pueden entenderse por la vinculación de Francisco de Aprile con Montesa y de Joan de Trevenno con los Despuig y Llançol de Romaní. Se trata de dos sepulcros que se conservan en la iglesia del Temple de Valencia, que albergó parte de los restos procedentes del castillo de Montesa. Una losa con un relieve muy plano corresponde al sepulcro de don Bernardo Despuig (muerto en 1536), representado con la cabeza descansando sobre un cojín, y sosteniendo un rosario entre las manos. El otro que pertenece a don Francisco Llançol de Romaní, mestre de Montesa muerto en 1544, es un relieve, en actitud orante, ante un reclinatorio (fig. 2). Aunque de fechas anteriores a las referencias encontradas muestran el interés de los maestros de Montesa por los trabajos escultóricos italianos, pues aunque de autor desconocido, su indudable calidad las vincula con trabajos marmóreos genoveses. Directamente procedente del castillo de Montesa y conservado en una de las dependencias de la iglesia parroquial de esa villa, se encuentran unos restos escultóricos en mármol blanco que pudieron haber pertenecido al sepulcro mencionado y quizá puedan vincularse con los especificados en el contrato, dada la exce-

<sup>28</sup> Sobre este pintor no hemos podido averiguar otras noticias, aunque se tiene constancia de que acompañando a los maestros italianos llegaron expertos fresquistas como Joanes Flores que decoraron diversos palacios valencianos en los que habían intervenido los Aprile como estucadores.

<sup>29</sup> Un resumen sobre las distintas variantes del estuco en I. Gárate Rojas, *Artes de la cal*, Madrid, 1993, pp. 171-214.

<sup>30</sup> Ver documento n.º 3.

<sup>31</sup> En Andalucía destacan el sepulcro del Marqués de Ayamonte para la iglesia de San Francisco de Sevilla (1526), el del obispo de la Scala, Baltasar del Río, de la catedral de Sevilla (1539) o el de los marqueses de Villanueva en el monasterio de Santa Clara de Moguer (1549). Extendiéndose también a otras zonas como la toledana, donde cabe señalar el monumento fúnebre del obispo don Francisco Ruiz en la iglesia de la Penitencia (de 1523, destruido).

<sup>32</sup> Sobre los maestros de la orden de Montesa ver H. Samper, *Montesa Ilustrada*, Valencia, 1669.

lente talla que sobre todo se aprecia en los plegados.<sup>33</sup> La pieza, muy mutilada, es un fragmento de un relieve escultórico, que tiene por figura principal los restos de lo que parece ser un Cristo Patiens, y en la parte inferior un putti, aunque se trata de un elemento mínimo, y es difícil establecer una conexión clara con la noticia documental (fig. 3). Todas estas piezas se presentan de forma muy fragmentaria y sólo son un pobre testimonio del contacto con el mundo genovés y de la presencia en Valencia de unos escultores dedicados a la realización de obras de mármol.

## DOCUMENTO 1

## Testamento de Joanes de Trevenno e inventario de bienes

Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia  
Notario: Joan Batista Climent  
Signatura: 6352

1 de septiembre de 1569

Testamento de *Joan de Treven* marmoler natural del loch de Lugan terra de Suyseros ara de present resident en la present ciutat de Valencia (...) a na Gasparina de Treven molt amada muller e a na Florbellina de Treven filla meua hereues absentes de la present ciutat e regne de Valencia com aquelles stighen e habiten en lo loch de Lugan terra de Suizaros de la qual yo soch natural y aquelles no poden trobarse a la mia mort perque pretenq esser molt propingua segons yo stich molt mal nafat e no essent aquelles asi presents ni podents esser aquelles no poden pendre ni cobrar los bens que recauen en la mia herencia ni rebre los diners que recauen en aquella axi lo que yo tinch en la present ciutat de Valencia Alacant Sevilla y en la cort y altres qualsevol parts axi en Spanya com en altres regnes e sia necessari que per a que los dits mos bens nos perden ni vagen a mal de elegir e fer electio de una persona que regeixca e administre los bens meus recahents en la mia herencia e administre e ferme totes les obres e no res menys per a que puga pagar lo que se haura de paga e yo deure esere tengut e obligat com ab lo present testament durant la absencia de les dites muller e filla meua hereus que dessex dexe en regidor e administrador de tots los bens meus axi hesents com removents axi dels que yo tinch en la present ciutat de Valencia e les ciutats de Alacant e de Çevilla y en la cort com del que yo tinch en totes e qualsevol parts loch e villes e ciutats axi en Spanya a com en altres qualsevol regnes al mestre Francisco de April marmoler natural de la vila de Carona de terra de Suisaros en la present ciutat de Valencia habitador present al qual done facultat e plen poder de regir administrar tots los dits bens meus recahents en la dita meua herencia (...) e no res menys dix que acceptava la dita general administracio de sus bens ab expressa e testacio e no en altra manera que per la present acceptacio de la dita general administracio no li sia causat prejuhi algun en la companya que aquell te ab lo dit mestre Joan de Treven en totes les obres que entre los dos tenen preses a estall y toquen y ses guarden als dos (...)

3 de septiembre de 1569

Cum ob doli maculam (...) facio inventarium memoriale sive capubrevem bonorum inferium exprimendum tanque bona venientia e recadentia in dicta generali administracio et sunt que seguntur

E primerament atenent e considerant que entre mi dit mestre Francisco de Aprile de una e lo dit Joan de Treven de altra tenien companya de moltes obres que nosaltres havien de fer e acabar a conte y orde de la nostra companya e senayaladament avien de fer y acabar a conte de la companya la sepoltura del Illustre don Pedro Despuig Señor de la Baronia de Alcantara la qual havien de fer en lo monestir de Jesus de la present ciutat de Valencia la qual ni ses asentada ni menys acabada de obrar e per a que inventum se veja y se mostre quala en pedra marbre axi obrada y per obrar la roba del dit mestre Joan de Trevenno y no de la companya se ha fet inventari en lo modo e forma segunt:

E primo la roba que recau al conte de la companya y es de la companya y com a tal en fas inventari de aquella es la segunt: Primo en la casa hon lo dit defunt habitava situada e posada en la present ciutat de Valencia en la parrochia de Sent Andreu en la plaça del Vallcubert davant lo collegi del arquebisbe foren atrobats los bens segunts

Primo hun lit de posts ab sos peus usat, Item un matalaff de lena



3. Fragmento de un relieve de mármol, procedente del castillo de Montesa, actualmente en la iglesia parroquial de la citada villa.

usat, Item una flaçada vermella usada, Item una flaçada blanca usada, Item uns llançols de llenç, Item dos cadires de cuyro quasi noves, Item una pastera de fusta de ensabonar quasi nova, Item sixanta sisells de ferro per a obrar marbre usats, cinch martells de ferro usats, sis limes eo raspes de aser usades, un pich de ferro usat, una palanca de ferro usada, unes manches usades, quatre pilastres de marbre blanch obrats y entretallats de tretze palms de altaria, denou peses de marbre blanch obrades que son bases, capitells, frisos y alquitraus, sis peses de marbre alquitraus de huyt pams cascuna pesa, dos alquitraus de finestra de pedra marbre blanca, dos piques de pedra marbre blanca per a aygua beneyta, dos morters de pedra marbre, quatre pilars de sis palms cascu, tres riondinas, quatre capitells, ço es los dos entallats e dos per entallar, dos pedestals ab sa basa, dos bases de pedestals, dos trosos de friso, dihuyt peses de pedra marbre sense obrar, treze loses de marbre negre, doscentes loses obrades de marbre negre, doscentes losetes de marbre blanch, quaranta losetes quadrades de marbre blanch per a payment mijanceretes, una losa de marbre blanch per a boca de sepultura ab hun sent sense armes, una vora de pou obrada de marbre blanch, una losa de marbre blanch per a boca de sepultura per a dit señor de Alcantara, molts trosos de taules de fusta ab les quals portaven les pedres de Ytalia. Tota la qual pedra marbre axi obrada com per obrar es de la companya que yo mestre Francisco de April tenia ab lo dit mestre Joan de Treven y aquella es estada feta y portada a la dessus dita casa a conte y orde la companya per asentar y acabar de obrar aquella per a dita sepultura del dit señor de Alcantara (...)

Item los bens del dit mestre Joan de Trevenno e no de la companya e com a tals en fas inventari de aquells son los immediate segunts:

Primo una mula rucia ab sella y fe y ab tot son disparell, Item vint y quatre peses per al retaule del Señor de Alcantara obrades ab ses caixes encaixades de la mateixa manera que les han portades de Ytalia, Item sis ymagens de pedra de marbre laborades y acabades de diversos sants, Tretze lloses negres grans quadrades ço es les cinch obrades y les demes per obrar, nou trosos de marbre negre per obrar ço es huyt chiqs y hun gran, un matalaff molt roin etc (...)

## DOCUMENTO 2

## Capitulación para la sepultura de fray Jerónimo Pardo de la Casta por parte de Francisco de Aprile

15 de enero de 1570

Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia  
Notario Pere Villacampa  
Signatura: 11976

Die XV Januari anno a Nativitate domini MDLXX Valencia

In dei nomine etc nos Fray Hieronimus Pardo de la Casta nobilis Valencie habitador comendador major ordinis et milicie Beate Marie Virginis Muntiesie et Sancti Georgii tinencie Covarum de VinRoman ex una, et Franciscus de Aprile marmorarius sive lapicida naturalis opi-

<sup>33</sup> Agradecemos a Norberto Piqueras la fotografía de estos restos, que se presenta en la ilustración n.º 3.

dis de Carona ducatus mediolani dicte civitatis residens ex altera scienter et nos dictas partes facimus inimus et concordamus et firmamus capitula infrascripta et in super capella inferior designanda tenoris seguentis

Capitols fets y fermats per y entre lo Illustre Fray Don Hieronimo Pardo de la Casta cavaller comanador major de la Sagratissima Verge Maria de Muntesa y del Benaventurat Sant Jordi de la tinença de les Coves de Vinroma de una y lo honorable mestre Francisco de Aprile natural de la vila de Carona del ducat de Mila marmoriste atrobat y resident en Valencia de part altra en e sobre una capella y sepulcre de marbre ques ha de obrar fer y asentar en la sglesia del Castell de Muntesa en una capella que sta a les spalles del altar major enfront del Sanctissim Sagrament sots invocacio dels gloriosos apostols Sant Pere y San Pau los quals son del thenor seguent:

Primerament es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit mestre Francisco de Aprile se obliga al dit señor comanador major que fara la dita capella y sepultura de marbre blanch fi e bo en la dita capella entrant a la part de la ma squerra que sera enfront del dit retaule sots invocacio de Sant Pere y Sant Pau que y a en dita capella la qual sepultura a de ser conforme a la traça que tenen lo dit señor comanador major y lo dit mestre Francisco ques que a de tenir un arch de pedra marbre molt bona que tinga de altaria setze palms y deu palms de amplaria y dos pedestals sancers y dos peses de cornizes tres balahusts a cada part com es dos sancers y dos miges ab ses boles damunt y dos pilastres ço es lo hu a cada part de deu palms de altaria ab sa cornisa y fris lo qual fris a de ser de marbre negre fi e molt bo y lo forniment de dalt ab lo scut de armes de dit señor comanador major de marbre blanch y ab ses boles y lo membret de dins y de fora de marbre blanch de amplaria de hun palm per dins y tres quarts per de fora y dins tres peses de cornisa de sis palms cascuna que totes seran trenta sis palms de alna de Valencia y una pedra a on se a de posar lo lletrer ab dos scuts en ella mateixa ço es hu a cada part a la man dreta lo de la religio y a la ma squerra les armes dells perdos que a de tenir tres palms de amplaria y huit de largaria que sia molt bona clara de marbre fi y lo sol paymentat de marbre ochavat de blanch y negre conforme dita traça

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit mestre Francisco de Aprile a de portar lo marbre que sera necessari per a dita obra a ses despeses fins a la basa de Muntesa ques a on arriben los carros y de alli al castell se ha de portar a despeses del dit señor comanador

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit señor comanador major a de donar a ses despeses rompudes la paret de dita capella on se a de asentar dita sepultura

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit mestre Francisco de Aprile promet de donar feta acabada dita capela y sepultura dins deu mesos de hui en avant comptadors y que lo dit señor comanador major li ha de pagar per aquella ultra de les altres cosses dessus dites trescentes cinquanta lliures reals de Valencia les quals li ha de pagar en esta forma ço es que li donara tantost cent lliures y la restant quantitat acabada la dita obra

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit mestre Francisco de Aprile te de donar una fermança a contentatio del señor comanador major axi per a seguretat que li haura pagat com per a que acabara la dita obra ab tot effecte dins lo dit termini als que a ses despeses lo dit señor comanador major la puixa fer acabar y que lo dit mestre Francisco y la dita fermança simul et in solidem sien obligats a pagar tot lo que li costara ultra de les dites trescentes cinquanta lliures

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit señor comanador major donara al dit mestre Francisco aposento y lit en lo castell per adaquell y sos criats durant la dita obra

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que lo dit señor comanador major ultra les dites trescentes cinquanta lliures li a de donar al dit mestre Francisco tota la calç y algeps que seran menester per a asentar dits marbres

Item es stat pactat avengut y concordat per y entre les dites parts que los presents capitols y cascu de aquells sien executoris ab summissio et renunciatio de pro variatio de juhi et altres clausules juxta lo stil del notari rebedor de los presents capitols

Quibus quidem capitulis (...)

Testes honorabiles Piere Ruiz del Dorpa et Vicentius Redorat ymaginariis Valencie degentes

## DOCUMENTO 3

### Capitulación con el maestro Ortega Zimbrón para la pintura de la capilla

Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca

Notario: Pere Villacampa

Sign.: 11979

Año: 1574

Die XVII Februarii anno a Nativitate Domini MDLXXIII

In Dei nomine etc nos Fray don Hieronimus Pardo de la Casta nobilis Valencie habitator comendador mayor ordinis et militie Beate Marie Muntesie ac Sancti Georgii tinencie covarum de Vinroman ex una et Ortega Zimbron pictor dicte civitatis Valencie vicinus parte ex altera scienter et confitemur etc una pars nostrum alteri et altera alteri ad invicem et vicisim etc inter nos partes predictas in et super factis causis et negociis infrascriptis fuerunt et sunt facta conventa pactata et concordata capitula infrascripta que per notarium infrascriptum nobis partibus predictis presentibus fuerunt lecta et publicata alta et intelligibili voce et sunt thenoris et serie huius modi:

Capitols avinença e concordia hechos concordados entre el Illustre fray don Hieronimo Pardo de la Casta comendador mayor de la orden y milicia de Nuestra Señora de Muntesa y del bienaventurado Sant Jorge de la Tinença de las Cuevas de Vinroman de una e el honrado Ortega Zimbron pintor vezino de Valencia de parte otra sobre la pintura que el dicho Ortega Zimbron a de hazer en la capilla que su señoria tiene en el convento y castillo de Muntesa los quales son del serie y thenor immediate siguientes

Primeramente a sido pactado avenido y concordado por y entre las dichas partes que el medio círculo de la venida del Spiritu Sancto que tiene seys pies de alto y doze de ancho en su zirculo diametral que contiene veynte y un pies escasos en buelta, a de llevar una historia de la venida del Spiritu Santo

Para hir como deve a de hir sobre el estruque aparejada a brolya o paleta con yesos mates y marmol quemado y molido hasta quedar lisa como hun espejo

Asi mesmo a de hir encolada y enpeymado al olio con los colores a la imprimacion necesarias

A de ser bosquexada y labrada segunda vez de colores quajadas sin trasflorios ayudantes

Asi mesmo retocada de cossas convenientes como a la pintura excelente es devido asi de oros como de luzes retocantes y la tal pintura no a de llevar barniz ni otras cosas sobrepuestas ni lustrosas

La moldura de la qual historia a de ser de oro mate lustroso al polimento ytaliano y la tal moldura retocada en sus distintos lugares segun la obra que la tal moldura llevare labrada

Y si llevare friso que si llevara yra de azul y oro hecho en romano o bratesco o arabesco alrededor y esto es en quanto a la dicha historia de pinzel

En lo tocante a la boveda y techumbre la qual haze en su buelta quadrangular en la forma redonda que tiene sesenta y dos pies en buelta a de hir en lo orden siguiente

Alderredor de todo el quadrangulo a de hir guardada la forma siguiente por encima del friso y bueltas de sobre la historia y portada de dentro en friso de dos palmos de alto con un brutesco de cosas romanas ninyos y tarxetas y bichas frutos y ojas de oro fino y colores retocadas en campo azul los campos al temple y la obra al olio porque esto es de mas hermosura y tura

En el quadrado que en medio quedara hira hecha una tarxeta y compartimento conforme a esta traza en medio de la qual obra hira un escudo con su linble volado de las armas necesarias de la medida siguiente

El ancho y largo de toda la tarxeta sera que ocupe todo el dicho lugar de la bovala que sera de alto solos nueve pies porque han de quedar los tres para el friso y de ancho diez y seys pies dexando los mismos tres pies para el friso

Al escudo de enmedio tendra tendra cinco pies formados de alto y quatro de ancho con sus armas e haga al olio de colores y oro necesario

A de llevar en torno de el compartimiento diez ninos al grutesco romano colonos y yluminados al olio tan grandes como de el natural enprimados vesquexados y acavados y retocados

El obalo que a de sustener el dicho escudo tendra de ancho quatro pies y medio y de alto cinco pies y medio el qual con toda su tarxeta



cartoñas y paneles yra de xaspis y colores y oro en sus lugares los lienços frutos panetes mascarones erlada plumas y adornos de colores finos y naturales como mayor perfección tengan lo qual todo labrado quedara todo el campo brunydo resplandeziente del mismo estruque alabastrino brunydo y espexado a lo romano

Y estas dichas condiciones son y han de ser entendidas conforme a los tamaños y medida de la dicha traza y por ensima del friso corniza y alquitrabe y lo otro xenero de remates que la capilla en si tenga o el retablo entendiendose solamente con la historia y bobeda y asi concertados y convenidos y el dicho Ortega Zimbron se obligan dar la tal obra acabada en toda perfeccion en tiempo de quatro meses a pena de diez escudos de oro. Y para hazer la tal obra se me an de dar hechos los andamios seguros y necesarios a costa de su señoria y obra. Quedamos concertados su señoria de el señor comendador mayor de Montesa para que yo la pinte esta obra conforme a estas condiciones y la trasa por precio de quatrocientos reales castellanos y si menos hiziere de lo que

en estas condiciones esta scrito que todo lo que menos hiziere se haya de descontar de dichos quatrocientos reales a juhizio de oficiales que lo entienden. Item a sido pactado avenido y concertado por y entre las dichas partes que aquellos prometan y juraran tener e servir hazer e cumplir las cosas en los presentes capitulos contenidos e no contravenir a aquellas so pena de veynte escudos reales de Valencia de la parte inobediente exhigidoras a la parte obediente applicadores por pena e intereses de aquella quedando el pacto en su forma valor e fuerça. Item ha sido pactado avenido y concertado por y entre las dichas partes que los presentes capitulos sean executorios con submision e renunciacion de propio fuero e clausulas de non littigar e otras clausulas necesarias e oportunas juxta el stillo y practica del notario recibidor de los presentes capitulos

Quibus quidem capitulis (...) Actum Valencie etc

Testes magnificus Petrus Joannes Ruyz civis Valencie habitator et honorabile Vincencius Sanchez scriptor Valencie de gentes

# CONTRARREFORMA Y MANIERISMO EN BRIVIESCA. DON JUAN DE MUÑATONES Y EL RETABLO DE SANTA CASILDA

JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI / PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco

EN Briviesca, corazón de la Bureba castellana se custodia en la Colegiata de Santa María un retablo excepcional del Renacimiento que encuentra en gran medida su justificación por la iniciativa de don Juan de Muñatones, intelectual, hombre de corte, obispo y asistente a la tercera etapa del Concilio de Trento. A tal mentor corresponden los artistas Pedro López de Gámiz, segundo eslabón en la introducción del Manierismo Romano en el retablo de Santa Clara, y Juan de Anchieta, uno de los mejores intérpretes del arte de Miguel Ángel. En una tipología inédita para un retablo, más propia de una baldaquino o de un catafalco, se aúnan modelos y fórmulas de Rosso, Serlio y Miguel Ángel.

La densa biografía del obispo fray Juan de Muñatones justifica la existencia en la colegial de Santa María de Briviesca de “un retablo que es de las cosas ricas que hay en Castilla”.<sup>1</sup> Nacido en la localidad burgalesa en torno a 1502 procedía de la noble cuna de los Sánchez de Briviesca y Muñatones-Salazar.<sup>2</sup> Tomó el hábito de la orden agustina en 1523 en Salamanca, donde conoció al famoso teólogo Tomás de Villanueva, una estrecha relación que se prolongaría hasta la muerte del segundo en 1555. Por su categoría intelectual llegó a ser predicador en la corte, confesor de las infantas y preceptor del príncipe don Carlos. Estos vínculos le permitieron participar del ambiente sociocultural del reinado del Emperador, siguiendo la corte itinerante allí donde se desplazaba y localizándolo entre otros lugares en Alemania. El siguiente paso fue su ascenso en 1556 al episcopado en la diócesis de Segorbe-Albarracín.<sup>3</sup>

En su condición de prelado y teólogo acudió a la tercera etapa del Sacro Concilio de Trento convocada por Pío IV entre 1562 y 1563, firmando el acta de clausura. Durante esta estancia se celebró la famosa sesión XXV en la que se dictó el decreto sobre las imágenes sacras. Imbuido del espíritu conciliar, se ocupó de poner en práctica las disposiciones trentinas a su vuelta a la diócesis de Segorbe, donde reunió sínodo en junio de 1566, un año después de haber asistido al convocado por don Fernando de Aragón, obispo de Zaragoza. Estas reformas provocaron grandes resistencias entre el clero local. En 1568 promulgó unas constituciones sobre los moriscos conversos de

Valencia.<sup>4</sup> Falleció en la capital del Turia el 15 de abril de 1571, siendo trasladado su cuerpo a Briviesca y enterrado en la capilla familiar.

Aún en vida, don Juan de Muñatones hizo renovar y decorar la capilla conocida como de las once mil vírgenes con rejas perimetrales y el retablo de Santa Casilda.<sup>5</sup> El nombre del mentor y del artista encargado de realizar el retablo aparecen en el inventario de bienes de 1588 del escultor Pedro López de Gámiz que poseía entre sus papeles “una scriptura con su traza del retablo que yço para el obispo de Segorbe con su tasación”.<sup>6</sup> No puede extrañarnos el encargo de esta espectacular obra al escultor de Miranda de Ebro, a la vista del retablo mayor de Santa Clara concluido en 1570. Estas dos obras de Briviesca por sí solas, junto a retablos como los de Estavillo, Vallarta o Vileña nos lo acreditan como el introductor de las formas del manierismo romano en el cuadrante norte de la Península. Más decisiva que su formación en el eclecticismo burgalés es su relación con el foco vallisoletano en donde seguramente conoció el nuevo estilo y probablemente a Juan de Anchieta.<sup>7</sup> Conocemos su oficio de imaginero y su capacidad para la elaboración de trazas, aspecto que se consolida con la posesión de “un libro de arquitectura de Sebastián Serlio”.<sup>8</sup>

Datos inéditos han venido a confirmar plenamente la tantas veces barajada hipótesis de la intervención de Juan de Anchieta en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca. El escultor alavés Esteban de Velasco declara en 1575 en relación a un pleito sobre la obra del retablo de San Miguel de Vitoria que traería para ocuparse de ella “a un maese escultor, el mejor oficial de la dicha harte que avía en toda esta tierra y aún fuera de ella que hera el que avía hecho el retablo del monasterio de los monjas de la villa de Briviesca y que era el dicho Anchieta”.<sup>9</sup> La identidad existente entre los dos retablos de Briviesca, la excepcional calidad de la escultura del retablo de Santa Casilda y la obra posterior de Juan de Anchieta, invitan a pensar en su intervención junto a Gámiz en el retablo de don Juan de Muñatones.

La contemplación del retablo de Santa Casilda de Briviesca sorprende, al igual que al primer gran investigador de este retablo el alemán Weise, en un doble sentido: lo excepcional de la

<sup>1</sup> C. Gutiérrez: *Españoles en Trento*. Valladolid, 1951, p. 655. Tomada de P. Herrera: *Historia del convento de San Agustín de Salamanca*. Madrid, 1652.

<sup>2</sup> F. Oñate Gómez: *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. I Partido judicial de Briviesca*. Burgos, 1991, pp. 33-37.

<sup>3</sup> P. L. Llorens Raga: *Episcopologio de la diócesis de Segorbe-Castellón*. Vol. I, Madrid, 1973, pp. 267-278. Basado en parte en F. Villagrasa: *Antigüedad de la Iglesia Cathedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*. Valencia, 1664.

<sup>4</sup> *Ibid.* C. Gutiérrez: ob. cit., pp. 648-657.

<sup>5</sup> Vid. nota 1.

<sup>6</sup> C. Díez Javiz: *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985, p. 130.

<sup>7</sup> La primera valoración sobre López de Gámiz en S. Andrés Ordax: “El escultor Pedro López de Gámiz”. *Goya* (1975), n. 129, pp. 155-157. La puesta al día más reciente sobre Juan de Anchieta es la de M. C. García Gáinza: “La obra de Juan de Anchieta en Navarra”, en *El arte en Navarra*, 2, Pamplona, 1994, pp. 321-336.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>9</sup> M. A. Martín Miguel: “Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI”. Tesis doctoral defendida en Vitoria en 1994 (inédita).

traza y su programa iconográfico, en nada inferiores al de Santa Clara.<sup>10</sup> Su planta mixtilínea y su alzado cóncavo-convexo hacen de este retablo una pieza única en el panorama escultórico del Renacimiento hispano y aun europeo, debiendo trasladarnos a la segunda mitad del siglo XVIII para encontrarnos con planteamientos afines como son los retablos borrominescos del Rococó. En el estado actual de nuestros conocimientos, esta propuesta ha de ponerse en relación con proyectos para portadas y arcos de Serlio y diseños para altares y tabernáculos del Rosso florentino de alrededor de 1530,<sup>11</sup> difundidos por grabadores como Jacques Androuet-Ducerceau,<sup>12</sup> Cherubino Alberti a partir de los años setenta del siglo XVI<sup>13</sup> y otros. El ático adopta una disposición tripartita con un templete circular de dos pisos abiertos y cúpula que recuerda a proyectos experimentales en torno al 1500 como el templo de Venus del *Sueño de Polifilo*,<sup>14</sup> otros de Rafael y Leonardo, y especialmente al templete de San Pietro de Bramante. Esta traza original parece tanto más adecuada para monumentos efímeros y funerarios de la segunda mitad del siglo XVI que para retablos por su concepción híbrida de templete-baldaquino.<sup>15</sup> Su dinamismo obligó al arquitecto-escultor a poner en práctica abundantes esviajes, correcciones ópticas y doblamientos como los de las columnas, cornisas y frontones con su precedente inmediato en el vecino retablo de Santa Clara. Este sistema de coronamiento tendrá repercusión local en sagrarios de Diego de Marquina y Lope de Mendieta en el tránsito al siglo XVII. Se compone de zócalo pétreo, banco, sotabanco, cuerpo único y original remate, formado por un templete circular y flanqueado por dos serlianas, mientras que en sentido vertical lo jalonan tres calles.

Este retablo es un claro exponente del Manierismo internacional en el que se dan cita compartiendo protagonismo propuestas de Sebastián Serlio y Miguel Ángel. El primero está presente en toda su plenitud en el cuerpo de remate, tanto en el esquema de arco-arquitrabe o serliana característico, como en el templete circular de ascendencia bramantina o en los escudetes correiformes de los extremos. En el cuerpo principal resultan representativos los frontones con muchachos recostados de las tumbas mediceas o los telamones derivados de los esclavos. Otras combinaciones manieristas son la alternancia de orden gigante y normal, la preferencia del corintio en primer plano sobre el jónico y las arquitecturas fingidas de los fondos.

El repertorio ornamental nos remite al corpus del manierismo cortesano a base de cartelas correiformes, encadenados geométricos, ménsulas de doble voluta y otras foliáceas con cabezas de águila, motivos muy difundidos a partir de las decoraciones del castillo real de Fontainebleau. No obstante el rasgo distintivo son las columnas revestidas en su fuste de "follamen" o tallos vegetales, calices florales, niños y matronas. La depuración trentina no ha implicado la reducción de la profusión decorativa. Este mismo tipo de decoración fitomorfa se observa en altares y monumentos funerarios del Manierismo temprano florentino, como por ejemplo el proyectado por Rosso en 1529 para la iglesia de los dominicos en Florencia o en el sepulcro de Jerónimo Basso para Santa María del Popolo de Sansovino.<sup>16</sup> La misma decoración vegetal de acanto se puede observar en el friso, apareciendo además aquí jóvenes desnudos recostados a la manera de las alegorías fluviales.



1. Briviesca. Colegiata de Santa María la Mayor. Retablo de Santa Casilda.



2. Ático a modo de templete.

El programa iconográfico se inicia por un pormenorizado ciclo de la Pasión que recorre la estrecha predella con las siguientes escenas: Camino de Getsemaní, Oración del Huerto, Pago de las treinta monedas, Prendimiento, Negación de San Pedro, Flagelación, Ecce Homo, Huida de los Apóstoles, Camino del Calvario, Piedad, Entierro y Resurrección. La calle central esta presidida por Santa Casilda de Briviesca con corona de flores y palma, portando en su regazo las rosas del milagro. Su ciclo se ha reducido a las escenas del banco, con el Milagro de la conversión del pan en rosas ante su padre el rey moro de Toledo Al-Mamún y el Reparto de comida a los cristianos cautivos.<sup>17</sup>

<sup>10</sup> G. Weise: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1927, p. 217. C. Díez Javiz: ob. cit., pp. 130-143. Se trata de la única monografía de este retablo.

<sup>11</sup> *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés* (Toledo, 1552). Valencia, 1977. N. Turner: *Florentine Drawings of the sixteenth century*. London, 1986, p. 150, fig. 108.

<sup>12</sup> *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Edición de J. M. González de Zárate. Vol. I, Vitoria, 1992, pp. 53-55 y 66-67.

<sup>13</sup> F. Marías: *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989, p. 607. *The Illustrated Bartsch*, vol. 34. *Italian artists of the sixteenth century*. Edición a cargo de Sebastián Buffa. New York, 1982. Cherubino Alberti 66 (73). Alegoría de la fe cristiana, a partir de Rosso.

<sup>14</sup> F. Colonna: *Sueño de Polifilo* (Venecia, 1499). Edición a cargo de P. Pedraza, Murcia, 1981, tomo I, p. 126 y tomo II, p. 176.

<sup>15</sup> M. A. Allo Manero: "Exequias de la casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica". Zaragoza, 1993 (tesis doctoral en microficha). M. D. Campos Sánchez-Bordona y M. I. Viforcos Marinas: *Honras fúnebres reales en el León del Antiguo Régimen*. León, 1995, pp. 105-106.

<sup>16</sup> N. Turner: ob. cit., p. 150, fig. 107. F. S. Meyer: *Manual de ornamentación*. Barcelona, 1982, p. 50, lám. 26.

<sup>17</sup> La monografía más reciente sobre la vida de Santa Casilda es la de N. López Martínez: *Santa Casilda*. Burgos, 1992 que recoge todas las hagiografías de la santa.





3. Relieve con el Milagro de la conversión de los panes en rosas.



4. Relicario. Relieve con Santas Vírgenes.

Escoltan a la titular los bultos redondos de San Juan de Ortega como peregrino y San Íñigo de Oña como abad. En un segundo plano y prácticamente ocultos por tallas y columnas aparecen dos series en miniatura de los apóstoles y santas vírgenes. Los primeros flanquean, tres a cada lado, las hornacinas de los santos burgaleses, en tanto que las vírgenes se superponen en la hornacina de la titular, las traspilastras y extremos del retablo. En el lado de la epístola se incluyen entre ellas las virtudes de la Prudencia y la Esperanza. En la puerta del relicario se representan también dos grupos de santas con la palma del martirio. Sobre la titular se aloja la imagen sedente de San Agustín de pontifical, con libro y corazón en la mano. Este espacio estuvo anteriormente ocupado por un bulto-relicario de santa. El templete circular abierto aloja en el primer cuerpo a Santa Elena, flanqueada por dos evangelistas, y en el segundo Santa Catalina queda centrada por San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Las serlianas convexas de los extremos albergan las majestuosas tallas de Moisés y David. Sobre la cú-

pula y como vértice de este conjunto se asienta la Virgen con el Niño. El componente profano de este retablo está compuesto por los prototipos miguelangelescos de las telamones en las ménsulas, muchachos recostados sobre frontones y arcos, matronas y puttis distribuidos entre los tallos de las columnas y jóvenes tenantes de los escudos en rebuscadas posiciones.

La escultura del retablo que mandó hacer Muñatones pone una vez más en evidencia el éxito en los puntos más equidistantes de Europa de los modelos que diseñara Miguel Ángel.<sup>18</sup> Gámiz y Anchieta sacaron de contexto los esquemas del genial florentino y los pusieron al servicio de la propaganda trentina. Así de las tumbas mediceas se extraen los modelos para muchachos recostados sobre los frontones y los personajes en actitudes contemplativas o de "penseroso" como el David o varios niños. Del sepulcro de Julio II se entresacan los prototipos de los esclavos en los cuatro telamones del banco así como del Moisés en los ancianos barbados de fieras actitudes como en el rey moro Al-Mamún, San Íñigo de Oña y el propio patriarca Moisés del ático. Complemento artístico en el relieve del milagro de las rosas, es el niño desnudo y velado que se inspira en uno de los telamones de la Sixtina. El joven del séquito del rey moro es una transposición del David miguelangelesco. Una escena que nos remite claramente a Astorga y, en última instancia, a Miguel Ángel es la Piedad del banco que se inspira, al igual que la obra de Becerra, en el dibujo realizado para Vittoria Colonna y conservado en el Museo de Boston. Entre los ancianos "terribles" encontramos calvos barbados a la manera del profeta de Rusticci como el propio San Íñigo de Oña o el sacerdote en el pago de las treinta monedas. Bellísimas son las santas vírgenes talladas en relieve decreciente en las puertas del relicario, que se muestran claramente deudoras del manierismo florentino de B. Bandinelli en la figura de espaldas o en agrupaciones como la de un dibujo de Sacra Conversación de Parmigianino en los Uffizi. Las series en miniatura de los fondos de los nichos, como la de los apóstoles, derivan de ciclos homónimos como los grabados por A. Veneziano y M. Raimondi.

El Romanismo es un estilo idóneo para divulgar la iconografía contrarreformista. Adopta una serie de tipos fieros y hercúleos de los que el paradigma en este retablo puede ser la propia Santa Casilda, matrona clasicista de cabello recogido, perfil heleno, mentón cuadrado, gesto huraño e indumentaria de voluminosos pliegues. Entre las actitudes grandilocuentes sobresalen los rebuscados esquemas manieristas de David, los jóvenes heraldos del ático o la Santa Casilda y el cautivo en el relieve de la entrega de comida a los prisioneros cristianos. Otras actitudes recurrentes son las declamatorias de brazos abiertos como en la titular y en las santas Elena y Catalina, los ademanes de brazos cruzados sobre el pecho como los jóvenes tenantes y el adelantamiento de una pierna sobre zócalo como en San Juan de Ortega. Los episodios narrativos específicos de la santa presentan composiciones diagonales escalonadas, dejando a la derecha un espacio desocupado. Las perspectivas de fondo vienen dadas por arquitecturas entre las que se asoman personajes en relieve rebajado.

Finalmente vamos a intentar desentrañar el programa y significado que el ilustre mentor don Juan de Muñatones dispuso para el retablo de su capilla de patronato. Bajo la advocación local de Santa Casilda se presenta un variado programa tendente a la transmisión de un mensaje trentino universal acorde con el espíritu del mentor. La capilla del Primer Renacimiento en la que se aloja el retablo de Santa Casilda era conocida como de las "Once mil vírgenes". Esta primera advocación encuentra una cierta plasmación en el sagrario-relicario, la calle central y las alas laterales, ocupadas íntegramente por santas vírgenes. Precede al retablo un original relicario que adopta planta cua-

<sup>18</sup> Uno de los primeros trabajos que destacan la importancia de los dibujos de Miguel Ángel en la transmisión de sus modelos es M. C. García Gáinza: "Navarra entre el Renacimiento y el Barroco". *XXIII CIHA*, tomo II, Granada, 1973, pp. 290-299. P. L. Echeverría Goñi, y J. J. Vélez Chaurri: "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteno". *P. V.*, 1988, pp. 477-534.

drada con columnas angulares y volutas a modo de arca. En sus dos puertas batientes aparecen santas de esbelto canon inspiradas en modelos del manierismo florentino. En la calle central se superponen la santa princesa Casilda y las reinas Santa Elena y Santa Catalina de Alejandría, coronándose el conjunto por la Virgen con el Niño. Anteriormente aparecía sobre la titular un busto relicario femenino. En las alas y contrapilastras del retablo se disponen semicultos relieves con santas mártires sin atributo específico. En la contrapilastra del lado de la epístola se representan sobre una de las santas las virtudes de la Esperanza, identificada por el ancla, y la Prudencia con el espejo.

El invariable hispano de un retablo italiano lo constituye la heráldica con los signos de linaje y estatus. Escudetes serlianos con las armas de los Sánchez de Briviesca y los Muñatones-Salazar son sostenidas por jóvenes que muestran el capelo y cordón episcopales (uno de ellos perdido). Representan de manera expresiva la orden agustina a la que perteneció don Juan el bulto de San Agustín como obispo de la calle central y San Juan de Ortega, canónigo regular de esta orden. Inclusive, la aparición del rosario en la mano de San Íñigo de Oña nos recuerda que su rezo fue fomentado por los agustinos. Este carácter conmemorativo se concreta aún más por la presencia en el segundo cuerpo del remate de los santos juanes, que bien podrían aludir al nombre del mentor.

La inexistencia de Calvario y su sustitución por un remate semicircular con cúpula, nos invita a una serie de evocaciones. Su planta central recuerda, como hemos señalado, la del templete de San Pietro in Montorio y, simbólicamente, la del santo Sepulcro de Jerusalén. Esta idea se refuerza con la aparición en el nicho central de Santa Elena con una monumental cruz. Como retablo de capilla de enterramiento aparecen aquí prototipos extraídos de tumbas miguelangelescas como los telamones, muchachos recostados sobre los frontones, niños dormidos en alegoría del sueño, e inclusive un niño portador de la calavera o eros-thanatos en conocida alegoría de la muerte.

En las tres hornacinas principales se alojan otros tantos santos burgaleses, Santa Casilda, San Juan de Ortega y San Íñigo de Oña, personajes muy localizados en el tiempo —todos ellos del siglo XI— y en el ámbito regional. Además de ello tienen en común su condición de anacoretas, peregrinos y milagrosos. Si en la santa conversa se potencia la práctica de la caridad a través de las dos escenas en relieve, en San Juan de Ortega, al igual que su maestro Santo Domingo de la Calzada, prima su condición de peregrino del Camino de Santiago,<sup>19</sup> en tanto que San Íñigo está caracterizado como monje, abad y penitente.

Bajo la apariencia de una iconografía local el retablo de Santa Casilda nos transmite un mensaje tridentino universal,<sup>20</sup> como corresponde al pensamiento de este prelado presente en las sesiones del concilio italiano. Las “historias de nuestra redención” quedan reflejadas en el banco en uno de los ciclos más completos que conocemos de la Pasión de Cristo, desde la Oración del Huerto a la Resurrección, con episodios tan excepcionales como el cobro de las treinta monedas por Judas. Sin embargo, sorprende la ausencia de Calvario en el remate. Las ideas de universalidad y continuidad entre los dos testamentos se plasman aquí por la presencia en el cuerpo de remate de Moisés y David. En perfecta sintonía con el espíritu conciliar, este retablo expone ante los ojos de los fieles “los saludables ejemplos de los santos” para que “les imiten en su vida y costumbres”. De acuerdo con la primitiva advocación de la capilla, don Juan de Muñatones primó en este programa la presencia de santas vírgenes con palma. El predominio del orden corintio nos trae a la memoria la recomendación que hace Serlio de este orden para los edificios virginales y matronales. En un segundo plano, tras las imágenes de los santos varones burgaleses,



5. Talla de San Íñigo de Oña.



6. Cuerpo del retablo. Iconografía burgalesa.

aparece una serie completa de apóstoles en miniatura, verdaderas puertas de la iglesia.

No obstante creemos que uno de los aspectos doctrinales más importantes de este retablo radica en la necesidad de las obras para una vida auténticamente cristiana, frente a las tesis protestantes sobre la suficiencia de la fe. En contraste al sentido narrativo y anecdótico de los relieves del sepulcro de Santa Casilda en su ermita en los “lagos de San Vicente”, el mentor escogió los episodios culminantes del milagro de la conversión de los panes en rosas y el de la práctica de la caridad repartiendo comida a los prisioneros cristianos. La autoridad de los Padres de la Iglesia queda confirmada aquí por la presencia de San Agustín obispo, fundador de la orden a la que pertenecía el propio prelado de Briviesca.

<sup>19</sup> J. C. Elorza Guinea (comisario): *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*. Catálogo de la exposición. Burgos, 1993, pp. 22-23.

<sup>20</sup> C. Saravia: “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”. *BSAA* (1960), pp. 129-143.

# EL MEDITERRÁNEO CERCANO: JUAN VICH Y MANRIQUE (1530-1611) Y ALGUNOS INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS ENTRE VALENCIA Y MALLORCA

MARIANO CARBONELL I BUADES

Universitat Autònoma de Barcelona

EN 1573 Felipe II proponía al valenciano Juan Vich como obispo de Mallorca, “teniendo respecto a las buenas letras, ejemplo, vida y recogimiento y otras partes y cualidades que concurren en la persona”. A estos méritos habría que añadir la generosidad y un temperamento diplomático, que no detallaba el monarca pero que han sido suficientemente demostrados por el menorquín Guillermo Pons, quien hizo un excelente estudio sobre la reforma eclesiástica en la diócesis mallorquina durante el obispado de Vich.<sup>1</sup> Sin embargo, hasta ahora no se ha valorado el papel desempeñado por el prelado como impulsor de intercambios artísticos entre Valencia, Mallorca y, en menor grado, Tarragona.

El perfil biográfico del eclesiástico no está aún bien definido, sino trazado sólo en los aspectos esenciales. Recordemos, al menos, que pertenecía a una distinguida familia valenciana, significada sobre todo por su abuelo, Jerónimo Vich y Vallterra, eficaz embajador de Fernando el Católico y Carlos V en Roma, y por el hermano del embajador, Guillermo Ramón Vich, obispo de Barcelona y cardenal de San Marcelo. Parece indudable que fue iniciativa del embajador la construcción del desaparecido palacio Vich de Valencia y es seguro que importó las famosas y dispersas obras de Sebastiano del Piombo.<sup>2</sup> Sin duda, la colección del embajador era más numerosa, pero no hay datos suficientes para ponderar su importancia real. En todo caso, el obispo se crió en un ambiente familiar vinculado a Italia, lo que debió ejercer alguna influencia sobre su gusto artístico.

Nuestro personaje había nacido el 13 de agosto de 1530 en el monasterio de Nuestra Señora de la Murta, cerca de Alcira, refugio ocasional de la familia durante la peste que asolaba Valencia. Fue su padre Luis Vich y Ferrer (ca. 1499-1585), “mestre racional”, esto es, administrador del Real Patrimonio, del reino valenciano; y su madre, Mencía Manrique de Lara y Fajardo, hija del tercer conde de Paredes de Nava. Cuarto hijo del matrimonio, Juan fue destinado a la carrera eclesiástica. Después de cursar los primeros estudios en Valencia, pasó a Salamanca, donde se doctoró en teología. En la universidad caste-

llana ejerció la docencia y ocupó el cargo de rector durante un año; además, alcanzó fama de buen predicador. Ganó por concurso el curato de Jijona, aunque no residió jamás en la parroquia. Se ha dicho que fue enviado por Felipe II a Roma para entrevistarse con Pío IV y buscar soluciones al problema luterano,<sup>3</sup> pero el viaje no está documentado. Finalmente, el 31 de julio de 1573 fue preconizado obispo de Mallorca, tomando posesión a través del sacerdote valenciano Francisco Ferrer. Su presencia en la isla se demoró un año y no hizo la entrada solemne en Palma hasta el 6 de octubre de 1574. Después, no abandonó la diócesis hasta ser promovido al arzobispado de Tarragona, al cabo de treinta años. Una prelatura dilatada y un carácter adecuado explican que pudiera imponer los criterios tridentinos de reforma eclesiástica, después del fracaso de Diego de Arnedo. En este sentido, la figura de Vich es paralela a la del Patriarca Ribera, a la autoridad del cual, por otra parte, estaba sujeto.

Del talante munífico y caritativo del eclesiástico hay numerosas pruebas. No hay duda de que dedicó buena parte de sus ingresos a financiar obras de arte y arquitectura, ya sea por motivos personales (en general, de carácter devocional) ya sea en virtud de su cargo institucional. Recordemos, por ejemplo, que su escudo aparecía en diversos monasterios de la isla: cartuja de Valldemosa, capilla del Rosario del convento de Santo Domingo y cisterna del convento de Jesús —los dos últimos en Palma, y desaparecidos—.<sup>4</sup> Dedicó especial atención a dos conventos de religiosas. Por un lado, promovió la fundación del convento de concepcionistas de Sineu, que ocupa una parte del antiguo palacio de los reyes de Mallorca, cedido a la comunidad por Felipe II en 1583. Fue dedicado a la Inmaculada Concepción por voluntad expresa del obispo; la imagen titular fue tallada por Gaspar I Gener (aunque acabada por su hijo Gaspar II Gener) y tasada por Antoni Verger (junto con Pere Tugores) en la respetable cantidad de 110 libras.<sup>5</sup>

Por otro lado, sufragó importantes obras en el convento de monjas jerónimas de Santa Isabel de Hungría de Palma, popularmente llamado de San Jerónimo.<sup>6</sup> En 1600 se colocaba el

<sup>1</sup> G. Pons: “La reforma eclesiástica en Mallorca durante el pontificado de D. Juan Vich y Manrique de Lara (1573-1604)”, *Anthologica Annua*, 16 (1968), pp. 175-325; “La cura de almas y la vida cristiana del pueblo de Mallorca bajo el pontificado de don Juan Vich y Manrique de Lara (1573-1604)”, *Anthologica Annua*, 18 (1971), pp. 467-583.

<sup>2</sup> J. Bérchez: “El Palau de l'Ambaixador Vich de València”, *Debats*, 1 (1982), pp. 44-49; J. Bérchez: *Arquitectura Renacentista Valenciana (1500-1570)*, Valencia, 1994, p. 43 ss. Está por estudiar la colección Vich, en particular la del embajador, más allá de las pinturas de Sebastiano del Piombo; véase el catálogo de la exposición *Sebastiano del Piombo y España*, Madrid, 1995. Sobre el embajador, véase también Barón de Terrateig: *Don Jerónimo de Vich*, Madrid, 1944.

<sup>3</sup> G. Mateu: *Obispos de Mallorca*, Palma, 1985, pp. 243-255.

<sup>4</sup> Se conservan tres escudos con las armas del obispo en el Museo de Mallorca. Véase: *Museo de Mallorca: Salas de arte medieval*, s. I., 1976, p. 57.

<sup>5</sup> J. Rotger: *Les monges del Palau de Sineu*, Palma, 1982 (1945); G. Llompart: “La figura de la Inmaculada de Gaspar Janer”, en A. Pascual-J. Llabrés: *Conventos y monasterios de Mallorca*, Palma, 1992, p. 149. La escultura fue renovada en 1675 por Gabriel Torres.

<sup>6</sup> J. Estelrich: “Artistes que treballaren pel monestir de Santa Elisabet de la Ciutat de Mallorca. Documentació d'arxiu (segles XVI-XIX)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 41 (1985), pp. 223-240; A. Pascual-J. Llabrés, 1992, p. 95 ss.

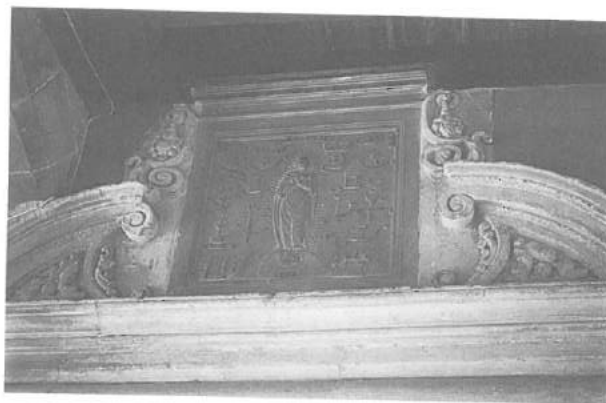


nuevo órgano, pagado por Vich “de sos propis dinés” y encargado al organero catalán Estada; se conservan fragmentos, integrados en el órgano del siglo XVIII. Con anterioridad, había pagado la construcción de la sala capitular del convento, destruida por un bombardeo en 1937. Subsisten fragmentos de muro, algunas pilastras y la puerta, de gusto clasicista y decorada en el frontón con una *Tota Pulchra* en bajorrelieve y con la fecha de 1594. La sala era de planta rectangular, dividida en dos tramos cubiertos con bóveda de arista; la pintura de las claves se encargó a Mateu I López. Además, en 1589 Vich había levantado la capilla de la Concepción, reformada en el siglo XIX y ahora dedicada a la Virgen de Fátima. La capilla, que aún conserva en la bóveda la clave con el escudo del donante, contenía el retablo de la Inmaculada (en la actualidad, conservado en la nave de la iglesia), pintado por Mateu I López –ayudado por su hijo homónimo– quince años atrás, quizá por sugerencia del obispo. El mismo año cedía a la capilla unas cortinas de tafetán y la escultura de la Virgen muerta. La talla se guarda en la clausura, dentro de la urna policromada original que muestra dos escudos del donante; se desconoce su autor, pero por razones estilísticas se puede atribuir –al menos provisionalmente– a Gaspar I Gener. Todavía en 1602 el valenciano Jerónimo Tafuya, administrador del obispo, disponía una renta para pagar el aceite destinado a quemar perpetuamente en una lámpara que había regalado a la “capella del bisbe Vich”.<sup>7</sup>

Los ejemplos citados ponen en evidencia la devoción personal del obispo a la Inmaculada, que fue muy bien acogida en Mallorca, donde las ideas concepcionistas estaban arraigadas desde tiempo atrás, gracias a la defensa que de ella hacían franciscanos y lulistas. La devoción del prelado fue rápidamente imitada (dedicación de capillas, construcción de retablos), de manera que se conocen obras suficientes para reseguir la evolución local de un tema iconográfico que deriva de un modelo valenciano, probablemente importado por Juan Vich.<sup>8</sup>

Sin duda, la empresa más monumental que el obispo Vich financió en Mallorca fue la construcción de la sexta bóveda de la nave central y la portada principal de la catedral. Un contemporáneo, el jesuita P. Borrassà, estimaba en 15.000 libras el importe total de las obras. El cierre de la nave se debe al maestro mayor de la catedral, pero la portada es obra del escultor Antoni Verger. La obra se ejecutó entre 1592 y 1601, aunque es probable que el trabajo escultórico se retrasara algún tiempo.<sup>9</sup> La tipología de la portada absidal (que tendría una larga repercusión en la isla hasta el siglo XVIII) y el programa iconográfico se deben casi con seguridad al obispo, que conocería ejemplos peninsulares y que, por otra parte, se había doctorado en teología. La iconografía responde de nuevo a su particular devoción a la Inmaculada –en el tímpano aparece una *Tota Pulchra* de inspiración valenciana–, además de incluir referencias a otras devociones personales (los santos Juanes, en particular).<sup>10</sup>

La elección de artistas no es casual y demuestra el buen criterio de Vich, dado que se trata de los mejores artistas de finales del siglo XVI en Mallorca. Siempre se repiten los mismos nombres: López, Oms, Gener, Verger. Existen otras pruebas de



1. Anónimo: *Tota Pulchra* (1594), Convento de Santa Isabel, Palma de Mallorca.

la confianza que les dispensaba el obispo. Por ejemplo, en la visita pastoral que Vich efectuó en 1589 a la parroquia de Manacor: “visità lo altar, retaule y capella de Santa Anna y atès totes les tres figures tenen necessitat de reparació ordena que lo dit retaule sia reparat y los rostros y caps de totes les tres figures se facen de nou, per mà de Gaspar Gener o Verger y, aquelles fetes, sien pintades de Matheu Lopiz o Gaspar Homs, pintors, dins de tres mesos”.<sup>11</sup> Aunque muchos visitantes eran tan escrupulosos como Vich, es menos frecuente que un prelado impusiera los nombres de los artistas que debían trabajar en la decoración de los templos. Esta preferencia hacia unos artistas determinados era compartida por otro colaborador del obispo, el teólogo valenciano Juan Mirana, vicario general de la diócesis y rector de la parroquia de Esporles. De hecho se debe a este último la elección del pintor Gaspar Oms para pintar el retablo mayor de la iglesia de Banyalbufar.<sup>12</sup> El obispo en persona, al visitarla, ordenó cubrir con una cortina la ventana para preservar la obra del polvo y del aire salino. Esta actitud vigilante hacia la conservación de los objetos de culto determina, en 1585, la prohibición explícita de usar cera negra en la fabricación de cirios, para que el humo no dañase los retablos y las pinturas.

El obispo tenía una particular estima hacia los escultores Antoni Verger y los Gener (padre e hijo, de nombre Gaspar ambos), el primero dedicado con preferencia al trabajo en piedra y los segundos especialistas en talla de madera. Por ejemplo, la confianza de Vich en Gaspar I Gener justifica que se le encargara la traza de la nueva iglesia parroquial de Artà, en 1579, aun sin ser profesional de la arquitectura.<sup>13</sup> A Gaspar II Gener le encargó el diseño de un San Vicente Ferrer –una de las grandes devociones del prelado–, luego fabricado en plata y regalado a la catedral en 1597. Dicha escultura-relicario (mide más de medio metro de altura) se conserva en el museo catedralicio, aunque ha perdido la peana original con el escudo del donante.<sup>14</sup> Todo parece indicar que la intervención del prelado fue decisiva para el arribo de los Gener a Valencia.

<sup>7</sup> ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Protocols, F-374, not. Bartomeu Ferro, testaments 1581-1606; 1602, 6 febrero. En un codicilo fechado el 12 de febrero de 1606, Tafuya anulaba la renta del monasterio de San Jerónimo. En cambio, cedía dos paños de brocado a la catedral y una renta de mil libras para el convento de monjas de la Consolación de Palma. El canónigo falleció en Valencia en marzo de 1606.

<sup>8</sup> Sobre el culto inmaculadista en Mallorca, véase G. Munar: *Devoción de Mallorca a la Purísima*, Palma, 1954; G. Llompарт: “La devoció mariana de Mallorca a la història de la pietat i a la iconografia”, en *Nostra Dona Santa Maria dins l’art mallorquí*, cat. expos., Palma, 1988, pp. 21-41.

<sup>9</sup> J. Domenge: “Tres segles d’obres a la Seu (s. XIV-XVI)”, en A. Pascual (coord.), *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, pp. 23-34.

<sup>10</sup> S. Sebastián: “El programa simbólico de la Catedral de Palma”, *Mayurqa*, 1969, pp. 3-18.

<sup>11</sup> G. Llompарт: “Dos puntualizaciones definitivas sobre el retablo manierista de Sineu”, *Mayurqa*, 16 (1976), pp. 265-276. Véase, también, R. Rosselló-O. Vaquer: *Història de Manacor. El segle XVI*, Palma, 1991, p. 121.

<sup>12</sup> R. Rosselló-J. Albertí: *Història de Banyalbufar, segles XIII-XVI*, Palma, 1995. El primitivo retablo mayor ocupa ahora la capilla de San Pedro y necesita una urgente restauración.

<sup>13</sup> A. Gili: *Artà en el segle XVI*, Palma, 1993, p. 40.

<sup>14</sup> J. Domenge: “Enlluernats per l’argent. Una visita al tresor”, en A. Pascual (coord.), 1995, pp. 257-271. La traza de piezas de orfebrería por parte de Gener le ocasionó un pleito con el gremio de plateros de Mallorca, en 1603. En su defensa, Gener argumentaba que la escultura consiste en fabricar imágenes o estatuas de cualquier material, por lo que no hay una diferencia substancial con la orfebrería. Su posición coincide con la tesis mantenida por Juan de Arfe, “escultor de oro y plata”. En 1580, el obispo Vich proponía al cabildo regalar un tabernáculo o relicario de plata para usar en las procesiones, pero no hemos podido confirmar que la obra se realizara.



2. Gaspar I Gener (atrib.): Virgen muerta, Convento de Santa Isabel, Palma de Mallorca.

De Gaspar I es el famoso —y más que correcto— Cristo del Privilegio para los dominicos de Valencia, fechado en 1586; la obra fue pagada por el P. Antist, aunque el obispo, que mantenía excelentes relaciones con la orden de predicadores, debió sugerir el nombre del artista. Tallas similares conservadas en tierras valencianas que hasta la fecha se han atribuido a Gener (o Giner, como se le conoce allí) son en realidad obra de Gaspar II (Palma, 1565-Valencia, 1611), dado que el padre falleció hacia 1590.<sup>15</sup> La serie se inaugura con el Crucificado para el aula del Colegio del Patriarca, con cuyo fundador el obispo Vich tuvo que mantener buena sintonía. La obra se puede fechar entre 1607 (a finales de julio el escultor redacta testamento en Mallorca) y 1608 (año en que se acabó de pagar la obra). Probablemente, esta talla es la que fue depositada hace años en la parroquia de Xelva (Valencia). También en 1608, Gaspar II contrataba una segunda obra para el patriarca, el Cristo yacente para el monumento de Jueves Santo, conservado *in situ*. Otro Cristo yacente atribuido al artista (y ocasionalmente a Joan Munyós) era el de Sollana, del cual únicamente se ha conservado la cabeza. El escultor se examinó de carpintero en Valencia sólo en 1610, después de realizadas estas obras, algo que únicamente puede explicarse por la protección que le dispensaba el Patriarca.

Desde luego no todos los artistas mallorquines que se desplazaron a Valencia fueron enviados por Vich, pero el ejemplo de los Gener debió estimular el viaje. Así, un hermano de Gaspar II Gener, llamado Gregorio, completó su formación como orfebre en Valencia y Barcelona, después de un primer aprendizaje en Mallorca. Entre 1607 y 1608, trabajó en el Colegio del Patriarca Jerónimo Xaverí, un pintor mediocre que decoró la capilla de las reliquias. A finales de 1607 enviaba desde Valencia a su protector mallorquín, Pedro Nuniç de Berard, tres retratos al óleo (rey, reina, duque de Lerma) que le había regalado el pintor Antonio Rizzi. Dos compañeros de oficio testificaron delante de notario, no sin crueldad, que los retratos eran “muy al vivo retratados y de muy buena pintura y marco mucho mejor de lo que el dicho Hyeronimo Xaveri sabe pintar”.<sup>16</sup> Otro artista mallorquín que debió visitar Valencia es el

pintor Miquel Bestard, de quien se conserva una obra de gran formato en el monasterio del Puig (depositada por el Museo Sant Pius V), procedente de la Casa profesa de los jesuitas de Valencia.<sup>17</sup> Por último, el ribaltesco Gregori Bauçà —aprendiz del mallorquín Felip Llodrà en 1618— emigró definitivamente a Valencia, donde está documentado entre 1631 y 1656, año de su fallecimiento.

El escultor Antoni Verger, autor de la portada de la catedral mallorquina, es aún poco conocido, no obstante su influencia en la escultura mallorquina de la primera mitad del siglo XVII. Considerando los niveles de vida de la época, era un hombre rico, pese a pertenecer a una familia de zapateros y de sastres. Fue aficionado a la pintura, si bien el inventario *post mortem* de sus bienes (1635) recoge sólo unos treinta cuadros. Sin duda son más representativos al respecto sus cuatro testamentos, en los que establece un fideicomiso, exigiendo “que los quadros no se aparten de la mia casa” para evitar su dispersión. También incluyen el legado de diversas pinturas a una sobrina para decorar la casa, pero únicamente en usufructo, ordenando que debían ser restituidas al heredero. En 1627 Verger adquirió el patronato de la capilla del Sagrario de la iglesia de San Francisco de Palma, con derecho a sepultura familiar, obligándose a dotarla de retablo. En el testamento redactado poco después establece que en el retablo se coloque una pintura del “Abaixament de la Creu”. Otro testamento, fechado en 1629, ofrece más información: “Posant en lo altar de dita capella lo meu retaule del Davallament de la Creu que vui tinch en ma casa copiat en Valensia, que serà de deset palms de altària i dotze de amplària”. La pintura se conserva en el mismo retablo (las dos pinturas laterales son modernas), ahora ubicado en la capilla de san Onofre. El diseño del retablo se debe al mismo donante, quizás con ayuda de su amigo y discípulo Jaume Blanquer, aunque fue fabricado por Pere Mestre (yerno de Blanquer). La pintura está firmada y fechada: “Joseph Onofre Borràs faciebat 1656”. Sin embargo, la fecha no corresponde al momento de la realización (a menos que se trate de una copia), sino al de la colocación definitiva: la pintura aparece citada en el testamento del donante de 1629 y, por otra parte, el retablo se doraba aún en 1651. Del pintor tenemos pocos datos y, además, coexisten dos pintores homónimos en Mallorca durante el siglo XVII. En cualquier caso, lo que ahora interesa destacar es que la pintura es una réplica de la Piedad de Sebastiano del Piombo, entonces conservada en la colección Vich de Valencia y ahora en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. Según F. Benito, se trata de una copia de calidad modesta que presenta algunas variantes respecto al original del veneciano (deudoras, quizás, de una estampa de Raimondi) y que debió hacerse a partir de una versión valenciana.<sup>18</sup> Sea como sea, la copia mallorquina se hallaba en la isla al menos desde 1629, aunque no puede descartarse una llegada anterior. Los contactos profesionales del escultor Verger con el obispo Vich justifican sobradamente el conocimiento que el primero tenía de la obra del veneciano.

El interés del prelado por la catedral mallorquina y la relación de su familia con los principales pintores valencianos del siglo XVI permite plantear una hipótesis que, de momento, deberá esperar confirmación documental. Se trata de la posible cesión a la catedral por parte del obispo del ahora desmembrado retablo de Vicent Macip y Joan de Joanes. De la obra se conservan en el museo catedralicio dos tablas con escenas de la vida de Cristo (Bautismo y Discusión con los doctores), dos re-

<sup>15</sup> M. Carbonell: “Jaume Blanquer i el retaule del Corpus Christi”, en A. Pascual (coord.), 1995, pp. 135-147, en partic. p. 146, n. 74 y 75. Véase, también, D. Benito: “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: el Cristo del Privilegio de Gaspar Giner. 1586”, *Archivo de Arte Valenciano*, 68 (1987), pp. 44-46; A. Igual Úbeda: *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964.

<sup>16</sup> ARM, Protocols, R-356, not. Pere Ribot, Actes, 1605-1607, f. 122 vº; 1609, 27 junio. El testamento del pintor lo redactó el mismo notario: R-365, Testaments, 1595-1628; 1621, 21 enero. El fallecimiento se produjo cinco días más tarde. Véase, también, F. Benito: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 52-54 (donde el nombre del pintor se transcribe Jerónimo Chaverri).

<sup>17</sup> M. Carbonell: “El pintor Miquel Bestard (1592-1633), ‘el mallorquí’; noticias biográfiques i aportacions al catàleg”, *Locus Amoenus*, 2 (en prensa).

<sup>18</sup> F. Benito: “Sebastiano del Piombo y España”, en *Sebastiano del Piombo y España*, cat. expos., Madrid, 1995, pp. 41-79.



presentaciones de santos penitentes (Bruno y Jerónimo), y la predela con la Misa de san Gregorio (de inferior calidad que el resto).<sup>19</sup> Cabe recordar que la actual capilla de Nuestra Señora de la Corona estuvo dedicada al Salvador, una advocación que se ajusta al tema de las dos tablas mayores del retablo. Además, san Jerónimo era considerado por el obispo como uno de sus "avogados", junto con san Vicente Ferrer. Si la obra se hallaba en Mallorca a finales del siglo XVI es más fácil entender las sugerencias valencianas, sobre todo de los Macip, que se aprecian en obras de pintores locales de la época, como Gaspar Oms y Miquel Bestard.

En síntesis, parece indudable que el obispo Vich ejerció de catalizador de los intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca, generando una corriente de simpatía en ambos sentidos. Por una parte, las sugerencias estilísticas e iconográficas del arte valenciano fueron fundamentales para la evolución del arte figurativo mallorquín de finales del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII; así, aunque mediatizados y filtrados por obras de valencianos, llegaban a la isla ecos de Rafael y de Sebastiano del Piombo, lo que no excluye que los mallorquines dispusieran de otras fuentes de información (importación de obras italianas y flamencas, por ejemplo).<sup>20</sup> Por otra parte, en un momento de declive de la escultura monumental valenciana, sometida al espectacular desarrollo de la pintura, los Gener dejaron notables obras en Valencia, compitiendo directamente con la importación de escultura italiana, si bien la temprana muerte de Gaspar II Gener impidió una mayor repercusión de su producción.

De la etapa tarraconense de Vich tenemos escasas noticias, prácticamente limitadas a las que ofrece el canónigo seiscentista Blanch.<sup>21</sup> El arzobispo instituyó la fiesta de la Inmaculada en la catedral, como ya había hecho en la de Mallorca, y encargó una Inmaculada de plata, desaparecida durante la guerra de la Independencia. Nuevos datos se pueden obtener del testamento de Vich, redactado en Tarragona un año antes de su muerte.<sup>22</sup> Por ejemplo, que el prelado pensaba fabricar una capilla en la catedral: "Más quiero que si biviendo yo no huviere hecho como pienso hacer la capilla o hornamento para la Seu que se pague la cantidad que en las constituciones de Tarragona está tasada en dinero contado, como ya otros arçobispos lo han hecho". No es imposible que sea encargo suyo una pintura de la Inmaculada que sigue modelos valencianos, conservada en precario estado en el Museo Diocesano de Tarragona. En cambio, es seguro que regaló todos sus anillos al brazo de santa Tecla.

Para entender el relativo desinterés del arzobispo por la cesión de objetos litúrgicos a la iglesia tarraconense hay que recordar que ya se había desprendido de ellos, cediéndolos al monasterio de la Murta en 1593. Aunque escaso en número (un cáliz de oro y piedras preciosas, una cruz de plata, un relicario, una lámpara y diversos ornamentos de telas), el valor del conjunto se calculaba en 6.000 libras. El tesoro fue trasladado desde Mallorca a Valencia por fray Joan Quixada; en una misiva el fraile se hace eco de la expectación que generó el regalo en Valencia: "Yo estuve en Valencia seis días y no quedó ningún deudo de V.S. que no viniese a ver este tan precioso don, con tanto contento como si fuera para ellos mismos, y otras personas principales lo vinieron a ver, hasta las hijas del duque de Segorbe, y yo no me cansaba de mostrarlo. Certifico a V.S. que hubo día de veinte coches a la puerta de nuestras casas, pues el retrato (*sic*) de V.S. ha dado tanto contento a todos que



3. Antoni Verger: Portada de la catedral (detalle), Palma de Mallorca.

no se hartaban de mirarlo y darle mil bendiciones, con unos deseos tan grandes que todos tienen de ver a V.S. por acá que espanta, pues cuando yo les decía lo que V.S. hacía en esta santa iglesia y las limosnas tan grandes así en pobres como en monasterios y las demás iglesias, juro a V.S. que derramaban muchas lágrimas de placer y contento...". Y en una carta de agradecimiento, el prior de la Murta aseguraba "que el don es tan rico y precioso que si el Sumo Pontífice lo enviara a la iglesia mayor de Toledo fuera negocio muy alabado y que pareciera mucho".<sup>23</sup>

La donación estaba motivada por la estima de la familia Vich al monasterio jerónimo. En este sentido, son significativos los términos en que el padre del obispo redacta su testamento, dejando al hijo en metálico tan sólo un simbólico doblón de oro, "considerant que lo dit Joan de Vich per la gracia de Nostre Senyor és bisbe y té per la Iglesia béns ab los quals pot viure y encara ajudar a sos germans, com jo de aquell confie ho farà, y li recorde que tinga molta memòria de la obligació que tenim a la casa o convent de la Murta per estar com estàn allí tots nostres passats pares, avis y besavis, y lo dit Don

<sup>19</sup> J. M. Palou: "La pintura del segle XVI", en A. Pascual (coord.), 1995, pp. 99-105.

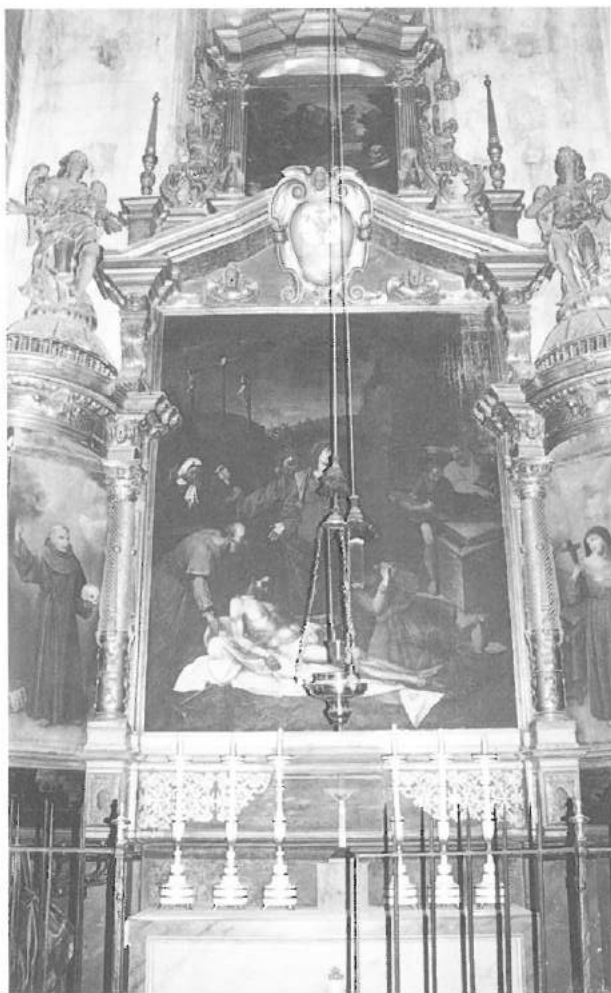
<sup>20</sup> Sólo por citar un caso: el canónigo Jeroni Garau importó de Roma al menos un retrato suyo, firmado por Gerolamo Sicciolante da Sermoneta (Palma, colegio de la Sapiencia), y un tríptico pintado por un artista flamenco anónimo que incluye también el retrato del donante (Barcelona, mercado anticuario).

<sup>21</sup> J. Blanch: *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, Tarragona, 1985, vol. 2, pp. 165-169.

<sup>22</sup> *Arxiu Històric de Tarragona, Notarial*, Tarragona, Francesc Reverter, Testaments, caixa 91, sign. 115; 1611, 30 abril: Testamento y dos codicilos del arzobispo Juan Vich.

<sup>23</sup> G. Pons, 1971, p. 571.





4. Antoni Verger, Pere Mestre, Josep Borràs: Retablo del Descendimiento, Iglesia de San Francisco, Palma de Mallorca.

Joan de Vich ésser nat en la mateixa casa de la Murta, y que's recorde molt de veres de pregar y fer pregar a Nostre Senyor per la mia anima".<sup>24</sup>

En efecto, desde finales del siglo xv los Vich tenían sepultura en el claustro del monasterio jerónimo y eran considerados patronos de la casa, aunque no lo fueran canónicamente. Ya el bisabuelo del obispo, Luis Vich y Corbera, había hecho una donación de objetos litúrgicos en 1459, además de destinar un legado para construir un retablo. El abuelo del obispo, el embajador Jerónimo Vich, hizo construir la capilla familiar del claustro y pagó los cimientos de la nueva iglesia. Las obras pudieron continuar gracias a la ayuda de nuestro obispo y de su

hermano Luis, virrey de Mallorca entre 1583 y 1594 (año en que murió sin dejar descendencia), quienes ordenaron levantar la capilla mayor (de planta cuadrada, de 40 pies por lado, y de 50 pies de altura) y construir una nueva sepultura en el presbiterio. El sepulcro fue ultimado por su sobrino Diego Vich y Mascó, quien invirtió en vida casi 25.000 libras en las obras del monasterio, aumentadas con otras 7.000 después de su fallecimiento. Prácticamente se desconoce la historia constructiva, aunque se sabe que el retablo principal fue encargado a Pedro Orrente en 1637, que trabajaron en las obras Martín de Orinda y Guillermo Carreras en 1649, que la fachada del templo la construía Vicente Mir en 1656, y que entre 1654 y 1656 el pintor Jerónimo Espinosa diseñó los azulejos que decoraban parte de la iglesia (por ejemplo, los del pavimento del presbiterio). En su testamento, fechado en 1656, Diego recuerda que se estaban construyendo la sacristía, la cocina y el refectorio, y que aún no se había completado la decoración del claustro alto, ordenando que allí debían instalarse más cuadros como los que ya se habían colocado, de mano de Espinosa o de otro "excelente" pintor.<sup>25</sup>

Naturalmente, al prelado le quedaban todavía algunos bienes y objetos artísticos, que legó a deudos y parientes: una arquimesa de Flandes y una bacina de plata con hidria dorada para su sobrino Jorge Vich;<sup>26</sup> un brasero de plata que se utilizaba como perfumador para Violante, mujer del anterior; una arquimesa dorada con cajones pintados para el mallorquín Joan Estelrich, obispo de Jaca y auxiliar de Vich en Tarragona; dos hidrias grandes de plata para el heredero (añadidas en un codicilo); un dosel de terciopelo azul con el escudo bordado del donante para el monasterio de la Murta. Otras cosas eran en metálico: cien libras para ayudar a la obra de la iglesia de Jijona y otras tantas para el Colegio de jesuitas de Tarragona; mil libras para su mayordomo Miquel Pallarés, después anuladas. En el citado testamento, el prelado pedía ser enterrado en el túmulo del presbiterio de la Murta, decorado en relieve con su figura yacente, vestida de pontifical y con palio. El epitafio había sido redactado por el mismo prelado: "Illmus. et Rmus. D.D. Joannes Vich et Manrique archiepus. Tarraconensis, Sacre Theologie doctor Salmantice approbatus et in eadem academia quondam Rector et Lector". El heredero fue su sobrino Diego Vich y Mascó (el primer apellido materno era Castellví, pero adoptó el segundo por haber asumido el mayorazgo de los Mascó). El prelado falleció en el palacio arzobispal de Tarragona el 4 de marzo de 1612; poco después, sus restos fueron trasladados al monasterio de la Murta. El heredero se encargó de acabar la sepultura, añadiendo al epitafio otra inscripción que había solicitado el difunto: "Nudus egressus sum de utero matris mee hinc et nudus revertor huc".

Algunos objetos que el prelado cita en su testamento merecen especial atención, tanto por su supuesto valor intrínseco como por la importancia que les concedía el testamentario. Uno de ellos le había sido legado por su padre: "un sello de argenteo ahon están los Reys ab les armes de Vich y Valterra", es decir, un sello de plata (que debe considerarse extraviado) con

<sup>24</sup> G. Pons, 1971, p. 551. El testamento de Luis Vich y Ferrer se conserva en el Archivo del Barón de Llaúri, de Valencia. El grueso de la herencia pasó al primogénito: Jerónimo, muerto en 1592, casado con Rafaela de Montcada y padre de Guillermo. Este último casó con Jerónima Bou y falleció en 1595 sin dejar descendencia. Las propiedades y señoríos (en particular el de Llaúri, incorporado a la familia en el siglo xv por el matrimonio de Luis Vich y Corbera con Antonia Romani) pasaron entonces a otro hermano del obispo, Pedro, capitán de galeras reales en las Indias. Tampoco dejó descendencia este Pedro de su esposa Francisca Roca y a su muerte, en 1607, heredó su hermano Álvaro, aunque tuvo que sostener un pleito que pudo ganar gracias a la ayuda financiera de nuestro obispo, nada menos que de 15.000 libras. A esta cantidad hay que añadir la dote de 5.000 libras para casar a una hija de Álvaro y otras 1.500 libras para otras tres hijas, si profesaban en religión; en caso contrario, el hermano del obispo podía usufructuar el dinero. Sin embargo, el patrimonio familiar se había quebrantado a lo largo del tiempo, como hacía constar el último miembro de la estirpe, Diego Vich y Mascó, *olim* Vich y Castellví.

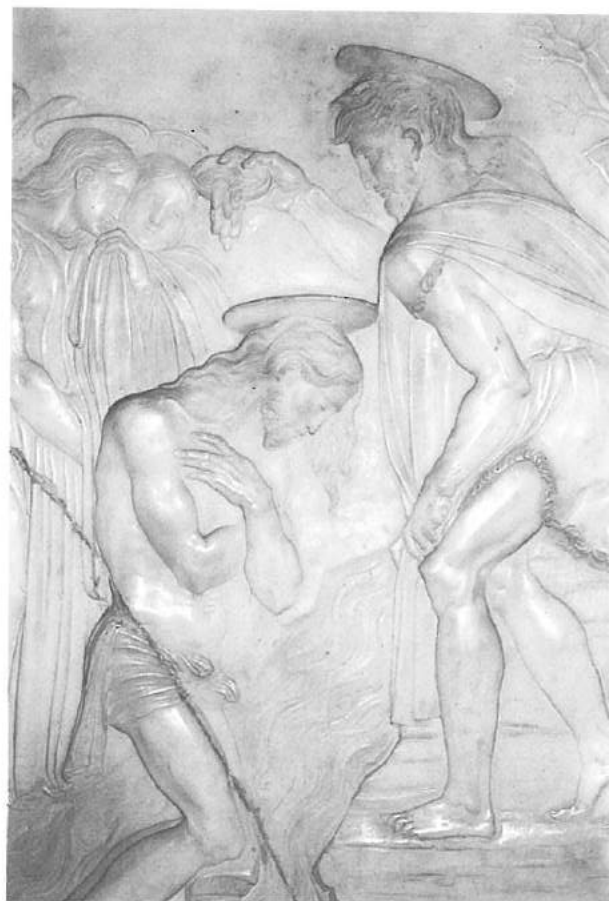
<sup>25</sup> F. Almaraz Vázquez: *Historiografía valenciana*, Valencia, 1919, p. 202 ss.

<sup>26</sup> Se llamaba en realidad Jorge Marrades y Vich, pero alteró el orden de los apellidos al heredar de su tío Luis, virrey de Mallorca. Casó con Violante Despuig y residió un tiempo en Mallorca, donde redactó testamento. Véase: ARM, Protocolos, F-374, not. Bartomeu Ferro, testaments 1581-1606; 1600, 15 julio. Nombró albaceas a su tío obispo y a su suegro, el noble Juan Bautista Despuig, y heredero a su hijo Luis. En un segundo testamento, redactado ante el mismo notario el 27 de marzo de 1604, substituía como albacea a su tío por su mujer y por su cuñado, Ramón Despuig. En 1591 también se encontraba en Mallorca otro familiar del obispo, Luis Marrades.

la imagen de los Reyes Magos y el escudo familiar. El testamento del prelado lo cita de nuevo; resulta evidente que perteneció a su tío abuelo, el cardenal Guillermo Ramon Vich: "Más es bien quel sello de plata grande que está dentro una cajuela que era del cardenal Vique mi señor lo reserve dicho mi heredero como prenda honrada de nuestra casa".

Otro registro testamentario recoge una galería de retratos familiares: "Más pido al Sor. don Diego Vique que se sirva de todos los retratos de nuestra parentela y faltando él que se den al Sor. don Jorje Vique mi sobrino". El prelado podría referirse a la galería de retratos que Diego cedió al monasterio de la Murta. La serie original constaba de 31 pinturas, aunque sólo se han conservado unas veinte, hoy en el Museu Sant Pius V de Valencia, muy restauradas y en precario estado de conservación. Todavía están por estudiar, aunque se han atribuido sin fundamento crítico a Joan Ribalta, Roland Mois i Antonio Stella. Ya que dos de ellas están fechadas en 1581 cabe suponer que fueron encargadas por Luis Vich, quien las habría cedido a su hijo Juan. Aun así, no es imposible que se trate de un encargo personal del prelado.

Finalmente, destaca la referencia a un bajorrelieve que procedía de la colección del embajador: "Más el Sor. don Diego mi heredero se sirva de un quadro de alabastro de medio relieve del Bautismo de Christo por S. Juan Bautista que mi padre que esté en gloria me embió y era del embajador mi Sor.". En efecto, la obra aparece citada en el testamento paterno: "un rautaula de pedra marbre de Sanct Joan Batiste".<sup>27</sup> Debió ser cedida al obispo por la particular devoción que sentía por su titular. Es muy probable que se pueda identificar el retablo, o al menos su parte principal, con el bajorrelieve de mármol del mismo tema que se conserva en el Museu Sant Pius V de Valencia. Según J. J. Martín González, el relieve, "de fina sensibilidad y gran exquisitez", es obra de un artista "sin duda" español, próximo a Diego de Siloé, y fechable en el segundo cuarto del siglo XVI.<sup>28</sup> En cambio, Fernando Benito lo considera anónimo italiano de principios del siglo XVI y ha demostrado que fue utilizado como fuente de inspiración por Vicente Macip para su espléndido Bautismo de Cristo de la catedral de Valencia (acabado en 1535).<sup>29</sup> A nuestro entender, la obra es en efecto italiana, de un taller próximo a la sensibilidad de Andrea Sansovino, y debió ser importado por el embajador a su vuelta a Valencia, junto con las famosas pinturas de Sebastiano del Piombo. Por tanto, Macip debió estudiarlo en el palacio Vich, y no en un convento indeterminado, como se creía hasta ahora. Además, el interés de Macip por los Piombo, esto es, por las novedades italianas que el embajador trajo consigo, parece remarcar el origen italiano del relieve. Por cuanto en el Inventario del Museo de Valencia de 1847 aparece como "mármol de Génova, escuela italiana" y se señala su buena conservación, hay que pensar que la rotura que presenta es posterior al año citado.



5. Anónimo italiano: Bautismo de Cristo, Museu Sant Pius V, Valencia.

En cuanto a la influencia del relieve sobre otros artistas, no parece que estimulara la imaginación de los mallorquines, aunque algunos lo debían conocer. El itinerario seguido por el relieve (Roma, Valencia, Mallorca, Tarragona, de nuevo Valencia) es un ejemplo de la compleja circulación a la que estaban sometidas algunas obras de arte en los siglos XVI y XVII (y en este caso en el equipaje de diversos miembros de una misma familia) y nos alerta de la plausible multiplicidad de relaciones artísticas entre diversos centros de producción artística del Mediterráneo, aunque en este caso se trate de un Mediterráneo geográficamente cercano.

<sup>27</sup> Aquí se afirma que el relieve es de mármol, mientras que el obispo identifica el material con alabastro.

<sup>28</sup> J. J. Martín González: "La escultura del Renacimiento", en V. Aguilera Cerni: *Historia del Arte Valenciano*, vol. 3, Valencia, 1987, pp. 159-179.

<sup>29</sup> F. Benito: "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas", *Boletín del Museo del Prado*, 32 (1993), pp. 11-24.

## REALEZA Y NOBLEZA: LAS CORTES MIGRATORIAS EN LA CULTURA VALENCIANA DEL VESTIR (1450-1600)

RUTH DE LA PUERTA ESCRIBANO

Becaria de la IVEI

LA moda en el vestir es una manifestación en permanente cambio. Las cortes migratorias ejercían en la Edad Moderna un importante papel por ser centros de creación de modas, de propagación de tendencias nacionales e internacionales y de transmisión tanto de formas tradicionales como de novedades. Dada la magnitud de tema, en esta comunicación es nuestra intención centrarnos en el caso valenciano en torno a 1450-1600 tomando como ejemplo la corte de Felipe III, a través de la cual podemos observar los gustos cultos y la simbiosis estilística; el sentido del color, del lujo y de la magnificencia de la época. Pero antes de comenzar quisiéramos destacar el motivo del interés de la ciudad de Valencia, atrayendo no sólo a cortes sino también a numerosos profesionales del sector textil y de la confección.

Este poder de atracción que Valencia ejercía entre los habitantes de su hinterland más inmediato como de lugares más alejados: Francia, Italia, y en menor medida del Norte de África se debió a la rápida superación de la fractura demográfica de mediados del siglo XVI tras la peste negra y a su elevada tasa de natalidad. También a la riqueza económica de la ciudad (exceptuando el periodo de las Germanías) por el apogeo agrario y comercial, por las estrechas relaciones comerciales con Italia a través del mar Mediterráneo pues no hay que olvidar que Valencia tenía puesta su mirada en Italia como Castilla la tenía en Francia o Flandes. Y a pesar del carácter monopolístico de los oficios, poniendo trabas a los forasteros mediante el pago de fuertes tasas para el ingreso o en concepto de exámenes, Valencia no dejó de generar corrientes migratorias de gente en busca de una prosperidad que en sus tierras natales no encontraban. De estas corrientes nos dan fe, por un lado, *El Llibre de avehinaments*<sup>1</sup> en el cual queda registrado la venida de poco más de un centenar de sastres. Entre ellos destacan una decena de franceses, dos italianos, uno de Túnez y el resto lo completan castellanos, catalanes, aragoneses, navarros y castellanenses. Por otro lado, *El Llibre de Dades y Rebudes*<sup>2</sup> del oficio de sastre nos muestra el elevado número de forasteros examinados

en Valencia para obtener el título de maestros. Fueron cerca de noventa y seis desde 1527 hasta 1610.

Los mismos viajeros que visitaron España ya destacaban la intensa actividad del vestido en ciudades como Toledo, Sevilla o Valencia. Tal fue el caso del italiano Guicciardini quien al venir con la corte de Fernando el Católico en 1512 señalaba ese desarrollo pese a que: "(...) la nación en general es opuesta a la industria (...)".<sup>3</sup> El flamenco Antonio de Lalaing, chambelán de la corte de Felipe el Hermoso, visitaba Valencia en 1580 y hablaba, por un lado, de la riqueza mercantil destacando nuestro comercio y la importancia de los gremios a los que comparaba con los de Brujas y Amberes: "(...) y el gran comercio, estando allí los gremios, como en Brujas y Amberes. Allí se hacen los buenos cueros de tafilete (...)".<sup>4</sup> Por otro lado, A. de Lalaing hablaba de las mujeres alabando su belleza: "(...) a la vista de las damas son las más bellas y lujosas y agradables que pueden verse, porque el paño de oro y la seda brocada y el terciopelo carmesí les son tan corrientes como el terciopelo negro y la seda en nuestro país. Dicen que cuando el rey y la reina de España se encuentra en ella, los cavalleros y las damas de la corte, por mucha elegancia que muestren no son de comparar con la elegancia de los cavalleros y damas de Valencia".<sup>5</sup> El mismo autor nos da fe de la presencia de algunos franceses que en esos momentos solicitaban un visado a los reyes para ir a Portugal: "porque eran de nacionalidad francesa e iban vestidos de ese modo requerían a la reina para obtener pasaportes que les permitiese viajar sin impedimento en época de Felipe el hermoso".<sup>6</sup>

Dejando un lado las corrientes migratorias de profesionales, vamos a destacar en las siguientes páginas la impronta de la corte de Felipe III en la cultura valenciana del vestido. Conviene tener presente que la venida de una corte suponía para la ciudad la preparación de numerosas fiestas, saraos, banquetes, juegos de cañas, torneos, misas, cacerías y la inversión en trajes riquísimos por parte de los jurados de la ciudad para la confección de sus *gramallas* o la ropa de los locos del hospital, ju-

<sup>1</sup> AAVV, *El Llibre de avehinaments* es el mejor documento que nos informa sobre la llegada de inmigrantes por cuanto se recogían los avecindamientos en la ciudad de quienes lo solicitaban para obtener los mismos derechos, libertades y privilegios que el resto de los ciudadanos valencianos.

<sup>2</sup> El carácter cerrado y monopolístico del gremio de sastres se evidencia con el *Llibre de Dades y Rebudes* en las manos. Este libro, custodiado en el AAM, sección Gremios, sig A 1-lm-Caja n.º 1, nos informa tanto de las rebudes o ingresos que recibía el gremio por pagos de exámenes y capítulos como de las dades o gastos de material, misas... etc. A la vista del documento se observa el mayor porcentaje de sastres forasteros examinados en Valencia que hijos de la ciudad o hijos de maestros. Además, el notable incremento de los maestros examinados desde 1527 hasta 1555, en clara conexión con el elevado número que cotizaban las tachas reales, podría responder, de una parte al final de las Germanías, y de otra a una multiplicación de la demanda de productos vestimentarios por la popularización de la moda española (imponiéndose en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo) y a que el vestido hubiera sido demandado por otros sectores sociales, no ya por la alta burguesía, aristocracia o cargos municipales, sino también por sectores eclesiásticos y populares, algo que se hará evidente en el s. XVII a la luz del *Tratado de Geometría y traças* de Francisco de la Rocha, Patricio Mey, Valencia, 1917.

<sup>3</sup> García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1952, p. 614.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 477.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 344.



glares, escuderos, gigantes, pajes y enanos... etc. No sólo la oligarquía urbana invertía sumas elevadísimas en su atuendo, también los miembros de los oficios y la gente del pueblo se esforzaban por vestirse con sus mejores galas.

### Vestido, lujo y suntuosidad en la corte de Felipe III

Viene la corte a Valencia en el año 1599 para celebrar una doble boda, la de Felipe III con Margarita de Austria y la de la infanta Isabel, hermana de Felipe III, con el archiduque Alberto de Flandes. Primero el rey y la infanta llegan a Denia, trasladándose después a Valencia el 19 de febrero. Para la entrada del rey en Valencia las ventanas de las calles desde la puerta de San Vicente hasta las del Real se adornan con colchas y otras colgaduras de seda de diversos colores. En los antepechos de las ventanas se veían damas vestidas "al uso de Castilla" y "por las calles y plazas mucha gente de la ciudad y arrabales y lugares comarcales". Los documentos hablan del gran abigarramiento de gentes en las calles procedentes de diversas zonas lo que indica que éstos tenían la oportunidad de contemplar delante de ellos a los reyes con la corte y prestar atención a sus suntuosos atuendos, lo que provocaría en ellos un deseo de imitación. De ahí que podamos pensar en estos espectáculos como auténticos desfiles de donde procedían los impulsos de la moda. Para recibir a la reina Margarita y al archiduque Alberto de Flandes en Valencia el 18 de abril de 1599, dos meses después, un cronista anónimo mencionaba las galas de las mujeres: "(...) de esta manera fueron por el mercado y otras calles muy llenas de damas con muchas galas y viçarria, pasaron por los arcos que estavan hechos muy suntuosos y buenos, y llegaron a la seo (para casarse) que es la Iglesia mayor a las dos de la tarde (...)".<sup>7</sup>

Para la entrada del rey en Valencia, un cronista anónimo nos informa del uso de los *ropones*<sup>8</sup> de color negro vestidos por los oficiales de las órdenes militares y de las *cotas*<sup>9</sup> bordadas de los reyes de armas. El rey venía con sombrero de fieltro, con toquilla "portuguesa", *ropilla*<sup>10</sup> y *ferreruelo*<sup>11</sup> de raxa negra, *jubón*<sup>12</sup> de raso, *calças*<sup>13</sup> de obra, botas negras con correas sobre un caballo con el palio de riquísimo brocado. Los jurados y regidores, como en Castilla, iban con *ropas* de brocado forradas en tela de plata; los consejeros de la ciudad, el justicia civil, el racional y el síndico lucían todos ellos *garnachas*<sup>14</sup> de terciopelo forradas de tela de plata. Tras el palio del rey iba la Infanta descubierta con vestido negro de camino. El



1. Felipe III y Margarita de Austria. Calliot (1598). Biblioteca Nacional. Margarita viste saya francesa sobre estructura triangular. Felipe III luce jubón y calzas.

uso de tan esplendorosos vestidos no respondía al estado del suelo: "(...) Por haver dias que no llueve y ser el suelo de la ciudad terroso se levantaba tanta polvareda que aseo los vestidos y galas", según el cronista, añadiendo éste a continuación que "los forasteros se desencantaron mucho pero los naturales del reino que estan hechos a este daño y pesadumbre lo llevarón más en paciencia".<sup>15</sup>

Los versos de Gaspar Aguilar<sup>16</sup> nos hablan también de la riqueza de los vestidos —*vaqueros*—<sup>17</sup> de seda llenos de oro. El mismo autor describe la indumentaria de los participantes en el torneo de picas y espadas celebrado en Valencia. El vizconde de Chelva venía de terciopelo azul con drapería, don Gaspar

<sup>7</sup> *Entrada de la reina Margarita de Austria*. B.N. sig: MS 2346, manuscrito, fol. 209. Sobre el juicio de los arcos, éste varía según los cronistas. Para la entrada del rey Felipe III y la infanta Isabel en Valencia el viernes 19 de febrero a las 4 de la tarde, un cronista anónimo los criticaba despectivamente alegando lo siguiente: "En las puertas y en medio del mercado o plaza mayor y junto a la Seu en otras quatro partes de la ciudad, uvo algunos arcos triunfales hechos a destajo y depris a poca costa y artificio, pintados groseramente sobre cañamazos sin ningún aparejo, pocas letras y hechos por hombres descuidados y de cortos ingenios".

<sup>8</sup> El *Ropón* es el nombre dado a las ropas largas hasta el suelo que usaron hombres y mujeres en España desde los Reyes Católicos. Véase: Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los RRCC*, CSIC, Madrid, 1979, p. 119.

<sup>9</sup> *Cota* es el nombre de una cierta armadura del cuerpo en Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Imprenta Real, Madrid, 1611, p. 245.

<sup>10</sup> La *Ropilla* es una prenda masculina corta, con mangas, usada encima del jubón. Se impuso desde la época de Carlos V y lo viste Felipe II en su retrato pintado por Ticiano (M. Prado), 1555. Véase: Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, CSIC, Madrid, 1962, p. 16.

<sup>11</sup> El *ferreruelo* o *herreruelo* es el nombre de una capa de hombre usada en España en época de Felipe II y según Covarrubias tomó el nombre de cierta gente de Alemania. Lo encontramos cubriendo los hombros del retrato de Felipe II pintado por Pantoja de la Cruz (Biblioteca del Monasterio del Escorial). Véase, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1979, p. 739.

<sup>12</sup> El jubón es un vestido semi-interior de medio cuerpo, ceñido y ajustado, con faldillas cortas, cuyo origen es morisco y se puso de moda en los hombres ya desde la época de los Reyes Católicos. Lo encontramos en el retrato del príncipe Don Carlos (M. del Prado), 1557. Véase *Diccionario de Autoridades*, op. cit., p. 324.

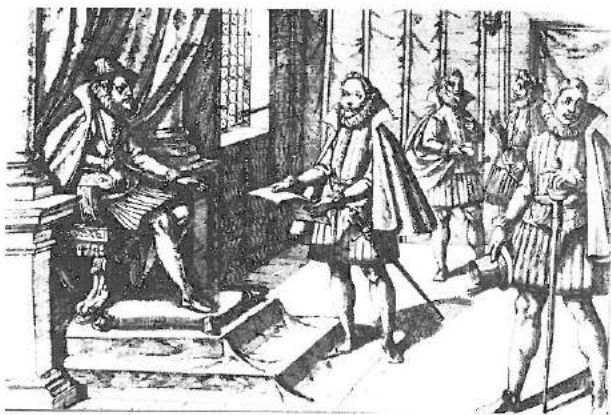
<sup>13</sup> Las *calças* son unas piezas de vestir masculinas que cubren el muslo desde la cintura y han sufrido múltiples transformaciones desde su origen. Véase Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II", dentro del catálogo *A. Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, El Prado, Madrid, 1990, p. 70. Son llevadas en su versión moderna con las cuchilladas por Alejandro Farnesio en el retrato que le hiciera Antonio Moro (Museo de la Academia de Bellas Artes), 1557.

<sup>14</sup> La *Garnacha* o *gramalla* es una vestidura talar usada por los consejeros y jueces de la Real Audiencia. Véase: *Diccionario de Autoridades*, op. cit., p. 27.

<sup>15</sup> *Entrada de Felipe III en Valencia*, op. cit., fols. 202-204.

<sup>16</sup> Gaspar Aguilar, *Fiestas de Valencia y Denia a Felipe III*, Patricio Mey, 1599, op. cit., fol. 7, Biblioteca Serrano Morales, Valencia.

<sup>17</sup> El nombre *Vaquero* se aplica al *sayo* o vestidura de faldas largas por ser parecido a los que los pastores usan. Ejemplo tenemos en el retrato de Margarita de Austria pintada por Pantoja de la Cruz (M. Prado), 1606. Véase: *Diccionario de Autoridades*, op. cit., p. 607.



2. Grabado sobre la elección de esposa por parte de Felipe II. Tempessta. 1598. Biblioteca Nacional.

Mercader cubierto “de luciente acero”, de plata y naranjado, don Juan de Borja con un vestido cuya empresa lucía un bordado de un león furioso con un panel de miel puesto en la boca... etc.;<sup>18</sup> el Marqués de Denia vistió a “la tudesca” y traía las *cuchilladas*<sup>19</sup> de las *calças* de terciopelo azul con chapería de plata y los tafetanes de las *calças* de plata.<sup>20</sup> Los caballeros que fueron a Vinaroz a recibir a la reina, acompañada del archiduque Alberto de Flandes y muchos grandes de Flandes, Italia, Francia y Alemania, se presentaron con *calças*, *coletos*<sup>21</sup> y sombreros de pasamanos de oro guarnecidos. Todos ellos llevaban escuderos y sólo se diferenciaban de los caballeros en los trajes, no en el colorido o plumaje.<sup>22</sup> El cronista anónimo nos menciona el atuendo que usaron los reyes el día de la boda y nos explica que éstos tuvieron necesidad de mudarse de ropa después de finalizada la cena al anochecer por ser tan pesados los vestidos de oro y perlas con que estaban bordados. La reina iba de blanco con tocados de plata y el rey con *bohémio*<sup>23</sup> de raso morado bordado todo el *campo* de perlas, *calças* blancas y *cuera*; el archiduque vestía capa de terciopelo morado bordado todo el *campo*, *calças* y *cuera* blanca.<sup>24</sup> Los cantos de Gaspar Aguilar para la fiesta nupcial ya dejaban constancia de la riqueza que vio la ciudad: “Quando vio la ciudad tanta riqueza, tanto moço galán, tantos bordados / porque fuese capaz la nobleza de los que en ella eftavan alvergados / Babilonia en los muros levantados, Venecia en el poder / (...)”.<sup>25</sup>

### Vestido, brillo y color

Estas descripciones de suntuosos y coloridos vestidos nos sirven de pretexto para reflexionar acerca del sentido del color y de las leyes suntuarias. Respecto al sentido del color, en la Edad Moderna se desarrollaba toda una simbología en torno

suyo junto a la de los metales lo que indica su extrema importancia. Oro y plata fueron los metales predominantes. El primero se identificaba con el sol, la riqueza, la Fe, la sapiencia, la fidelidad, con el Domingo, con la nobleza y en el mundo del vestido significaba el consolamiento, según la doctrina del padre Benedito. La plata representaba el agua, la victoria, las perlas, la infancia, la esperanza, el Lunes, la integridad, la elocuencia; en las armas: la gentileza y en el vestido: la castidad, según doctrina de San Bartolo. Los colores más valorados eran cuatro: el colorado personificaba el rubí, la audacia, la altitud, la humildad, la virilidad, el cólera, la caridad, Martes el día, Marte el fuego, el león y sagitario; en armas: ardimiento y en vestiduras: la alegría. El segundo color: el azul, encarnaba el aire, el zafiro, la hermosura, la castidad, la humildad, la santidad, la devoción, juvenilidad, la sangre, Júpiter, la justicia y en vestidos: la lealtad. El tercer color era el negro y se identificaba con el diamante, la melancolía, la muerte, Saturno, la prudencia, el Viernes, la firmeza y en el vestido reflejaba la tristeza. El cuarto color: el verde, significaba los prados, las plantas, la alegría, la juventud, el honor, el amor, la amabilidad, Venus y en el vestido: la esperanza. Algunos consideraban un quinto color: el morado, reservado para la realeza. Reflejaba liberalidad, riqueza, mercurio y en las vestiduras: la valentía.<sup>26</sup>

Era tal el despilfarro que las cortes ocasionaban al poder público en Valencia y tal la suntuosidad en el vestir vista por las calles<sup>27</sup> que la ciudad se vio obligada a dictar unas leyes con objeto de frenar ambas cosas. Los dietarios como el del capellán de Alfonso el Magnánimo<sup>28</sup> cuentan que en el intento de corregir el derroche, los jurados publicaron varias cridás ya desde 1399, 1345, 1388, 1416, 1418 y 1457 “y muchas más que no podemos citar”, dice el capellán. Estas leyes no gozaban de éxito y solían ser rápidamente derogadas. Así sucedió cuando la reina Violante en 1392 solicitaba a los jurados la suspensión de un acuerdo el cual prohibía el uso de ciertos vestidos y alhajas alegando la entrada que pretendía hacer en Valencia. Los reyes de Castilla dictaron varias pragmáticas: Carlos V en 1537 se pronunció contra el uso de los bordados y recamados en los patrones que usaban los sastres y en los trajes de la mujer. Aducía el rey motivos de ahorro económico. Y, también apuntaba el efecto de imitación de la gente del pueblo y en el ejemplo que debían dar los reyes: “(...) porque en fraude de las dichas pragmáticas” (se refiere a la dictada por los Reyes Católicos contra el uso de ropas de brocado, bordado de seda o chapado por parte de duques, infantes, marqueses... etc.) “se comenzaron a usar bordados y recamados, los mandamos asimismo quitar y prohibir. Porque los bordadores dan los patrones a los sastres y ellos y sus mujeres hazen de punto lo que se solía hazer de bordado y es coste doblado de manera que lo que se hace con cordones e pasamanos comunmente cuesta mas la hechura que la seda y el paño de las ropas, nos suplicasen (los procuradores) lo mandamos moderar porque nosotros como reyes pertenece reinar por manera que nuestros subditos no usen mal de hombres en sus gastos y rentas (...)”.<sup>29</sup> Felipe II dictaba en las Cortes de Monzón del 25 de octubre de

<sup>18</sup> Gaspar Aguilar, *Fiestas...*, op. cit., fols. 18-22.

<sup>19</sup> Las *Cuchilladas* son las tiras verticales que, adoptadas de los alemanes, se solían practicar en coletos, jubones y *calças* como se observa en el jubón y *calças* llevadas por el verdugo del *Martirio de Santa Inés* de V. Macip (M. Prado).

<sup>20</sup> *Relación de la entrada del rey Felipe III en Denia en 1599*, B.N. sig: MS 2346, p. 207.

<sup>21</sup> El *Colet* o *cuera* son nombres de una prenda masculina que cubre el cuerpo y la usaron los hombres de la corte que querían ir a la moda. Adoptado del traje militar en los años treinta del s. XVI, el *colet* se usó desde 1560. Viste *colet* Juan de Austria, retratado por un pintor anónimo (Col. particular), 1555. Véase: Carmen Bernis, *El retrato en la corte de Felipe II*, op. cit., p. 73.

<sup>22</sup> *Relación de la entrada...*, op. cit., fol. 28.

<sup>23</sup> El *Bohemio* era una capa semicircular de ricas sedas cuyo uso era exclusivamente aristocrático, a diferencia de la capa y el herreruelo. El príncipe Don Carlos (M. Prado) lleva un *bohémio* con el forro de piel. Véase: Carmen Bernis, *El retrato en la corte de Felipe II*, op. cit., p. 77.

<sup>24</sup> *Relación de la entrada...*, fol. 210.

<sup>25</sup> Gaspar Aguilar, op. cit., fol. 36.

<sup>26</sup> Viciano, *Crónica de Valencia*, tomo I, 1566, fols. 39-40, manuscrito, Universidad literaria. Sig: (R 1-171).

<sup>27</sup> Salvador Zacarés, *Ensayo de una bibliografía para un libro de fiestas*, Imprenta e hijo de F. Vives Mora, Valencia, MCMXV.

<sup>28</sup> *Dietari del capellà de Alfonso el Magnànim*, Acció bibliogràfica valenciana, 1922, p. 197.

<sup>29</sup> Archivo de Simancas, *Pragmática de Carlos V sobre moderación de trajes*, Valladolid, 1537, D. de C., 1<sup>o</sup>-9, fol. 2.

1563 una ley sobre la moderación de trajes alegando también motivos económicos: "(...) el exceso y el desorden havia venido a ser tan grande en los trajes y vestidos en nuestros reinos; (...) en varios usos y hechuras consumian sus haciendas y muchos de ellos estaban consumidos y destruidos y que del daño de las haciendas se seguían muchos otros inconvenientes".<sup>30</sup> En 1611 Felipe III dictaba una nueva orden contra el uso de brocados, telas de plata u oro en los trajes.<sup>31</sup>

A la luz de los documentos sabemos que el rey y la corte, conscientes de ser focos de irradiación de modas y tendencias y conscientes también de la impresión que ejercían sobre las clases inferiores, crearon las leyes suntuarias para limitar este efecto y evitar la bancarrota estatal. Ahora bien, no deja de

sorprender la incongruencia de estas leyes, dictadas por quienes no las cumplían. Comprobamos, por otro lado, la importancia otorgada en la Edad Moderna al mundo del vestido así como el papel de la moda como diferenciador social. Finalmente, quedaria por señalar que no es sólo la corte, son también los profesionales extranjeros con sus aportaciones técnicas y la presencia de viajeros o "turistas" los propulsores de unos cambios en la moda y del uso en la Valencia moderna de modas tanto nacionales propias (jubón morisco, garnacha castellana...) como internacionales (saya o vaquero y ropa francesa, colete o cuera de influencia militar; calças y cuchilladas alemanas...) ya imperantes desde los reinados de Carlos V y Felipe II.



3. Estampa de la ceremonia religiosa oficiada por el patriarca Ribera a Felipe III y Margarita de Austria. Atribuida a Pedro Perret. 1599, Biblioteca Nacional.

<sup>30</sup> Archivo de Simancas, *Pragmática de Felipe II sobre moderación de trajes*, D. de C., 1º-11, fol. 1.

<sup>31</sup> *Pragmática contra los vestidos*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, 1611. B.N. VE 34, n.º 12.



## EL OBISPO VESCHI Y LA FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE MONJAS CONCEPCIONISTAS DE TORTOSA

CARME NARVÁEZ CASES

Universitat Autònoma de Barcelona

La figura del obispo Giovanni Battista Veschi, un napolitano llegado a España para ocupar la vacante de la diócesis tortosina en 1641, destaca dentro del ámbito local por el decisivo papel jugado en la erección de uno de los monumentos más importantes de la población, el monasterio de la Purísima Concepción Victoria de monjas concepcionistas, así como por su intervención en la decisión de construir una capilla dedicada a la Virgen de la Cinta, patrona de la ciudad, en la catedral.

Bartolomeo Veschi había nacido en Campagna,<sup>1</sup> cerca de Nápoles, el año 1582. Ingresó en junio de 1594 en el convento del Santo Spirito de Nápoles, profesando seis años después como religioso franciscano y cambiando entonces el nombre de Bartolomeo por el de Giovanni Battista. A partir de aquí su carrera fue ascendente; en 1607 celebraba su primera misa, en 1623 era nombrado Guardián del convento de San Diego de Nápoles, Comisario Apostólico de la Toscana en abril de 1624, Secretario General de la Provincia Seráfica en el Capítulo General de Roma de 1625 y, finalmente, General de la orden franciscana en el Capítulo de 1633, cargo desde el cual accedería en 1639 al obispado de Tortosa gracias a la intervención de Felipe IV.<sup>2</sup>

Se desconocen el momento y las circunstancias exactas que propiciaron el primer encuentro entre ambos personajes. Parece que Felipe IV había conocido a Giovanni Battista Veschi cuando éste era Secretario de su orden, y que a partir de ese momento se derivó una gran simpatía del monarca hacia el religioso, hasta el punto de intervenir directamente en su elección como gobernador de la Provincia Seráfica italiana. De aquí que el rey le nombrara delegado para tratar la definición del dogma de la Purísima Concepción (del que, como sabemos, el monarca español era destacado defensor) ante el papa Urbano VIII. Una vez finalizado el período del generalato de Veschi, Felipe IV ejerció toda su influencia para que le fuese concedida al franciscano la primera diócesis española importante que quedara vacante. Ésta fue la de Tortosa, ocupada hasta el momento (1638) por Justino Antolínez de Burgos. Esta acción se enmarca en una práctica muy corriente en esta época. La monarquía española tiende durante estos años a designar obispos entre los miembros de órdenes religiosas, en lo que parece un intento de asegurar una aplicación más decidida en España de los decre-

tos del Concilio de Trento, de los que los miembros del clero regular reformado se mostraban en general más partidarios. La presencia, por ejemplo, en el episcopado catalán durante el siglo XVII de prelados procedentes de órdenes religiosas, que supone casi la mitad de ellos, es bastante significativa.<sup>3</sup>

Lógicamente, la proposición hecha por el monarca al Papa fue atendida por éste, de manera que Veschi tomaba posesión del cargo el 25 de enero de 1641 y era consagrado obispo de Tortosa el 2 de junio del mismo año. La llegada del franciscano a la silla episcopal coincidió con un momento no sólo delicado para la ciudad, sino también políticamente difícil para Cataluña. El Principado se alzaba contra Felipe IV aliándose con Francia, mientras Tortosa permanecía fiel al rey español. La postura de Veschi fue en este sentido decisiva, dado el destacadísimo papel que jugó en la defensa de la ciudad frente a los franceses.<sup>4</sup> El 13 de abril de 1642 el ejército franco-catalán, comandado por el general francés La Motte, comenzaba el asedio a Tortosa. Mientras duraba el cerco el obispo Veschi hizo la promesa, si la ciudad se libraba de él, de fundar un convento bajo la invocación de la Concepción Inmaculada de María, misterio por el que el obispo sentía especial devoción. Las súplicas de Veschi fueron atendidas; el 3 de mayo, no habiendo conseguido más que abrir algunas brechas en determinados puntos de la muralla, las tropas francesas retiraban el asedio. Poco después Giovanni Battista Veschi se disponía a cumplir su promesa, fundando un convento de religiosas concepcionistas. De ahí que el nombre que adoptó posteriormente el convento fuera el de la Purísima Concepción Victoria, en referencia al motivo por el que fue fundado: la victoria contra el ejército franco-catalán.

La orden de Monjas de la Concepción Inmaculada había sido fundada en 1484 por la beata Beatriz de Silva, miembro de una noble familia portuguesa, con la colaboración directa de la reina Isabel la Católica. En sus orígenes la orden fue adscrita a la regla cisterciense, aunque algo más tarde, el año 1494, el Papa Alejandro VI la cambió por la regla de Santa Clara. Finalmente, Julio II aprobó la creación de la nueva orden concepcionista en la bula *Ad statum prosperum* el año 1511, quedando el gobierno de la misma en manos de los franciscanos observantes.<sup>5</sup> El que se fundaba en Tortosa era el primer monasterio concepcionista de Cataluña.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Es por eso que muchas veces Veschi aparece citado como "Campaña" o "Campania", haciendo referencia a su lugar de origen. De hecho, según indica el historiador E. Bayarri Bertomeu, el mismo Veschi solía firmar como "Campagna"; *vid. Historia de Tortosa y su comarca*, vol. VIII, p. 806.

<sup>2</sup> P. Saura Lahoz, "Felipe IV y el P. Fr. Juan Bautista de Campagna", *Archivo Ibero-Americano*, enero-febrero 1920, núm. XXXVII, pp. 228-242.

<sup>3</sup> J. Busquets Dalmau, *La Catalunya del Barroc vista des de Girona. La crònica de Jeroni de Real (1626-1683)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, pp. 480-483.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 508.

<sup>5</sup> R. M. López Melús, *Historia del Real Monasterio de la Purísima Concepción Victoria de Tortosa*, Tortosa 1985, p. 117.

<sup>6</sup> El convento de monjas concepcionistas más cercano estaba en la provincia de Zaragoza, en el pueblo de Miedes. En un primer momento se

La fundación, a pesar del empeño del obispo Veschi, no fue una tarea fácil de llevar a cabo.<sup>7</sup> La primera dificultad surgió con la obtención de la licencia de la ciudad para construir un nuevo convento, que era un requisito necesario para conseguir la licencia real; algunos regidores se opusieron a esta nueva fundación, argumentando que ya existían demasiadas comunidades religiosas en la ciudad, sobre todo femeninas. Finalmente, el consistorio municipal se puso de acuerdo y dio su conformidad, aunque con este beneplácito no acababan los problemas; en la corte el proyecto topó nuevamente con algunas reticencias para ser aprobado, de manera que estuvo estancado durante dos años. Después de muchas negociaciones —durante las cuales, y debido a las dificultades que iban presentándose, el obispo llegó a desistir de su objetivo pensando en pedir la permuta del voto para fundar un colegio de la Compañía de Jesús— se consiguió la aprobación real gracias a la amistad del jesuita Jacinto Piquer, superior de la residencia de la Compañía en Tortosa y colaborador de Veschi en la fundación, con el vicecanciller Cristóbal Crespi de Vallaura.

Superados estos obstáculos y contando con todas las licencias necesarias, el siguiente paso era encontrar un lugar adecuado dentro de la ciudad para el establecimiento del convento. Pero este punto comportaba nuevas dificultades: Tortosa era en aquel momento una ciudad superpoblada, con un grave problema de falta de espacio dentro de sus murallas. Además, el obispo quería que el convento de concepcionistas estuviese cerca de la fundación de la Compañía de Jesús para que fueran estos religiosos los que asistiesen espiritualmente a las monjas. La solución vino nuevamente de manos del P. Piquer, que consiguió que los jesuitas aceptaran vender por 2.000 ducados de plata una casa propiedad de la Compañía situada en la calle Montcada, edificio suficientemente grande para alojar un convento.<sup>8</sup>

Una vez en disposición de la propiedad, el obispo Veschi dio inicio a las obras de reforma. La iglesia se situó en lo que anteriormente había sido el vestíbulo de la casa, con la cabecera al fondo, y cuyo ancho correspondía prácticamente a todo lo largo de la fachada principal. El coro, a los pies, fue colocado aprovechando el entresuelo, que daba a la fachada principal y al callejón lateral, donde se abrían la portería y el locutorio y donde, muy probablemente, debía existir otra puerta de acceso a la iglesia. En el lado del Evangelio se abrió un comulgatorio para las monjas, y en el altar fue colocada una imagen de la Inmaculada. Detrás de este altar se dejó un espacio para una capilla que había de ser completada con un Crucifijo. El piso superior, ocupado anteriormente por dos grandes salones, fue destinado a dormitorio, y en el último nivel se instalaron el resto de dependencias conventuales. Más adelante, cuando las constituciones de la orden decidieron eliminar el dormitorio común, este espacio fue aprovechado para construir un antecoro y una enfermería, y en el segundo piso se instalaron las celdas individuales. Finalmente, el atrio —no excesivamente grande— de la antigua casa, que quedaba situado detrás de la iglesia, en la parte del Evangelio, fue aprovechado como claustro. La puerta de la casa no se modificó para que sirviera de puerta principal del convento.<sup>9</sup>

Finalizadas las obras de remodelación del edificio, se inau-



1. Sepultura del obispo Veschi.

guró el monasterio el 30 de mayo de 1644, con las nueve religiosas procedentes del convento de Santa Clara de la misma ciudad.

#### Nuevas adquisiciones y reformas

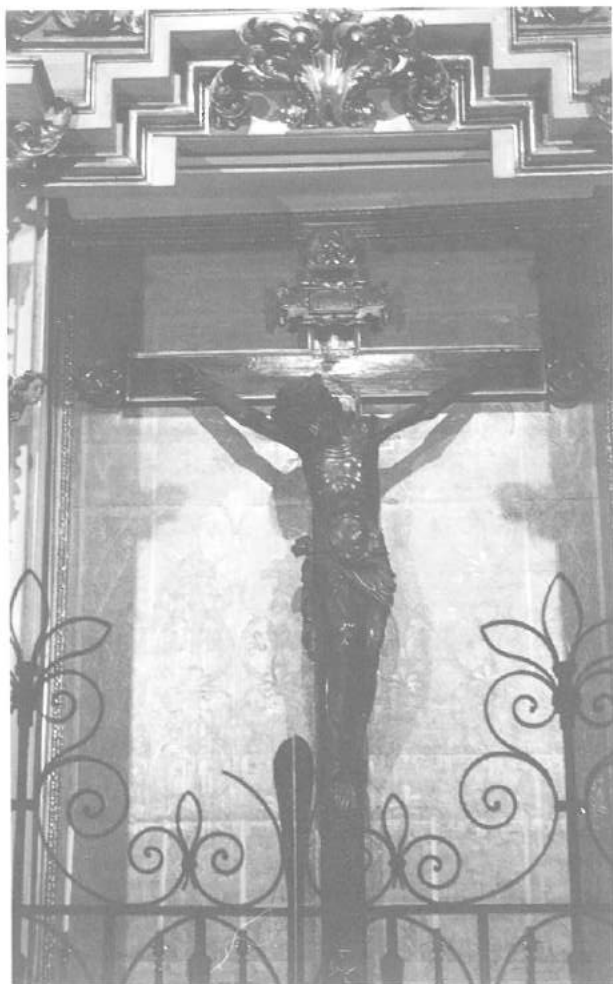
No había pasado demasiado tiempo después de la inauguración cuando se hizo evidente que la iglesia resultaba pequeña para la comunidad. Ante este problema, Veschi resolvió hacer una oferta para comprar la vecina iglesia de San Antonio, propiedad del gremio de Labradores —uno de los más antiguos de la ciudad—, que había sido construida a principios de aquel mismo siglo. Los miembros de la cofradía se negaron a vender la iglesia en un primer momento, produciéndose un largo pleito entre éstos y el obispo. Las disputas generadas por este conflicto hicieron necesaria la intervención de la autoridad real, que

planteó que las fundadoras del monasterio de Tortosa salieran del convento aragonés, pero esto no fue posible, dado que éste hacía pocos años que había sido fundado y contaba con pocas monjas. Así pues, se decidió que fueran algunas religiosas del convento de Santa Clara de Tortosa las que inaugurasen el convento concepcionista.

<sup>7</sup> El grueso de la información referente a la fundación del convento está extraída, mientras no se especifique lo contrario, del libro del P. Cristóbal Berlanga, *Fundación, origen, progressos y estado de el religioso convento de la Purissima Concepción Victoria de Monjas descalças de el Orden de N.P.S. Francisco de la fidelissima y ejemplar ciudad de Tortosa*, publicado en Barcelona el año 1695.

<sup>8</sup> La calle Montcada de Tortosa era en aquella época una de las más principales de la ciudad, donde se ubicaban las residencias de las principales familias, como los Abaria, los Pinyol o los Boteller. Precisamente el nombre de la calle viene dado por la existencia en épocas anteriores (hasta el siglo xv o principios del xvi) del palacio de los Montcada. La casa comprada por Veschi a los jesuitas, situada al lado de la iglesia de San Antonio, era parte de la herencia legada a la Compañía por Mateu de Boteller, canónigo de la Seo, muerto el año 1608; *vid.* M. Beguer i Pinyol, *Llinatges tortosins*, Tortosa 1980, p. 114.

<sup>9</sup> Esta puerta no se ha conservado. La actual fue construida con posterioridad al momento de la fundación.



2. Talla del Cristo traída por Veschi en su primer viaje a Tortosa.

decretó que la iglesia fuese tasada y vendida a Veschi. Los visuradores la valoraron en 3.000 ducados, pagados por el obispo, que de esta manera la pudo incorporar al convento. También los gastos generados por las reformas que se siguieron fueron financiados por Veschi. En el aspecto económico, el fundador se vio apoyado por las Cortes celebradas en Valencia el año 1645, que, además de las 200 libras anuales que recaían sobre el obispado tortosino, concedieron 300 más al convento de la Purísima Concepción durante los diez años siguientes. Por lo que podemos interpretar, esta concesión se hacía en recompensa de las gestiones que había de llevar a cabo Veschi en Roma para seguir tratando el tema del dogma de la Inmaculada Concepción, asunto para el que fue comisionado por esas mismas Cortes. Desconocemos si la presencia del franciscano en Roma se hizo finalmente efectiva en esos años.

El camarero de la Seo, Joan d'Aguiló, fue el encargado de organizar las obras de reforma del convento, para las que contrató a maestros de obras valencianos (cuyos nombres nos son desconocidos). Por lo que parece, la estructura de la iglesia no fue sustancialmente modificada; el cambio más notable fue la añadidura de un coro a los pies, levantado sobre dos tramos cubiertos con bóveda de cañón. Con la adquisición de la vecina iglesia de San Antonio pudieron proyectarse las capillas, aun-

que los altares, esculturas y pinturas que los ornamentaban se acabarían en años posteriores, después de la marcha definitiva de Veschi a Italia.<sup>10</sup>

El año 1648 el obispado de Pozzuoli, en Nápoles, había quedado vacante, y le fue ofrecido al obispo Veschi, que lo rechazó en un primer momento. Algunos años más tarde le fue ofrecida nuevamente la dirección de la diócesis napolitana, que esta vez sí fue aceptada, quizás por la intervención directa que en este ofrecimiento tuvo el Papa Alejandro VII, al parecer antiguo conocido de Giovanni Battista Veschi. Si hemos de creer al cronista del convento tortosino, el P. Berlanga, en esta decisión pesó decisivamente la creencia de que la proximidad con Roma y su amistad con el Papa le procurarían ayudas para el mantenimiento del convento y de las religiosas. Antes de marchar dejó dispuesta la manera en que se había de administrar la comunidad; fijó una cantidad de 500 escudos de plata que el obispado tenía que pagar en rentas durante 20 años para la manutención de las monjas y, además, destinaba una indeterminada cantidad de dinero para hacer mejoras en la iglesia del convento.

Una vez hechas todas las disposiciones, Veschi se embarcó hacia Génova, donde hizo escala en su viaje hacia Nápoles. La estancia en Génova fue aprovechada para encargar un retablo de mármol, una balaustrada y su propio sepulcro, destinados a la iglesia del convento. Después de una breve estancia en Roma, llegó a Pozzuoli, donde moriría poco tiempo después de desembarcar, el 11 de noviembre de 1660.

Las concepcionistas consiguieron, después de no pocas dificultades, trasladar los restos del obispo desde Pozzuoli hasta el convento de la Purísima, donde fueron sepultados —siguiendo la voluntad que él expresó en su testamento— el 17 de octubre de 1674,<sup>11</sup> en el sepulcro que él mismo había encargado a su paso por Génova, y erigido en el presbiterio al lado del Evangelio.

De la construcción original sólo nos ha llegado la iglesia —aunque reformada— y restos del claustro. El antiguo edificio conventual se perdió en diversas reformas, la más importante de las cuales tuvo lugar el año 1895, en que se hicieron de nuevo la enfermería, la cocina, el refectorio, el noviciado, la escalera principal, la cripta del coro y una parte del jardín. Lo poco que quedaba del antiguo convento fue saqueado y quemado durante la guerra de 1936, juntamente con el archivo y la documentación que la comunidad conservaba. El monasterio, además, fue convertido en prisión después de la guerra hasta el año 1954, en que las religiosas volvieron al convento.

Es justamente en la iglesia donde encontramos más vestigios de la generosidad de Veschi para con las concepcionistas. Es un edificio de planta longitudinal dividida en cuatro tramos más la cabecera, formada por un ábside poligonal. Es de una sola nave con capillas laterales intercomunicadas, dos por banda, separadas de la nave por arcos de medio punto. En el lado del Evangelio, la capilla más próxima al presbiterio estuvo dedicada en un primer momento a San Juan Bautista, siendo hoy en día ocupada por el sepulcro del obispo Veschi. Éste ha ocupado diferentes lugares dentro de la iglesia; primero fue instalado en el presbiterio, en una especie de pequeña capilla de la parte del Evangelio, coronada por un cuadro con la representación del Arcángel San Miguel, protector del convento. Posteriormente, el año 1817, según consta en un documento citado por López Melús, los restos del obispo se trasladaron al interior del coro bajo. Finalmente, con motivo de una serie de obras de restauración y reforma del pavimento, el año 1982 el sepulcro fue colocado en la capilla que actualmente ocupa.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Antes de su marcha definitiva a Italia, Giovanni Battista Veschi hubo de pasar una temporada exiliado en Morella (localidad perteneciente al reino de Valencia, aunque dentro de la diócesis de Tortosa) debido a la ocupación de la ciudad por parte del ejército francés en 1648. Durante esta ocupación Veschi fue maltratado y sometido a diversas vejaciones como represalia por su afán en la defensa de la ciudad seis años antes; *vid.* C. Berlanga, *op. cit.*, p. 50, y J. Busquets Dalmau, *op. cit.*, p. 509.

<sup>11</sup> R. O'Callaghan, *Anales de Tortosa*, Tortosa 1887, vol. II, p. 181.

<sup>12</sup> R. López Melús, *op. cit.*, p. 298.



Este sepulcro (fig. 1), encastrado en la pared, tiene una estructura muy simple, de urna funeraria con estatua del difunto en la parte superior, en posición orante y mirando hacia el altar, enmarcado en una fórnica flanqueada por dos pilastras acanaladas de orden compuesto y coronado por un frontón triangular partido, en medio del que se aloja el escudo del obispo Veschi, con dos *putti* a cada lado, uno llevando la mitra y el otro el báculo episcopales. El conjunto evidencia la factura genovesa por su simplicidad, la idealización del rostro del difunto y por el aporte de cromatismo procedente de los mármoles que enmarcan la figura. Tanto el sepulcro del fundador como el retablo y la balastrada del altar mayor fueron asentados por oficiales expresamente venidos de Génova y pagados por las monjas.

La capilla del Santo Cristo, que está al lado de la puerta de entrada en la parte de la Epístola, está presidida por una talla traída por Veschi de Italia cuando vino a tomar posesión de la diócesis de Tortosa. Hay evidencias de que este Cristo es obra de un fraile franciscano italiano llamado Innocenzo di Palermo, que habría tallado también un Cristo muy similar conocido como *Crocifisso di San Damiano*, que se encuentra en la ciudad italiana de Asís. Esta afirmación fue confirmada por López Melús, que descubrió en la espalda del Cristo tortosino la inscripción "...Incio. siciliano lo fece 1635 Palermo. s. anonimo". Según este autor, es muy probable que el Cristo de Asís también fuera encargado por Veschi, dado que en estas fechas el futuro obispo se encontraba en la Toscana como General de su orden.<sup>13</sup> La talla del convento de Tortosa (fig. 2), concebida en un estilo muy naturalista, sobrevivió milagrosamente a la quema del convento llevada a cabo durante la guerra civil.

El altar mayor, con la balastrada que lo cierra y los escalones para acceder a él también son fruto, como hemos dicho anteriormente, del encargo que el obispo realizó a su paso por Génova de camino a Nápoles. Fue concertado en 3.500 escudos de plata, de los cuales Veschi adelantó en el momento de contratar la obra 200,<sup>14</sup> y que fueron acabados de pagar por las monjas después de la muerte de su protector. Este altar —muy similar en acabados a la sepultura de Veschi— está hecho de mármol y jaspe, construido a manera de retablo, con una fórnica central bajo arco de medio punto, ocupada por una imagen de la Inmaculada,<sup>15</sup> dobles columnas de orden corintio con fuste liso a cada lado, coronadas por un entablamento y un frontón curvo partido que, como en el sepulcro del fundador, está coronado por dos *putti* —a los que parece, por la postura de las manos, que les faltan los atributos episcopales del donante que portaban— y una pequeña escultura en medio de la beata Beatriz de Silva, fundadora de la orden. También como en el caso del sepulcro, en el altar se juega con el contraste de tonos de los mármoles que los componen, liso en las basas de las columnas, los capiteles, el arquitrabe, la cornisa y el frontón, y veteado en los peldaños de la grada, el pedestal, el fuste y el friso.

En el mismo presbiterio encontramos, en la parte de la Epístola, el comulgatorio para las religiosas, y en la parte del Evangelio una puerta que da a la sacristía. Esta puerta ocupa ahora el lugar de una antigua capilla de pequeñas dimensiones donde, como hemos mencionado anteriormente, se colocó en un primer momento la sepultura del fundador. Por encima de

estas dos oberturas a ambos lados del presbiterio cuelgan sendas pinturas al óleo, actualmente muy ennegrecidas, que sin duda acompañaban el equipaje del obispo Veschi en su primer viaje a Tortosa desde Nápoles, juntamente con una tercera perdida durante la guerra civil, que representaba el triunfo de la Inmaculada.<sup>16</sup> Las telas que han llegado hasta nosotros representan una Adoración de los pastores y una Epifanía. Todo parece indicar, empezando por el similar formato de las obras, que éstas fueron un encargo privado de Veschi dada su devoción por la figura de la Virgen, que las trajo con él al ocupar la silla episcopal tortosina y que antes de marchar a Italia las legó al convento. Un primer análisis de las dos telas remite inmediatamente a la escuela pictórica napolitana de la primera mitad del siglo XVII, y muestra a un autor diferente en cada una de ellas, de más calidad en el caso de la Adoración de los pastores, de toques naturalistas y con características propias del tenebrismo riberesco —sobre todo en la figura del pastor que aparece en primer término—, y de menor categoría en el caso de la Epifanía, que muestra mayor academicismo y algunos fallos compositivos (por ejemplo en la desmesurada proporción de la figura del rey Gaspar en relación al resto de figuras) y de perspectiva. Alguien ha apuntado como autor único de las dos obras el nombre de Francesco Paternó,<sup>17</sup> un artista, según el topónimo de su apellido, presuntamente oriundo de Sicilia, pero del que no conocemos ninguna otra obra. En todo caso, por las diferencias que hemos apreciado entre las dos telas, parece bastante claro que hemos de hablar de dos pintores, y no de uno. Los pocos datos de que disponemos no nos permiten de momento aventurar ninguna otra hipótesis. En todo caso, es posible que un estudio estilístico más completo nos aporte en el futuro nuevas informaciones sobre una probable autoría.

Además de las pruebas de la magnanimidad de Veschi hacia la comunidad de religiosas concepcionistas, y tal como hemos mencionado al comienzo de esta comunicación, se atribuye al franciscano una gran participación en la decisión de erigir una capilla dedicada a la Virgen de la Cinta en la catedral de Tortosa. Esta capilla, edificada entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, había de cumplir finalmente con un deseo de los habitantes de la ciudad largamente aplazado, el de tener un espacio adecuado dentro de la Seo para venerar a la patrona de Tortosa y su reliquia, la Santa Cinta. En mayo de 1642 el capítulo catedralicio, instigado por Veschi, tomó el acuerdo de llevar a cabo la construcción de la capilla como acción de gracias a la Virgen de la Cinta, a la que se encomendó el obispo durante el asedio franco-catalán de aquel mismo año. El proyecto, sin embargo, quedó sin realizar, a pesar de que se había solicitado incluso la ayuda de Felipe IV y de que había comenzado una colecta por toda la ciudad. Muy probablemente fue la falta de recursos económicos la que retrasó la iniciativa, que no se hizo efectiva hasta el año 1675.<sup>18</sup>

Sí, en cambio, se edificó gracias a las ayudas dispensadas por el obispo una capilla dedicada a la Virgen de la Cinta en el convento de monjas de Sant Joan de la Ràpita, de la orden militar de San Juan. Esta capilla desapareció junto con el convento, abandonado en 1851 después de la extinción de la Orden de Malta. No ha llegado hasta nosotros ningún vestigio de esta construcción.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 177. El primero en apuntar esta autoría para el Cristo del convento de la Concepción fue Aureli Querol, en un artículo incluido en un programa impreso con motivo de la Semana Santa tortosina el año 1984.

<sup>14</sup> Es posible que este dinero incluyera también el trabajo de la sepultura del obispo.

<sup>15</sup> Esta imagen es moderna, hecha después de la guerra civil. La anterior, encargada y pagada por el obispo, desapareció en 1936.

<sup>16</sup> R. López Melús, *op. cit.*, p. 256. El autor no especifica qué lugar ocupaba este cuadro perdido.

<sup>17</sup> R. Miravall, *Tortosa. Guía general*, Tortosa 1983, p. 184. El autor no señala la fuente de esta información.

<sup>18</sup> M. Jover, *La Santa Cinta de Tortosa*, 1978, p. 109.

## PRESENCIA DE LA CULTURA ITALIANA EN BURGOS. DOCUMENTOS DEL SIGLO XVI

ISABEL DEL RÍO DE LA HOZ

DESDE el s. XIII, Burgos se configura como la ciudad comercial más importante de Castilla. Varios fueron los factores desencadenantes de este privilegio, entre otros: el crecimiento agrario; la instalación de la corte real en la ciudad; el desarrollo del camino de Santiago y la creación de villas y ciudades del norte de España, que ayudaron a consolidar a Burgos como el mayor centro de distribución del comercio interior de Castilla.<sup>1</sup> En el XV su posición cortesana, geográfica y social había sido reforzada. Burgos, centro mercantil de los más afamados mercaderes, vive sus años de máximo esplendor entre 1425 y 1550.<sup>2</sup> En los anales del Cartuxano, el Veneciano y otros mundanos escritores, la plaza de la Llana despertó elocuentes descripciones de admiración por la sorprendente variedad y riqueza de mercancías llegadas de todo el mundo.

Otro desarrollo del comercio castellano y burgalés es el que se produjo en el Mediterráneo: desde fines del s. XIII, con un crecimiento espectacular en el s. XV, barcos y mercaderes castellanos trafican en las ciudades de las costas mediterráneas.<sup>3</sup> En Florencia, entre 1458 y 1490, se cita a unas familias castellanas, y también a lo largo del siglo XVI.<sup>4</sup> Pedro de Valladolid—quien financia la capilla de los Reyes Magos en la catedral de Colonia—tiene dos hijos; como era costumbre, les envía de jóvenes a una de sus delegaciones en el extranjero, donde aprendían a dirigir los negocios. Muchos, de mayores, sobre todo si no son primogénitos, suelen quedarse a trabajar en esas ciudades; Lesmes, hijo de este Pedro de Valladolid, siempre vivió en Florencia, se hace enterrar en la capilla de Santiago, en la catedral de Burgos, y contrata el sepulcro a Juan de Vallejo.<sup>5</sup> Tomemos el ejemplo de los Astudillos como prototipo de una familia de mercaderes burgaleses. Este Lesmes de Astudillo tiene 7 hijos de los cuales 4 se dedican al comercio: Melchor, en Burgos, que además es regidor de la ciudad; Lesmes vive en Florencia;<sup>6</sup> Gaspar comercia en Sevilla y Juan lo hace en América. Los otros tres hijos, los coloca en el

clero: Andrés y Pedro son canónigos de Burgos, y Baltasar lo es de Sevilla.

Los Pardo, en nombre de su compañía, solicitan licencia, en 1489, para sacar vena de hierro y comerciar con ella en Génova, Pisa y otras ciudades.<sup>7</sup> Las relaciones de los Pardo con la ciudad del Arno fueron intensas y muy tempranas. En Burgos y Florencia aseguran cargas de lana en 1485-1486, 1487. Otro tanto hace Castro de la Hoz por los mismos años. Con Génova, hay pocas transacciones, llevadas por uno de los más fuertes, Diego de Soria, quien en 1486 abre y detenta el comercio con Civitavecchia.<sup>8</sup> Según documentos existentes, en 1509 el Consulado de Burgos tiene en Florencia un representante, quien por su condición de cónsul percibe 75.000 mrs. de los ingresos de los burgaleses. Se supone que este Consulado florentino existía ya a fines del s. XV. De 1481 a 1507 se conservan documentados 200 seguros marítimos de mercaderes burgaleses; 66 de ellos, es decir el 40 %, son de comercio con Italia.

Determinaremos algunas posibilidades de intercambio cultural y artístico porque el cosmopolitismo de esta ciudad tuvo dos direcciones: por un lado, los burgaleses—mercaderes, clérigos o artistas—asimilan y admiran la cultura de los países europeos donde viven y, a la vez, equilibran el eje de su identidad con una compleja red de actuaciones en las que reafirman sus señas de identidad al estar fuera de su país. Lo mismo ocurre con los extranjeros que vienen a España; en el caso de artistas tenemos un ejemplo paradigmático en Felipe Bigarny. En su cultura debe existir un complejo equilibrio entre la admiración italiana y una identidad muy diferenciada y particular de burgalés, arraigado en las tradiciones nacionales.

De momento, desconocemos datos necesarios para establecer con cierta precisión cómo es y de qué modo se produce el proceso de intercambio y asimilación de la otra cultura. Sólo cuando el conocimiento histórico sea más completo, podremos estudiar de este intercambio lo que más interesa, a saber: sus

<sup>1</sup> Sobre el desarrollo urbano de Burgos en la Edad Media, en su recorrido por el camino de Santiago, véase I. del Río de la Hoz, "La Vía Láctea a su paso por Burgos: evolución urbanística de los siglos XI al XIII", en *Actas de las Jornadas: 1-5 diciembre 1987. Arquitectura popular en España*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 173-193.

<sup>2</sup> Los últimos estudios sobre este tema son los de Hilario Casado, "El comercio internacional burgalés en los siglos XV y XVI", *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos*, vol. I, Diputación de Burgos, 1994, pp. 177-247; *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1995.

<sup>3</sup> Federigo Melis, *Mercaderes italianos en España (siglos XIV-XVI)*, Sevilla, 1976.

<sup>4</sup> B. Dini, "Mercaderes españoles en Florencia (1480-1530)", *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos*, Burgos, 1994, vol. I, pp. 321-347.

<sup>5</sup> El retablo, un tríptico de pintura con remate (1552), se contrata a Juan García de Riaño, vecino de Burgos. Véase Teófilo López Mata, "Monasterios y fundaciones burgalesas de redenciones de cautivos en el siglo XVI", en *Boletín Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 1932, p. 372.

<sup>6</sup> De este Lesmes de Astudillo debe ser la lápida que transcribimos en Florencia y donde figura que fue cónsul de la nación castellana.

<sup>7</sup> Betsabé Caunedo del Potro, *Mercaderes castellanos en el golfo de Vizcaya (1475-1492)*, Madrid, 1983, p. 113; M. Mollat, *Le rôle international des marchands espagnols dans les ports de l'Europe occidentale à l'époque des Rois Catholiques*, AHES, 1970, pp. 41-55.

<sup>8</sup> En la segunda mitad del XVI aumentan las relaciones con Florencia, donde se vuelcan al hundirse el mercado de Flandes. Véase Hilario Casado, 1995.

<sup>9</sup> Sobre el comercio entre Burgos y ciudades italianas, véase Hilario Casado, "Comercio internacional y seguros marítimos en Burgos en la época de los Reyes Católicos", *Congreso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época*, Univ. Oporto, setiembre de 1988, vol. III, pp. 185-608.

rasgos principales, su funcionamiento interno, sus protagonistas y cómo influyó en la ciudad la llegada de estas obras de arte y de artistas foráneos. Desconocemos el proceso por el que se adquirieron obras de arte y se trajo a ciertos artistas. En una aproximación a un conocimiento más definido de ese proceso, detallaremos los datos que nos son conocidos aunque no estén debidamente interrelacionados.

Los castellanos llegan a constituirse en naciones mercantiles allí donde despliegan su actividad financiera. La primera nación castellana, y la más importante, es la de Brujas; agrupaba a comerciantes y factores castellanos y burgaleses. La segunda plaza, la de Amberes, también acoge a los mercaderes de Castilla. Otra nación o gilda castellana se asentó en Nantes —hacia 1430 el cónsul, Íñigo López de Arceo, era burgalés—; retenemos los nombres de estas ciudades porque coinciden con el origen de artistas asentados en el reino de Castilla y con la procedencia de sepulcros y retablos importados en los siglos XV y XVI; a menudo, se documentan con una única denominación “de Flandes”.<sup>10</sup>

El otro centro esencial y que en este momento nos interesa más —sin olvidar al flamenco porque es el elemento que contrasta— es el comercio mediterráneo. Hay tres grandes plazas con naciones castellanas estables: Nápoles, Florencia y Génova. Los castellanos actúan especialmente en las ciudades de Pisa-Florencia.<sup>11</sup> Son colonias dotadas de numerosos privilegios, como corresponde a estos personajes necesitados de autonomía política: se gobernaban con su autoridad propia, el cónsul, un tribunal mercantil autónomo y notarios, diputados, tesoreros, escribanos y otros cargos menores al margen de toda autoridad política del reino de Castilla y de los gobernantes del país de asentamiento. Este sistema de naciones funcionó hasta 1560-1570, luego entró ya en la crisis general europea del mercado.

En Florencia, desde mediados del s. XV y sobre todo desde 1475, la lana castellana es materia prima básica para los telares toscanos; a lo largo del siglo XVI pervivió esta situación, y los castellanos contaron con la protección de los Duques de Toscana. Disponían estos mercaderes de autonomía religiosa, pues contaban con sus propios sacerdotes, confesores o predicadores, que eran siempre españoles y poseían sus propias capillas; en Florencia, en la de la Cruz, en el claustro en Santa María Novella, donde están enterrados un grupo de burgaleses, bajo sencillas lápidas de pizarra y mármol, en el centro de la capilla, en una evidente ocupación de espacio y con un material —la pizarra— especialmente querido por los mercaderes burgaleses. En el centro, destacando de las restantes una inscripción dice: HUMANAE MEMORES CONDITIONIS HISPANI NOBILES NEGOTIATORES HOC SIBI POSVERUNT. AD MDLXXVIII. LESMES AB ASTUDILLO CONSULE. Estos cónsules administran los bienes, interceden ante los monarcas y autoridades; en suma Lesmes asiste y representa a la comunidad en la república de Florencia.

Al lado está BAPTISTA DE BURGOS NOBILIS HISPANO DONEC VOCETUR HIC REQUIESCIT OBIT DIE XXII IVLII ANNO AB ORBE REDEMPLO. MDXCI. Una aspiración continua —con rasgos obsesivos— fue la de superar su condición social mediante el ascenso a la nobleza. Otra es de PETRO MONTORIO HISPANO MERCATORI INTEGERRIMO FINE XXIII MARTII 1584 DEFUNCTO. Es de señalar cómo los burgaleses no omiten su origen concreto; posiblemente algunos se enterrasen provisionalmente. La inscripción

más extensa es la siguiente: IUSLE PIE ET RELIGIOSE DE RESURRECTIONE COGITANS FRANCISCUS A MONETA SUO CLARISSIMO FRATRI ANDREA A MONETA NOBILI ET MAGNE EXPECTATIONIS VIVO EX BURGENSE CIVITATE IN HISPANIORUM REGNIS HUNC TUMULUM DICAVIT OBIT VIDUS AUG. AD DIIC. También está la tumba de PETRUS FERRANDES SALINUS, DEFUNCTO AD MDXCII. Finalmente otra reza lo siguiente: SEPULTUS IN HABITU ORDINIS AD MCCCLV DIE III SEPTEMBRIS REQUIEM IN PACE HIC IACEM MICHUS HILIUS OLIM LAPID DE IOAM E GULIO ALOCUTUS MERCATORITOBIT FECIT FIERI E DE PINGUI ISTITUTO CAPITULUM CUM CAPELLA.

En cuanto a la importación de obras de arte, una de las primeras documentadas es del s. XIV: en 1384, Pedro Fernández de Velasco —padre del Buen Conde de Haro— manda traer de Flandes “cuatro tumbas buenas de alabastro”, para él, su mujer María Sarmiento y sus cuatro hijos.<sup>12</sup> El hecho no puede quedarse aislado de los contactos que sostenían mercaderes burgaleses desde el siglo XIII con Flandes. Don Pedro conocería el costo y el método de hacer posible este comercio. Sin embargo, la geografía mercantil de burgaleses con Italia no parece coincidir con la geografía artística. En Burgos no hay hasta mediados del siglo XVI obras o artistas trasalpinos; en cambio sí se da en la literatura este intercambio.

El predominio absoluto pertenece al arte flamenco; desde 1509, por los libros de contabilidad del Consulado de Burgos, sabemos la importancia del comercio con estas ciudades. Siempre, hasta 1584, el volumen de negocios más alto fue el de Flandes; Florencia ocupa el segundo lugar, muy por encima de Nantes y Ruán. Burgos es una ciudad de mercaderes, eclesiásticos y aristócratas; pero la oligarquía urbana está en manos de las grandes familias de mercaderes a través de los cargos administrativos que sus parientes e hijos tienen en el Concejo, en la Corte o en el Cabildo. Los primeros ejercen el control económico y político de la ciudad; es la vinculación del poder, el saber y el dinero. Las fabulosas fortunas de los Castro, los Pardo, los Polanco eligieron para su representación el arte flamenco, el más llamativo y ostentoso, y son ellos quienes pusieron a Burgos la impronta de su carácter flamenco y mercantil. Por el contrario, las obras de arte italianas que contrataron son muy pocas, y el primero en hacerlo fue el Condestable de Castilla y su familia; recordemos que en Burgos, Siloé fue comprendido por la alta nobleza y el alto clero.

El nudo de confluencia del comercio de la lana y la seda, Burgos-Lyon-Florencia, tuvo en el impresor Juan de Junta un punto de encuentro con los caminos del libro y que reseñamos por tratarse de los primeros decenios del siglo XVI. Este Giunta, florentino, se instala como impresor y librero en 1497; de él tenemos unos datos extraordinariamente interesantes y bastante tardíos, del 1555, cuando se hace un inventario de todas las existencias de su librería e imprenta en Burgos, en el Azogue, hoy plaza de la Fuente de Santa María, donde el alemán Fadrique de Basilea instaló la primera imprenta de la ciudad. Juan de Junta se casa con la hija de Fadrique, Isabel de Basilea y es ella quien en compañía de su yerno, Matías Gastón, ambos vecinos de Salamanca donde Junta había instalado otro negocio de libros. Ahora, el 5 de octubre de 1555, van a alquilar por un año el negocio a Antonio de Medina porque Junta, estante en Lyon, llevaba “16 años fuera del reino de Castilla”.<sup>13</sup> Estaba volcado en su imprenta de Lyon e iría a Florencia donde también mantenía otro negocio. La mujer explica las razones:

<sup>10</sup> M.ª Jesús Gómez Bárcena, “La escultura gótica de importación: el retablo de la Santa Cruz de la iglesia de San Lesmes”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 1994, n.º 209, pp. 279-296.

<sup>11</sup> Hilario Casado, 1994.

<sup>12</sup> Garibay transcribió todas las inscripciones antes de la remodelación de la iglesia en el siglo XVII. La que estaba en la capilla mayor decía que en el año 1436 fueron trasladadas... unas sepulturas que estaban en medio de la capilla mayor. Debieron ser éstas de don Pedro. Archivo Histórico Nacional. Cons. leg. 32015; véase Cadiñanos, *Frias y Medina de Pomar. (Historia y Arte)*, ed. Institución Fernán González, Burgos, 1978, p. 116.

<sup>13</sup> Archivo Provincial de Burgos, Pedro Espinosa, prot. 2809, 1555, fols. 499 y ss. Hay otro sobre el mismo asunto en Pedro de Espinosa, prot. 2810, 1556, fols. 110 y ss. Este Antonio de Medina, en 1560, ya ha muerto. Isabel de Basilea primeramente estuvo casada con Antonio de Melgar, quien dirigía la imprenta. En 1560, el Cabildo hace un contrato de la vivienda sita en el Barrio de la Vega a Felipe de Junta, hijo de Isabel, quien ahora dirige el negocio de la imprenta paterna. Véase Archivo Catedral de Burgos, Registro 51, fol. 527 y Registro 53, fol. 146.



desde que murió Martín de Eguía, unos 6 ó 7 años atrás, en el negocio se ha gastado y desperdiciado mucho "porque la dicha imprenta estaba muy bien acreditada y perrochiada y después ha visto que no". La imprenta continúa con problemas y un año y medio después en 1557, desde Salamanca, encontramos a su hijo, Felipe de Junta, "florentino", que otorga un poder para facilitar el traspaso.<sup>14</sup>

Conservamos un inventario de las existencias de la librería, listado que es magnífico para conocer un aspecto fundamental de la cultura en la sociedad burgalesa por aquellos años: los libros más solicitados, los importados que se reseñan con la indicación del país de procedencia y datos de las librerías y las estrechas relaciones entre los impresores más afamados. Muchos ejemplares están citados no por el título, sino por el nombre de su autor. En el inventario se indican los pocos que son de Valencia y de Zaragoza, aunque hay más de Alcalá y entre los importados destacan los de París en mayor número, seguidos de los de Alemania y de Florencia. Los negocios de los libros son como los de la lana, trasformada en materia comercial en Florencia; aquí se traen libros que no tienen el precio indicado porque es "un Dante escrito a mano". Destacamos que había a la venta un libro muy importante: *Tratado de Arquitectura de Durero*, impreso en París —en 1527, un año antes de su muerte, se publicaba en Nuremberg *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Scholss und Flecken* (traducción aproximada: "veinte lineamientos sobre los trabajos de fortificación de construcciones fijas y barrios")—, cuesta barato, 85 mrs.; si se trata de este libro, estaba dedicado al rey Fernando de Bohemia y Hungría. La mayor parte versa sobre la descripción de elementos defensivos para aplicar al urbanismo de aglomeraciones existentes; no obstante, propone dos planos de villas independientes. Como señala el profesor Bonet Correa, no existe ningún estudio sobre las enseñanzas teóricas de Durero, que en el arte español permanece inédito.<sup>15</sup> Ahora sabemos que Serlio y Durero son conocidos en nuestro país casi contemporáneamente.

El humanista, profesor y protegido del obispo Íñigo López de Mendoza, Juan de Maldonado, había escrito una versión de *Vitis Patrum* de la que Junta tiene, en 1555, 4 ejemplares. De Galeno, hay un ejemplar de su *Partium*. Predominan los temas de carácter tradicional, la mayoría de obras religiosas, y la colección clásica de modelos literarios de la Antigüedad, muy difundidos desde el s. xv: Salustio, Cicerón o Plutarco. Hay 3 ejemplares de *El Cortesano*, Castiglione había vivido largas temporadas en aquel palacio del Condestable Íñigo Fernández de Velasco, en un ambiente muy próximo al de su texto. Junta debía ser el impresor oficial de la ciudad, porque posee todas las reglas de las diferentes cofradías y una extensa serie de pragmáticas reales.

En las obras filosóficas existe una clara continuidad escolástica y junto a los autores de la antigüedad clásica —Aristóteles, Cicerón, Plutarco y otros— son muchos los eclesiásticos burgaleses. Destaca uno de los intelectuales más preclaros, el amigo epistolar de Erasmo, Maldonado, a quien Junta debía imprimirle las obras, a juzgar por el elevado número de ejemplares que tiene de sus escritos: 135 de *Pastor Bonus* y 226 de *Hispaniola*, además de un *Opúsculo*. Hay diversas obras de Nebrija, que según sabemos se imprimieron en Burgos en fechas muy tempranas.

Es de destacar la abundancia de los libros de historia: 500 folletos de propaganda sobre *El suceso de Inglaterra* (1 mr. cada uno) y 318 ejemplares sobre el *Desafío del rey de Francia*; 8 "Relaciones Históricas sobre las Indias", 26 "Crónicas de la India"; 9 "Crónicas del Perú"; *Crónica General de*

*España*, de Florián de Ocampo (Zamora 1543), *La guerra de Alemania*, *Crónica de Guidonis*, *Historia de la toma de Orán*, un anónimo Bruxellensis escribió una historia de *Familias Hispani*. De viajes: *Itinerarios* de Luis Patreyo y *Comentarios* de Marco Polo. En las Cortes de Toledo, de 1539, se había acordado que se recopilaran las viejas crónicas de España para no olvidar los grandes hechos; esta colección de crónicas parece ser una consecuencia del proyecto.

De carácter práctico y científico como: 16 titulados *Dialéctica de Naveros*. Hay 17 ejemplares de la obra de *De constructione octo-partium*, que se referiría, tal vez, a las ocho partes de la construcción o puede referirse al cuerpo humano; además una *Anatomía* de Caroli Stefani, obra muy cara, 680 mrs. El místico Orozco y dos obras del Duque de Gandía —san Francisco de Borja— junto al libro descrito como *Preguntas del Almirante*. Libros de actualidad como el reseñado de Cervantes; debe referirse al toledano Francisco de Cervantes Salazar, secretario de Loaysa, quien había escrito unos comentarios sobre las *Ejercitaciones* de Luis Vives y una *Crónica de la Nueva España*.

En las estanterías también estaba la literatura más avanzada, renacentista: Petrarca, Boccaccio y Ariosto, de cuyo *Orlando Furioso* (25 ejemplares) había dos ediciones, una de ellas de Toledo. Los libros que proceden de Florencia y otras ciudades italianas que no se especifican, son unos 30; entre ellos destacan además del Dante citado, un tratado *De pesos y medidas* en italiano y un libro de *Aritmética* en toscano, un confesional de arzobispo, florentino, y los restantes son de los autores clásicos como Plutarco, Cicerón, Quintiliano o Tito Cayo.

Son para nosotros muy interesantes los grabados que acumula este impresor; además de cientos de historias religiosas para libros de Horas, tiene 92 grabados de las *Fábulas de Esopo*, 73 historias diversas, 6 figuras de Pedro de Portugal y 11 representaciones de los planetas entre otras muchas. Juan de Junta se identifica ante el escribano como mercader y, como tal, actúa y se asocia con otros impresores que están en el mismo negocio; en su casa tenía en depósito, para vender, libros de Juan de Brocar, y entre ellos recuerda los *Soliloquios* de Bernal Díez y el *Contemptus Mundi*. También tiene obras de un librero de Medina del Campo llamado Adrián y, entre los que le deben dinero, figura un tal Martín de Guevara, vecino de Vitoria, que envió una saca de libros "que habían venido de Francia". El capital así invertido en su librería e imprenta, ascendía a la respetable cantidad de 1.541.909 mrs.<sup>16</sup>

En este triángulo Burgos-Lyon-Florencia comprobamos que la familia Giunta desempeña un papel de importadora en Burgos; falta saber si se produjo el recorrido a la inversa y con qué características, es decir, qué libros de Burgos se exportaron a Lyon y Florencia.

En las artes es corriente que nos encontremos con la mediación de factores o agentes de mercaderes de distintos países. Por ejemplo el genovés Juan Antonio Pinelo; como complemento a sus actividades y gracias a la autonomía que gozaban estos factores, en la que se incluyen ciertas franquicias, menores cargas fiscales sobre el tráfico de productos y derechos sobre los patrimonios de los mercaderes muertos, se ocuparon de atender demandas de obras artísticas y, por tanto, trataban directamente con los artistas.

Sabemos que en 1536, Avellaneda acordó pagar a Bigarny el encargo que le había hecho de su sepulcro a través de este Pinelo. Desde Barcelona, Bartolomé Ordóñez dio un poder a este mismo mercader genovés para contratar el sepulcro de Cisneros. Pinelo, activo en 1543, aparece con mucha frecuen-

<sup>14</sup> Archivo Provincial de Burgos, Pedro Espinosa, prot. 2811, 1557, fols. 80 y ss.

<sup>15</sup> Véase la escasa bibliografía sobre Durero y la relación con el arte español en Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 55. También encontramos algunas notas puntuales en VVAA, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Ministerio de Cultura, 1995, p. 128.

<sup>16</sup> Archivo Provincial de Burgos, Pedro Espinosa, prot. 2809, 1555, fols. 499 y ss.

cia en los protocolos, donde se dice que es estante en Toledo; sus negocios básicos deben ser los de comprar lana "blanca y nueva".<sup>17</sup> Este factor intenta cobrar a Pedro de Çeballos, protomédico de su majestad, el dinero "que hizo pagar" en Roma a su hijo.<sup>18</sup> Otros genoveses que cobran rentas de nobles y clérigos, en 1543, en Toledo, son Andrea Lomelin y Angelo Juan Espindola.

Significativamente, porque implica una mayor integración en la cultura de las naciones donde se asentaron, hay numerosos castellanos que se naturalizaron en Francia y los menos son hombres de armas, letrados y algún noble.<sup>19</sup> En el caso de los letrados en Italia y de la asimilación cultural tenemos un ejemplo muy interesante en el obispo de Alejandro VI, Ortega Gumiel. Enterrado en Santa Maria del Popolo de Roma<sup>20</sup> —hoy en la sacristía— en un sepulcro de tipo de Andrea Bregno de los predominantes en esa época y dicha iglesia, las refinadas inscripciones que rodean a su efigie yacente llaman la atención y son del tenor siguiente: en la parte alta, en un texto métrico, latino, nos recuerda que ha vivido en la ausencia total de envidias para que ningún castigo le tocara; por debajo del sarcófago, la inscripción le identifica como burgalés, muerto con honores ilustres "cuya muerte temprana destruyó la máxima esperanza de toda España"; apenas tenía 41 años, en 1498. Y concluye con una frase de consuelo para todos nosotros; dice algo así como: ve ahora caminante y cree algo más en la condición humana.

Arriba. NE QUAESO LACRIMIS TUIS VIATOR. A ETERNAM INVIDEAS MIHI QUIETEM/ VIXI UT NIL ME OBIISSE POENITENDUM.

Debajo del sarcófago: O. ORTEGAE GOMIELI BURGENSES, EPIS. POTENT. AB. ALEX. VI/ OB FIDEM INTEGRITATEM AC IURIS PERITIAM SUPPLICIB. LIBEL/ SUBNOTANDIS (DATARIUM VOCANT) PRAEFECTO NEC NON/ LITTERIS AP. AIORIS PRAES. DICTAND. XII VIRO SECRETARIO AC/ SUBDIAcono. AP. ET SUMAR MAGISTRO ALIISQ. HONESTIS/ MUNERIB. EGREGIE FUNCTO CUIUS MORS IMMATURA TOTIUS/ HISPANIAE SPEM MAXIMA FEFELLIT/ FRAN. GOMIEL. PIETATIS MEMOR FRATRI OPT. POS./ VIX. AN. XLI. M II. D. XXIII/ I NUNC VIATOR ET HUMANIS. REB. TANTILLUM FIDE

Su hermano, Francisco Gumiel, mercader, había comprado el oficio de la penitenciaría, tenía una compañía con el citado eclesiástico y había recibido una importante donación del cardenal de Salerno. Francisco, notario apostólico de León X, en 1514 escribe a los mayordomos de su parroquia burgalesa, San Esteban, para que hagan un sepulcro y un altar junto al pilar donde están enterrados sus antecesores; el retablo y sepulcro son de los primeros decorados a la romana; el 28 de abril de 1515, dota su capilla funeraria de Roma para su ilustre hermano, muerto en 1498, y para su mujer e hija. En las disposiciones testamentarias de Francisco Gumiel, del 11 de junio de 1519, deja para los sepulcros y una pintura 360 ducados; para obras de caridad, 2.000 ducados a San Giovanni Laterano y la Compañía de la Nunciata; tampoco olvida a sus parientes en Burgos, a los que deja 1.000 ducados de la dote de su hija Catalina en caso de que no tenga ésta descendencia. Su hija está

casada con M. Aloisio y con él se encuentra también su sobrino, así mismo llamado Francisco de Gumiel, mercader. Se trata pues de una familia con cargos administrativos, eclesiásticos, dedicados a los negocios y con un fuerte arraigo en la sociedad romana, incluso por vía matrimonial.

Entre los hombres de armas, está el caso Juan de San Martín y su esposa, en San Lesmes, en cuyo sepulcro hay un medallón de *La Virgen con el Niño y San Juanito*, pequeño, fácilmente transportable; es un magnífico relieve que está aplicado ante un marco de piedra hecho en la forma del óvalo; es decir, el diseño de esta parte del sepulcro ya se hizo pensando en aplicar este relieve, lo que era una forma de manifestar la estima en que lo tenía su propietario. Hay en él la monumentalidad y el *contrapposto* de Miguel Ángel, caracteres que mantuvieron sus seguidores, así como el canon muy alargado de aquellos manieristas y que está explícito en el medallón de Burgos.<sup>21</sup> El sepulcro se atribuye a Juan de Vallejo y tiene la inscripción de 1560; los propietarios murieron en 1561 y 1569.

En el proceso de integración cultural, un factor fundamental entre la nobleza fueron las relaciones intergrupales; en este caso son estrechísimas relaciones familiares entre quienes actuaron, desde fines del xv en bloque; en concreto vamos a referirnos a dos familias: las del Condestable y los Condes de Miranda. El arzobispo de Burgos, Íñigo López de Mendoza y Zúñiga, culto y destacado erasmista, estuvo en Nápoles desde 1530 hasta mediados de 1532, para dirigir el gobierno hasta la llegada del nuevo virrey.<sup>22</sup> De vuelta en Roma, Íñigo insiste ante el Emperador para que nombre a Pedro de Toledo virrey de Nápoles.

Su primo y con quien estuvo siempre muy vinculado, el Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco en mayo de 1539 estaba también en Nápoles; lo sabemos porque ese mes hacen el mismo camino Luis de Castro, canónigo fabriquero, y su hermano Diego de Castro; entonces el Concejo aprovecha para enviar al Condestable un mensaje sellado a través de los clérigos.<sup>23</sup> Desconocemos la imperiosa razón de tan fatigoso viaje. Quizás pensaran que en Nápoles estaba el obispo de Burgos y hermano de Pedro de Toledo, fray Juan Álvarez de Toledo.<sup>24</sup>

Como suele ocurrir, en la familia del Condestable hubo primero un interés por la cultura italiana en el campo literario; su tía Juana de Aragón había promovido en 1515 la traducción de Dante; quizá aquí está la explicación del manuscrito que tiene Junta en 1550 de Dante.<sup>25</sup> Pero hasta 1523, año que este Condestable, don Pedro Fernández de Velasco, entonces conde de Haro, contrata a Siloé y Andino, no se conocen en la familia Velasco intereses por las artes plásticas del Renacimiento. Después de la coronación del Emperador, cuando una nutrida lista de nobles estuvieron —agosto de 1529— en Génova, este don Pedro decide que el sepulcro de sus abuelos ha de ser de mármol de Carrara, un material que adoptará como signo de distinción para él y sus antecesores; compra el mármol a través de un destacado mercader, Jerónimo Castro. En el inventario

<sup>17</sup> Archivo Provincial de Toledo, Payo Rodríguez Sotelo, Prot. 1418, 1543, fols. 25.

<sup>18</sup> Ídem, fol. 126.

<sup>19</sup> Hilario Casado, 1995, p. 37. Los Martelli, con negocios en Toledo, emparentaron con Baltasar Suárez, segoviano, asentado en Florencia, que se casa con María Martelli; véase F. Ruiz Martín, *Pequeño Capitalismo, Gran Capitalismo, Simón Ruiz y sus negocios en Florencia*, Barcelona, 1990, pp. 73-81.

<sup>20</sup> Sobre la capilla romana de los Gumiel, véase Enzo Bentivoglio y Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma. Con una appendice di documenti inediti sulla chiesa e su Roma*, ed. Bardi, Roma, 1976, pp. 48-50, 54, 167.

<sup>21</sup> Carlos José Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo xvi. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado y Cultura (1532-1553)*, ed. Junta de Castilla y León, 1994. El autor señala la importancia de la relación de Fray Juan de Tavera con los círculos miguelangelescos en Roma; tendencia que coincidía con su hermano el virrey de Nápoles, Pedro de Toledo.

<sup>22</sup> Ídem, p. 190.

<sup>23</sup> Véase Martínez Burgos, *Torre y Arco de Santa María*, Burgos, 1952, p. 84.

<sup>24</sup> Juan Álvarez de Toledo fue nombrado obispo de Burgos entre 1536 y abril de 1537. No queda claro que estuviera en Nápoles antes de 1540, según Hernando, 1994, p. 102.

<sup>25</sup> Manuel Martínez Añibarro y Rives, *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Autores de la Provincia de Burgos*, Junta de Castilla y León, 1993, p. 194.



de la capilla del Condestable Íñigo, de 1522, sólo se registran objetos litúrgicos de oro, plata y piedras preciosas. Con Pedro Fernández de Velasco, después de su estancia en Nápoles aparece por primera vez, en 1542, en los inventarios de la capilla, la compra de una famosa pintura de *La Magdalena* atribuida al discípulo de Leonardo, Giovanni Pietro Ricci. Un mayor interés por la pintura se vislumbra en estos años, porque en el inventario de 1548 se registra otra, un tríptico de *La Oración en el Huerto*; otra donación es una *Virgen con Niño* de marfil, regalo de la Emperatriz. En 1554 añade una de aquellas joyas que tanta fascinación producían: una Virgen de oro con 59 perlas y 30 granos de aljofar.<sup>26</sup>

El viaje de 1539 del Condestable debió tener un carácter institucional o militar de servicio a la corona; en el verano de ese año se celebró el matrimonio de doña Leonor de Toledo, y es el momento de la Campaña de Argel y Barbarroja. En este año, Florencia y Nápoles mantienen un intenso intercambio político en la defensa frente a los turcos. Aunque no sepamos exactamente la misión que allí le llevó, ese año el virrey toma la decisión de reconstruir la ciudad de Pozzuoli.

La dimensión cultural de la corte del rey es ante todo un foco de iniciativas, contactos artísticos y conocimientos de futuros proyectos. Las relaciones entre ambos, el Condestable y el virrey, venían desde su juventud; sus respectivos padres encabezaban sendos bloques cortesanos muy fuertes; los hijos pronto participaron de aquel entorno del Emperador y sus misiones, no sólo en la política nacional, sino también en los contactos con las cortes de Enrique VIII, de Francisco I y de Italia.

En la biografía de don Pedro observamos una actividad intermitente en sus obligaciones en cuanto a las obras que le encomendaron sus padres, hermanos y primos. De 1540 a 1550 hay un silencio que interpretamos como debido a su ausencia de Burgos, era capitán general, sabemos que estuvo en Austria y quizá volviera a Italia. En torno a ese año de 1550 se produce una reactivación de las obras en Santa Clara de Briviesca y en el Colegio de San Nicolás —en ambas fundaciones trabaja el imaginario Diego Guillén— y comienza su sepulcro.<sup>27</sup> Otra coincidencia es que Burgos, tierra de pocos pintores en comparación con los canteros, aparece un pintor, Constantino de Nápoles, que vive en la ciudad en 1551,<sup>28</sup> casado con una burgalesa y que 35 años después le encontramos pintando al óleo ventanas y puertas en la casa de Lucas de Soria.<sup>29</sup> Constantino podía ser uno más de aquel personal fijo —de todos los oficios— que tenía el Condestable.

El deseo de sepultarse en la catedral dio lugar a un interminable pleito desde 1546, que no se resolvió hasta 1553 a su favor y con licencia para que hiciera el monumento, a lo que se opone su hermana, Juana de Velasco, abadesa de Santa Clara de Pomar.<sup>30</sup> Pero antes el Condestable ya estaba resuelto a hacerse una gran tumba y por ello, en 1552 poseía un singularísimo

mo proyecto, un dibujo que dictaba la necesidad de meter en su capilla tamaño piedra de jaspe, de 11.000 kilos, que sólo el trasportarla fue tal espectáculo que lo recogió Juan de Arrieta en uno de primeros tratados de agricultura que se conocen. Un basamento bajo y enorme, del tamaño equivalente a dos tumbas  $3,86 \times 2,80$ , donde sólo dos yacentes quedarían bastante perdidos. En un estudio anterior, como vimos, hay más de una explicación para esta piedra y para los dos años que median entre su instalación en la capilla y el contrato a Alonso Berruguete en 1554.<sup>31</sup> La adquisición del mármol se hizo a través del genovés Juan de Lugano, quien ahora en Toledo cubre un mercado que antes tenía el citado Pinelo;<sup>32</sup> vienen los mármoles a Alicante porque es uno de los puertos más activos en el comercio con Italia a mediados del s. XVI.

La descripción de la ropa que deben llevar los yacentes es de julio de 1559, fecha en la que renueva y modifica el contrato con Berruguete.<sup>33</sup> Sin embargo cuatro meses después, en noviembre de 1559, en su testamento, el Condestable, como si tuviera presente lo que le falta por contratar de su sepultura, nunca alude a los yacentes ni al mármol de Carrara y describe elementos de su sepultura totalmente nuevos: “que no se mude la piedra de donde está, ni se acorte ni se adelgace y que se pongan las columnas de jaspe que sea menester y que en la delantera se pongan dos bultos de rodillas de mármol o de bronce o de alabastro, el uno mío y el otro el de la duquesa de Frías, mi mujer, que Dios haya y que si pusieren a los bultos sitiales, que sean de jaspe y que se pongan junto a la piedra, fuera de ella ... que a las esquinas de esta piedra se pongan cuatro escudos de nuestras armas...”<sup>34</sup> Esa enorme piedra baja de base sepulcral; dos orantes y reclinatorios situados en la parte delantera; además, elementos del sepulcro que se salen de la piedra del basamento, nos inducen a asociar estas características con el diseño que hizo Giovanni da Nola de la tumba de Pedro de Toledo.<sup>35</sup> Es claro que desde 1552 había un dibujo de una tumba muy especial y si puede contratar la obra por partes y al final de su vida hace esa descripción tan precisa es porque todo ello está relacionado con un complejo diseño. Si es que tenía una doble imagen de yacente y orante esto nos lleva a relacionarlo más con sepulcros franceses.<sup>36</sup> Ese hombre culto que continuamente emprende obras póstumas para sus familiares tenía un conocimiento de los círculos artísticos más importantes de su tiempo, no podía hacer algo que no fuese vincular su proyectado monumento a un artista del máximo prestigio, capaz de hacer algo muy original.

En 1559, cuando muere, no había terminado ni el Colegio de San Nicolás ni el retablo de Briviesca. Su sucesor Íñigo Fernández de Velasco, IV duque de Frías, casado primero con María Girón y después con Ana de Guzmán y Aragón, muere en 1585. Hijo natural del Condestable debió tener un fuerte arraigo en la cultura italiana porque, en 1565, hace donación a la ciudad del Colegio y en las Actas del Ayuntamiento se dice

<sup>26</sup> Archivo Catedral de Burgos, Capilla de los Condestables, libro III, fols. 43-57.

<sup>27</sup> Teófilo López Mata, “Colegio San Nicolás. Una fundación docente del siglo XVI”, *Boletín Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 1929, pp. 503 y ss.; para el retablo de Briviesca, véase Fernando Marías, “El largo siglo XVI”, ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 607.

<sup>28</sup> Archivo Provincial de Burgos, Pedro Espinosa. Prot. 2805, 1551, 12 de agosto.

<sup>29</sup> Cit. en Alberto C. Ibáñez Pérez, *Arquitectura Civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977, p. 146.

<sup>30</sup> Archivo Catedral de Burgos, Capilla de los Condestables o de la Purificación, libro 6.

<sup>31</sup> Sobre el sepulcro de don Pedro, véase Isabel del Río de la Hoz, “El mármol de Carrara: una elección social del Condestable de Castilla (1532-1555)”, en *Atti della giornata di studio Le Vie del Marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*. Pietrasanta, Giunti, Firenze, 1994, pp. 31-44.

<sup>32</sup> Lugano en 1571 y 1572 es quien trae los mármoles de Carrara para el sepulcro de Loaysa, en el retablo de la Descensión de la catedral de Toledo, véase T. Pérez Sedano, *Datos inéditos para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1914, p. 65.

<sup>33</sup> Véase una reconstrucción del yacente del Condestable según este contrato, en M.<sup>a</sup> Jesús Redondo Cantera, “El sepulcro del IV Condestable de Castilla”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, L, pp. 261-271.

<sup>34</sup> Archivo Catedral de Burgos, Capilla de los Condestables o de la Purificación, libro 2, fol. 7. Reproducimos el texto publicado en el trabajo citado de 1994, para facilitar la comprensión argumental.

<sup>35</sup> Para el sepulcro de Pedro de Toledo y la bibliografía existente, véase Francesco Abbate, *La scultura napoletana del cinquecento*, ed. Donzelli, Roma, 1992. El diseño de la tumba puede verse en VVAA, *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, p. 279.

<sup>36</sup> Del Río de la Hoz, 1994.



que “vive la mayor parte del tiempo en Italia y mayormente en Florencia”. A este Condestable quizá se deba la presencia de otro pintor italiano, Jacome Florentin, que en 1579 pinta el retablo del Colegio junto a Juan de Cea. Jacome es —como el citado Constantino—, vecino de Burgos y es quien prepara los arcos triunfales para Ana de Austria en 1570.<sup>37</sup> También tenía este Condestable un bordador llamado Juan de Corseto, en 1579. En el famoso retablo de Briviesca precisamente en 1559, año de la muerte de su padre, está documentada la intervención de Pedro López Gámiz y lo más probable es que la originalidad

de esta obra sea una originalidad importada, debida a un diseño procedente de Italia, como ocurre con el proyecto del sepulcro de don Pedro.

Lejos han quedado aquellos Condestables establecidos en la capital y rodeados de obras de arte muy exclusivas. En Burgos, pocas resonancias encontramos del arte italiano y en parte, la explicación debe estar en la decadencia general de la ciudad y de los Velasco. En el Concejo, en 1590, del siguiente Condestable dice que “... esta fuera destos reinos y cuando esta en ellos por maravilla ni reside en ella [en Burgos]”.

---

<sup>37</sup> López Mata, 1929, p. 507.



## Sección 3

### **VIAJEROS Y EQUIPAJES. EL INTERCAMBIO DE FORMAS Y OBJETOS ARTÍSTICOS (1600-1750)**



Esta sección agrupará los trabajos relativos a los temas siguientes: a) noticias de viajeros interesados por las artes que se desplazan desde España a otros países del ámbito mediterráneo, o viceversa; b) información acerca de la llegada a España de artistas formados en países de ámbito mediterráneo, y su incidencia en el arte hispánico; c) presencia en España de artistas formados en países de ámbito mediterráneo, su producción artística y su influencia directa o indirecta sobre otros artistas locales; d) los viajes de estudio de nuestros artistas fuera de España, su producción artística en el extranjero, y la significación de estas experiencias en su evolución estilística y en su cualificación profesional; e) el coleccionismo de arte no español en España y la presencia de arte español en colecciones extranjeras.

# NOTICIA SOBRE EL ARQUITECTO TRINITARIO FRAY FRANCISCO DE LA NATIVIDAD Y SU CONEXIÓN CON EL BARROCO ITALIANO

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

## Introducción

Es conocida la importancia que la Iglesia tuvo en la difusión del Barroco y no sólo por su papel promotor y porque, aún en momentos de crisis económica, pudo llevar adelante una política de renovación arquitectónica o nuevas construcciones, de interés tanto tipológico como por la riqueza de los programas, sino también porque algunos de sus miembros desarrollaron una actividad arquitectónica que les permite figurar entre los más destacados de nuestra arquitectura.

En la Compañía de Jesús, al elegir la educación como medio de propagación de la fe y servicio a la sociedad, sus Colegios generaron una verdadera industria cultural y desde los primeros momentos destacan los arquitectos. Pero si éstos pueden ser los más conocidos,<sup>1</sup> no fueron los únicos: nombres de carmelitas, teatinos, oratorianos, franciscanos, trinitarios, etc., y también presbíteros seculares encontramos en el estudio de la arquitectura tanto en la práctica como en la especulación teórica.

En Andalucía los Trinitarios desarrollaron una activa política arquitectónica destacando a Fr. Sebastián de San José en Granada y Fray Pedro del Espíritu Santo en Antequera; en el siglo XVIII, en Málaga, tuvieron un papel importante tanto en obras religiosas como de ingeniería Fray Miguel y Fray Francisco de los Santos.<sup>2</sup>

Fuera del marco regional, hay que citar al trinitario calzado Fray Alonso Cano y Nieto, maestro de la Universidad de Alcalá y residente en Roma en la mediación del s. XVIII para dirigir la iglesia que su orden había fundado en Via Condotti, cuyo proyecto realizó Emanuel Rodríguez Dos Santos, discípulo de Fontana.<sup>3</sup> Cano, que fue capaz de detectar errores en la obra construida hasta su llegada y encomendó la dirección a José de Hermosilla, a quien también se atribuyen los estucos del interior, no se confiesa arquitecto sino instruido en arquitectura, fundamentalmente a través de los tratados de Tosca y Fray Lorenzo, y valora el estudio de los fragmentos de la Antigüedad.

En 1750 redactó en Roma la primera de las cuatro aprobaciones del *Tratado de Arquitectura* de José de Hermosilla, y lo hace en términos muy elogiosos.<sup>4</sup> Escribieron las restantes el jesuita Rogerio J. Boscovich, catedrático de Matemáticas de la Gregoriana, el Maestro F. Jacquier de los Mínimos, catedrático de Humanidad y Matemáticas de la Sapienza y el arquitecto Fernando Fuga, que era encargado de los pensionados de la Academia.<sup>5</sup>

## El arquitecto trinitario Fray Francisco de la Natividad

Es en este ambiente romano donde se va a integrar nuestro personaje, tal como expone en un Memorial que presenta a la Real Academia de San Fernando solicitando normas para acceder al nombramiento de Académico de Mérito, firmado en Cádiz en 1762, que introduce a través de una afectuosa carta de José de Hermosilla, de quien fue condiscípulo en Roma bajo la dirección de Fuga.<sup>6</sup> Lo que supuso esta estancia para él lo expresa en su Memorial, al indicar su sentimiento cuando tiene que dejar la ciudad, y no es de extrañar pues Roma en esta etapa vive un momento decisivo de su historia artística y cultural y se establecen significativas propuestas que afectan a la arquitectura.<sup>7</sup>

Fray Francisco de la Natividad, cuyo nombre en el mundo era el de Francisco Aguilera y Narbáez, nació en Cabra (Jaén) el 3 de diciembre de 1724, hijo de Juan de Aguilera y Narbáez, escudero de la villa de Cabra, y de Jerónima de los Díez Castellanos; siendo corista profesó en el convento de trinitarios descalzos de Nuestra Señora de Gracia de Granada en marzo de 1742 y murió en el convento de su Orden en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) en abril de 1772, como lego.<sup>8</sup>

En su Memorial expone una escueta relación de su actividad, de la que no aporta ninguna cronología. No se refiere a sus orígenes ni formación, pero indica que desde muy joven sintió inclinación por las ciencias matemáticas, muy especialmente

<sup>1</sup> R. A. Gutiérrez de Ceballos: *Bartolomé Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, 1967.

<sup>2</sup> Archivo Díaz de Escovar (ADE), Caja 143 (5/12). R. Camacho Martínez: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad, Diputación y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1980, pp. 315 y 429.

<sup>3</sup> P. Portoghesi: *Roma Barocca*. Roma, Laterza, 1984, p. 429. P. C. Blanco: *La Sma. Trinità dei Domenicani Spagnoli*. Roma, Danesi ed., p. 9.

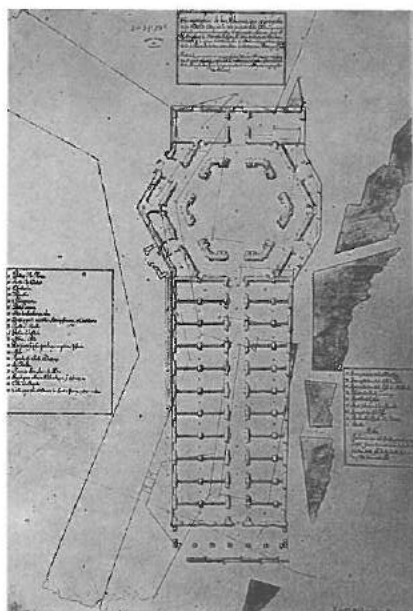
<sup>4</sup> Biblioteca Nacional (BN), Mss. 7573. D. Rodríguez Ruiz: "De la Utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos* n.º 3, p. 61. F. J. León Tello y M.ª V. Sanz Sanz: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1994, pp. 209-210.

<sup>5</sup> Fuga también intervino en la iglesia trinitaria de los Calzados de Via Condotti, conservándose cuentas suyas de 1747. Archivo Conventual de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma (ASCR). (Agradezco estos datos a Juan M.ª Montijano.)

<sup>6</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARASF), leg. 43-1/1. El expediente consta de la carta memorial de 2-3-1762 dirigida al Secretario Ignacio de Hermosilla, otra de 30-3-62 interesándose por la suerte de la primera y se acompañan de una afectuosa carta de José de Hermosilla a Fray Francisco de 4-1-62.

<sup>7</sup> D. Rodríguez Ruiz: *op. cit.*, p. 58.

<sup>8</sup> ASCR, Mss. 103, *Libro de Profesiones hechas en el convento de Granada (1728-1787)*, fol. 73, y Mss. 219, *Catalogus religiosorum defunctorum in toto Ordine. Anno Dni. 1734...* Aquí se le cita como lego. (Agradezco la consulta de estos datos a Juan M.ª Montijano.)



1. Fray Francisco de la Natividad. Cádiz. Proyecto de Aduana, 1761 (AGS).

por la arquitectura que le atraía por su genialidad y variedad del dibujo, y aunque se hizo religioso no le impidió seguir estudiando e instruirse con los arquitectos, sin dejar otras partes de las matemáticas que también le interesaban, considerándose especialmente apto en el arte de la Montea por el conocimiento que tenía de las Secciones Cónicas.

Parece que inicialmente su actividad quedó limitada a proyectar algunos retablos "y otras especies de obras", probablemente lo único que en la Orden le permitirían diseñar al considerársele en periodo de formación. Esta fase formativa fue en Ceuta donde trabajó a las órdenes del ingeniero Mr. Guery y de Juan Fernández, arquitecto y maestro mayor de la Iglesia de Jaén y obras civiles.<sup>9</sup> Vivió luego en Cádiz tres años, y continuó el estudio de las Matemáticas que explicaba en "pública Academia" D. Antonio Fernández, "primer profesor de ella". Esta Academia era la del Cuerpo de Guardias Marinas de Cádiz, fundado por Patiño en 1717 —a raíz del traslado de la Casa de Contratación a esta ciudad—, para impulsar el conocimiento de las ciencias de la navegación y la construcción

naval, y fue desde su fundación un núcleo de renovación.<sup>10</sup> Antonio Gabriel Fernández, maestro de la Compañía de Guardias Marinas, fue autor de tratados de aritmética, geometría, trigonometría y práctica de maniobras de navíos, publicados a partir de 1730.<sup>11</sup> En esta etapa Fray Francisco fue nombrado Arquitecto General de su Orden.

Con esta preparación, fundamentalmente matemática, que le acercaría a Hermosilla, pasó a Roma donde permaneció casi cinco años estudiando arquitectura civil bajo la dirección de Fuga, con quien colaboró en la "delineación y perfiles" que éste preparó para el Hospital General de Nápoles, trabajando también en el "modelo" que se construyó del edificio. Fuga, que llegó a Nápoles en 1751, realizó allí fundamentalmente obras utilitarias y fue la más notable la del hospital, cuyo primer proyecto es de esa fecha,<sup>12</sup> aunque al cambiar su emplazamiento tuvo que hacer un nuevo plan, que se relaciona con la Salpêtrière de París.<sup>13</sup> El grado de colaboración de Fray Francisco sería limitado como corresponde a un colaborador en formación, y ésta se afianzó en Roma estudiando Matemáticas con los padres Posi y Laseur y Física Experimental con el P. Jacquier.<sup>14</sup> La Academia de San Lucas reconoció sus méritos nombrándole Académico de Honor en 1753<sup>15</sup> y fue favorecido también con el título de Arcade por su amor a las bellas letras. Casi inmediatamente tuvo que dejar Roma, pero viajó por distintas ciudades de Italia, lo que hizo estudiando y midiendo los monumentos, tanto griegos y romanos como góticos y modernos, signo indiscutible de su interés por la arquitectura y el arte.

La vuelta a España lo fijó en Cádiz, desde donde se iba a trasladar a América en una misión secreta para la que había sido propuesto, pero por razones de salud tuvo que permanecer en España, ejerciendo su actividad en esta ciudad. Es extraña su larga permanencia en Cádiz ya que en esta diócesis no existía casa de los trinitarios, tan sólo una de los calzados, en Tarifa,<sup>16</sup> pero, posiblemente en razón de su cualificación profesional, pudo disfrutar de licencias, y residir fuera del convento.<sup>17</sup> Logró una posición importante en la ciudad: fue Maestro de Matemáticas del Real Colegio de San Fernando de Cirugía de Cádiz —fundado en 1748—, al proponerse en 1754 la incorporación de profesor de matemáticas y dibujo, nombramiento que recayó en Fray Francisco.<sup>18</sup> Fue nombrado también, en 1758, Arquitecto de las obras de la Ciudad, por unanimidad, a raíz de un manifiesto impreso que presentó al Cabildo sobre las ventajas de tener arquitecto propio; no tuvo oposición y él señala la falta de arquitectos civiles en España, lo que no era tanto en el país como en Cádiz donde por su situación eran los ingenieros

<sup>9</sup> José Guery era ingeniero militar y se ha seguido su actividad entre 1732-42 (H. Capel: *Los ingenieros militares en España*. Universidad de Barcelona, 1983, p. 221). Sobre Juan Fernández no hay datos que lo relacionen con la catedral de Jaén, aunque un Juan Fernández Caballero trabaja en los primeros años del s. XVIII en el Seminario de Baeza (P. Galera Andreu: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977, p. 206). Sin embargo se ha documentado su actividad en Ceuta en 1762 como Maestro Arquitecto de las Casas Capitulares (Archivo Municipal de Ceuta, Libro de Acuerdos y Elecciones de Empleos de Ciudad 1738-1767, fols. 215v y 232v. (Agradezco estos datos al archivero de Ceuta D. José Luis Gómez Barceló.) Fray Francisco de la Natividad estuvo en años anteriores a esta fecha, pero indudablemente coincidieron.

<sup>10</sup> R. Román: *La enseñanza en Cádiz en el siglo XVIII*. Cádiz, Unicaja, 1991, p. 163. H. Capel: *Geografía y Matemáticas en la España del siglo XVIII*. Barcelona, Oikos-tau, 1982, p. 113.

<sup>11</sup> H. Capel: *op. cit.*, pp. 241 y 352.

<sup>12</sup> J. Varriano: *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid, Alianza, 1990, p. 270.

<sup>13</sup> A. Blunt: *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*. A. Ziemer Ltd., London, 1975, pp. 170-171.

<sup>14</sup> Jacquier firmó la tercera aprobación del Tratado de Hermosilla y aunque considera que no es de su especialidad sí puede juzgar el orden y claridad del mismo y valora que se aclaren fragmentos de Vitruvio que consideraba difíciles en la obra de Perrault (BN, Mss. 7573).

<sup>15</sup> Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC), Actas Capitulares, vol. 114, fol. 21v (Cdo. 21-1-1758). Archivo de la Academia de San Lucas. Roma. Libro de Decretos, vol. 26, fol. 17v. Acta de recepción del Rvdo. P. Francisco de la Natividad firmada por Fernando Fuga el 17 de junio de 1753; por la misma fueron nombrados los padres Jacquier y Sueur. (Agradezco la consulta de estos datos a Juan M.<sup>a</sup> Montijano.)

<sup>16</sup> A. Morgado García: *El clero gaditano a fines del Antiguo Régimen. Estudio de las órdenes sacerdotales (1700-1834)*. Cádiz, Ayuntamiento, 1989, p. 49.

<sup>17</sup> El 21 de noviembre de 1762 se concede una licencia nueva para confesar (Archivo Diocesano de Cádiz, serie de Registros M.S., libro 1044, fol. 282. Agradezco este dato al P. Antón Solé, quien también me indica que Fray Francisco no aparece en la documentación sobre la obra de la Catedral nueva de Cádiz).

<sup>18</sup> D. Ferrer y Fernández de la Riva: *Historia del Real Colegio de Cirugía de Cádiz* (1961). Universidad de Cádiz, 1983, p. 89. Datos de "Reales Órdenes y Decretos" del Real Hospital de Cirugía. Arch. de la Facultad de Medicina de Cádiz R. 8394. En la Relación de Maestros no aparece su nombre, pero es que el autor utiliza como fuente los Libros de Caja y cuando se le nombró fue "sin sueldo, ni otro interés que se le asista con lo preciso a su manutención y decencia".

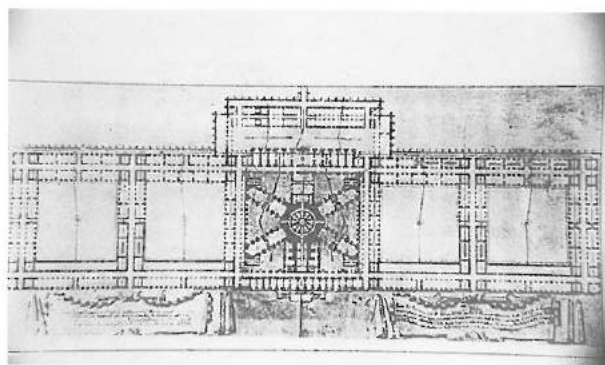


militares los que ocupaban la mayoría de los cargos. Su nombramiento era compatible con el de los maestros alarifes, los cuales debían consultarle cuando la ocasión lo requiriera, siendo alarifes de albañilería por esos años el Maestro Afanador, Fernando Espino y Juan Rodríguez Carmona.<sup>19</sup>

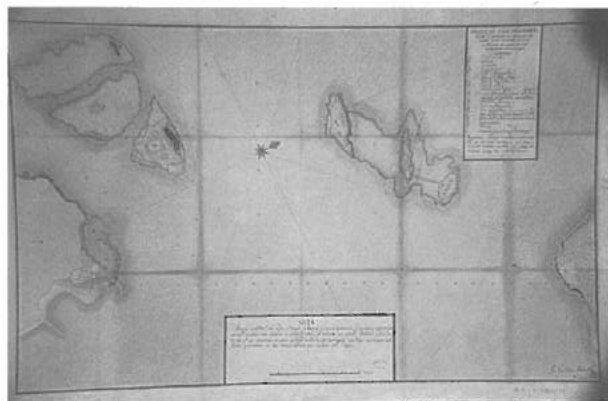
Él mismo divide su actividad indicando que trabajó para la Corte, para su Orden y para particulares. Siendo gobernador de la ciudad D. Antonio Azilor, y a través del Consejo de Castilla delineó los graneros de Conil, Chiclana y Vejer. Asimismo proyectó una Aduana en el sitio del Cuartel de Marina y realizó un nuevo diseño para ésta y palacios anejos, que debían alzarse donde se encontraban los Almacenes de Artillería y la Alhóndiga.

De las obras encargadas por el Consejo no hemos encontrado referencia. En cambio los proyectos para la Aduana se localizan en 1761 y 1764. El primero,<sup>20</sup> que proyecta en el lugar de los Almacenes de Artillería y Alhóndiga, entre la plaza de S. Juan de Dios, la plazuela de Sto. Domingo y el muelle, es interesantísimo en cuanto que presenta la planta detallada de un edificio cuya tipología no responde a la habitual para estas obras; con un pórtico de acceso a un largo cuerpo funcional donde se disponen las diferentes dependencias, desemboca en un espacio poligonal, con patio interior y crujías alrededor (fig. 1). Este original edificio, que ordenaría su entorno, podría entroncar con su actividad en Italia ya que puede relacionarse con la zona principal del proyecto definitivo de Fuga para el Hospital de Nápoles (fig. 2), con un núcleo poligonal a modo de panóptico, al que confluyen diferentes brazos, teniendo el acceso por uno de ellos a través de pórticos. Pero no se realizó esta Aduana, que había presupuestado en medio millón de pesos.

En 1764 realizó dos proyectos para fortificar la bahía de Cádiz con distintos baluartes, señalando en la ciudad las plantas de un Consulado, Casa de Contratación y Aduana<sup>21</sup> (fig. 3). Su propuesta, que presentó ante el ingeniero Pedro Martín Zermelo y envió a Squilace, consistía en formar una línea de fuertes en fondos marinos bajos en Puercas, Diamante y Galera, además defender bien la dársena y ampliar el recinto de la ciudad entre las obras cimentadas de Puerto Piojo y el baluarte de la Candelaria, donde encaja aquellos edificios en una malla en cuadrícula que no tiene punto de contacto con el trazado de la ciudad antigua.<sup>22</sup> El memorial que acompaña a los planos lo expone en términos logísticos y sus razonamientos los basa en el Marqués de Santa Cruz y Belidor, así como en ejemplos ya realizados. Pero tampoco se llevó a cabo este proyecto, Zermelo lo rechaza por considerar costosas y difíciles las obras en los bajos marinos, anula los ejemplos citados por aquél, Málaga y Ferrol, porque sus aguas pueden considerarse muertas en comparación con las de la bahía de Cádiz, y tampoco considera válida la obra del Cabo de Buena Esperanza de la que se tuvo que desistir por las corrientes, señalando como más idóneos el proyecto de Ignacio Sala o el que él mismo había presentado ese año, que consistía en ganar terreno sobre la playa entre las



2. Ferdinando Fuga. Nápoles. Hospital de Pobres.



3. Fray Francisco de la Natividad. Proyecto para fortificar la bahía de Cádiz, 1764 (AGS).

plataformas de S. Antonio y Santa Cruz creando dos baluartes planos, en uno de los cuales se construiría la Aduana, sobre el desembarcadero, y si se quisiera la Casa de Contratación podría construirse sobre el otro<sup>23</sup> (fig. 4). Tampoco llegaron a materializarse estos proyectos pues la Aduana de Cádiz responde al del ingeniero Juan Caballero cuyas obras empezaron en 1765.<sup>24</sup>

Por los años en que escribe su Memorial (1762), el Procurador Mayor de Cádiz le encargó los proyectos de Carnicerías y Pescaderías. Si llegó a realizarse este proyecto debió ser una intervención en una propiedad de la marquesa de Casa Recaño para adecuarla parcialmente a la función de estos edificios, como puede verse en los planos.<sup>25</sup>

Las referencias a Fray Francisco en las Actas del Cabildo

<sup>19</sup> AHMC, Actas Capitulares, vol. 114, fols. 21v, 27-29 (Cdo. 21-1-1758). El Manifiesto impreso no consta en las Actas, vol. 114, fols. 244v-245v y vol. 120, fols. 22-24v (Cdo. 1-1-1764) (Cdo. 23-12-1758). (Agradezco a Lorenzo Alonso de la Sierra indicación del acta de 1758.)

<sup>20</sup> Archivo General de Simancas (AGS), G.M., leg. 3505, M.P.D., XXIX-76: "Hignographia de la Aduana que se proyecta en la ciudad de Cádiz con la nota punteada de las fábricas, que comprende su terreno y los quarteles de Casas y Calles collaterales por el P. Fr. Francisco de la Natividad, presbytero del Orden de Trinitarios Descalzos, Architecto de la misma Ciudad, Maestro de Matemáticas y Académico de la de Roma" (s.f.) (Cádiz, 15 de mayo de 1761).

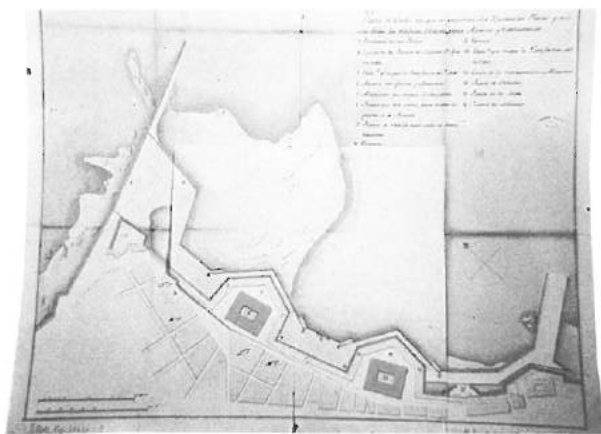
<sup>21</sup> AGS, G.M., leg. 3505, M.P.D., XXIX-71 y XXXVIII-112: "Proyecto General para fortificar la entrada de la Bahía de Cádiz y colocación de los edificios de casas de contratación, consulado y aduana". Fr. Francisco de la Natividad, 1764.

<sup>22</sup> J. Morales Sánchez: *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*. Sevilla, Colegio de Arquitectos de Andalucía occidental, 1991, p. 221.

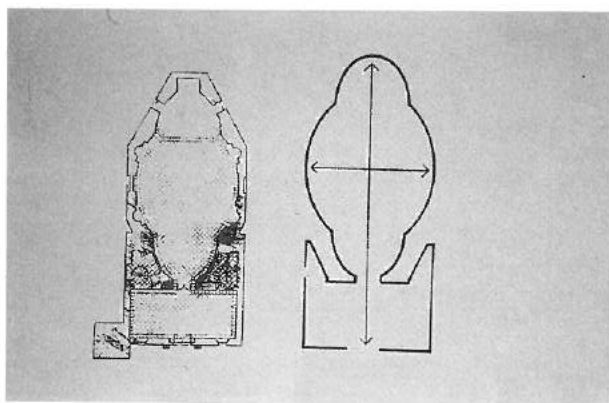
<sup>23</sup> AGS, G.M., leg. 3505, M.P.D., XIII-67 y XIII-67 B: "Plano de Cádiz en que se proponen dos Baluartes planos y en sus golas de Edificios o Casas para Aduana y Contratación" (s.f.) (Cádiz, 3 febrero 1764). Es un mismo plano con un papel pegado que señala las dos fases, pero no se aprecia la firma. Algunos de estos planos también se localizan en J. A. Calderón Quijano: *op. cit.* El *Catálogo de cartografía histórica de Cádiz*. Sevilla, incluye referencia de los anteriores y un "Plano que comprende los dos baluartes proyectados de S. Antonio y Santa Cruz en que se ve la situación de la Aduana, Casas de Contratación y Lonja, por orden de Squilace". Firmado por F. Francisco de la Natividad en 1764 (Servicio Histórico Militar (SHM) 2821-CA-G-5/3). He revisado este original sin encontrar la firma de Fray Francisco, pero coincide más con el proyecto de Zermelo.

<sup>24</sup> SHM, 2826-CA-G-5-26 (15-186).

<sup>25</sup> AHN. Consejos, leg. 1527/13, plano 1342. (La documentación integra los aprecio de la Carnicería llamada del Rey o de la Palma, realizados



4. Pedro Martín Zermeno. Cádiz. Proyecto de dos baluartes y sitio para la Aduana. 1764.



5. Fray Francisco de la Natividad. Baeza. Convento de Trinitarios Descalzos.

gaditano son escasas, pero, además de su nombramiento, consta que en 1761 llevó a cabo un plan de urbanización en la zona de la huerta de la Merced, donde desde 1752 se construía sin acomodarse a un plan, con todos los problemas que esto acarrearía.<sup>26</sup> Por él mismo sabemos que realizó proyecto para enlazar y hacer conductos en todas las calles de Cádiz para su mejor limpieza, siguiendo las Reglas de la Corte. Podría referirse a las *Ordenanzas* de Ardemans, y realmente en Cádiz, desde 1760, hay una preocupación por la ciudad que se manifiesta en diversos *Autos de Buen Gobierno* y en normas sobre iluminación, higiene, altura de las casas etc.<sup>27</sup> Además, en 1763 se abrió un registro municipal con la fecha de terminación de las casas obligando a dejar pasar un tiempo antes de

habitarlas para comprobar si se ajustaban a las ordenanzas.<sup>28</sup> En cualquier caso los proyectos de infraestructura ni empezaron ni terminaron con Fray Francisco. Desde el establecimiento de la Casa de Contratación en Cádiz se vivió un paulatino remozamiento de la ciudad, que empezó en 1721 con el empedrado de sus calles bajo la dirección del maestro mayor Blas Díaz y en 1771 era de las pocas ciudades españolas que contaban con alcantarillado público. El proyecto de Fray Francisco se adelantaría a las iniciativas de 1766 del Procurador mayor, Marqués de Casinas, para llevar a cabo la obra de drenaje subterráneo y a los planos realizados por Juan Caballero y Torcuato Cayón, en 1771, continuando estas obras Tomás Rodríguez, hacia 1776.<sup>29</sup>

También señala Fray Francisco que realizó diez casas para particulares, pero no es fácil localizarlas. Es extraño que no interviniera en obras religiosas, aunque en algunas capillas de Hermandades estamos tentados de ver su participación, tal la hermosa fachada de la capilla de la Divina Pastora, que se realizó en 1762, o la capilla circular de la Palma, inaugurada en 1768 sin concluir el exterior.<sup>30</sup>

En los trabajos para su Orden volcaría sus experiencias sobre la arquitectura religiosa. Intervino en el convento de Málaga construyendo la nueva sacristía, el claustro y parte de las dependencias del convento. Se conserva un plano de éste que ha sido atribuido a Fray Miguel de los Santos<sup>31</sup> y se señala el claustro a medio construir; tal vez fueran esta parte y las nuevas oficinas las que realizara Fray Francisco a finales del s. XVIII, pero demolido el convento y con muy escasa documentación no es posible asegurarlo. En Ceuta dice haber construido el coro y una capilla, aunque las referencias documentales citan únicamente a Fray Miguel de los Santos.<sup>32</sup>

La obra más interesante es la del convento de Baeza donde construyó una capilla y camarín, indicación con la que parece designar toda la iglesia dada la estructura que presenta (fig. 5). Se trata de una obra cuya planta ofrece cierta movilidad, lo que escasamente se había manifestado en nuestra arquitectura,<sup>33</sup> y resulta sorprendente ya que tras una fachada de gran sobriedad, que responde a una obra del XVII y un cuerpo rectangular, se abre un espacio de tipo borrominesco, elipsoidal y algo sinuoso, con ocho segmentos de círculo en tres tramos, dado que los correspondientes al atrio y capilla mayor comprimen el espacio congregacional, y se encaja dentro de un octógono alargado que incide en la severidad exterior del conjunto; en el alzado pilastras cajeadas cuyos capiteles con adornos de yeso —relacionables con el rococó— sostienen un amplio entablamento con igual ornamentación, encajándose entre ellas un eje formado por hornacina coronada por balconcillo de deprimida peana.

En su interior se ha relacionado con la iglesia de San Felipe Neri en Cádiz, de planta oval, realizada a partir de 1688 según trazas del alarife Blas Díaz y cuya cúpula, dañada por el terremoto de 1755, dobló el maestro Afanador en 1764,<sup>34</sup> pero también se puede relacionar con la capilla de la Palma, obras que se realizaban cuando Fray Francisco estaba en Cádiz. Con respecto a la planta se han señalado como modelo de Baeza las de

por los alarifes públicos en 1786, y otro con plano de 1793 firmado por T. J. Benjumeda. En AHMC, Carp. 22, 4, un plano de J. A. de la Peña (1777) presenta la delineación y repartimiento formado en el terreno de la casa de la Marquesa de Casa Recaño, entre las calles Carnecería del Rey y la vuelta a la plazuela de Orta.)

<sup>26</sup> AHMC, Actas, vol. 117, fols. 75v-78 (Cdo. 17-4-1761).

<sup>27</sup> AHMC, Actas, vol. 119, fols. 267v-269.

<sup>28</sup> J. Bernaldes Ballesteros: "Las ciudades andaluzas del Barroco", AAVV: *El arte del barroco. Urbanismo y arquitectura. Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI, Sevilla, ed. Geve, 1984, p. 74.

<sup>29</sup> T. Falcón Márquez: *La bahía de Cádiz en tiempos de Carlos III*. Catálogo de la exposición. Museo Histórico Municipal de Cádiz, 1988, pp. 19-20. Pl. 25. En el AHMC se conserva la planimetría de la plaza de S. Juan de Dios y zona adyacente (21-1/19).

<sup>30</sup> Datos cronológicos facilitados por Lorenzo Alonso de la Sierra.

<sup>31</sup> ADE, Caja 143. C. Gozávez Cravioto: *La Fuente y el Puente del Rey*. Málaga, Confederación Hidrográfica del Sur, 1995, p. 147.

<sup>32</sup> J. L. Gómez Barceló: "La iglesia de Nuestra Señora de Gracia del convento de Trinitarios Descalzos de Ceuta (1725-1835)", *IV Seminario sobre "Presencia Española en el norte de África"* (en prensa).

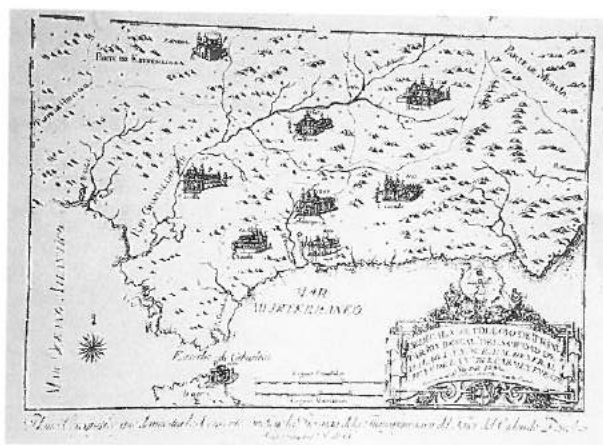
<sup>33</sup> P. Galera Andreu: *op. cit.*, pp. 340-342. Agradezco al profesor Galera el plano y diagrama que me ha facilitado.

<sup>34</sup> Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra: *Cádiz. Guía artística y monumental*. Madrid, ed. Sílex, 1995, p. 97.

la Trinidad de vía Condotti y San Carlino alle Quattro Fontane de Roma,<sup>35</sup> lo cual no sería extraño al ser la casa madre de los Descalzos y las aficiones de Fray Francisco. El italianismo de la obra es indudable, y a la sugestión por el barroco italiano que ya sentía, hay que sumar el que se había plasmado en Cádiz, tan abierta al comercio con Italia y del que seguiría nutriéndose en su prolongada estancia en esta ciudad. Pero hay que reconocer que la reinterpretación de Fray Francisco es más rígida. No se ha podido corroborar documentalmente su participación en la obra, pero hay que aceptar su palabra, pues los datos que aporta son ciertos.

Es lástima que no conociéramos los planos para participar en los exámenes que prometía presentar a la Academia de una "suntuosa fábrica de una Universidad" con toda comodidad para los estudios, con un Seminario para Nobles, un Monasterio o Colegio, una Hospedería, obras anexas, y con un famoso templo comunicado por todas partes, pues el planteamiento de este proyecto evoca conexiones con obras de Francia e Italia y además parece demostrar su espíritu ilustrado y afán de progreso.

Sin embargo la Academia no lo recibió entre sus miembros. No fue denegada su petición, pero el expediente quedó sin resolver y no hay referencia en las Actas de la real institución. Es posible que ésta dejase demorar un tiempo la solicitud por precaución. En 1753 se había nombrado académico de honor al también trinitario descalzo Fray Bartolomé de San Antonio (pintor), que inmediatamente solicitó ser nombrado de mérito con opción a cualquier plaza de la Academia, lo que llevó a ésta a establecer la norma de no dar a los religiosos más títulos que los de honor o mérito, pero "sin empleo, acción, voz y voto en la Academia".<sup>36</sup> Los decisivos Estatutos de 1757 nada indican respecto a esta medida; por otro lado tanto Ignacio de Hermosilla como Ponz que ocuparon el importantísimo cargo de



6. Mapa de la Provincia Trinitaria de Andalucía.

Secretario de la Academia, cubriendo casi toda la segunda mitad del siglo, eran abates, y de las 167 personas que, entre 1752 y 1808 gozaron el título de académico de honor, treinta eran clérigos.<sup>37</sup> Es posible que se dejase pasar un tiempo para decidir, porque conociendo sus méritos no lo considerasen todavía con preparación suficiente para ser arquitecto de la Academia, o porque la solicitud no respondía al modelo oficial.

Por otro lado, tampoco parece que hubiera más insistencia por parte del arquitecto. Pronto dejó Cádiz, probablemente al restringirse la concesión de licencias en el reinado de Carlos III, y marcharía a tierras castellanas donde tal vez fueran otros sus intereses o los mandatos de su Orden.

<sup>35</sup> P. Galera Andreu: *op. cit.*, pp. 340-342. AAVV: *La comarca de la Loma*. Madrid, Fundación Banesto, 1994, p. 177.

<sup>36</sup> AASF, Actas 1752-57 (3/81) fols. 5v y 7v.

<sup>37</sup> C. Bedat: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, FUE, 1989, pp. 82 y ss. y 200. M.<sup>a</sup> P. Fernández Agudo y M.<sup>a</sup> A. Sánchez de León: "Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia* n.º 67, 1988, pp. 371-458.



## VELÁZQUEZ, TEMPESTA Y TASSO. INFLUENCIAS DE LA JERUSALÉN LIBERTADA EN LA RENDICIÓN DE BREDÁ

ESTRELLA ÁLAMO ÁLVAREZ \*

A pesar de que soy consciente del anatema de Ortega condenando a aquéllos que busquen las fuentes iconográficas para este lienzo, me atrevo a reincidir en la presentación de unas nuevas estampas que, a nuestro juicio, fueron indudablemente utilizadas por Velázquez para la composición de *La Rendición de Breda*. Sin pretender excluir el valioso antecedente formal de Martin de Vos, las que aquí se presentan tanto por su iconografía profana como por su significación, vienen a corroborar lo que ya ha sido dicho, su elección por Velázquez o los inspiradores del programa del Salón de Reinos, para ilustrar una virtud regia, la Clemencia,<sup>1</sup> e incluso atisbaremos tras el escenario los intentos de firmar una "buena tregua", cuando la disimulada diplomacia barroca, barajando realidad y ficción trataba de sostener la "reputación" ante propios y extraños, es decir, mantener incólume la imagen del poder del Monarca Católico, la apariencia de supremacía, mediante lo que se concebía como un arma tan importante como las propias tropas.<sup>2</sup>

La interpretación de la temática de los grabados escogidos, creados para *La Gerusalemme Liberata* de Torcuato Tasso, poema que recrea la conquista de la ciudad, y el propio texto original con su *Alegoría* (comparado con las traducciones castellanas de 1587 y 1649) nos darán la clave. Bahía y Breda fueron las victorias más brillantes y en particular, esta última se ligó con la restauración del alicaído crédito de las armas españolas.<sup>3</sup> Resulta llamativo que las obras de los dos principales pintores de la Corte, y también, las más rezagadas de todo el

Salón, se aparten del tema de la vanagloria militar en provecho de escenas de perdón y reconciliación con los holandeses. Posiblemente hubo una indicación que resolviese de forma explícita la inclusión de estas ideas. Elliott al hablar de los tres triunfos del Duque de Feria, cree que estos cuadros venían a salir al paso de las críticas a la pérdida de prestigio.<sup>4</sup> Para nosotros *La Rendición de Breda* se incluye en este grupo de un modo no por sutil, menos evidente al espectador coetáneo.

La pervivencia del ideal de Cruzada era particularmente fuerte en la mente del español del s. XVII.<sup>5</sup> La propaganda oficial se encargaba de difundir la idea de "una cruzada contra los herejes" tras haber sido expulsados del país los últimos infieles enmarcado todo ello en la visión providencialista de la misión de la Monarquía Hispánica, concebida dentro de la idea política de Cristiandad. Geoffrey Parker afirma que el empleo de los nuevos ejércitos se basaba en unos supuestos políticos originados en el mundo de la caballería y las Cruzadas; de este modo, para él la reacción de España ante la revuelta de los Países Bajos supuso un aspecto más de la imbricación entre aspectos medievales y modernos.<sup>6</sup> Por otro lado, Vosters ha mencionado también la ambivalente consideración a la que se llegó en esta fase de las guerras de Flandes, pues aunque no se había abandonado la tendencia a darles el carácter de Guerra Santa, ésta convivía con una nueva visión del conflicto, más profana, como la que ocupaba el pensamiento del general genovés.<sup>7</sup>

Los vestigios de elementos medievalizantes que aún perdu-

\* Vaya por delante mi agradecimiento por su confianza y sugerencias al prof. David Vilaplana del Depto. de Historia del Arte de la Universitat de València, en cuya línea de investigación se inscribe el presente trabajo.

Todas las estampas de Tempesta han sido reproducidas del catálogo *The Illustrated Bartsch*, t. 35 a 37, New York, 1984, existente en la Biblioteca General de la Universitat de València. Asimismo pertenece a esta biblioteca el ejemplar de *El Fernando*.

<sup>1</sup> J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1988.

<sup>2</sup> J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, 1990. Repetidamente se ha calificado la posición de Olivares como de "reputacionista". No se aceptaría la paz si no era en unas condiciones razonables que asegurasen el prestigio y hegemonía de la monarquía: la postura se basaba en puntos de religión pero los motivos económicos van paulatinamente ganando terreno en las negociaciones. La política de prestigio estaba orientada en una doble dirección, por una parte se pretendía que uno de los objetivos de las armas españolas era asegurar la reputación de la Monarquía, por contra, se presentaba a ésta como ajena a toda ambición de imperialismo.

<sup>3</sup> H. Hugo, *Sitio de Bredá rendida a las armas del Rey Phelippe IV...*, traduxole Emanuel Sueyro, Amberes, 1627, p. 133: "lo que se deve estimar tanto o mas que la Vitoria misma... es, que haviendose peleado no por Breda, sino por la reputacion y fama, dio al Rey de España, a la Archiduquesa doña Isabel y al Marques de Spinola un inmortal renombre...", "Perdieron en esta vitoria los Estados unidos la reputacion".

<sup>4</sup> J. H. Elliott, *op. cit.*, p. 458.

<sup>5</sup> La Cruzada era un lugar común de los poetas europeos, aunque sin la repercusión que tiene en la vida social española. Baste observar que en Francia, literatos y artistas mostrarán su preferencia por las escenas galantes y románticas que ofrece *La Jerusalén libertada*, descuidando los momentos de mayor gravedad épica. V. J. Simpson, *Le Tasse et la littérature et art baroques en France*, París, 1962. No así en Italia, donde se utilizaron más los episodios bélicos, como por ejemplo hizo Allegrini, discípulo de Cortona, siguiendo a Tempesta en la Sala de los Capitanes del palacio de los Conservadores en Roma. En el Museo del Prado existe una serie del flamenco David Teniers con la historia de Armida aunque no figura en los inventarios hasta 1794.

<sup>6</sup> G. Parker, *El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659*, Madrid, 1985, pp. 15-16.

<sup>7</sup> L. Díez del Corral, *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, 1979, notando la coincidencia con un momento de aguda depresión de los ánimos belicistas, sospechó que la afable actitud de los personajes se relacionaba con un nuevo ajuste. También conectó con la firma de un acuerdo la coincidencia del espíritu, en principio atribuido al cambio hacia una mentalidad más tolerante, que inunda el cuadro y la comedia de Calderón sobre el mismo episodio. Según la noticia que nos da Tormo sobre el obligado paso ante la censura del Consejo de Estado de las comedias de sucesos políticos contemporáneos, tendremos por seguro que la visión caballeresca ofrecida por el escritor para la entrega de la ciudad contaba con la aprobación de este órgano. Por otro lado, S. Vosters, *La Rendición de Breda en el arte y la literatura de España*, London, 1973, ha fundado la clemencia con que se

ran en la sociedad barroca son recogidos y transmitidos por la literatura española del Siglo de Oro. El clima psicológico del país, necesariamente belicista, influyó en la abundancia de obras heroicas o históricas en verso, de suerte tal que la épica castellana del momento, estimando al Tasso como uno de los mejores autores, convirtió su obra sobre la reconquista de la Santa Ciudad en un modelo a imitar. Surgieron así, varios epígonos de este poema y no es de extrañar que se pensase que Felipe IV, cuyo título de monarca hierosimitano se declaraba en uno de los escudos del Salón de Reinos, era el digno sucesor de los esforzados caballeros que guerrearon contra los infieles, y más modernamente, contra los herejes, como vienen a recordarnos la dedicatoria de la traducción de 1649<sup>8</sup> y Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de la Roca, conocido apologeta del conde-duque, en las coplas añadidas al trasunto que escribió de *La Gerusalemme Liberata*,<sup>9</sup> cuya ilustración al canto XVIII aquí reproducimos. Podemos ver otro reflejo de estas ideas en el auto de Calderón *El nuevo palacio del Retiro*, donde se compara el edificio con una nueva Jerusalén, al Rey con Cristo y a su Reina con la Iglesia. En una escena sintomática del cambio de actitud oficial la Reina intercede por la Apostasía, quien ha presentado un memorial, solicitando que temple el rigor con que trata al hereje, por si acaso enmendase su rebeldía. El Rey accede a su súplica y lo remite al Consejo de Guerra, decidiendo, al no desear reinar en islas sin Fe, que si las armas no pudiesen someterlos, dejen de ser vasallos suyos.<sup>10</sup> Así para 1635, la moderación también era ya la tónica dominante de aquellos que estaban escribiendo sobre las alianzas con los herejes de los Países Bajos.

El mencionado poema épico del conde de la Roca, *El Fernando o la Sevilla restaurada*, originalmente concebido como una mera traducción de *La Gerusalemme*, fue alterado mediante el recurso de situar la acción en la conquista de Sevilla por el rey Fernando el Santo. El diplomático justifica la transposición primeramente por la razón de que Felipe IV cuenta con Godofredo y Fernando entre sus antepasados, después porque ostenta el título de Jerusalén y en tercer lugar, por la consideración de que ya que Tasso fue el mejor poeta, justo era que sirviera al mayor monarca. Para encabezar cada canto de la obra se contrahacen varios de los grabados dibujados por Bernardo Castello para ilustrar el poema italiano en su edición genovesa de 1590, la cual conoció muchas reediciones, aunque sobre esto conviene que volvamos más adelante.

Enfrentado al encargo de una obra de tipo histórico es lógico que Velázquez, pintor culto, recordara este poema cuyo autor nos consta que era apreciado en el círculo humanista sevillano, en virtud de varias coincidencias de carácter: se trataba de un género literario, aún en auge, que se ocupaba de las hazañas bélicas de personajes aristocráticos; por otra parte, su carácter de epopeya coral coincidía con la exigencia de insertar varios protagonistas que debían efigiarse en el lienzo.

Velázquez, que ha de demostrar que no sólo es "pintor de retratos", sino que además sabe componer escenas de historia, género más elevado, recurrió a varias fuentes tanto para documentarse como para componer *La Rendición de Breda*. En este



Figura 1.



Figura 2.

caso apartándose significativamente de las convencionales escenas de rendición, batalla o del desarrollo real de la entrega de la plaza, acudió a los dos autores que fijarían definitivamente la iconografía del poema escogiendo las ilustraciones de dos momentos del mismo acto de clemencia: el perdón y la reconciliación.

La primera de las estampas que se estudian (fig. 1) pertenece al canto XIV de *La Jerusalén Libertada*, en la edición que el famoso Tempesta (1555-1630) dedicaría entre los años 1623-1625<sup>11</sup> a Taddeo Barberini, hermano del cardenal Francesco que franqueó a Velázquez el acceso al Vaticano; fue grabada

trata del momento tanto en el lienzo como en la escena, en la personalidad de Spínola y más en general, en la preponderancia de "una visión profana de la guerra como rebelión contra el Rey que podía perdonar la felonía de sus vasallos" (p. 180). La decisión de realzar años más tarde este polémico rasgo de su carácter que tanto rechazo había levantado, ha de ponerse en relación con las negociaciones de acuerdo.

<sup>8</sup> T. Tasso, *Jerusalén Libertada traducida por D. Antonio Sarmiento de Mendoça*, Madrid, 1649.

<sup>9</sup> J. A. Vera y Figueroa, *El Fernando o Sevilla restaurada*, Milán, 1632, las coplas n.º 13 a 18 del canto I contienen la dedicatoria al Rey y las siguientes la declaración de los motivos que mueven a la guerra a Fernando: "religioso zelo", "intención pura... rescatar la Religión", un poco más adelante el segundo canto retoma la consabida consigna del desinterés por aumentar los reinos, sino sólo afán por poner en ellos la Religión. En el XVII alaba el linaje de Fernando y promete Jerusalén a otro Fernando, el hermano del monarca. Por supuesto, se extiende en las glorias de Felipe IV y de Baltasar Carlos con la imagería de Filipo Magno, Febo que ilumina las naciones... y exponiendo la vanidad de los intentos de "ereje o moro" de luchar en contra de aquél que sostiene la Iglesia como "fuerte Alcides, firme Atlante", virtuoso vencedor de sí mismo puesto que su objetivo es la Fe y no sucumbe a su arrogancia, quizá una velada alusión para desmentir las acusaciones de acaparador de territorios.

<sup>10</sup> P. Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales, Alegóricos, y Historiales del Phenix de los Poetas...*, Obras posthumas, que saca a la Luz don Juan Fernandez de Apontes, vol. Y, s.l., 1759.

<sup>11</sup> Agradecemos la noticia al prof. B. Bassegoda, quien nos indicó la aproximación que en el catálogo *Torquato Tasso tra la Letteratura, Musica, Teatro e arti figurative*, Bolonia, 1985 se da para su incierta fecha de realización, pp. 104-105.



Figura 3.

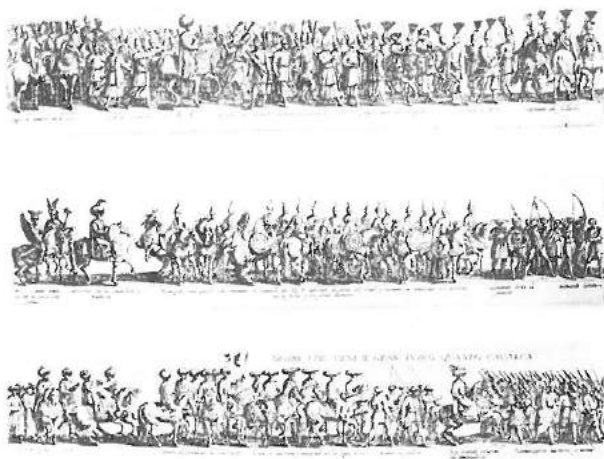


Figura 4.

por François Langlois Ciartres y publicada con privilegio del Rey Cristianísimo.

Antonio Tempesta gozaba de gran fama como fresquista en particular de escenas de historia. Con toda seguridad Velázquez vio una de sus obras en su primera estancia italiana, en concreto, *La Batalla de Lepanto*, en la Villa Medici de Roma. Además era un prolífico grabador de gran variedad de escenas, entre ellas, sus trabajos relacionados con la Monarquía Hispánica: *Batallas de Carlos V*, la *Vida de Margarita de Austria* o las ilustraciones para *Los siete infantes de Lara*. Tras el retorno de Velázquez a la Corte veremos que Tempesta se va a encontrar bien representado en el Buen Retiro, como lo prueba el hecho de que un grabado de los de la serie que realizó dedicada al secretario del Papa Pablo V, haya sido identificado en una de las escenas de batallas que decoran el techo del Salón de Reinos.<sup>12</sup> Deseamos añadir además la escena de batalla (fig. 2) en posible relación con la *Toma de Breisach* de Jusepe Leonardo. También se le ha citado como una fuente más de inspiración

para el retrato ecuestre de Baltasar Carlos en la misma sala e incluso se ha señalado la influencia de una de las escenas que para las *Metamorfosis* de Ovidio hizo el grabador florentino en 1606 en una de las obras italianas de Velázquez, *La Fragua de Vulcano*. No solamente ésta, sino que su pareja, *La túnica de José*, está en directa relación con la versión de *Tempesta* del mismo tema que aquí presentamos (fig. 3), incluida en una serie de asuntos del Antiguo Testamento. Aventuramos también que las dos cabalgatas, una del Papa y la otra del Gran Turco, que Tempesta había pintado al fresco y luego reproducido en grabado (fig. 4), podrían ser el origen de las dos obras anónimas del mismo tema que Villanueva compró a Velázquez en 1633 para el nuevo palacio.<sup>13</sup>

Tempesta es en los primeros años del siglo XVII el creador en Italia del género de batallas y del de escenas de caza. Discípulo del flamenco Stradanus, su producción grabada, difundida en toda Europa, se caracteriza por la versatilidad de sus encargos, la facilidad de ejecución sobresaliendo, como florentino, en el dibujo, y la combinación de claridad narrativa con esquemas compositivos heredados del manierismo. Sus escenas, amplias y escenográficas, suelen recurrir a situar un realce del terreno en primer plano con figuras o animales en sombra de fuerte efecto, los fondos muestran paisajes a plena luz. Velázquez, cuyo viaje de estudios coincide con el final de la vida del grabador, agosto de 1630, asimila la enseñanza que Tempesta pudiera haberle ofrecido bien mediante su visión directa, pues trabajó en las Logias vaticanas, en el palacio Giustiniani y realizó cartones para tapices desarrollando en ellos los temas de caza, batallas y cabalgatas, bien por el conocimiento de sus grabados. Creemos más plausible la primera opción si tenemos en cuenta la predilección mostrada por este autor en esta etapa de la evolución artística velazqueña y el uso que hará de sus composiciones para la decoración del Salón de Reinos.

A primera vista se identifican en el grabado similitudes en la distribución de las masas y actitudes de los personajes, que con ligeras modificaciones en sus posturas y gestos, son utilizados por el pintor sevillano. Comenzando por el fondo en ambos aparecen las lanzas, inclinadas algunas, enhiestas las más, también se reconoce la diagonal que traza el techo de la tienda convertida en bandera en el lienzo. En término medio, la figura de Godofredo fue reelaborada como el rebelde con casa blanca. Más adelantados, el soldado que sujeta los caballos del lado derecho del grabado es fácilmente comparable con el joven que sostiene las riendas del caballo del general genovés; el otro corcel que le acompaña en el grabado es trasladado por Velázquez al grupo contrario, adjudicándose a Justino. De la misma manera se reutilizan las figuras que enmarcan la composición creando una impresión de profundidad: el caballo vuelto de grupas y el soldado girado de espaldas que se recorta en el primer término, cuya figura se puede relacionar con uno de los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional.

En el grupo de los paladines cristianos situados tras Godofredo las distintas posiciones de las cabezas ayudan a dar viveza y variedad al conjunto de forma semejante a como ocurrirá en *La Rendición de Breda*. Pero otros elementos también son aprovechados, así el punto de vista alto con la disposición de dos pequeños terraplenes en las esquinas es idéntico, la luz entra en ambos casos por la izquierda y la composición dibuja un aspa. Sin embargo, Tempesta hace que el grupo trace con su juego de miradas y gestos un rombo que inclina la composición hacia el lado izquierdo, recargado de figuras, sin que siquiera la presencia poderosa del caballo vuelto de grupas consiga un

<sup>12</sup> F. A. Martín, "La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios", *Reales Sitios*, XXIII, 1986. Localiza en la colección de grabados de la Biblioteca Real la serie dedicada al príncipe Barberini, no obstante, debe de estar incompleta ya que, según noticia del autor, sólo hay dieciséis estampas en lugar de las veintiuna que forman la obra. En cambio, el grabado que reproduce no pertenece a esta edición.

<sup>13</sup> J. Brown-J. H. Elliott, *op. cit.*, p. 126. Por otra parte, este tipo iconográfico podría insertarse en el grupo de cuadros existentes en el Alcázar, que con esta temática del culto pontificio es considerado por A. E. Pérez Sánchez como un posible encargo a Velázquez en 1629-30 por Monterrey. V. *La pintura italiana del s. XVII en España*, p. 266.



equilibrio convincente, algo que no ocurre con nuestro lienzo que cuenta con unos recursos compositivos cuya enumeración es ociosa. Son obvias las diferencias entre la composición manierista y el lienzo de Velázquez, destacando la distinta concepción de la profundidad y la ausencia del recurso a la mirada al espectador al menos, con la intensidad, intención y resultado con que es aplicado en *Las lanzas*.

El segundo de los grabados que vemos en segura relación con *La Rendición de Breda* fue, en origen, diseñado por Bernardo Castello para la susodicha edición de Génova del año 1590, grabada por Agostino Carracci y su discípulo Giacomo Franco, de cuya mano es el perteneciente al canto XVIII.<sup>14</sup> Como habíamos dicho antes, para *El Fernando* se contrahicieron expresamente algunos de los grabados de Castello, éste es el caso del que aquí traemos (fig. 5), también ilustra el canto decimotercero y reproduce tan fielmente su modelo como Vera y Figueroa siguió al Tasso.

Viéndolo se reconoce fácilmente a los protagonistas. Si bien el pintor inclina menos a Justino de lo que Castello lo hizo con Reinaldo, la postura de Godofredo, visto casi frontalmente, parece responder a la primera idea que Velázquez dibujó para el marqués de los Balbases, una vista de tres cuartos, casi frontal. Más aún, Godofredo abraza a Reinaldo, con lo que hemos de suponer definitivamente resuelta la cuestión de si Spinola hizo lo propio con su enemigo. En el grabado aparecen tras Godofredo contemplando la reconciliación Pedro el ermitaño, Guelfo y Tancredo; por seguir con la identificación de arrepentimientos y ensayos, aventuramos la posibilidad de que estas figuras se relacionen con las modificaciones que Mc Kim-Smith adivina en las figuras retocadas o eliminadas tras el héroe del lienzo velazqueño.<sup>15</sup>

De nuevo nos encontramos con un Velázquez que, como ya había ocurrido en su etapa sevillana, hace uso de códigos visuales de composiciones manieristas. En este caso es el viaje a Italia y el contacto con las grandes realizaciones de género histórico, el que le inspira para que partiendo de composiciones ligeramente retardatarias llegue a construir una obra plenamente barroca.

Sin embargo, será en la lectura de los cantos de *La Jerusalén* donde se hallará la explicación para la peculiaridad de la elección de la escena y su carácter diferencial con respecto a otras batallas del Salón.

La acción del canto XIV describe cómo Godofredo, líder electo de los cruzados, recibe en un sueño el mandato de perdonar y permitir el regreso de Reinaldo, pues sin su concurso no podrán llevar a buen término la conquista. El joven huyó del campamento al haber faltado a la ley matando a un capitán cristiano en una disputa de honor. Su tío, Guelfo, será quien haga la petición ante el Consejo de los Príncipes quedando así a salvo la reputación del capitán supremo del ejército cristiano.<sup>16</sup> La escena representada se aúna con un momento ligeramente posterior, cuando dos guerreros, Carlos y Ubaldo, se ofrecen a salir en busca del joven rebelde mientras Pedro el ermitaño les instruye sobre los incidentes del viaje. En segundo término se muestra el encuentro de éstos con un mago amigo que les ayudará en su travesía y les prevendrá de las trampas que saldrán a su paso. Este esquema ya había sido utilizado por Tempesta con anterioridad en el grabado de la Rendición del, por cierto, hereje y aliado, Duque de Sajonia que haría el mismo autor en 1614 para las *Batallas de Carlos V* con una leyenda alusiva a la clemencia del Emperador.



Figura 5.

La acción del canto XVIII comienza con el encuentro entre Godofredo, que ha salido de su tienda a recibirle, y Reinaldo que acude humildemente a solicitar el perdón ofreciéndose a servirle en adelante. Están rodeados por el resto de los capitanes cristianos. El texto es elocuente de por sí:

Traducción de Juan. Sedeño (1587)  
pp. 226-267

Llega Reynaldo, do Gofredo avia  
Salido, a recebirle, y humillado  
Si homicidal la mano mia,  
(Le dize) fue de honor caso forçado  
Y si contigo use descortesía  
Con duelo, y penitencia lo he pagado,  
Y a hazer enmienda vengo a tu respuesta,  
Que no hay pena (si tu la das) molesta.  
Los braços al cuello le a tendido  
Gofredo, y con palabras amorosas  
Assi le dize, Pongase en olvido  
La enojosa memoria destas cosas;

Versión de *El Fernando*  
p. 536

1. Luego que al sitio llegó  
Don Pedro donde a enconrrallo  
Salió Fernando y a honrrallo  
Reverente comenzó  
3. Si te ofendí, mi desgracia  
Fue aquesta, y mi desplacer,  
Pronto estoy para hazer  
Quanto merezca tu gracia

<sup>14</sup> El genovés Bernardo Castello (1557-1629), amigo de Tasso, fue también pintor de telas y frescos. Su obra se halla en Ferrara, Roma y principalmente en Génova, donde se puede localizar entre otros lugares, en la Galería Spinola y en la Villa Spinola en Sampierdarena.

<sup>15</sup> G. Mc Kim-Smith, "On Velazquez Working Method", *Art Bulletin*, diciembre, 1979.

<sup>16</sup> Ocupa las páginas 434-35. Godofredo/Fernando se inquieta por saber cómo ha de ser la "embaxada" o "propuesta" que debe presentar a Reynaldo/D. Pedro. Solicita que le sea mostrado el modo de hacerlo siendo "un acto lijítimo (sic) quanto honesto". Ugón/ el Maestre le aconseja que no ruegue, puesto que por voluntad divina debe respetarse su gobierno, y el rogar redundaría en mengua de su imperio: "no as de enbiar rogando/ ni se que hazerse pudiese/sin que grande Mengua fuese/ de tu Imperio venerando". Se le revela que la Providencia solucionará el dilema inspirando al tío de Reinaldo/D. Pedro, Guelfo/Teobaldo, para que tome la iniciativa de la solicitud, que encabezará ésta con las siguientes palabras: "O Príncipe alto y clemente", apelando a su "cortesía infinita".

4. Con esto se ahinó  
Y Fernando blandos lazos  
Hizo al cuello de sus brazos,  
Y grato le respondió  
5. Quede al silencio entregado  
Lo triste y lo dolorido,  
Pongase en Eterno olvido  
Aquello que ya ha pasado.  
11. Así dijo, con amiga  
Faz, Fernando; y prontamente  
Se ofrezio el joven valiente...

La *Alegoría* del poema interpreta el retorno de Reinaldo y su reconciliación con Godofredo como "la obediencia que le da la potencia iracible a la racional" advirtiéndole en ella que Godofredo con "política moderación se muestra superior a Reinaldo".<sup>17</sup> Así pues queda clara la superioridad del uno, encarnación del principio de autoridad política y moral, sobre el otro. De este modo, la reafirmación de la autoridad quedaba implícita en la gala de Clemencia. Cabe recordar que la alegoría de la Clemencia según Ripa la interpreta en este sentido como una templanza de la autoridad, absteniéndose de corregir con el castigo merecido. En el contexto de las consignas políticas del Salón de Reinos, se insertaría en el programa iconográfico como ejemplo de uno de los modos en que el Hércules Hispano sabe vencerse a sí mismo: practicando la virtud de la Clemencia, que le hace aún más grande, lo cual vendría muy a propósito en vísperas de la guerra con Francia frente a la acusación de avaricia y agresividad.

Quizá no sea ir demasiado lejos sospechar también que bajo la demostración de superioridad (moral y militar) sobre sus oponentes que supone la práctica de la virtud de la Clemencia, se trasluce la inquietud de que accediendo a un pacto, pudiera sobrevenir algún daño al prestigio de la Corona, del mismo modo que Godofredo se inquietaba por quedar deshonrado si llamaba y perdonaba al joven rebelde. No en balde, en los poderes concedidos por Felipe IV a Carlos I, rey de Gran Bretaña, para que junto con la Infanta Isabel Clara Eugenia en 1630, tratase en "condiciones decentes y razonables una tregua con los Holandeses", se justifica este cambio de opinión en el deseo de "hacer notoria a todos la clemencia de nuestro Real ánimo".<sup>18</sup> Si el lenguaje de la diplomacia española invocaba esta virtud moral para enmascarar la necesidad de negociaciones, es de suponer que un programa iconográfico que debía llevar el visto bueno oficial contase con las mismas directrices retóricas, puesto que la elección de los temas no dejaba de interesar a los embajadores que informaban a sus respectivas repúblicas del progreso de las obras del Palacio.

La reputación estaba ligada a la afirmación de la autoridad real necesaria para emprender el programa de reformas internas. Al mismo tiempo, su mantenimiento constreñía inexcusablemente la firma de cualquier acuerdo con Holanda. Además,

discutiéndose a la sazón la acuciante necesidad de una Tregua con los Holandeses, convenía presentar con tintes más halagüeños la posibilidad del acuerdo a una opinión pública que había recibido, hasta entonces, mensajes hostiles a los efectos de la Tregua de los Doce Años, considerada indigna y perniciosa, e incluso al propio rey, que se mostraba remiso a la idea de un nuevo tratado.<sup>19</sup>

Tengamos en cuenta que el programa iconográfico del Salón de Reinos se considera ideado en 1633, año en que arrecian las dificultades de tipo interno y militar. También hemos de considerar que las conversaciones de paz iniciadas con los holandeses ya desde 1627, se volvieron en 1633-34 más intensas, puesto que la coyuntura del momento así lo demandaba. Al mismo tiempo, durante los años 1632-34 se produjeron una serie de desórdenes en el interior del país: rebeldía en Cataluña, País Vasco y una peligrosa iniciativa de los Estados Generales flamencos de entrada en conversaciones de paz con los holandeses, lo cual era un gesto de desobediencia o rebelión que socavaba la autoridad del monarca. Abundan en las consultas del Consejo de Estado las declaraciones sobre la conveniencia de ajustar la Tregua, siempre y cuando sea en condiciones razonables y por descontado, sin menoscabo de la reputación. Un poco más adelante, ya superada la crisis que los discolos súbditos flamencos habían desencadenado y que casi había forzado al Consejo de Estado a aceptar un apresurado cuanto deshonesto desenlace, previéndose inminente la ruptura de hostilidades con Francia, aún se hacía más deseable, si bien inalcanzable, la paz con Holanda. Así que se contemplaba la delicada cuestión del concierto con los rebeldes con una visión menos rigurosa de la que había primado al inicio del gobierno de Olivares, cuando la Tregua de 1609 fue fuertemente criticada.

A la luz de lo expuesto juzgamos que ésta es la razón que explica la singularidad del tratamiento de la escena: una insinuación partiendo del propio Olivares o del Consejo de Estado<sup>20</sup> para que no se cargaran las tintas en la representación de las relaciones con los holandeses. No podemos determinar hasta qué punto sería el pintor conocedor de los entresijos de estas decisiones, pero parece claro que el lienzo enmascara la difícil situación del momento a la vez que evidencia un cambio de actitud.

Tras la supuesta simplicidad de *La Rendición de Breda*, convertida hoy en prototipo de alegoría de la Clemencia, subyace una complejísima red de referencias culturales una de las cuales, la relacionada con la poesía épica, es la que hemos pretendido profundizar. No nos queda sino sumarnos a Azcárate cuando habla de "barroquismo alegórico bajo una aparente sencillez", y ver en el lienzo otro ejemplo de la excepcional capacidad de Velázquez para crear alegorías extraordinariamente originales, las cuales, pese a su fascinante singularidad, se convierten en paradigma universal de lo representado.

<sup>17</sup> T. Tasso, *Jerusalén Libertada. Poema heroico de Torcuato Tasso traducido al sentido de lengua Toscana en Castellana por Juan Sedeño...* Alegoría del poema, p. 340 (r).

<sup>18</sup> J. A. Abreu y Bertodano, *Colección de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía...*, Madrid, 1740-52, t. IV, pp. 167-168. 17 de julio de 1630.

<sup>19</sup> J. H. Elliot, *op. cit.*, p. 462: El 16 de marzo de 1634 el Consejo de Estado se había reunido para tratar la propuesta traída por Aerschot de una nueva tregua: "los consejeros siguieron el ejemplo del Conde Duque y expresaron su deseo de concluir inmediatamente una tregua, junto con su pesimismo respecto a las posibilidades de obtenerla en las condiciones propuestas... En respuesta a la correspondiente consulta el Rey con alguna tristeza daba un breve repaso a la 'declinación' de su monarquía a consecuencia de las iniciativas de paz emprendidas seis años antes, con ocasión de la llegada de Spínola a Madrid... Seguía, sin embargo, el consejo de su gobierno aunque fuera a regañadientes, y aprobaba un nuevo intento de acuerdo". Para un seguimiento detallado del desarrollo de las conversaciones de paz y sobre las consideraciones puestas en juego para alcanzar lo que Olivares en 31 de marzo de 1635 llamará una "Tregua buena, pero no cualquiera Tregua" véanse la obra citada de Elliott, especialmente en sus páginas 462-64 y 482 y también Alcalá-Zamora y J. Queipo de Llano, *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639)*, Barcelona, 1975, donde en las pp. 372-73 se hace una exposición muy clara de las negociaciones de 1634.

<sup>20</sup> E. Tormo Monzó, *Pintura, escultura y arquitectura en España*, Madrid, 1949, pp. 210-11, incluye al Consejo de Estado entre los creadores del programa iconográfico del Salón de Reinos. Este órgano discutía la "materia de Estado", es decir la política exterior, aunque concurrían en él otras funciones relacionadas (véase la n. 3). Según Olivares en el *Gran Memorial*, este Consejo era el primero de todos porque trataba de todas las materias universales de la Monarquía y se hallaba por encima de otros al ocuparse de la "trabazón y unión" de una monarquía compuesta de diversos reinos.

# FERNANDO ORTIZ: AIRES ITALIANOS PARA LA ESCULTURA DEL SIGLO XVIII EN MÁLAGA

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

Universidad de Málaga

EL siglo XVIII es un período de situaciones e ideas contrastadas. Un estado de debate casi permanente agitará el contexto político y cultural español. Tal circunstancia se reflejará asimismo en el ámbito antropológico merced a la concepción programática, de cariz reformista, auspiciada por la monarquía borbónica en su afán de alterar los modos de vida establecidos en múltiples frentes. Y como cabía esperar, también el Arte se vería arrastrado por semejante vendaval de cambios. No en balde, la subida al trono de Felipe V implica un cambio de gusto sobre el particular, canalizado mediante la incorporación al panorama de las artes plásticas de artífices preferentemente franceses o italianos, que resulta altamente denotativa de la política aperturista de la Corona a los aires del continente.

En lo tocante al fenómeno escultórico esta situación se plasma, entre otros aspectos, en el vigoroso estímulo experimentado por el campo de la estatuaría en piedra y la integración de ésta en el entorno urbano con un sentido emblemático y/o decorativo que permite nuevos y sutiles juegos de lectura. La llegada del escultor italiano Giovan Domenico Olivieri (1708-1762) representa un hecho clave en la evolución de la referida coyuntura histórica, dado el sustancial papel jugado por su parte, tanto en la introducción de un lenguaje formal europeizante que sirviese de propaganda a los nuevos ocupantes del trono como en las discusiones y reuniones que preludian la constitución de la futura Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, de la labor de Olivieri descuella especialmente su papel director del Taller de Escultura del Palacio Real de Madrid, ejercida en solitario entre 1740-1749 y en paridad de condiciones y facultades decisorias con el escultor gallego Felipe de Castro desde esta última fecha hasta 1760. Desde tan privilegiada posición el artista italiano canalizaría una orientación estilística marcada por la gracia y la elegancia de las formas italianizantes que, aparte de quedar plasmada en el ambicioso programa decorativo del magno edificio regio, experimenta una singular diáspora en determinadas áreas de la periferia española, personificada en la estela de sus colaboradores y ayudantes.

En efecto, a partir de una segunda etapa en su trayectoria que da comienzo en 1743, el Taller de Escultura se abre a la participación de artífices procedentes de otras provincias, quienes acuden prestos a la Corte con la esperanza de encontrar ocupación en un obrador lleno de actividad a tenor de la ingente demanda existente. Pese al evidente quebranto personal y económico inherente al cierre temporal del taller de origen y el inexcusable desplazamiento a Madrid, la permanencia en el

obrador real organizado por Olivieri brindará a estos individuos la posibilidad de dejar constancia de su valía profesional en la capital del estado, amén de rentabilizar dicha estancia de un modo tan netamente barroco, como el del renombre y el "honor" implícitos por el reconocimiento de sus conciudadanos a su participación en tales menesteres.

En este sentido, Tárraga Baldó ha sido certera al apuntar que será en las fechas posteriores al retorno de estos artistas foráneos a sus respectivas ciudades u otros lugares, "*cuando el haber trabajado al servicio del monarca los respaldará y les facilitará ulteriores encargos, de forma que 'corte' y 'promoción' serán dos términos unidos para el escultor de provincia en la segunda mitad del siglo XVIII*".<sup>1</sup>

Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI se asiste a un movimiento centrípeto de artistas de la periferia gravitando en torno al círculo de la Corte. En el proceso quedan integrados no sólo los escultores de nacionalidad portuguesa, germánica, italiana o gala sino los oriundos de puntos de la geografía española tan variopintos como Oviedo, La Coruña, Santander, Pamplona, Valladolid, Toledo, Ávila, Salamanca, Segovia, Badajoz, Zaragoza, Teruel, Valencia y Murcia. La presencia del escultor Fernando Ortiz (1717-1771) en esta nómina de artífices traerá como resultado la implicación de las latitudes meridionales en la dinámica descrita. Su figura dilatará hasta la ciudad de Málaga la proyección exógena del taller de Olivieri, "importando" del mismo un conjunto de soluciones formales que le harán protagonizar una interesante alternativa de renovación plástica dentro del discreto panorama artístico local, anquilosado en los convencionalismos, los estereotipos y los rudimentos del barroco vernáculo.

Si el lenguaje de Ortiz sería susceptible de entenderse como una avanzadilla de los parámetros formales y estéticos de la estatuaría cortesana sobre el territorio andaluz, es evidente que la simbiosis de aquéllos con la tradición imaginera impregna sus esculturas de unos sugestivos acentos mediterráneos. El presente trabajo plantea un acercamiento reflexivo y particular a aquellas obras de Fernando Ortiz de estirpe italianizante más conclusiva contemplándolas dentro del marco genérico de la formación, producción y problemática estilística del artista malagueño.

## 1. Cuestiones historiográficas y antecedentes

Hasta las publicaciones del agustino Andrés Llordén Simón,<sup>2</sup> el conocimiento de la personalidad de Fernando Ortiz,

<sup>1</sup> M.ª L. Tárraga Baldó: *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, 3 vols., Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992, p. 71 (vol. 2).

<sup>2</sup> A. Llordén Simón: "El insigne maestro escultor Fernando Ortiz. Notas históricas para su estudio biográfico", *La Ciudad de Dios*, vol. CLXIV, Real Monasterio de El Escorial, San Lorenzo del Escorial, 1953, pp. 579-602; "Dos artífices malagueños en Madrid", *Arte Español*, t. XXII, Madrid, 1958, p. 3 y *Escultores y entalladores malagueños (Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX)*, Real Monasterio de El Escorial, Ávila, 1960, pp. 274-307.





1. Fernando Ortiz: *Inmaculada* (1757-1760). Museo de Bellas Artes (Málaga).

sin duda el escultor más importante y de mayor calidad de la Málaga del siglo XVIII, se hallaba constreñido a unos círculos de saber muy limitados, además de inequívocamente eclipsado por la enfervorecida admiración que el "mito" artístico de Pedro de Mena y Medrano ha solido despertar secularmente en la sociedad y la opinión pública malagueña.<sup>3</sup> Aparte de constatar la autoría de Ortiz sobre un apreciable conjunto de obras y sentar los cimientos historiográficos en torno a su actividad y trayectoria vital, el citado eclesiástico incorporó a sus trabajos las referencias específicas que despejan el nombramiento de académico de San Fernando en 1756 y otros pormenores de la estancia del escultor en Madrid. Dicha tarea ha sido completada en fechas muy recientes por la profesora Tárraga Baldó al exhumar un interesantísimo bagaje documental procedente del Archivo General de Palacio que, oportunamente complementados con las afinadas matizaciones de la autora, desvelan no escasos pormenores de la personalidad y relaciones del artista así como las circunstancias y avatares que jalonaron su gratificante y fructífera, aunque no menos esforzada y extenuante, etapa al servicio de la Corona.<sup>4</sup>

Enarbolando la línea reivindicativa apuntada por los eruditos locales de principios de siglo, José Luis Romero Torres ha realizado distintos trabajos concebidos como punto de partida de una inconclusa monografía sobre el artista.<sup>5</sup> Con este propósito Romero ha hecho suyas la mayor parte de las atribuciones formuladas por los escritores malacitanos de otras épocas interesados en el tema (Narciso Díaz de Escovar, Joaquín Díaz Serrano, Luis de Córdoba y Juan Temboury Álvarez, entre otros),

las cuales se conservan por escrito a través de distintas notas manuscritas y de prensa custodiadas en archivos locales. Asimismo, se ha valido de algunas de las insinuaciones plasmadas por Ricardo de Orueta en su biografía de Pedro de Mena que inclinaban la balanza a favor de Ortiz al tratar de determinadas obras de dudosa autoría. Como aportación personal, el referido investigador ha actualizado e impreso coherencia a la perspectiva crítica del escultor al refutar y revisar algunas atribuciones erróneas, proponer otras nuevas y documentar una serie de piezas desconocidas en unión de otros aspectos de sus relaciones familiares o con la comitencia. Por nuestra parte, ya destacamos en su día la faceta de Fernando Ortiz como creador de tipos iconográficos y eficaz intérprete de las exigencias formales, técnicas y compositivas inherentes al ámbito de la escultura procesional.<sup>6</sup>

Nacido en Málaga en 1717 en el seno de una familia de artesanos sin antecedentes vinculados con la creación escultórica, su infancia y su juventud se nos oculta. Menos enigmática se nos ofrece su formación artística en Málaga a cargo de alguno de los maestros que, por entonces, tenían abierto taller en la ciudad y epígonos, en su mayoría, de la *maniera* de Mena. Es posible que Ortiz simultanease el obrador de imaginería regentado por Miguel Félix de Zayas y su hijo José, con el de los Medina. Allí daría el primer paso para sintetizar un estilo propio, en el que se dan cita las transformaciones y giros estilísticos de matiz preciosista y netamente dieciochesco, con los recursos comunicativos y la impronta devocional y ascética heredadas del influjo tardío de Mena. En este período se sitúan obras de inequívoca dependencia de los formulismos del granadino. Sirvan como ejemplo el *San Francisco de Asís* (1738) ejecutado para el obispo de Ceuta Miguel de Aguiar y hoy en el Museo de Escultura de Valladolid y la *Virgen de las Angustias y Soledad* (1749-1750) de la Hermandad de los procuradores y escribanos del convento malagueño de San Agustín. En el primero, Ortiz mimetiza en extremo el prototipo de la sillería del coro de la Catedral de Málaga, si bien con leves variantes visibles en la mayor blandura y ligereza de los paños, que contrasta con la talla abrupta y los pronunciados volúmenes del rostro.<sup>7</sup> Respecto a la segunda, Ortiz extrapola a la imagen de vestir los grafismos de las conocidas interpretaciones dolorosas de Pedro de Mena, a veces con una fidelidad tan ajustada que Orueta creyó a esta pieza la versión procesional del busto, obra del granadino, existente en la malagueña Iglesia de la Victoria.<sup>8</sup> Sin embargo, la anchura del óvalo facial, el remarcar de forma incisiva la triangulación del entrecejo y el deseo de explorar las potencialidades del volumen puro como recurso expresivo en sí mismo, introducen la pertinente nota diferenciadora respecto a los modelos precedentes.<sup>9</sup> Para la misma Cofradía malagueña también labraria al unísono el esplendoroso *Santo Sepulcro*, obra de desbordante y fogosa exuberancia barroca mencionada por Ceán Bermúdez, la cual constituyó prácticamente, durante un prolongado espacio cronológico, la única pieza de reconocida autoría de Ortiz.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Archivo del Museo de Artes Populares de Málaga (Díaz de Escovar), Caja 212: *Biografías malagueñas*, Asunto: "Fernando Ortiz".

<sup>4</sup> M.<sup>a</sup> L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, pp. 266-281 y 647-653 (vol. 2).

<sup>5</sup> J. L. Romero Torres: "Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística", *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, n.º 1-2, Málaga, 1981, pp. 147-169; *La Escultura en el Museo de Málaga (Siglos XIII-XX)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp. 123-125; "La Escultura de los siglos XV al XVIII", en AAVV: *Málaga*, vol. III: *Arte*, Ed. Andalucía- Ed. Anel, Granada, 1984, pp. 844-846 y "Fernando Ortiz", en AAVV: *Málaga. Personajes en su Historia*, Arguval, Málaga, 1985, pp. 337-340.

<sup>6</sup> J. A. Sánchez López: *El Alma de la Madera: Cinco Siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Hermandad de Zamarrilla, Málaga, 1996, pp. 327-332 y 409-410.

<sup>7</sup> L. Luna Moreno: "San Francisco de Asís. Fernando Ortiz", en AAVV: *Pedro de Mena y Castilla*, Museo Nacional de Escultura-Ministerio de Cultura, Valladolid, 1989, pp. 64-65 y J. A. Sánchez López: "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística" en AAVV: *El franciscanismo en Andalucía. Historia, Arte, Literatura y Religiosidad popular*, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Córdoba, 1996.

<sup>8</sup> R. de Orueta y Duarte: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914, p. 203.

<sup>9</sup> J. A. Sánchez López: *El Alma de la madera*, pp. 327-328.

<sup>10</sup> J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imp. Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 280 (vol. 3).

## 2. 1756: La inflexión vital

Cuando Ortiz inicia su aventura palaciega encontramos a un escultor con los fundamentos de su oficio plena y perfectamente asumidos, aquilatados con la experiencia profesional y las reinterpretaciones desarrolladas en las obras ejecutadas hasta entonces. Su destreza y conocimiento del arte de la talla le induce a trabajar la madera a base de cortes limpios y siluetas afiladas que informarán su progresiva tendencia a geometrizar las formas, al dotar de un potente dibujo el corte facial y enfatizar las angulosidades volumétricas y el brusco perfil de las superficies. Acompaña a tales cualidades un correcto tratamiento de la anatomía y proporciones corporales, la habilidad en la disposición airosa de los ropajes y unas excelentes dotes de policromador que realzan el resultado plástico de sus creaciones.

Por algunos intereses en los que cabe reconocer deseos de promoción social, Ortiz emprende viaje a la Corte en 1756. Según la declaración elevada a la Academia de San Fernando se intuye que el artista no se mostraba dispuesto a malgastar su tiempo, toda vez que *"por aprovecharse de esta ocasión solicitó al Sr. Intendente de Palacio le repartiese una de las medallas de los corredores, cuyo modelo presenta a la Academia como obra de su mano"*. Acto seguido, expone a la institución rectora de la suprema magistratura del buen gusto, en palabras de Jovellanos, su pretensión de que *"después de haber suplido y disimulado sus defectos, le honre la Academia con algún distintivo para volver a su patria con este honor"*.<sup>11</sup>

La respuesta corrobora el excelente concepto personal tentado por el escultor entre los círculos oficiales, a nivel institucional y privado. Así, la Junta de la Academia no tendrá el más mínimo reparo en despacharle, en la Sesión de 14 de Octubre de 1756, el nombramiento de *"Académico de Mérito por la Escultura, con voz y voto y aptitud para obtener los demás grados"*, en atención a hallarse anteriormente *"instruida de la pericia y singular habilidad de este profesor, de la fama y buen crédito que tiene adquirido en Andalucía y de otras más buenas cualidades que concurren en su persona"*.<sup>12</sup> Estas no eran otras que las enumeradas por el Intendente de la Real Fábrica de Palacio, Baltasar de Elgueta y Vigil, en una comunicación dirigida al conde de Valparaíso fechada el 2 de marzo de 1757. Al justificar la tarea encomendada a Ortiz como interventor de canteras, Elgueta manifiesta a su interlocutor *"que busqué a este hombre por su hombría de bien, Christiandad, y inteligencia para este encargo..."*.<sup>13</sup>

Al margen de su eventual participación en el amplio equipo que labró los medallones destinados a la ornamentación del corredor de Palacio, la principal misión desempeñada por el malagueño al servicio de la Corona fue la de facilitar información pericial sobre los mármoles, pórfidos y jaspes más hermosos y apropiados para la decoración de la capilla del Palacio; faceta que reencontramos en el informe remitido, años más tarde, al Cabildo de la Catedral de Málaga sobre las losas de jaspe más apropiadas para la solería de la basílica.<sup>14</sup> Dicha comisión implicaba para el artista sacrificar su vocación creativa a favor de una rutinaria y esforzada labor de exploración, amén del considerable desgaste y el dispendio económico implícito por los sucesivos desplazamientos a las canteras. Pese a las escasas posibilidades de lucimiento que entraña semejante misión, Ortiz asume su cometido con eficacia poniendo a prueba su excelencia



2. Fernando Ortiz: *San José* (1756-1771). Catedral (Málaga). El niño no es el primitivo de la efigie.

te preparación técnica y física, lo cual contrasta con su carácter tímido, referido a Elgueta por él mismo al aludir a *"la cortedad de mi genio"* que no le ha permitido comunicar al Intendente los apuros pecuniarios que lleva arrastrando desde hace tiempo.<sup>15</sup>

La vinculación de Ortiz con las tareas de provisión de mármoles para el edificio palatino sostiene una intensidad constante entre 1756-1760 detectándose aún en 1763.<sup>16</sup> A lo largo de este período tampoco estuvieron ausentes algunos sinsabores, como los que refiere a Baltasar de Elgueta en una carta datada el 6 de julio de 1757, en réplica al requerimiento del Intendente de dirigirse a Granada. Junto al perjuicio evidente para el sostén de la familia, la situación revierte negativamente al paralizar el ritmo y rendimiento productivo del taller y, por extensión, en detrimento de su propio prestigio profesional al verse obligado a defraudar la confianza de clientes que solicitan sus servicios sabedores de su formalidad y destreza. Por esta razón, en su misiva a la Corte late un cierto desencanto y frustración por un empleo que, si bien le ha facilitado el contacto con la órbita cortesana, no ha colmado sus esperanzas en lo que a la vertiente plástica se refiere:

Yo tengo a mi cargo la dilatada familia de mujer, hijos, y sobrinos que llegan a quince personas que con el trabajo de mis manos las he mantenido y suspendiéndose aquel sin alguna utilidad, será indispensable algún notable atraso en mis intereses por consiguiente la ruina de dha. mi familia que no tiene más amparo que mi persona, en este País aunque ay otros Artífices ygnorados yo la causa me hasen el favor de acordarse de mi tal qual havidad y cumplir; pero con este nuevo encargo me ha cido preciso despedir infinitas obras en que pudiera adelantar mucho; y oy pasando a Granada como V.S. me manda, será menester cerrar en un todo mi obrador y abandonar mis intereses. Bien conosco que mediando la protección de V.S. junto con el mérito del Real Servicio

<sup>11</sup> A. Llordén Simón: *Escultores*, p. 288.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 288-289 y M.<sup>a</sup> P. Fernández Agudo y M.<sup>a</sup> A. Sánchez de León Fernández: "Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII", en *Academia* n.º 67, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988, pp. 371-458, cita p. 399.

<sup>13</sup> Archivo General de Palacio (AGP), Sección Ob. Leg. 456. Vid. M.<sup>a</sup> L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, pp. 649-650 (vol. 2).

<sup>14</sup> Archivo Catedral de Málaga, *Cartas y Comunicaciones al Cabildo*, leg. 612, pza. 18. Vid. J. A. Sánchez López: *Historia de una Utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Universidad, Málaga, 1995, pp. 73-74.

<sup>15</sup> AGP, Secc. Ob. Leg. 363. Vid. M.<sup>a</sup> L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, p. 277 (vol. 2).

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 278-281 (vol. 2).



3. Fernando Ortiz: *San Sebastián*. Iglesia parroquial (Teba). Desaparecido.

nada perderé, pero me es de gran desconsuelo haver de ausentarme de Casa y familia, sin dejarles un pie fixo, con que pueda subsistir ni yo saber a quanto alcanzan mis facultades para mi manotención, y gastos de Viajes, Caballería, gastos de posadas, Ropa y demás desperdicios que trae consigo estas ausencias de mi casa, sin haser mención de los malos ratos que de esto resultan (...).<sup>17</sup>

De todas formas, la influencia de Olivieri, la contemplación de pinturas y grabados de Carlo Maratta, Corrado Giaquinto, Jean Ranc, Louis Michel Van Loo y los artistas españoles así como el contacto con los escultores del Taller Real transformarán por completo el universo creativo del artista malagueño. A su retorno infiltrará en Málaga el nuevo arte, lo que le diferenciará y, hasta cierto punto, lo elevará sobre la mayoría de los restantes artífices andaluces de la época.

Aparte de la experiencia cortesana, determinadas circunstancias locales también pudieron servir de incentivo al "italianismo" de Ortiz. En efecto, desde finales del xvii había comenzado a gestarse la que, sin lugar a dudas, estaba llamada a ser la gran colección de escultura italiana en Málaga, ubicada en la Hacienda del Retiro en Churriana. En torno a 1692-1697 el conde de Buenavista, José Francisco Guerrero Chavarino, adquirió en Génova el núcleo inicial del conjunto, integrado por una serie de magníficas esculturas de mármol blanco (documentadas ya en un inventario tasación de 1722) representando a algunos dioses y personajes mitológicos, de la comedia del arte o del séquito cortesano. A lo largo del xviii los posteriores ostentantes del título de Buenavista fueron completando la

construcción y exorno de los jardines en sucesivas fases que abarcan, al menos, hasta 1794.<sup>18</sup>

La presencia en Málaga de estas obras evidencia la difusión internacional de los tipos y modelos escultóricos producidos, en cantidades casi industriales, por los talleres genoveses para su comercialización y exportación a otros países satisfaciendo, así, la demanda de una clientela acomodada.<sup>19</sup> Según nuestra hipótesis, su círculo de amistades influyentes bien pudo facilitar a Ortiz el acceso a las piezas del Retiro u otras similares en manos de los sectores privilegiados de la ciudad. En cualquier caso, la muy previsible sugestión de aquellas obras sobre el artista malagueño se dejaría sentir *a posteriori* y siempre después de 1756. La cualificación adquirida en Madrid junto a Olivieri debió hacerle ver con nuevos ojos unas esculturas que, de haber conocido antes, no debieron interesarle demasiado a tenor de su producción conocida hasta esa fecha. A partir de ese instante, la observación y estudio de las mismas se incorporaría al poso italianizante de su estilo como una fuente de primera mano.<sup>20</sup>

### 3. Estatuaria en mármol

Según el complejo programa iconográfico concebido por el benedictino Martín Sarmiento, el lado oeste del Palacio sería el dedicado a la gloria de la monarquía hispánica a través de la Ciencia. Ortiz consiguió de Olivieri el encargo de labrar la alegoría de la Filosofía, correspondiente a una de las cuarenta y cuatro medallas previstas para su colocación en la galería del cuarto principal.<sup>21</sup> Pese a los turbios rumores que hacen sospechoso a Olivieri de un trato de favor hacia el malagueño con intereses pecuniarios de por medio, en pago de favores, lo cierto es que la adjudicación se considera del todo merecida a juzgar por los comentarios de sus contemporáneos.<sup>22</sup> Así, Elgueta piensa "*que no hay otra (medalla) igual en el Almacén, en el sentir de los inteligentes*"<sup>23</sup> y, en términos similares se pronuncia la Academia al sentenciar "*que habiendo visto el citado modelo, aprobó y aplaudió mucho el primor de su invención y ejecución*".<sup>24</sup> Siguiendo la tónica de otros relieves de la serie, Ortiz distribuye los personajes en sentido transversal y acorde al formato apaisado de la medalla. Las posiciones escorzadas y el uso de gradaciones en la proyección de las figuras, dispuestas en distintos planos de profundidad, crean mesurados efectos de claroscuro y potencian la rotundidad de las formas corpóreas, perceptibles bajo el drapeado de las vestiduras. Este recurso permite, asimismo, la diferenciación "cromática" y volumétrica de las figuras respecto a la planitud y neutralidad del fondo, mitigado por el artista al esbozar un paisaje esquemático de aspecto aplastado, cuyo rebajamiento no llega empero al límite del *rilievo stiacciato*. La horizontalidad del conjunto se contrarresta merced al elemento vertical impuesto por el tronco de palmera recorrido por caracteres y símbolos abstractos. A éste permanece asido uno de los sabios, efigiado en edad madura y

<sup>17</sup> AGP, Secc. Ob. Leg. 456. Vid. *Ibidem*, p. 651 (vol. 2).

<sup>18</sup> R. Camacho Martínez: "Reflexiones en torno a los jardines del Retiro en Churriana (Málaga). Fechas y modelos", AAVV: *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 247-266 y "Los jardines y casa de campo del Retiro en Churriana (Málaga). Su imagen en el siglo xix", Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 1996; J. M. Morales Folguera: "El Retiro de Santo Tomás del Monte. Huerto, Arcadia feliz y escenario cortesano", AAVV: *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Benedito Editores, Málaga, 1994, pp. 205-248 y *Los jardines históricos de El Retiro*, Benedito Editores, Málaga, 1996; J. L. Romero Torres: "La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz", AAVV: *Málaga en el siglo xvii*, Ayuntamiento, Málaga, 1989, pp. 113-142 y J. A. Sánchez López: *Escultura y Naturaleza: Un programa mitológico del Barroco en los Jardines del Retiro de Churriana (Málaga)*, trabajo inédito, Málaga, curso 1988-1989.

<sup>19</sup> AAVV: *La Escultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, 2 vols., Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Génova, 1988.

<sup>20</sup> Agradecemos al Prof. Dr. D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez sus oportunas sugerencias al texto de la presente comunicación.

<sup>21</sup> Como es sabido, el proyecto no se completó. Véase M. Jiménez Rico: "La decoración escultórica del Palacio Real", *Revista de Occidente* n.º 121, Madrid, 1973, pp. 90-99; M. Lorente Junquera: "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", *Arte Español*, t. XX, Madrid, 1954, pp. 58-71; J. F. de la Plaza Santiago: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad, Valladolid, 1975 y "La escultura del siglo xviii en Turín y sus contactos con España", *Goya* n.º 110, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1972, pp. 68-77.

<sup>22</sup> M.ª L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, pp. 77-78 (vol. 1).

<sup>23</sup> AGP, Secc. Ob. Leg. 456. Vid. *Ibidem*, p. 649 (vol. 2).

<sup>24</sup> A. Llordén Simón: *Escultores*, p. 288.



prominente calvicie, cuya cabeza ha sido relacionada con el San José del cuadro de Carlo Maratta *La Adoración de los Pastores*, grabado por Giovane.<sup>25</sup> Sin embargo, más que la dependencia de una sola fuente puntual y concreta, la interpretación de Ortiz se entronca con la serie de patrones o estereotipos figurativos universalmente aceptados en el marco de una plástica oficialista y cortesana que opera con un lenguaje artístico internacional, lo cual origina numerosas coincidencias estilísticas a la hora de representar determinados personajes. Entre tantos, sirvan como ejemplos de tales analogías y “parecidos” la *Cabeza de anciano* de Corrado Giaquinto perteneciente a una colección particular de Zaragoza y una obra del propio Olivieri, como el *San José* del grupo de la Sagrada Familia existente en la Capilla Reservada del Monasterio madrileño de las Salesas Reales.

Lo más probable es que la inspiración del relieve llegase a Ortiz a través de sus conexiones con el escultor italiano, en su calidad de supervisor y creador de cuantas ideas decorativas precisaba la ornamentación del Palacio. Esta circunstancia la reconoce explícitamente el mismo Olivieri al afirmar: “*que me hallo precisado de hacerlas yo de mi propia mano, a causa de los yerros que en su ejecución pueden suceder, por ser yo responsable del bien o mal ejecutado de ellas, de suerte que todo cuesta trabajo, y pérdida de tiempo*”.<sup>26</sup> En consecuencia, el relieve de los filósofos evidencia la supremacía y la fascinación ejercida por el italiano sobre todo escultor que, como sucede con Ortiz, arriba al Madrid dieciochesco y acaba asimilando los ideales artísticos del director palatino. Dicha premisa se corrobora aún más en el caso de los escultores integrados en el taller, quienes reproducían incesantemente sus modelos, observaban su trabajo, seguían sus instrucciones y veían y solicitaban con fruición sus dibujos y diseños, según lo demuestra la desaparición de la mayor parte de los mismos.

Otro tanto podría decirse en cuanto al estilo del relieve analizado, donde el eclecticismo de Giovan Domenico Olivieri se palpa y transfiere a Ortiz al alternar el tratamiento berminesco de los paños a base de pronunciadas angulaciones con el clacismo y la concepción “pictórica” del relieve creada en el siglo anterior por Alessandro Algardi, la cual otorga profundidad ilusionista e irreal a la escena.

De esta manera, el malagueño absorbe y asume matices lingüísticos de inequívoco signo italianizante que aflorarán en sus diseños y obras de mármol y se diluyen, aunque sin perder su importancia, en las tallas de madera. En este sentido, tal vez sea la *Inmaculada* del Museo de Málaga la pieza que revela con mayor claridad la actitud receptiva y la capacidad de aprovechamiento de Fernando Ortiz ante la praxis plástica y el magisterio de Olivieri. La obra en cuestión, cuya atribución al artista malagueño fue lanzada por Ricardo de Orueta, fue concebida como el remate de un *Triunfo* o monumento concepcionista emplazado en el compás del exclaustro Convento de San Pedro de Alcántara, reubicado en el patio principal del Cementerio de San Miguel de donde, a su vez, fue trasladada al Museo.<sup>27</sup> Ello explica la gracilidad y el porte airoso de la efigie, que suscribe una composición dinámica y escenográfica inherente a su condición de acrótera.

La iconografía responde al tema de la Mujer Apocalíptica alzada sobre el globo terráqueo a modo de escabel y captada en su acción de oprimir con el pie el cuello del dragón-serpiente que muerde en su boca la manzana del Pecado Original. La conquista del espacio por la plenitud del volumen se verifica a través de la composición helicoidal y centrífuga que sacude la



4. Fernando Ortiz: *Virgen de los Dolores* (1756-1771). Santuario de la Victoria (Málaga).

planta de la figura, merced a la disposición envolvente del manto, la impetuosa agitación del drapeado y la contraposición dinámica de las extremidades en consonancia con el giro de la cabeza y la contorsión corporal. Así, la flexión de la pierna izquierda, levemente retrasada, contrasta con la firmeza de la diestra que avanza desafiando la diagonal del manto e impulsa ascensionalmente la figura sin detrimento de su estabilidad. Idéntica inquietud transmite la orientación de los brazos y las manos hacia la izquierda y hacia arriba, mientras el tronco oscila levemente en dirección contraria acompañado de la posición de la cabeza y la mirada baja e introspectiva.

De hecho, con esta Inmaculada Ortiz se revela como fiel intérprete de la estética italiana del obrador real, la cual alcanza a reflejar con elegancia y destreza impecables sin obviar un alto componente de hermosura. Ello, pese a la pérdida de las manos y el deterioro que los agentes atmosféricos produjeron al rostro de la imagen durante el tiempo en que permaneció expuesta a la intemperie, al conllevar el parcial desdibujamiento de las facciones y la pérdida de la policromía que entonaba el mármol. La talla se resuelve con valentía en detalles como el fruncido del ceño del dragón. Su ejecución podría encuadrarse en torno a 1756-1760, período que coincide con las fechas inmediatas al regreso del escultor de Málaga, y con el instante en el que la sugestión de Olivieri y las influencias recibidas en Madrid laten y se hallan más recientes en su ánimo. De esta manera, si el recurso a la contraposición hace pensar en el manejo de dibujos y grabados y en fórmulas pictóricas empleadas a lo largo del siglo por artistas como Giambattista Tiepolo<sup>28</sup> o Mariano Salvador Maella,<sup>29</sup> otros elementos formales incorporan a esta pieza insólitas sugerencias de los grandes maestros del Barroco romano Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi y Camillo Rusconi, así como del genovés Filippo Parodi. Si bien, estas últimas serán aprehendidas y asumidas por Ortiz de un modo indirecto particularizado en la síntesis formal llevada a cabo por Olivieri en su fase de aprendizaje y formación.

La Virgen viste una fina túnica visible gracias a la abertura del manto por el costado derecho y ceñida al talle por un cinto,

<sup>25</sup> J. L. Romero Torres: “Fernando Ortiz. Aproximación”, p. 152.

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, p. 685 (vol. 3).

<sup>27</sup> Para los avatares y atribucionismos de la pieza véase J. L. Romero Torres: *La Escultura en el Museo*, pp. 57-59 e “Inmaculada” en AAVV: *Patrimonio Artístico y Monumental*, Ayuntamiento, Málaga, 1990, pp. 277-278 y R. de Orueta y Duarte: *op. cit.*, p. 274.

<sup>28</sup> Concretamente, las versiones del Museo Cívico de Vicenza (h. 1735) y Museo del Prado (1767-1769).

<sup>29</sup> Entre otras, las versiones y bocetos del Palacio de Aranjuez (1778), San Francisco el Grande (1784), Museo Camón Aznar de Zaragoza (1789), Colegiata de la Granja y Monasterio de El Escorial.



5. Fernando Ortiz: *San Juan Evangelista* (1755-1765). Iglesia de Santiago (Málaga). Desaparecido.

de donde fluyen complicados plegamientos recogidos con gracia y majestuosidad, como si emularan la caprichosa superposición de telas debida al impetu del viento. Por encima de esta vestimenta se dispone una sobretúnica, cuyas anchas mangas se ajustan con sucesivos dobleces en los que el escultor horada oquedades de diversa profundidad con el consiguiente enriquecimiento de los efectos luminicos. El plegado del manto con sus bruscas angulosidades no oculta sus orígenes berninescos. Valiéndose del carácter etéreo de las telas, Ortiz configura un esquema elíptico en torno al rostro y manos, con vistas a concentrar la atención del espectador en los puntos focales más emotivos de la efigie. El origen del mismo estriba en la línea ondulante y convulsa que nace del lado derecho aprovechando el vuelo del tejido y surca las espaldas para remontar el hombro izquierdo y cruzar en diagonal el cuerpo hacia el lado opuesto. La compensación de volúmenes se plasma mediante el apéndice caudal que se desprende por la vertical del costado izquierdo y se esparce por la superficie de la esfera. Soluciones parecidas, aunque atemperadas por una vocación clasicista más decisiva en la línea de Camilo Rusconi, fueron ofrecidas por Olivieri en piezas del monasterio madrileño de las Salesas Reales, como las estatuas de *San Fernando* (h. 1753-1754) y *Santa Bárbara* del Altar Mayor o el aludido grupo de la *Sagrada Familia*, en tanto que la profusión de pliegues, las cadencias rítmicas y las amplias curvaturas evocan el relieve de la *Visita* ción de la fachada de este templo.

El mimetismo de Ortiz sobre el italiano aún es más evidente en la interpretación de los detalles anecdóticos. El rostro reproduce un tipo de belleza lánguida, aristocrática y ausente, de gesto altivo y un tanto inexpresivo, captada con los labios apretados en un estadio de intimismo y atemporalidad que recuerda y entronca con el "clasicismo realista" de Algardi. La tendencia decorativista de Olivieri se hace presente en pormenores como el velo que arranca de la parte posterior de la cabeza y despeja el semblante, el modo de peinar los cabellos con la raya en el centro y recogidos hacia la nuca arqueándose y rizándose sobre las orejas, la delicadeza de las sandalias bordadas y adornadas con joyas y el sofisticado alargamiento manierístico del cuello y, presumiblemente, de las manos al modo de Filippo Parodi y recordando a Parmigianino según de la Plaza Santiago. Ortiz "anatomiza" el cuello trazando sendas líneas

cortantes sobre su volumen cilíndrico que insinúan una triangulación. La tendencia hacia el geometrismo y la abstracción volumétrica es aún más manifiesta desde el perfil izquierdo de esta *Inmaculada* donde la figura aún conserva su cualidad de bloque merced a la nítida definición de las siluetas reivindicada con insistencia por Algardi.

Al final de su vida, Ortiz comienza la ejecución de otra pieza marmórea, culminada a su muerte por el granadino Agustín Victoriano Valero: la *Virgen de las Angustias* para la fachada del Palacio Episcopal, diseñado por Antonio Ramos. La iconografía vino determinada por el lugar originario del prelado comitente del edificio, el granadino José Franquis Lasso de Castilla, quien quería honrar, de este modo, a la patrona de su ciudad natal. En esta pieza de carácter monumental, la estética cortesana se flexibiliza y concilia a favor de una línea de signo conservador emparentada con los presupuestos de la imaginería tradicional. De rostro recio y expresión hierática que remite en un cierto distanciamiento respecto al Cristo Yacente, Ortiz modifica las líneas maestras del original granatense atenuando sus valores patéticos a favor de la frialdad y la agresividad técnica implícitos por la textura del material. El acusado frontalismo se impone por la ubicación del conjunto en la hornacina que remata la portada-retablo del mencionado edificio palaciego.

Contemplada dentro del panorama de escultura en mármol del siglo XVIII en Málaga, la obra de Ortiz representa, por sus aires italianos, la alternativa más avanzada frente al neoclasicismo del granadino Juan de Salazar Palomino y las formas ampulosas de una serie de maestros ignorados que elaboran piezas para distintas portadas de iglesias y los ornamentistas de la Catedral, entre los que se cuentan el propio arquitecto Antonio Ramos y el portugués Clemente Annes Mata de Lobo. Durante el reinado de Fernando VI, este último se incorporaría al taller real bajo la dirección de Felipe de Castro.<sup>30</sup>

#### 4. Escultura en madera policromada

Al igual que otros escultores españoles de su tiempo, Fernando Ortiz desarrolla en su faceta de imaginero la depuración estética del código formal vigente en la escultura policromada tradicional, dotándola de un refinamiento acorde, unas veces, con el gusto rococó y otras con el barroco clasicista y áulico. No ha de olvidarse que, aparte de nacer y formarse con el barroco vernáculo y convivir con sus modelos, Fernando Ortiz ha de servir a una clientela cuya demanda es preferentemente devocional y, como tal, exige del escultor su tácita subordinación a los presupuestos y formulismos tradicionales. Por tanto, la única salida será apostar por una solución de compromiso, en la que se darán cita proporcional las técnicas y recursos comunicativos barroquizantes con las propuestas y giros lingüísticos de diferente cariz. La tradición de la escultura en madera tendrá, por tanto, que aprender a convivir con las novedades foráneas que recalcan en España con un siglo de retraso y se infiltran con éxito en las creaciones plásticas destinadas a la decoración de retablos y a la función procesional.

Fernando Ortiz juega con esa versatilidad a la hora de aplicar indistintamente unas claves formales u otras, dependiendo de la naturaleza y las posibilidades de la obra. Así, en la escultura procesional de *Jesús de la Oración en el Huerto* (1756-1757) el artista combina los mecanismos persuasivos contrarreformistas y la concepción naturalista del desnudo con la solución del perizoma. El tejido se ciñe a las caderas y muslos a modo de calzón corto, surcado de pliegues aristados de evocación berniniana, uno de los cuales cruza en diagonal el área de la lantera.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> M.<sup>a</sup> L. Tárraga Baldó: *op. cit.*, pp. 107-108 (vol. 2).

<sup>31</sup> J. A. Sánchez López: *El Alma de la Madera*, pp. 328-329.

En otras ocasiones, Ortiz opta por imprimir un aspecto pétreo a las vestiduras y se complace en confrontar divergencias texturales entre el tratamiento de las túnicas y el dado a los mantos, cuyas formas caprichosas se levantan y desafían las leyes de la gravedad, recordando la audacia de algunas soluciones formales propias de la escultura genovesa y napolitana. De darse dicho supuesto, las vestimentas suelen presentar unas características retículas poligonales, algunas de ellas similares a las celdillas de un panal, que se contraponen al efecto plástico y visual de los pliegues del manto, resuelto a base de cortes limpios y aristados que recuerdan la talla angulosa del mármol. Dicha dualidad técnica sería aplicada, con variable grado de radicalidad, en una serie de obras como las destruidas imágenes de *San Juan Evangelista* y *San Judas Tadeo* (1755-1765) para los intercolumnios de la parroquia malagueña de Santiago, el grupo de *Jesús entregando las llaves a San Pedro* (1756-1771) de la iglesia del Sagrario y la *Divina Pastora* (1756-1771) de la Iglesia Colegial de Coín. A la misma configuración estética responde la pequeña y delicada imagen de *San José* (1756-1771) conservada en la Catedral y la *Virgen de los Dolores* (1756-1771) perteneciente a la Cofradía del Cristo del Amor establecida en el Santuario de la Victoria. En esta última, la flexión de las rodillas provocada por la posición sedente de la imagen permite a Ortiz recrearse en la textura abrupta que los paños adquieren al adaptarse al cuerpo, con especial valoración de los contrastes volumétricos y claroscuros. Dicho recurso formal se alterna con la tersura del paño cruzado delante de los pechos, la emotividad del gesto implorante acompañado del grácil ademán de las manos, la belleza del rostro, el atavismo y los dejeos nostálgicos respecto a interpretaciones análogas de Mena y la filiación iconográfica con los tipos patéticos prodigados en la escultura dieciochesca por una serie de artistas relacionados con el lenguaje artístico de las Academias.<sup>32</sup> Por todo ello, esta pequeña imagen marca un paso adelante en la evolución estilística de Ortiz, al compararla a su más cercano antecedente: la desaparecida *Soledad* (1737-1756) de la iglesia de San Pablo, erróneamente atribuida a Pedro de Mena, cuyas vestiduras adheridas al cuerpo daban al conjunto el tacto sedoso de la tela mojada.<sup>33</sup>

Con todo, la pieza de imaginería más italianizante de Fernando Ortiz era el desaparecido *San Sebastián* de la iglesia parroquial de Teba (Málaga). Su equívoca catalogación como obra de Nicolás Salzillo ha sido modificada por Romero Torres al adscribirla documentalmente a la producción del escultor malagueño.<sup>34</sup> Su planteamiento icónico secunda la tradicional visión del santo desde el siglo XV, como un adolescente desnudo y atado a un árbol, atravesado por unas pocas flechas, con el rostro extático y estudiada contorsión del cuerpo; antítesis de *Eros* y *Thanatos* que ha hecho tremendamente atractiva su imagen incluso para la plástica contemporánea.<sup>35</sup> El desnudo del joven, de magníficas proporciones y espléndido modelado, sólo quedaba oculto por la región del pubis, recubierta por un rico sudario estofado de complicados pliegues angulosos recogido a la altura de la cadera derecha, la cual aparecía libre sin alterar la continuidad lineal de la silueta. La morbidez y pulcritud del tratamiento anatómico se conjugaba con la diagonal descrita por la posición de los brazos, el sensual arqueamiento del torso y la indolencia del *contrapposto*, matizado con la disposición colgante de los paños por detrás de la pierna diestra. Como afirmara Cirici Pellicer, en esta escultura "la contenida elegancia y la serenidad de aquellos Apolos cristianos que



6. Fernando Ortiz (diseño) y Manuel Monfort (grabado): *Aparición de la Virgen de la Victoria a S. Francisco de Paula* (1757).

eran los *Sebastianes* del Renacimiento, se ha transformado, acentuando la sinuosidad de sus líneas y el expresionismo de su rostro, en un tipo más pintoresco, en el que cobra mayor importancia la suntuosidad de los accesorios".<sup>36</sup>

Pese a tratarse de un personaje masculino, las facciones del rostro reproducían los rasgos menudos y aniñados de los tipos femeninos del escultor y especialmente de sus Dolorosas. Algo que no resulta nada extraño dada la costumbre de Ortiz de dotar de un uso ambivalente a un mismo modelo, dependiendo de la naturaleza y la función del encargo. Así sucedía entre el mencionado *San Juan Evangelista* de la iglesia de Santiago y su homónimo procesional de vestir y también desaparecido de la parroquia de San Juan. La contención, mesura y elegancia gestuales del primero se tornaban en vehemencia dramática y patética en el segundo, sin inmutar el tipo físico empleado en el rostro de ambas piezas.

## 5. Diseños

En 1757, Fernando Ortiz elabora el dibujo de una calcografía grabada por el valenciano Manuel Monfort, e impresa por

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 306-307 y R. de Orueta y Duarte: *op. cit.*, p. 227.

<sup>34</sup> J. L. Romero Torres: "Fernando Ortiz. Aproximación", pp. 135-55.

<sup>35</sup> Véase AAVV: *El San Sebastián. Pinturas, esculturas y escritos*, Galería Pedro Pizarro, Málaga, 1986 y F. le Targat: *Saint Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, Jacques Damase éditeur, Cachan, 1979.

<sup>36</sup> A. Cirici Pellicer y M.<sup>a</sup> E. Gómez Moreno: *Mil joyas del Arte español*, 2 vols., Barcelona, 1947, p. 136 (vol. 2). Como obra general véase J. C. López Giménez: *Escultura mediterránea final del siglo XVII y el siglo XVIII. Notas desde el Sureste de España*, Caja de Ahorros del Sureste de España, Murcia, 1966.



su padre Benito Monfort.<sup>37</sup> Su iconografía efigia un episodio relacionado con un relato legendario alusivo a la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla, en 1487, durante el reinado de los Reyes Católicos. El rey Fernando contempló en sus sueños a San Francisco de Paula arrodillado junto a una imagen de la Virgen ante la que intercedía por la suerte y el triunfo de las huestes cristianas. La talla en cuestión, que mostraba en su mano derecha la palma simbólica de la Victoria, no era otra que la que el monarca había depositado en su oratorio. Con el paso del tiempo, la efigie se convertiría en el eje de una multitudinaria devoción popular que culminaría con la proclamación de su patronato sobre la ciudad y diócesis de Málaga en 1867. El escultor traduce fielmente el acontecimiento narrado por los historiadores locales, aunque dejando rienda suelta a su imaginación y fantasía creativa. La Virgen coronada y con su hijo en el regazo, conversa apaciblemente con el anciano sentada en un deslumbrante trono de rocallas espumosas que caen en cascadas por los márgenes del asiento. María hace el gesto de atraerlo hacia sí al abrazarlo con la mano derecha. Una gloria de querubines y ángeles tenantes portan distintos atributos del santo: el sol incandescente con el lema: *CHARITAS* de la Orden de los Frailes Mínimos, la tiara papal y el supuesto bastón-reliquia usado en vida por San Francisco de Paula. Otro de los niños juega con la orla del manto de la Virgen remediando la capucha del fraile con cierto aire burlón. El grupo aparece entre nubes, mientras al fondo aparecen sendas edificaciones que, tal vez, se correspondan con la ermita del Monte Calvario aledaña al propio Santuario de la Victoria.

La representación tradicional se reviste de renovados aires artísticos visibles en la profusión de los consabidos plegados angulosos y las estrechas afinidades de esta calcografía con otras de la esfera cortesana como la *Inmaculada* dibujada por José Camarón y grabada, asimismo, por Manuel Monfort. A su vez, la fastuosa ornamentación y la opulencia compositiva abrazan de pleno esa misma gracia rococó, difundida internacionalmente a través de fuentes visuales como las ilustraciones grabadas por los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klaubert para la *Letanía* Lauretana (1750) del predicador de

Fridberg, Franz Xavier Dornn.<sup>38</sup> El hecho de que la Virgen de la Victoria figure como una matrona italiana ya ha sido planteado por otros autores. Sin embargo, no es menos verosímil que a la hora de llevar a cabo su interpretación personal, Ortiz debía vencer enormes dificultades sin traicionar la verosimilitud exigida a un grabado concebido como "verdadero retrato" de la escultura en cuestión. El principal obstáculo radicaba en la filiación goticista de la efigie, cuyas formas también remiten a la introducción del Renacimiento en Andalucía. Por si ello fuera poco contaba con el agravante añadido de la parafernalia de aditamentos de platería y vestiduras bordadas que ocultaban la talla y le imprimían una apariencia hierática. El artista resuelve el problema desplegando una reinterpretación libre de los ropajes acorde a su estilo, aunque, eso sí, manteniendo el parecido fisionómico. Sin descartar la posibilidad de que Ortiz pudiera haber tenido la oportunidad de contemplar la talla en su integridad desprovista de oropes, lo cierto es que sí logra reflejar con fidelidad el majestuoso distanciamiento aristocrático y la leve severidad de la Virgen de la Victoria. Al parecer, estas cualidades ya fueron advertidas por Felipe IV en el transcurso de su visita a Málaga, en 1624, quien, según el cronista mínimo Fray Juan de Prado y Ugarte, exclamó al verla: "*verdaderamente esta imagen tiene cara de señora, no como tantas otras que parecen niñas*".<sup>39</sup> De hecho, un estudio detenido y detallado revela la coincidencia exacta entre los rasgos plasmados por Ortiz y el rostro del original escultórico, de pronunciado perfil ovalado, ojos entornados, nariz ancha, robusto mentón y párpados abultados. Únicamente la expresión ha sido dulcificada para adecuarla a las corrientes estéticas que informan tan original y humanizado retrato dieciochesco de la Virgen de la Victoria a la moda europea.

Entre 1768-1769 Fernando Ortiz diseña el Simpecado o estandarte concepcionista de la Catedral bordado por el maestro Domingo Navarro. El repertorio decorativo rococó a base de rocallas, flores, mariposas y pájaros convive con la Inmaculada central, de planta reposada aunque igualmente deudora de ese gusto por las diagonales y líneas quebradas y de aquellas formas italianizantes que un día le deslumbraron en Madrid y que arribaron de su mano a "puerto" malagueño.

<sup>37</sup> J. L. Romero Torres: "Fernando Ortiz y su interpretación iconográfica de la Virgen de la Victoria", en *Sur*, 9-IX-1979, Málaga, 1979, p. 25 y A. Clavijo García: *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas. Carpeta de grabados e ilustraciones*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Málaga, 1984. El escultor acompañó el diseño del siguiente texto: "*El Plenipotenciario de Dios N. Glor. P. Y Patriarcha S. Franco. de Paula/ hecha a devoción de un indigno Hijo/ suyo el que la dedica a N. M. y S. María SS. de la Vict. Patrona/ de la Religión Mínima y conquista/ de las Españas; que se venera en su/ Magnifico. y Rl. Conv. de/ Málaga donde/ sale a luz. Fernandus Ortiz inv. Me. Cum privile: Regis Se estamparon en la imprenta de Benito Monfort en Val. Emanuele Monfort sculp. Val. Anno 1757*".

<sup>38</sup> Sobre la *Letanía* de Dornn véanse S. Sebastián López: "La imprenta en Valencia como difusora del espíritu rococó", en *Cimal* n.º 2, Valencia, 1979, pp. 34-36 y *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 207-215; M. A. Roig i Torrentó: "Influencia de los grabados de los hermanos Klaubert en la capilla de la Mare de Déu dels Xolls en Sant Llorenç de Morunys-Lérida", *Archivo Español de Arte*, n.º 221, CSIC, Madrid, 1983, pp. 1-18 y M.ª J. Castillo y Utrilla: "Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II-n.º 3: *Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pp. 220-223.

<sup>39</sup> J. M.ª Díaz de Escobar: *La imagen de Ntra. Sra. de la Victoria. Patrona de Málaga. Estudio histórico*, Establecimiento Tipográfico de La Unión Conservadora, Málaga, 1898, pp. 58-59.

# LA FLORA MEDITERRÁNEA Y EXÓTICA EN LA OBRA DE TOMÁS YEPES (ca. 1600-1674)

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA

Universidad de Valencia

Las últimas investigaciones realizadas sobre Tomás Yepes han puesto de manifiesto el papel decisivo que este pintor desempeñó en la configuración del bodegón en Valencia.<sup>1</sup> Este género, que no empezó a prosperar, salvo con algunas excepciones, hasta mediados del siglo XVII, posee algunas peculiaridades que se han interpretado como el reflejo de una sociedad diferente a la de la Corte. La obra de Yepes responde, en efecto, a las circunstancias de la Valencia del siglo XVII, una ciudad con intensos lazos comerciales y culturales con el resto de la Península Ibérica y con Italia. Las noticias biográficas y documentales han permitido determinar que Yepes era un hombre integrado en la vida local, con intereses económicos y posición saneada, en estrecho contacto con sus compañeros de generación y relacionado con el medio cortesano. Desde el punto de vista estilístico, sus composiciones evidencian tanto la influencia de los pintores castellanos Juan van der Hamen (1596-1631) y Alejandro de Loarte (1590/1600-1626) como la de los bodegonistas italianos, especialmente al final de su producción, lo que ha llevado a plantear la posibilidad de que su estilo madurara en contacto con la pintura de naturalezas muertas del otro lado del Mediterráneo.

El estudio de la flora que Yepes incluye en su obra y el modo de representarla no sólo se ajusta a estos planteamientos estilísticos sino que permite aportar otros aspectos de su personalidad pictórica.

Entre las obras del pintor valenciano que reúnen un mayor número de especies botánicas destacan los dos conocidos floreros de la colección Masaveu, fechados en 1664. Estas composiciones pueden tomarse como el punto de partida para el estudio de la flora en la obra de Yepes.

La identificación botánica de estas flores y, en general, de las plantas representadas en la pintura del siglo XVII, no es una tarea fácil pues requiere un análisis basado en los diferentes caracteres de las especies de acuerdo con la taxonomía botánica. La ausencia en muchas ocasiones de algunos de estos caracteres dificulta notablemente la identificación. A esto hay que añadir la libertad del artista cuando representa una especie determinada. Además, son necesarios unos conocimientos específicos de historia de la botánica y un método de identificación parcialmente distinto al que utilizan los botánicos con ejemplares vivos o desecados. Recurrir a los textos de la época para

determinar el nombre con el que los españoles del XVII conocían una especie concreta, crea otra dificultad. Hasta la aparición de la moderna nomenclatura botánica en el siglo XVIII,<sup>2</sup> existían tantos nombres como idiomas y dialectos, por lo que era muy difícil, aun para los expertos, saber de qué planta se trataba. Por todo ello, ha sido imprescindible recurrir no sólo a las indicaciones de los botánicos actuales sino también a los estudios sobre la terminología botánica de los siglos XVI y XVII llevados a cabo por los historiadores de la ciencia así como el aprendizaje de los métodos de identificación por ellos utilizados.<sup>3</sup>

La exactitud y precisión con que Yepes representa los detalles de la anatomía de las flores permite reconocer más de treinta especies botánicas distintas en estas dos obras. Junto a plantas típicas de la región mediterránea, como el alcaparro, el mirto o la albahaca, y especies características de los arenales valencianos, como el pancrancio y la amapola amarilla, se incluyen otras exóticas originarias de América, como dondiegos de noche, nardos, pasionarias o clavelones, y de Asia, como el amaranto y el tulipán. La representación de todas estas flores no puede desligarse del interés por el conocimiento botánico que se experimentó en toda Europa desde el siglo XVI. Las expediciones científicas dieron a conocer nuevas especies animales y vegetales de Asia, África y América, favoreciéndose la introducción y la difusión de las plantas exóticas en nuestro continente. El contacto epistolar, el intercambio de ejemplares vivos o secos, el regalo, el comercio y la difusión de tratados científicos contribuyeron a la formación de un grupo de amantes y estudiosos de las plantas en las principales ciudades europeas, entre las que se encontraba Valencia.

El cultivo de la historia natural en Valencia tuvo como núcleo fundamental la cátedra vulgarmente denominada de "herbes" de su Universidad. La máxima figura de esta cátedra durante el siglo XVI fue Juan Plaza, titular de la misma entre 1567 y 1583. Su nombramiento coincidió con la fundación de un jardín botánico, el primero en España de tipo universitario. Plaza mantuvo una estrecha relación científica con el gran naturalista flamenco Charles de L'Escluse o Clusius, que difundió en Europa las aportaciones botánicas del catedrático valenciano. Su sucesor en la cátedra fue Jaime Honorato Pomar cuyo prestigio lo puso en relación directa con Felipe II y las iniciativas regias

<sup>1</sup> W. B. Jordan; P. Cherry (1995), *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres, National Gallery Publications (edición española), pp. 118-128; A. E. Pérez Sánchez (1995), *Thomas Yepes*, Valencia, catálogo de la primera gran exposición dedicada a su obra, celebrada en el Centro Cultural Bancaixa de Valencia del 26 de septiembre al 26 de noviembre de 1995. Esta última obra, además de recoger toda la bibliografía anterior, incorpora aspectos totalmente novedosos sobre la personalidad del pintor y ciertas circunstancias de su entorno familiar y social.

<sup>2</sup> J. I. Catalá Gorgues; C. Sendra Mocholí (1995), "Los sistemas botánicos: clasificación y denominación de las plantas". En: J. M. López Piñero et al., *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Valencia, Fundación Bancaixa, pp. 72-85.

<sup>3</sup> Para la realización de este trabajo ha sido fundamental la colaboración con el Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia de la Universidad de Valencia, que viene desarrollando desde hace muchos años una línea de investigación dedicada a la historia de la materia médica y la botánica prelinneanas. Fruto de esta relación fue mi tesis de licenciatura *El mundo vegetal en la pintura española del siglo XVII. Aproximación a su estudio*, Valencia, Universitat de València, 1995.

en torno a la historia natural. Valencia era entonces uno de los principales lugares de procedencia de los árboles y plantas que Felipe II hizo llevar a Aranjuez y otros jardines reales. Pomar desempeñó la función de consejero en botánica y como muestra de la estimación del monarca, recibió la espléndida serie de pinturas de plantas y animales que forman el *Código Pomar* (ca. 1590), conservado en la Biblioteca Universitaria de Valencia. Esta obra incluye plantas procedentes del territorio valenciano y otras zonas españolas, muchas de las especies exóticas que se cultivaban en los jardines reales y copias de las realizadas en la expedición de Francisco Hernández a Nueva España.

Durante el siglo XVII, la cátedra valenciana de "herbes" mantuvo su orientación práctica. Melchor de Villena, la máxima celebridad valenciana del periodo, fue su titular desde 1596 hasta 1621. Estudió la flora valenciana y realizó viajes para herborizar Cataluña, Castilla y Portugal. Su sucesor, Gaspar Pons, consiguió que se fundara un nuevo jardín botánico en 1633.<sup>4</sup>

Como ya hemos adelantado, Yepes incluye en sus composiciones plantas típicas de la región mediterránea que suelen incluirse en los bodegones de sus contemporáneos italianos y que no aparecen en las obras del norte de Europa. Es el caso de la albahaca y del alcaparro.

La primera, es una planta originaria del Asia meridional, aunque desde la Antigüedad se ha cultivado en los países mediterráneos por sus cualidades aromáticas, ornamentales, medicinales y culinarias. Sin embargo, fue a partir del siglo XVI cuando esta planta alcanzó su mayor popularidad y difusión, especialmente en los países mediterráneos. En este sentido, el italiano Pier Andrea Mattioli, en sus comentarios a la obra de Dioscórides, publicados por primera vez en 1544 y varias veces reeditados, destacó que "pocas son las casas, sobre todo en la ciudad, que no la tienen en las ventanas, en las azoteas y en los jardines durante el verano". Parece también que fue entonces cuando empezó a apreciarse principalmente por su perfume y, por esta razón, el humanista Andrés Laguna se extrañó de que ninguno de los autores antiguos mencionaran "el suavísimo olor que derrama de sí la albahaca, siendo la principal gracia della".<sup>5</sup> Su nombre botánico, *Ocimum basilicum*, parece que se debe precisamente a su aroma, extremadamente agradable y penetrante, puesto que en griego *ozein* significa oler y *basilikos*, rey. De este modo explicó Sebastián de Covarrubias en el siglo XVII su nombre latino de *basilicum*: "por ser su olor tan excelente que puede ser rey de los demás olores, o llevarse a los palacios de los reyes".<sup>6</sup>

Por todo ello, no es extraño que Yepes incluyera la albahaca en sus floreros y jarrones como una de las plantas habituales en la Valencia del siglo XVII. La cerámica de Manises, que el pintor valenciano representa con frecuencia, llegó incluso a difundir un aparatoso florero conocido como "alfabeguer" destinado a los ramos de esta planta. Pérez Sánchez ha localizado una obra de Yepes en una colección privada en la que se representa exclusivamente una maceta de albahaca, muy similar a las que debían colocarse durante el verano en las casas mediterráneas.<sup>7</sup>

El alcaparro (*Capparis spinosa* L.) constituye un caso similar. Este arbusto de largas ramas trepadoras crece, principalmente, entre las rocas y muros de las zonas más cálidas del litoral mediterráneo. Los griegos fueron los primeros en cultivarla como planta ornamental, medicinal y culinaria, tal como harían después los romanos, que la utilizaron sobre todo como condimento, convirtiéndose desde entonces en un ingrediente típico de la cocina mediterránea. Durante los siglos XVI y XVII, su gran popularidad continuó basándose en su empleo tradicional como condimento, aunque también se cultivó por sus propiedades medicinales y como planta ornamental. Las frágiles flores del alcaparro, casi excepcionales en los floreros de la época, también se incluyen en las composiciones del pintor italiano Mario Nuzzi (1603-1673), contemporáneo de Yepes.

Entre las plantas características de las costas mediterráneas destaca igualmente el pancracio (*Pancratium maritimum* L.), conocido también con los nombres de amormío, narciso marino, azucena de mar y azucena de la Virgen. Estos últimos nombres se explican por las características de sus flores blancas, con figura de embudo y una doble corola acampanada que exhalan, desde el atardecer, un suave aroma que recuerda a la azucena. Como la amapola amarilla (*Glacium flavum* L.), es una especie que todavía en la actualidad, crece en los arenales valencianos.<sup>8</sup>

La primera descripción e ilustración de la planta apareció en 1576 en el célebre tratado de Clusius *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia*, con el nombre de "Hemerocallis valentina". Este autor dijo haber tomado el nombre del "celebérrimo médico y profesor de Valencia Juan Plaza".<sup>9</sup> Como ya se ha señalado, Plaza mantuvo una estrecha relación científica con Clusius que se inició con motivo de la estancia del holandés en Valencia y se prolongó después durante muchos años. En su correspondencia y en varias de sus obras, Clusius citó con elogio al profesor valenciano y reprodujo los materiales que le había proporcionado. En algunos casos se trata de especies características de la zona valenciana, como el pancracio, y en otros, de plantas americanas, como el género *Agave*, que a través de Clusius fue denominado en Europa central "filiagulla", del valenciano "fil i agulla" (hilo y aguja).<sup>10</sup>

Durante el siglo XVII, el pancracio también se cultivó como planta ornamental en los jardines españoles e italianos. Su presencia en el jardín de Aranjuez explica que pintores como Van der Hamen o Arellano lo incluyeran, en alguna ocasión, en sus composiciones florales. El primero, lo representó en su *Ofrenda a Flora*, conservada en el Museo del Prado, y Arellano en la guirnalda de flores que rodea la alegoría de la vanidad, pintada por Francisco Camilo. Sin embargo, es más frecuente encontrarlo en las naturalezas muertas de pintores italianos como sucede, por ejemplo, en las composiciones del napolitano Paolo Porpora (1617-1670).

Los floreros de Yepes también incluyen un buen número de plantas originarias de Asia y América que revelan el gusto por las flores exóticas común a toda la Europa del siglo XVII. Entre las de origen asiático, pueden destacarse el tulipán y el amaranto.

<sup>4</sup> Sobre la cátedra de "herbes" de la Universidad de Valencia y sus principales figuras, véanse los trabajos de J. M. López Piñero (1990), *Clásicos médicos valencianos del siglo XVI*, Valencia, especialmente las pp. 46-48, 106-116, que tratan de Juan Plaza; (1990), *El Atlas de Historia Natural donado por Felipe II a Jaime Honorato Pomar*. Edición facsímil y estudio introductorio, 2 vols., Valencia; (1991), *El Código Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la Historia Natural y la expedición de Hernández a América*, Valencia; (1992), *Clásicos médicos valencianos del siglo XVII*, Valencia, pp. 11-14, 57-65, 69-77, 99-106; (1995), *Història de la ciència al País Valencià*, Valencia.

<sup>5</sup> P. A. Mattioli (1565), *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis Anazarbei de medica materia...*, Venetiis, ex Officina Valgrisia (1.<sup>a</sup> ed. de 1554), II, 130. A. Laguna (1555), *Pedacio Dioscórides Anazarbeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*, Anvers, en casa de Juan Latio, II, 130. Los autores antiguos a los que se refiere son Dioscórides, Plinio y Galeno.

<sup>6</sup> S. de Covarrubias Orozco (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez. Ed. consultada: edición facsímil de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 65.

<sup>7</sup> Pérez Sánchez (1995), p. 123.

<sup>8</sup> M. Costa (1986), *La vegetación en el País Valenciano*, Valencia, Universitat de València, pp. 72-73.

<sup>9</sup> C. Clusius (1576), *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia...*, Antverpiae, ex Officina Christophori Plantini, p. 287.

<sup>10</sup> J. M. López Piñero (1990), *Clásicos médicos valencianos del siglo XVI*, Valencia, pp. 48-49.



Los tulipanes ocuparon un destacado lugar en las composiciones de flores del siglo XVII. Las especies y cultivares del género *Tulipa* habían sido introducidas en Europa occidental desde Asia Menor a mediados del siglo XVI y, desde este momento, despertaron el interés de científicos y jardineros.<sup>11</sup> La primera descripción e ilustración xilográfica del tulipán apareció en una publicación del suizo Conrad Gesner de 1561, quien afirmaba haberlo visto en una casa particular de Augsburgo.<sup>12</sup> Veinte años más tarde, Matthias de l'Obel o Lobelius publicó una detallada descripción del tulipán multiforme ilustrada con veinticinco grabados.<sup>13</sup> Sin embargo, su primer gran estudioso fue Clusius que en 1570 había llevado el tulipán desde los jardines imperiales de Viena a Mechelen, en Flandes. En su tratado *Rariorum Plantarum Historia*, publicado en Amberes en 1601, aportó precisas observaciones científicas y explicaciones sobre sus múltiples variedades.<sup>14</sup>

La forma y tamaño de las flores y su enorme variedad de colores, convirtió al tulipán en una especie muy estimada en los jardines de toda Europa. En España, los tulipanes fueron cultivados en Aranjuez y otros sitios reales por los jardineros flamencos de Felipe II. En el *Códice Pomar*, aparecen cinco clases distintas de tulipanes, aunque su número se multiplicó rápidamente. Hacia 1629, ya se habían conseguido más de ciento cuarenta variedades por hibridación. Sin embargo, fue Holanda el país que alcanzó mayor fama en su cultivo y donde estalló una locura colectiva por conseguir los tulipanes más hermosos y más caros. Este fenómeno, conocido como "tulipomanía", puso en peligro la economía del país, pues la gran demanda de flores y bulbos de tulipán, codiciados por los coleccionistas y convertidos en elementos de prestigio, provocó la especulación a gran escala.

Varios autores han señalado que la representación del tulipán en la pintura debió reemplazar en las especulaciones de bolsa a los tulipanes reales, sólo disponibles potencialmente en bulbos. Como elementos decorativos, tenían principalmente la función de acompañar la actividad comercial y, por lo tanto, su belleza no fue contemplada con un placer desinteresado, sino más bien bajo el estigma de su valor económico. De hecho, el exhaustivo estudio de Segal,<sup>15</sup> que ha identificado las especies, variedades y cultivares de tulipán en la pintura holandesa, ha puesto de manifiesto que los artistas del siglo XVII representaron mayoritariamente los ejemplares más costosos. De esta forma, señala que para los moralistas contemporáneos era fácil asociar el fenómeno de la "tulipomanía" y su representación artística con la vanidad de los bienes terrenales. Siguiendo este mismo razonamiento, Tapié ha afirmado que la elección del tulipán como protagonista de los floreros barrocos era claramente

simbólica, siendo en ellos utilizado como símbolo expreso del carácter transitorio y efímero de la vida.<sup>16</sup>

No es posible asegurar que los tulipanes incluidos en los floreros de Yepes tuvieran esta lectura simbólica. Sin embargo, parece que cultivó otro tipo de naturaleza muerta en el que existe una alusión moral explícita. Recientemente, se ha atribuido al pintor valenciano una *vanitas*, en la que aparece, junto a los elementos tradicionales de estas composiciones, como el cráneo o el reloj de arena, un jarrón con un crucifijo y varias flores, entre las que se encuentra el tulipán.<sup>17</sup> En este caso, su intención simbólica resulta evidente.

Entre las plantas de origen asiático más frecuentemente representadas por Yepes se encuentra también el *Amaranthus tricolor* L. Esta especie, originaria de la India, fue conocida y utilizada en Europa durante el siglo XVII como planta ornamental, aunque no es posible precisar el momento de su introducción.<sup>18</sup> Tampoco es fácil determinar el nombre con el que se la conocía en la época. El problema se complica porque la mayoría de las fuentes escritas que aluden al amaranto, desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, no se refieren al actual género *Amaranthus*, sino al *Helichrysum stoechas* L., conocido actualmente con el nombre de perpetua o manzanilla bastarda. Yepes representa conjuntamente en un florero estas dos especies caracterizadas por una misma propiedad que las diferencia del resto de las flores. Ambas son plantas que tardan mucho tiempo en marchitarse y por esta razón, no es extraño que compartieran el nombre de amaranto, que en griego significa "que nunca se marchita".

La presencia de plantas americanas en la obra de Yepes es también muy importante.<sup>19</sup> En los dos floreros de la colección Masaveu se distinguen dondiegos de noche (*Mirabilis jalapa* L.), pasionarias (*Passiflora caerulea* L.), clavelones (*Tagetes erecta* L.) y nardos (*Polyanthes tuberosa* L.). Estos últimos, se representan en el bodegón de macetas de la colección Menil, en Houston, donde, además de claveles y pensamientos, se incluye otra especie americana: la capuchina (*Tropaeolum majus* L.). El girasol (*Helianthus annuus* L.), una de las flores exóticas más espectaculares que llegaron a España desde América durante el siglo XVI, se incluye también en otros floreros del pintor valenciano.

La temprana difusión de algunas de estas especies americanas y su aprecio como plantas ornamentales explica su presencia en las composiciones florales de toda Europa desde la primera mitad del siglo XVII. Es el caso del girasol o de los claveles de Indias. Estos últimos son las plantas americanas que con mayor frecuencia aparecen en la obra de Yepes.<sup>20</sup> Francisco Hernández, el primero en describir sus diferentes tipos y pro-

<sup>11</sup> Parece que fue el flamenco Ogier Ghislain de Busbeck, tutor del príncipe de la casa de Habsburgo y embajador de Fernando I, quien, en 1556, importó esta planta a los jardines del este de Europa desde la corte turca de Constantinopla, donde eran muy populares. Ya en la segunda mitad del siglo XVI, gracias al comercio de Venecia con Oriente, los jardines italianos fueron los primeros en tener ejemplares de la flor oriental y la rareza botánica se compró más por su aspecto decorativo que por su calidad terapéutica. L. Tongiorgi (1984), *Imagine e natura*, Módena, p. 152. Las últimas aportaciones sobre el tulipán y su relación con la pintura se recogen en la obra de P. Taylor (1995), *Dutch flower painting*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 10-15, 62-68.

<sup>12</sup> C. Gesner (1561), *De Hortis Germaniae Liber...* En: Valerius Cordus, *Annotationes in Pedacii Dioscoridis...* Strasburgo. La primera ilustración del tulipán en los Países Bajos apareció en el herbario de R. Dodoens (1569), *Florum et Coronarium Odoratarumque Nonnularum Herbarum Historia*, Antwerpen.

<sup>13</sup> Lobelius (1581), *Plantarum seu Stirpium Icones*. Antwerp.

<sup>14</sup> F. Hunger (1927), *Charles de l'Ecluse (Carolus Clusius) Nederlandsch Kruidkunde (1526-1609)*, 's-Gravenhage, M. Nijhoff, pp. 351-353.

<sup>15</sup> S. Segal (1990), *Flowers and Nature. Netherlandish flower painting of four centuries*, The Hague, SDU publishers.

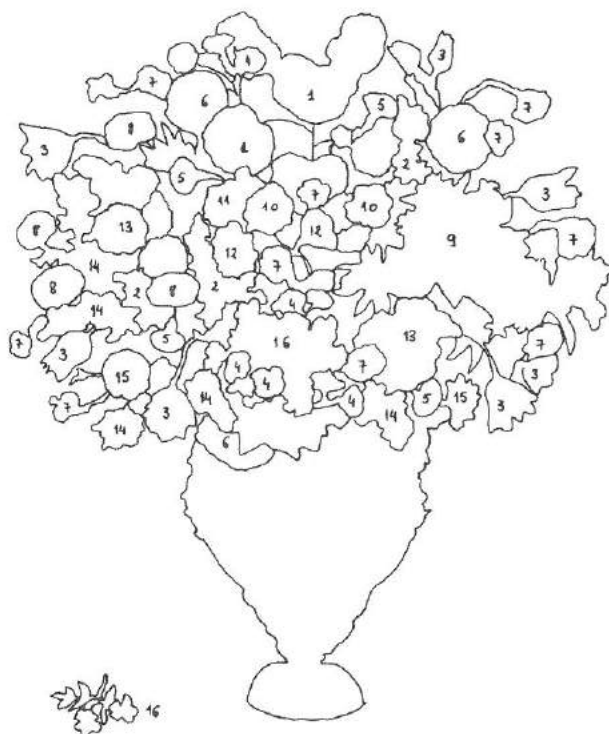
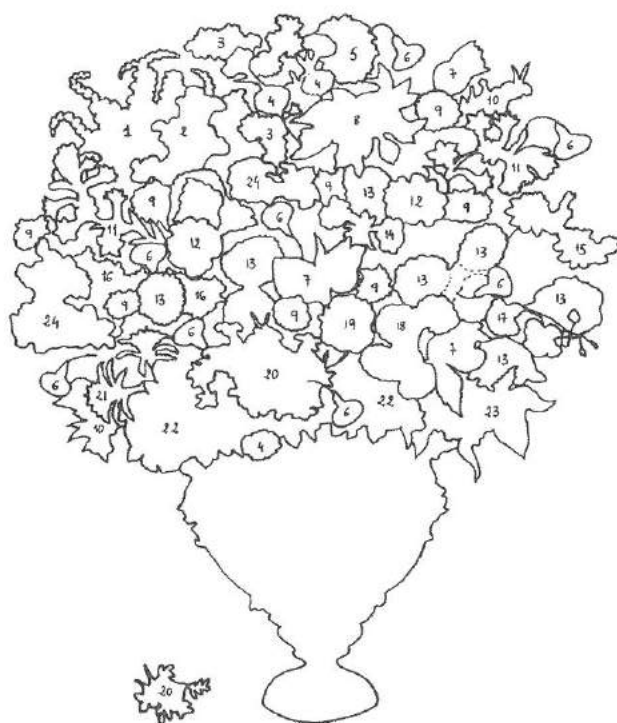
<sup>16</sup> A. Tapié, et al. (1990), *Les vanités dans la peinture au XVII siècle*, Bruxelles, Albin Michel, pp. 190-192.

<sup>17</sup> Pérez Sánchez (1995), n.º 33, pp. 102-103.

<sup>18</sup> R. N. Chopra, et al. (1956), *Glossary of Indian medicinal plants*, New Delhi, Council of scientific and industrial research, p. 15. Gracias a la obra de G. Ríos (1592), *Agricultura de iardines que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas*, Madrid, fol. 251 v, sabemos que el *Amaranthus tricolor* L. era empleado en jardinería y se le conocía también por el nombre de "papagayos".

<sup>19</sup> Sobre las plantas americanas en la pintura, véase M. J. López Terrada, "Hernández and the Spanish Painting in the 17th Century". En: S. R. Varey (dir.), *The World of Dr. Francisco Hernández*. 2 vols., Stanford University Press (en prensa).

<sup>20</sup> La *Tagetes erecta* L. se incluye entre los floreros que llevan en el catálogo de Pérez Sánchez los números 24, 25, 26 y 27, así como en el Bodegón con escritorio de ébano y floreros (n.º 12), Gallo, gallina y polluelos sobre una terraza (n.º 17), en la *vanitas* (n.º 33) y en el Bodegón de frutas y macetas de Manises (n.º 13). La similitud entre la variedad de flores dobles de la caléndula o maravilla (*Calendula officinalis* L.), que también representa Yepes con frecuencia, y el clavelón ha provocado errores de identificación. Por ejemplo, Jordan y Cherry (1995), p. 122, al analizar el bodegón n.º 13, las confunden.



1. *Florero*. Oviedo, Principado de Asturias (colección Masaveu). Especies representadas: 1. Sauzgatillo, *Vitex agnus-castus* L. 2. Perpetua, *Helichrysum stoechas* (L.) Moench. 3. Lila, *Syringa vulgaris* L. 4. Clavel, *Dianthus caryophyllus* L. 5. Clavel, *Dianthus caryophyllus* L. *plenus*. 6. Bella de día, *Convolvulus tricolor* L. 7. Tulipán, *Tulipa* sp. 8. Amaranto, *Amaranthus tricolor* L. 9. Arañuela, *Nigella damascena* L. 10. Rusco, *Ruscus aculeatus* L. 11. Nardo, *Polygonatum tuberosum* L. 12. Malva real, *Althea rosea* (L.) Cav. 13. Peonía, *Paeonia officinalis* L. 14. Dondiego de noche, *Mirabilis jalapa* L. 15. Pasionaria, *Passiflora caerulea* L. 16. Mirto, *Myrtus communis* L. 17. Alcaparra, *Capparis spinosa* L. 18. Maravilla, *Calendula officinalis* L. 19. Rosa damascena, *Rosa damascena* Mill. 20. Jazmín, *Jasminum officinale* L. 21. Pancraccio, *Pancratium maritimum* L. 22. Albahaca, *Ocimum basilicum* L. 23. Ortiga, *Urtica dioica* L. 24. Malvavisco, *Althea officinalis* L.

2. *Florero*. Oviedo, Principado de Asturias (colección Masaveu). Especies representadas: 1. Bola de nieve, *Viburnum opulus* L. 2. Espuela de caballero, *Consolida ambigua* (L.) P. W. Ball. 3. Tulipán, *Tulipa* sp. 4. Clavel, *Dianthus caryophyllus* L. 5. Bella de día, *Convolvulus tricolor* L. 6. Adormidera, *Papaver somniferum* L. 7. Arañuela, *Nigella damascena* L. 8. Clavelón de la India, *Tagetes erecta* L. 9. Azahar, *Citrus aurantium* L. 10. Rosa castellana, *Rosa gallica* L. cv. *Tuscany*. 11. Rosa damascena, *Rosa damascena* Mill. 12. Amapola amarilla, *Glacium flavum* Crantz. 13. Malva real, *Althea rosea* (L.) Cav. 14. Mirto, *Myrtus communis* L. 15. Rosa blanca, *Rosa x alba*. 16. Rosa silvestre, *Rosa canina* L.

pie­da­des, confir­ma­ba su tem­pra­na di­fu­sión al de­clarar: “He vi­sto na­cer to­dos es­tos gé­ne­ros sem­bra­dos en cua­les­que­ra lu­ga­res y en cual­quier tie­mpo; han pro­spe­ra­do en Es­pa­ña, so­bre to­do en lu­ga­res ca­lie­n­tes, y tam­bién en las na­cio­nes ex­tran­je­ras han da­do sus a­le­gres flo­res”.<sup>21</sup>

Por el con­tra­rio, el nar­do, que fue tem­pra­na­men­te re­pre­sen­ta­do en la pin­tu­ra es­pa­ño­la, es muy di­fí­cil de en­con­trar en las co­m­po­si­cio­nes flo­ra­les del res­to de Eu­ro­pa, al me­nos du­ran­te el si­glo xvii. Es­to es es­pe­cial­men­te cie­rto pa­ra los paí­ses sep­ten­trio­na­les, don­de las ba­jas tem­pe­ra­tu­ras im­pe­die­ron la mul­ti­pli­ca­ción de es­ta plan­ta, por lo que ha­sta fe­chas muy tar­días tu­vo que ser im­por­ta­da.<sup>22</sup> Los flo­re­ros ita­lia­nos con­sti­tu­yen un ca­so a­par­te pues, en ellos, co­mo prue­ban las ob­ras de Pa­olo Por­po­na (1617-1670) o Giu­se­ppe Re­cco (1634-1695), el nar­do fue una es­pe­cie ha­bi­tual­men­te re­pre­sen­ta­da du­ran­te la se­gun­da mi­ta­d del si­glo xvii.

Puede afir­mar­se que la im­por­tan­cia de una co­rrec­ta iden­ti­fi­ca­ción bo­tá­ni­ca de las plan­tas re­pre­sen­ta­das en la pin­tu­ra es co­m­pa­ra­ble, en al­gu­nos ca­sos, a la que tie­ne que re­co­no­cer un per­so­na­je en la pin­tu­ra de re­tra­tos o el acon­te­ci­mien­to que se re­pre­sen­ta en la pin­tu­ra de his­to­ria y es in­du­da­ble que tie­ne apli­ca­cio­nes prác­ti­cas. En pri­mer lu­gar, puede uti­lizarse co­mo un cri­te­rio más pa­ra la da­ta­ción de una ob­ra. El ejem­plo más cla­ro lo con­sti­tu­ye la pre­sen­cia de una es­pe­cie de­ter­mi­na­da cuyo mo-

men­to de in­tro­duc­ción y di­fu­sión en Es­pa­ña se co­no­ce, co­mo su­ce­de con las plan­tas exó­ti­cas. Por otra par­te, el co­no­ci­mien­to de las es­pe­cies ha­bi­tual­men­te re­pre­sen­ta­das por un pin­tor puede uti­lizarse co­mo un pun­to de vi­sta más pa­ra es­ta­ble­cer atri­bu­cio­nes y co­m­pro­bar la in­fluencia de otros ar­ti­stas. Las plan­tas re­pre­sen­ta­das por Yepes pa­recen re­la­cio­nar­lo di­rec­ta­men­te con el am­bien­te de la cá­te­dra de “her­bes” de la Uni­ver­si­dad de su ciu­dad o de su jar­dín bo­tá­ni­co, así co­mo con los pin­to­res ita­lia­nos co­m­tem­pó­ra­neos. Por el con­tra­rio, un pin­tor co­mo Arellano, que to­mó de los pin­to­res fla­men­cos la co­m­po­si­ción, el ti­po de mar­co en for­ma de car­te­la o la re­pre­sen­ta­ción de pá­ja­ros e in­sec­tos, in­cluye en sus ob­ras las mis­mas es­pe­cies que ellos, sien­do al­gu­nas muy po­co fre­cuen­tes en la Es­pa­ña de la é­po­ca. La iden­ti­fi­ca­ción de las es­pe­cies bo­tá­ni­cas re­pre­sen­ta­das por un ar­ti­sta tam­bién puede ayu­dar a re­con­struir el mé­to­do de tra­ba­jo de un pin­tor. Si las flo­res re­pre­sen­ta­das no se cul­ti­va­ban en los jar­di­nes es­pa­ño­les, no flo­recen en la mis­ma é­po­ca del año y apa­recen fre­cuen­temen­te en la pin­tu­ra del norte de Eu­ro­pa, debe pen­sarse en una in­fluencia de es­ta pin­tu­ra so­bre el ar­ti­sta o en la uti­li­za­ción de gra­ba­dos. Fre­nte a es­te mé­to­do de tra­ba­jo, es ba­stan­te pro­ba­ble que Yepes, que so­lía re­pre­sen­tar plan­tas de los jar­di­nes de su ciu­dad y flo­res ca­rac­te­rís­ti­cas del ter­ri­to­rio va­len­cia­no, uti­li­za­ra mo­de­los vi­vos o re­ali­za­ra sus co­m­po­si­cio­nes uti­li­zan­do es­tu­dios di­rec­ta­men­te to­ma­dos del na­tu­ral.

<sup>21</sup> F. Hernández (ca. 1577), *Historia Natural de Nueva España*. Ed. consultada: México, Universidad de México [vols. II y III de *Obras completas*], IV, 179.

<sup>22</sup> Según C. Boutelou (1804), *Tratado de las flores: en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines*, Madrid, en la Imprenta de Villalpando, p. 99, a principios del siglo xix el nar­do era ex­por­ta­do desde Ita­lia o sur de Fran­cia a los paí­ses del norte de Eu­ro­pa e In­gla­terra, don­de era una es­pe­cie muy apre­cia­da.



# LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LA GRANJA A TRAVÉS DEL EPISTOLARIO ENTRE DOROTEA SOFÍA DE NEUBURGO E ISABEL DE FARNESIO: ANDREA PROCACCINI Y EL MODELO PARMENSE DE EDILICIA DE JARDINES

LAURA GARCÍA / LUIGI PELIZZONI

Universidad de Barcelona / Biblioteca Palatina, Parma

## El matrimonio de Felipe V: la dinastía Farnesio en España

UNO de los acontecimientos más destacados de principios del siglo XVIII para los ducados de Parma y Piacenza y para España fue, sin duda alguna, el constituido por el matrimonio entre Felipe V y Elisabetta Farnese y el viaje que esta última realizó, en calidad de reina de España, para reunirse con su esposo. En el ámbito de la historia de viajes y viajeros estos acontecimientos resultan con cierta frecuencia poco estudiados pero constituyen, indudablemente, sea en sí mismos o en las consecuencias que de ellos se derivan, un advenimiento de proficuos aspectos que no deben ser pasados por alto por la Historia del Arte.

Antes incluso del matrimonio, celebrado en Parma en 1714, se llevaron a cabo diversos preparativos y manifestaciones que implicaron a la península italiana por completo durante varios meses; el mismo viaje fue seguido atentamente por toda Europa y se realizó con tal magnificencia que aun en nuestros días constituye un ejemplo del esplendor de las monarquías y de la organización de las cortes del momento.

En otras épocas había sido España la interesada en matrimoniarse sus princesas con Parma; el duque Octavio Farnese se había casado, el 4 de noviembre de 1538, en Roma, con Margarita de Austria, hija de Carlos I, emperador con el nombre de Carlos V, mientras que su primogénito Alejandro lo hizo en Flandes en 1565 con María d'Aviz, heredera del reino de Portugal.

Este nuevo matrimonio, provechoso para los dos estados, fue favorecido por la acción del abad Giulio Alberoni quien, residiendo en la corte de España, logró convencer al rey Felipe V, viudo de su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya, del encanto y de las dotes de la princesa de la casa farnesiana, con la cual lo encaminó a un conveniente matrimonio. Elisabetta, última descendiente de los duques de Parma, extinguidos en 1731, se casó por poderes el 16 de septiembre de 1714 en Parma. De este matrimonio surgieron las futuras dinastías borbónicas de Nápoles y Sicilia (Carlos, 1734-1759) y de Parma (Carlos, de 1732 a 1734 y después Felipe, de 1747 a 1765); y fue asegurada además la supervivencia de la familia española gracias a Carlos, quien, por la prematura muerte de los tres infantes del precedente matrimonio de su progenitor sin que se hubiese perpetuado ningún heredero, dejó Nápoles para asumir la corona en 1759 con el nombre de Carlos III. Las circunstancias políticas y militares relativas a estos acontecimientos son manifestamente conocidas; por ello, destacamos aquí el aspecto del viaje de la reina y un momento específico de su actividad, tratado en la correspondencia con su madre, Dorotea

Sofía de Neuburgo: la construcción del palacio y particularmente de los jardines de La Granja.

## Parma y Génova en la órbita diplomática española: matrimonio y viaje de la reina

Los acontecimientos y festejos relativos al matrimonio de los monarcas aparecen descritos de forma sumaria en un volumen monumental, enriquecido con grabados extraídos de los cuadros de Ilario Spolverini pintados para la ocasión, titulado *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese nata principessa di Parma Re cattolici delle Spagne. Solennemente celebrate in Parma l'anno 1714; ed ivi benedette dall'eminentissimo sig. cardinale di S. Chiesa Ulisse Giuseppe Gozzadini legato a latere del sommo pontefice Clemente Undecimo*.<sup>1</sup> El libro recoge los festivos recibimientos de los monarcas de Parma a los ostentosos séquitos de nobles y prelados que acompañaban al cardenal Francesco Acquaviva, ministro de España en Roma, quien tenía la procura de casar a la princesa en nombre del rey Felipe V, y al cardenal Ulisse Giuseppe Gozzadini, obispo de Imola, encargado por el papa de officiar en su nombre el matrimonio de los reales prometidos, con el propio cortejo de cardenales, obispos, nobles y prelados de todos los grados; sin olvidar, además, el acompañamiento de los nobles encargados por los propios príncipes o de las respectivas repúblicas de asistir al acontecimiento y de hacer llegar las felicitaciones al duque de Parma y a la real esposa. Para la ocasión había sido enviado a Parma el Sr. Abad Giustiniano Chiapponi, experto maestro de ceremonias de los últimos pontífices, con la misión de organizar las formalidades de la boda, puntualmente descritas en el *Ragguaglio*. Incluso la modalidad de acogimiento, residencia y desarrollo de los encuentros entre los prelados, el duque, el príncipe y las princesas parmesanas, unidos o por separado; las representaciones que tuvieron lugar en los teatros de la corte, como *La Virtù Coronata*, puesta en escena el 6 de septiembre; la visita a la residencia estiva de Colorno, cuyo jardín viene definido como extraordinariamente grande y ameno por su perfecta simetría, por sus hermosas divisiones, por las avenidas provistas de bancos, por las anchas y largas pérgolas sostenidas por columnas marmóreas, por las fuentes ornadas de bellas estatuas y por los extensos naranjos, en resumen, "que no admite comparación en toda Italia"; la visita al Teatro Farnese, a la *Quadreria*, al Museo de las Medallas, a la Librería y a todo aquello que llamase la atención del enviado de España hasta la llegada del legado papal, procedente de Bolonia, recibido *fuori porta* por el

<sup>1</sup> *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese nata principessa di Parma Re cattolici delle Spagne. Solennemente celebrate in Parma l'anno 1714; ed ivi benedette dall'eminentissimo sig. cardinale di S. Chiesa Ulisse Giuseppe Gozzadini legato a latere del sommo pontefice Clemente Undecimo*. In Parma, nella stamperia di S.A.R. MDCCXVII.

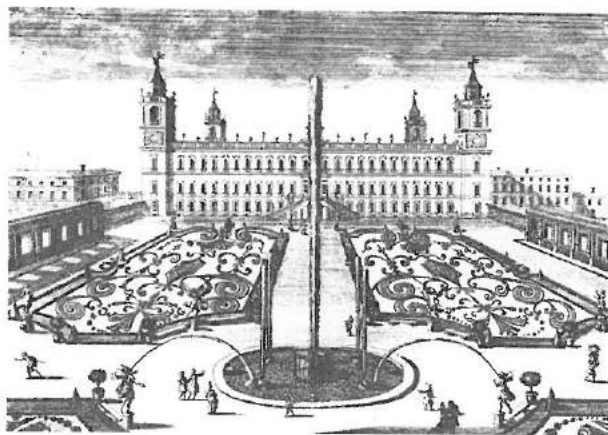
duque con un desmesurado cortejo formado por una memorable cabalgata de varios kilómetros de largo desde la entrada a la ciudad; el análogo y aún más fastuoso cortejo nupcial; el aparato precioso de la catedral de Parma para el matrimonio y el perfecto y monumental desarrollo de la función, el ostentoso convite nupcial y la música y bailes en el Gran Teatro que concluyeron la jornada, están descritos con la máxima precisión. Viene después narrada la partida de los ilustres personajes hacia sus respectivos destinos: el legado del papa dejaba la ciudad el día 19, con la propia corte, saludado por salvas de artillería y escoltado por el duque y un noble seguido de parmesanos; la nueva reina de España partía el 22 de septiembre, precedida por 26 mulas de carga con el equipaje y por las personas del servicio con caballos, literas, sillas y todo lo necesario para la corte durante el viaje.

La primera etapa estaba prevista hasta Carona, localidad de veraneo de los jesuitas; al día siguiente hasta Borgo Val di Taro, por el camino que discurría junto al río, arreglado a propósito para el paso de la reina. El día 25 el cortejo se dirigió cada uno por su cuenta hacia la frontera de los estados de Parma por la ruta del monte Centocroci, donde había sido preparado un gran pabellón para acoger a los enviados del duque de Toscana y a los más altos dignatarios españoles de la región. En primer lugar llegó el cardenal Acquaviva; tras él, el duque Francesco Farnese, y siguió la reina, quien después de haberse despedido de su madre, que no se había sentido capaz de acompañar a su hija hasta la frontera, había partido siendo saludada, como ya había sucedido en Parma y se repetiría en todas las localidades fortificadas a lo largo del viaje, por las salvas de artillería de las fortalezas de Borgotaro y Compiano. Una vez recibido el homenaje de todos los presentes, se entretuvo para saludar a su tío y a su padre el duque de Parma, y finalmente reanudó el viaje hacia Varese con la escolta del cardenal Acquaviva, la princesa de Piombino, su dama de compañía, los nobles de la corte, los enviados de la república de Génova con 60 alabarderos y una compañía de corsos.

Desde Varese hizo parada en Sestri Levante, donde se embarcó el 1 de octubre en la flota que tenía que conducirla a Génova y desde allí hasta España; el malestar sufrido durante la breve navegación, probablemente debido al mal estado del mar y a un fuerte temporal, la obligaron a desembarcar y a descansar durante algunos días en S. Pier d'Arena, decidiendo finalmente proseguir el viaje por tierra. Esta modificación de planes causó bastantes problemas e incomodidades a las autoridades responsables de las localidades en las que hubo de detenerse, ya que éstos tuvieron que proveer comida y alojamiento para centenares de personas, además de los respectivos animales; para su alivio, buena parte del equipaje había sido dejado en los barcos y enviado a España por mar. Aunque escapa del tema primordial de esta comunicación, resultaría de gran interés para la Historia del Arte analizar el contenido de este equipaje, del que se tiene puntual noticia en las fuentes de los archivos de Parma, principalmente desde el punto de vista de las joyas, vestidos, muebles, cuadros, lencería y regalos que la ya reina hizo transportar a España y que supusieron, sin duda, modelos a imitar.

En S. Pier d'Arena residió en el Palacio Lomellini y descansó durante toda la semana; el día 7 presenció un concierto organizado en su honor en el mismo palacio y el 8 visitó las prodigiosas cenizas de San Juan Bautista, custodiadas celosamente en la iglesia de San Lorenzo. El peregrinaje se realizó solemnemente con toda la corte y recorrió las calles de Génova hasta la iglesia, donde la reina fue recibida por el arzobispo, las dignidades eclesiásticas y la nobleza de la ciudad; demostró una gran devoción en la iglesia y en la capilla de San Juan, donde además de la citada reliquia le fue mostrado un aguamanil que según la tradición había sido utilizado por Jesucristo en la Última Cena. El regreso al palacio se realizó siguiendo un recorrido diferente que le permitió visitar gran parte de la ciudad.

El 9 de octubre se separó del cardenal Acquaviva, quien se



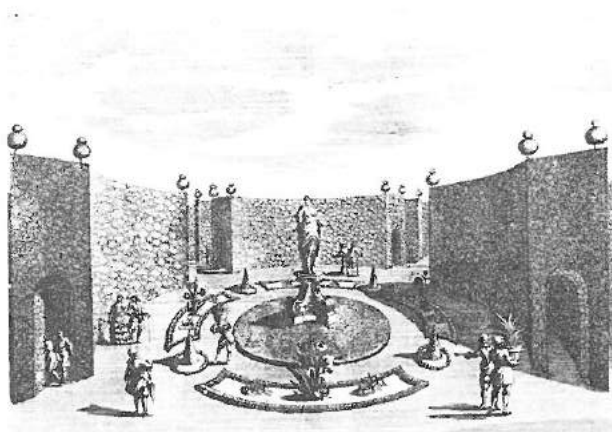
1. El jardín de Colorno.

embarcó hacia Livorno, y partió siguiendo el litoral, deteniéndose en Voltri, Arenzano, Savona—donde visitó el santuario de Nuestra Señora—, Finale, y evitando el feudo de Loano perteneciente al imperio, Calizzano, Toirano, Albenga, Alassio y Diano; en el paso por Oneglia las tropas genovesas de la escolta fueron provisionalmente sustituidas por las saboyanas hasta Porto Maurizio, Riva di Taggia, San Remo y Ventimiglia, última frontera de la república, donde se despidió de los encargados genoveses que habían solucionado del mejor modo posible las necesidades de la real comitiva.

El día 18 llegó a tierras francesas, donde fue acogida por el príncipe Antonio Grimaldi de Mónaco, y con el que se trasladó a Menton. Para evitar Niza, otro feudo imperial, se dirigió hacia las montañas hasta S. Laurens, pero finalmente, y a causa del engrandecimiento del río Varo, tuvo que regresar a Niza, donde permaneció durante un día y medio, llegando a Antibes el 21; de allí prosiguió hasta Marsella, donde pernoctó durante tres días, partiendo de nuevo el 31 de octubre hacia Aix. Atravesando la Provenza y el Languedoc, finalmente llegó a Navarra a finales de mes. En España estaban muy animados los preparativos destinados al encuentro con el rey; la corte salió de Valencia a Zaragoza hacia Pamplona y se estableció un plan de viaje: el encuentro fue previsto para el 18 de noviembre en Guadalajara. La reina, no obstante, aunque siguió escrupulosamente los itinerarios marcados por la corte, proseguía muy lentamente y el 8 de noviembre estaba aún en Montpellier, el 10 en Pezenas, de allí a Tolosa, el 21 en l'Isle Jourdain, después a Gimont, Aubiet, Auch (el 23), Miramont, Mirande, y directa a Pau.

El rey, mientras, se había retirado en paciente espera en Madrid, en tanto que la reina viuda, residente en Bayona, habiendo conseguido poder encontrarse con Elisabetta antes de su llegada a España, desalojó prácticamente su propia residencia para trasladar todos los muebles a Pau, lugar donde la acogió y donde permanecieron cuatro días; el 4 de diciembre estaban juntas en Navarra y a San Juan Pie de Port llegaron el 7, entreteniéndose dos días con motivo de la fiesta de la Virgen. Finalmente se separaron, dirigiéndose una desde los Pirineos hasta Roncesvalles, primera localidad española de su nuevo reino, y la otra a su propia residencia. El 9 de diciembre, bien entrada la tarde, a la luz de numerosas hogueras, la nueva reina de España llegó a Roncesvalles, donde recibió la bienvenida de los enviados del rey. El día 11 estaba en Pamplona, donde se estableció hasta el 14 para proseguir hasta Guadalajara. El día previsto para la llegada a esta localidad, el rey tenía que salir de Madrid y pernoctar en Alcalá, reuniéndose con ella al día siguiente; la camarera mayor princesa de Orsini lo precedió para homenajear a la reina a su llegada a Cadraque. El encuentro entre las dos primeras damas finalizó en una discusión, a la que siguió la decisión de la reina, probablemente estudiada previamente con





2. Estatua de Diana. Colorno.

el abad Alberoni, de alejar a la princesa del reino haciéndola escoltar inmediatamente hasta la frontera. Dio entonces aviso al rey por correo, quien suspendió la expulsión; pero al día siguiente Elisabetta, abandonando el lecho en la madrugada del 23 de diciembre, contrariamente a las costumbres mostradas durante todo el viaje, que la veían iniciar la marcha más allá del mediodía o durante la tarde para llegar a la luz de las antorchas, partió inmediatamente a su vez de Guadalajara para explicar al rey las razones que la habían inducido a alejar a la Orsini, convenciéndolo de la corrección de su proceder y a confirmar su orden de expulsión, aunque moderando su ejecución. La nueva reina de España había mostrado prontamente sus uñas y, eliminada la rival, se prestaba a ganar con sus encantos y dulzura la estima y el amor de Felipe V.

El día 25 de diciembre, desde Guadalajara, Elisabetta escribió a su madre *"Non tralascio di partecipare a V.A. con il corriere straordinario del Re mio Signore che ieri sera arrivai in Guadalajara ove ò avuta la sorte di ritrovare S.M. e ieri sera le partecipo che ubbidij alla Santa Madre Chiesa, et al Re come lei mi aveva comandato avanti la mia partenza da Parma. Gran precetto io non l'avrei mai creduto che fosse come l'ò ritrovato. Il Re mi fa' mille grazie et è qui presente mente ch'io scrivo. Io grazie a Dio sto bene, suppongo che V.A. sarà in migliore stato delle sue doglie. Non mi lasci senza nove, e mi creda che sono e sarò sempre. Mi scordava di darle le Buone Feste"*.<sup>2</sup>

A esta misiva siguió la del propio rey en los siguientes términos *"Ser.ma Duquesa de Parma mi buena Prima y Hermana. Haviendo logrado abyer la mayor de mis felicidades con el arrivo de la Reina a esta ciudad donde despues que tuve la dicha de veer a S. Mg.d. quedaron mis antecedentes ansiosos desseos corridos de es casos o perezosos se celebrò la funcion de la revalidacion de el desposorio quedando me en este alborozo solo el desseo de renovar le con la ocasion de participar*

*os esta noticia tan propia de vuestra natural satisfacion y repetir os mi eterno reconocimiento a correspondencia de un don tal que assegura mi felicidad en tan amable compania y assegurar os al mismo tiempo de mis vivas ansias de que ayais conseguido con el mayor gusto y consuelo las buenas Pasquas que ya logro yo con la buena compania de la Reina. Dios os guarde. Yo el Rey"*.<sup>3</sup>

Los esposos, una vez casados, prosiguieron viaje bajo la nieve y el día 26 llegaron, como estaba previsto, a Alcalá; al día siguiente, antes de anochecer, en Madrid, tomaron posesión de su alojamiento en casa del duque de Medinaceli. Finalizaba así el viaje de Elisabetta Farnese e iniciaba la vida de la reina Isabel de España.<sup>4</sup>

## El jardín de Colorno y el palacio de La Granja

La correspondencia de Isabel de Farnesio con su madre Dorotea Sofia de Neuburgo, conservada en el Archivo de Estado de Parma, es copiosa y regular. Inmediatamente después de su vinculación a la corte, la reina empezó a escribir con el respeto y la devoción de una hija hacia su madre, principalmente para interesarse por su estado de salud y para referirle los acontecimientos que conformaban su particular y principal actividad, es decir, dar hijos a su marido e infantes al reino. Son cartas breves en las que se pone de manifiesto un único acto de superioridad, probablemente obligatorio en la normativa del protocolo: la subscripción *"Yo la Reina"*.

Si bien a primera vista, como consecuencia de la particular monotonía expresiva, limitada casi exclusivamente a las citadas noticias durante unos diez años, las informaciones parecen no revestir una particular importancia, de las mismas destacan dos aspectos principales: un sincero afecto por la madre y por el rey, y un interés por la política, natural en la posición de poder desempeñada, pero sin ningún ápice de exasperación. Los testimonios de carácter general hallados en este epistolario no conciernen casi nunca a los asuntos de estado, cuyos problemas (guerra con Francia) son tratados exclusivamente como un empeño apremiante para el marido y preocupantes para la suerte de la familia. Mucho más vivaces y elocuentes son las cartas de la década posterior, en las que habla de los hijos ya grandes, de los proyectos matrimoniales que les conciernen, de las batidas de caza con el rey y de los proyectos relativos al nuevo palacio real en construcción en San Ildefonso, *La Granja*.

A este propósito, el 3 de octubre de 1721, desde Valsain o Balsain, Isabel escribe a su madre, tras los usuales cumplidos relativos a la buena salud respectiva y a uno de los recíprocos placeres, el de la caza, que ella se está dedicando *"a una casa que il Re fa' fare, et un giardino, che se non sarà tanto bello como quello di Colorno almeno per questo paese sarà passabile..."*. Colorno, enclave situado a escasos kilómetros de Parma, era una residencia ducal de carácter estivo de los Farnesio; su Palacio Ducal y sus jardines constituyeron en la época uno de los lugares de distracción predilectos, especialmente a la hora

<sup>2</sup> Archivo de Estado de Parma, *Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero*, España, b. 132. Carta de 25 de diciembre de 1714, *"No dejo de participarle a V.A. con el correo extraordinario del Rey mi Señor que ayer por la tarde llegué a Guadalajara donde tuve la suerte de encontrar a S.M. y le comunico que obedecí a la Santa Madre Iglesia, y al Rey como usted me había ordenado antes de mi partida de Parma. Jamás hubiese creído que este gran precepto fuese como lo he encontrado. El Rey es muy agradecido y está aquí presente mientras yo escribo. Gracias a Dios estoy bien, supongo que V.A. estará en mejor estado de sus dolores. No me deje sin noticias y crea que estoy y estaré siempre. Me olvidaba de desearle Buenas Fiestas"*.

<sup>3</sup> Archivo de Estado de Parma, *Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero*, España, b. 132, Carta de 25 de diciembre de 1714.

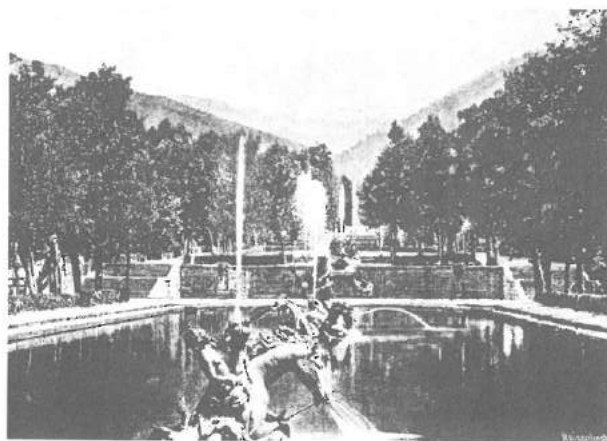
<sup>4</sup> Un mayor complemento sobre el viaje de Isabel de Farnesio y aspectos relativos a la propia reina vienen proporcionados, entre otros, por Stefano Lottici Maglione: *Il viaggio nuziale della principessa Elisabetta Farnese regina di Spagna*. Parma, Tipografia Alfonso Zerbi, 1909; A. Tarbouriech: *Passage à Auch d'Elisabeth Farnèse, reine d'Espagne*. Auch, Foix, 1865; A. Gasperini: *Nozze regali: Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna*, en *Il Piccolo* (Parma), 27 y 28 de noviembre, 1924; C. Pariset: *Iconografia di Elisabetta Farnese*, en *Aurea Parma* 12 (1928), pp. 147-152; F. Borri: *I quadri di Ilario Spolverini per le nozze di Elisabetta Farnese*, en *Parma* 1 (1933), pp. 265-268; L. Limongelli: *L'eterno viaggio di nozze della regina Elisabetta Farnese*, en *Il Popolo* (Roma), 1939; U. Martini: *Il passaggio della regina Elisabetta di Spagna nella riviera Ponente*, en *Riv. Ingauna e Intemelia*, 1947, fasc. I; G. Drei: *L'Alberoni e le nozze di Elisabetta Farnese*, en *Aurea Parma* 35 (1951) pp. 7-12; M. E. Bertoli: *Il viaggio nuziale di Elisabetta Farnese da Sestri Levante a Marsiglia*, en *Riv. Ingauna e Intemelia*, enero-junio 1953; G. Traglia: *Come Elisabetta Farnese salì sul trono di Spagna*, en *GP* 1956, 2 y 6 enero, p. 3.



de mitigar los rigores caniculares. Con la llegada de la dinastía Borbón al ducado parmense, siguió siendo un apreciado feudo de recreo. Por cuanto respecta a San Ildefonso, pocas son las residencias reales españolas que podían rivalizar con la belleza de La Granja. Felipe V, impresionado por la espléndida situación del lugar, quiso ensayar allí una imitación de Versalles, al igual que los Farnesio en Colorno, en armonía con el ambiente que rodeara en su adolescencia al príncipe francés llamado a reinar España. Se aposentó el rey en el cercano Valsain, y bajo su dirección personal comenzaron las obras a principios de abril de 1721. Al morir Felipe en 1746 dejaba casi terminada su obra, que se encargó de completar su viuda Isabel de Farnesio. Los monarcas eran ajenos al sentimiento popular hispano, por su nacimiento y educación, y su apego a la estética de sus lugares de origen motivó que para dirigir las obras de los nuevos palacios borbónicos fueran llamados arquitectos italianos. También para participar en las tareas decorativas vinieron a nuestro país, procedentes de Francia e Italia, un amplio número de escultores y pintores que contribuyeron a difundir el espíritu del arte barroco europeo en España. El primer paso del proceso constructivo se dio cuando Teodoro Ardemans fue encargado por el monarca de remodelar la antigua hospedería del lugar y habilitarla como palacio de verano. Posteriormente, la voluntad de Isabel de Farnesio de potenciar la corte en La Granja hizo que Felipe V ampliase el edificio, imponiendo la reina arquitectos de nacionalidad italiana: Andrea Procaccini y Sempronio Subisati. Procaccini, en realidad pintor de cámara de Felipe V gracias a la sugerencia y ayuda del cardenal Acquaviva, residió por espacio de catorce años en Madrid, y se trasladó junto al monarca a San Ildefonso en calidad de retratista. La correspondencia aludida testimonia su trabajo como arquitecto ya en 1723. Filippo Juvarra fue quien dirigió la fachada de los jardines, que ejecutó Giovanni Battista Sacchetti. Felipe V ordenó la creación de una extensa zona ajardinada detrás del palacio y para ello solicitó la participación del arquitecto francés René Carlier, quien realizó los proyectos que fueron llevados a cabo por el también francés Esteban Boullée.

A la primera carta de la reina siguieron otras que permiten reconstruir, al menos parcialmente, algunos de los aspectos peculiares del jardín segoviano y que podrían hacer emerger analogías y derivaciones precisas de este lugar de recreo y reposo de los reyes españoles con el famoso lugar de edificaciones farnesianas, muy apreciadas y aún vivas en la memoria de la reina Isabel. La belleza de los parterres y los logrados efectos de perspectiva no son ajenos, pues, a Colorno, así como tampoco lo fue la intervención de Procaccini en el desarrollo final del conjunto.

El 18 de septiembre de 1722, desde la misma localidad, Isabel de Farnesio comunica que "*Godo sommamente di sentire V.A. in quella perfetta salute che sempe Le desidero (...) Le rendo pure infinite grazie della descrizione che mi fa' del giardino di Colorno, ma come è già qualche tempo, che manco di costì, e che vi hanno fatto varie aggiunte non ho' ben inteso interamente il tutto, del resto credo, che sarà molto più bello che il nostro quando non vi fosse altro che le statue antiche, che*



3. La Carrera de Caballos. Jardines de San Ildefonso.

*non abbiamo noi, quello di costì è tutto piano e il nostro, e di trè alti, e certo, che si è fatto quanto si è potuto per essere in paese di montagna quello che vi è di buono è l'acqua in quantità, che in questa materia si puol fare tutto quello che si vole (...)*".<sup>5</sup> La fama del palacio y del jardín de Colorno había sobrepasado hacía tiempo la frontera italiana, y no es casualidad que la reina de España, a casi diez años de su salida de Parma, recordase tan bien los placeres ofrecidos por la residencia de campo de los duques.

Al año siguiente, la reina evidencia ya su conformidad respecto a la estructura del jardín, señalando que "*... Li nostri lavori della Granja avanzano assai, e spero, che dentro quest'anno saranno finiti, e credo che se V.A. li potesse vedere non li dispiacerebbero, e particolarmente questo che riguardo il giardino perchè la casa è piccola però comoda, et non male ornata (...)*".<sup>6</sup> Poco después, en una carta fechada el 13 de agosto, Isabel de Farnesio informa a la madre de su traslado durante tres semanas al Escorial "*per metter insieme il Principe e la Principessa e Carletto fra gli huomini, e poi ritorneremo a stare alla Granja, ove andiamo il doppio pranso a vedere li lavori, che si fanno, che già si avanzano molto, e credo che se li vedesse li piacerebbero perchè è un giardino tutto diferente dagli altri, la casa è già tutta mobiliata, che non è bella ma comoda è assai bene agiustata, e fra le altre una camera con le muraglie di differenti marmi di quì che le assicuro, che sono bellissimi, e con pitture su la parte del muro che non ha marmo e la volta, e vi sarà una fontana, e il pavimento pure di marmo fatto di nova invenzione, e mi assicurano, che adesso non v'è in nissuna parte una simile; fu' una mia fantasia, e Procaccini me ne fece il disegno, e mi piacque, e così si fà e tutti quelli che la vedono la lodano molto*".<sup>7</sup> En este periodo empieza a hacerse evidente que la idea de Isabel de Farnesio era imitar lo máximo posible la estética de Colorno, para lo cual escribe, una vez despachado todo aquello relativo a los príncipes: "*Starò attendendo con*

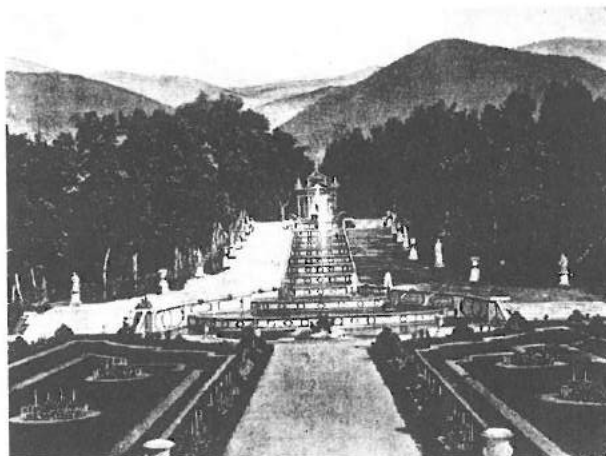
<sup>5</sup> Archivo de Estado de Parma, *Casa e Corte Farnesiana*, b. 41, s. II, fasc. 5, *Lettere di Elisabetta Farnese (regina di Spagna) con la madre Dorotea Sofia de Neuburg*. Carta de 18 de septiembre de 1722, "*Me sientio inmensamente feliz de saber que V.A. se halla en la perfecta salud que siempre le deseo (...). Le agradezco infinitamente la descripción que me hace del jardín de Colorno, pero como hace tiempo que falo de ese lugar, y que han añadido algunas cosas, no he entendido bien el conjunto. Por el resto creo que será mucho más bonito que el nuestro cuando no haya nada más que estatuas antiguas, que nosotros no tenemos; aquél es todo plano y el nuestro es de tres metros de desnivel; es cierto que se ha hecho cuanto se ha podido por ser un pueblo de montaña. Lo que hay de bueno es agua en gran cantidad, y en esta materia se puede hacer todo aquello que se quiera (...)*".

<sup>6</sup> *Casa e Corte Farnesiana*, carta de 25 de junio de 1723, "*...Nuestros trabajos en La Granja avanzan mucho, y espero que estén finalizados este año; creo que si V.A. pudiese verlos no le desagradarían, y particularmente lo referente al jardín, porque la casa es pequeña pero cómoda, y no está mal decorada (...)*".

<sup>7</sup> *Casa e Corte Farnesiana*, carta de 13 de agosto de 1723, "*... y después regresaremos para estar en La Granja, donde vamos después de comer a observar los trabajos que se hacen, que ya están muy adelantados, y creo que si los viese le gustarían porque es un jardín del todo diferente a los demás; la casa está ya toda amueblada, no es bonita pero sí cómoda y muy bien ajustada, y entre las otras una habitación con las paredes de diferentes mármoles de aquí, que le aseguro que son muy hermosos, y con pinturas en la parte de la pared que no tiene mármol y la bóveda, y habrá una fuente, y el suelo también de mármol realizado de nueva invención, y me aseguran que actualmente no existe en ninguna parte una igual; fue una fantasía mía, y Procaccini me hizo el dibujo, y me gustó, y así se hará, y todos aquellos que la ven la alaban mucho*".

*impazienza li disegni di Colorno, e farò fare il piano della Granja ma il disegno non potrà essere tanto compito perche li alberi sono ancora piccoli come le carpanelle, però procurerò che si faccia al meglio che si potrà*".<sup>8</sup> En septiembre, Isabel de Farnesio tenía ya en su poder los dibujos del jardín de Colorno, reconociendo inmediatamente aquellos lugares tan familiares.

Las estatuas de mármol, las fuentes, los juegos de agua, la arboleda y, principalmente, el concepto de jardín italiano como un teatro en el cual actores de piedra o de metal representan pasajes mitológicos en el que dioses y ninfas desempeñan sus papeles, evidencian su paralelismo con el idílico escenario segoviano.<sup>9</sup>



4. La Cascada. Jardines de San Ildefonso.

<sup>8</sup> *Casa e Corte Farnesiana*, carta de 21 de agosto de 1723, "(...) Estaré esperando con impaciencia los dibujos de Colorno, y haré hacer el plano de La Granja pero el dibujo no podrá ser tan cumplido porque los árboles son aún pequeños como 'le carpanelle', pero intentaré que se haga lo mejor que se pueda".

<sup>9</sup> De los dibujos realizados para ilustrar el jardín de Colorno se puede fácilmente intuir que se realizasen copias y que probablemente se originase de éstas la ejecución de 21 aguafuertes publicados en 1726 con el título *Delizia farnesiana in Colorno*, obra esta última actualmente vigente, ahora que del vasto jardín no quedan más que las huellas de los antiguos y suntuosos aparatos que atraen la atención de los estudiosos de los hábitos y del arte de la primera mitad del siglo XVIII. Las *delizie* reviven gracias a las reproducciones de numerosas obras contemporáneas: *Alla Regal Colorno*, Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), antología poética por tema y alrededores, a cargo de M. Dall'Acqua, Colorno, Tip. La Colomense, 1987; en una serie de 14 aguafuertes impresos en 1995 con el mismo título de *Delizie Farnesiana in Colorno (1726)*. Además, numerosos estudios ilustran el lugar de recreo de los duques de Parma, que aún en el último quinquenio de la dinastía se preocuparon, como evidencian las cartas citadas, por mejorar, engrandecer y embellecer el fastuoso jardín y la residencia conjunta. Las sucesivas expoliaciones del reino, acaecidas en 1734 de manos de Carlos de Borbón y en 1860 por obra de Vittorio Emanuele II, su destino a usos tan disparates y diversos de los originarios, como la Escuela Militar, la *Scuola di Applicazione di Fanteria*, Hospital Psiquiátrico de la provincia, etc., contribuyeron a la reducción y desvalorización de un parque que, no obstante haya perdido la mayor parte de sus atracciones, aún reclama actualmente el interés de visitantes y turistas.

# EL DIARIO DEL VIAGE A ITALIA (1754) DE DON FRANCISCO PÉREZ BAYER. UN MANUSCRITO INÉDITO CONSERVADO EN EL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

MIGUEL-ÁNGEL CATALÀ GORGUES

NINGUNO de cuantos historiadores se han ocupado de la personalidad polifacética de Pérez Bayer, exponente genuino de la Ilustración y hombre muy influyente en los círculos intelectuales de Fernando VI y Carlos III, han dedicado más allá de unas cuantas líneas a tan curioso manuscrito, omitiendo glosar su contenido así como aquilatar el interés real que posee. Su plasmación literaria en forma de diario responde al talante de hombre observador y estudioso que fue don Francisco Pérez Bayer, eminente hebraísta y numismata cuya decidida actitud conciliadora y dialogante se revela en muchos pasajes del *Viage*, un documento inapreciable además —junto con su importante epistolario disperso— para captar la fina psicología del autor, bien persuasiva y maniobrera, lo que le valió el calificativo de *suavité italiana* entre los divididos cenáculos cortesanos.<sup>1</sup> El cultivado entendimiento y claridad de juicio de Pérez Bayer se nos revela asimismo en muchas páginas del *Diario*, un texto fresco y diáfano —no exento de cierta concesión a los usos retóricos de la época sin salirse de un estilo conciso y ameno— en el que el ineludible componente subjetivo propio del género, sin acrimonias al uso respecto a las tierras visitadas y sus gentes, por las que muestra una gran comprensión, resta equilibrado por gran copia de información veraz y objetiva resultante de su interés en recabar datos muy concretos sobre monedas, inscripciones y códices, mayoritariamente, pocas veces sobre monumentos arquitectónicos, casi nunca sobre pinturas. El decidido propósito de Pérez Bayer en dar a conocer su *Viage*, siquiera a un escogido círculo de amigos, subyace en la redacción de una clarificadora introducción dedicada a un hipotético lector, hecho que no parece descartar en su autor una primera intención en verlo publicado.

La existencia de sólo uno de los dos volúmenes de que constaba el *Diario*, estructurado en dos partes el volumen subsistente, atenúa considerablemente el interés de conjunto que pudo tener el viaje completo, al que ni antes ni después, reducido en la actualidad a sólo el volumen de que tenemos conocimiento, se le ha prestado mayor atención. Efectivamente, a pesar de citar de pasada los dos volúmenes el bibliógrafo Justo

Pastor Fuster en su *Bibliografía Valenciana*<sup>2</sup> y dedicarle unas líneas Juan de D. Rada y Delgado en *Bibliografía numismática española*<sup>3</sup> —por quien sabemos que reducido ya el *Diario* a un solo volumen había sido adquirido por don Adolfo Herrea al duque de Híjar—, la información algo menos lacónica aportada por José E. Serrano Morales en los números 1 y 3 de la revista *Soluciones Católicas* (Valencia, marzo y mayo de 1894) y en el diario *Las Provincias* de 26 de enero de ese año, tampoco tuvo la menor repercusión, no obstante subrayar el citado Serrano Morales el interés del manuscrito, ya en su poder. Se equivoca sin embargo el erudito bibliófilo al suponer la existencia de otra copia, incluido el segundo volumen, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Esa desatención del único manuscrito —con el *Viage* incompleto por tanto— del que hasta ahora tenemos conocimiento, obedece también a la infrautilización en que restara la importante biblioteca del citado Serrano Morales tras legarla éste al Ayuntamiento de Valencia en 1913: sólo en fecha reciente, en 1991, ha aparecido por fin la publicación del catálogo de sus valiosos fondos manuscritos.<sup>4</sup>

Antes de abordar propiamente el estudio del *Diario del Viage a Italia* objeto de nuestra atención, procede dedicar unas líneas a esbozar la biografía de Pérez Bayer.<sup>5</sup>

Hijo de Pedro Pérez, natural de Saldou, y de María Bayer, de Castellón de la Plana, nació en Valencia el 11 de noviembre de 1711, siendo bautizado en la parroquia de los Santos Juanes. Al fallecimiento de su padre, siendo niño aún, pasó a Castellón, donde su madre tenía familiares y algunos intereses. Allí estudió humanidades bajo la dirección del maestro de Gramática y doctor en Leyes don Felipe Català, llegando a familiarizarse con la lectura de los clásicos latinos cuyo idioma dominó bien pronto. A la edad de catorce años vuelve a Valencia para continuar sus estudios en Filosofía, Matemáticas y Teología escolástica, logrando el grado de doctor en Sagrada Teología por la Universidad de Gandía. En la Academia de la Congregación de San Felipe Neri, cursó otro año de Teología moral e, impulsado por ferviente vocación religiosa, recibió las sagradas ór-

<sup>1</sup> A. Mestre Sanchis, "Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III", *Estudios*, vol. IV, mayo de 1975, pp. 212-230.

<sup>2</sup> Valencia, Imprenta y Librería de Ildefonso Mompie, 1830, vol. II, pp. 141-162, en donde el autor incluye su documentadísimo *Elogio histórico y bibliográfico del Ilmo. Señor Don Francisco Pérez Bayer*, presentado dos años antes en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, con un bosquejo de la biblioteca bayeriana donada a la Universidad de Valencia.

<sup>3</sup> Citado por F. Mateu y Llopis en su discurso de ingreso en el Centro de Cultura Valenciana, titulado "En torno a Pérez Bayer, numismata y bibliotecario", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1950 y 1953, donde reproduce varias cartas de Pérez Bayer escritas desde Italia a don Ricardo Wall.

<sup>4</sup> Rosa Giner, *Manuscrits dels fons de la Biblioteca Serrano Morales*, vols. I y II. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1991. La ficha catalográfica referente al manuscrito del *Viage a Italia* en el vol. I, p. 172, n.º 198, donde se hace constar, entre otros aspectos, que el citado manuscrito consta de 219 folios más 1 de guarda delante y 3 detrás. Cubierta de cartón forrado de cuero; al lomo, nervios dorados, y en el segundo entrenervios con la indicación *Papeles varios*.

<sup>5</sup> Además de los artículos citados de J. P. Fuster, J. E. Serrano Morales, F. Mateu y Llopis y A. Mestre Sanchis, hemos consultado los de F. Cantó Blasco, "Apuntes biográficos sobre el humanista Francisco Pérez Bayer", *Anales de la Universidad de Valencia*, 1928, 1929, n.º 66 y 67, pp. 71 a 100, y E. Juliá Martínez, *Algunas notas sobre Don Francisco Pérez Bayer*, Castellón de la Plana, 1950.



denes a título de un beneficio de la parroquia de San Nicolás cuando apenas contaba veinte años. Atraído por la fama de dos profesores valencianos, don José Borrell y don Martín Chafrión, que impartían en Salamanca las cátedras de Leyes y Cánones, Pérez Bayer trasladóse a aquella Universidad, en donde cursó la carrera de leyes, alcanzando los grados de bachiller en Artes y en Derecho Civil. Tres oposiciones a cátedras, una en Artes y dos en Derecho Civil, hubo de afrontar en aquel tiempo, pero lo que más absorbió su incansable aplicación era el estudio de las lenguas griega y hebrea, y después la fenicia y la árabe. La justa fama de sus virtudes, su sabiduría y talento práctico —revalidado en la organización del archivo de la catedral de Salamanca— empezó a extenderse por todas partes, y habiendo llegado al conocimiento del arzobispo de Valencia don Andrés Mayoral, residente a la sazón en Madrid, fue requerido por éste en 1738, para la secretaría de cartas y la dirección de sus pajes. Con este motivo Pérez Bayer regresó a su ciudad natal, continuando aquí sus estudios literarios y sus investigaciones históricas. En 1745 obtuvo la cátedra de Hebreo de la Universidad de Valencia, pero habiendo vacado poco después la cátedra de la misma asignatura en Salamanca, mediando el favor de Gregorio Mayans y del P. Rávago, confesor del Rey, logró idéntica cátedra en Salamanca. Al año siguiente concluyó sus *Instituciones de lengua hebrea* que había comenzado en Valencia para uso de sus discípulos. Elegido por Rávago para investigar, junto con el jesuita padre Burriel, en el archivo de la catedral de Toledo, su competencia en el cometido —de verdadero calado político por su implicación como asesor en los trabajos preparatorios del Concordato de 1753, con miras al reconocimiento por parte de Roma del Patronato regio y otras regalías invocando antiguos documentos anticuriales— le afianzó en el favor de la Corte. Así, en premio a sus servicios, Bayer obtuvo en 1752 un canonicato en Barcelona y una pensión para viajar al extranjero a perfeccionar sus estudios en lenguas orientales y estudiar los códices, monedas e inscripciones que pudieran ilustrar la historia del país. Al poco fue nombrado también visitador del Colegio de San Clemente de Bolonia y canónigo de la catedral primada.

Con poco más de cuarenta años y habiendo acreditado un imponente bagaje cultural en la línea de las investigaciones paleográficas o diplomáticas de un Muratori o un Montfaucon, Pérez Bayer sale para Italia en 1754, viaje éste que contribuirá a dilatar sus conocimientos en epigrafía y numismática y a darle la ocasión de estudiar un sinfín de códices, medallas, monedas, incunables y biblias, adquiriendo de su propio peculio muchos libros y antigüedades, lo que andando el tiempo destinaria a la Universidad de Valencia.

Inédita todavía la historia del arte como disciplina científica, y apenas en sus comienzos la crítica artística moderna —Winckelmann llega a Roma en 1755, pero su célebre *Historia* aún tardaría catorce años en ser publicada— no hay que esperar del *Viage* de Pérez Bayer una acusada curiosidad por los monumentos arquitectónicos fuera de los antiguos, por las pinturas y esculturas que le salen al paso, distraída su atención más en las inscripciones funerarias o de pedestales, y sintiéndose poco autorizado para enjuiciar estéticamente los monumentos, esculturas o pinturas que someramente reseña.

Nada comparable por tanto en el manuscrito de Bayer a la sensibilidad por lo artístico que manifiestan en sus tratados —de otro género, cabe señalar, de verdadera especialidad— dos artistas intelectuales que le precedieron en cierto modo, Palomino, tan versado en teoría artística como en biografías de pintores, o Vicente Vitoria, el canónigo de Xàtiva que en Bolonia y Roma frecuentó los más selectos círculos artísticos, atreviéndose a rebatir al mismo Malvasia. Tampoco hay en Pérez Bayer un atisbo de las veleidades de *connoisseur* en pintura de que hace

gala su contemporáneo y también paisano Gregorio Mayans, si bien su *Arte de pintar*, en opinión de Menéndez y Pelayo, “es obra de erudito, sacada mucho más de libros que de la observación personal de las obras de arte”, deducción ésta que no puede aplicarse al *Viage* de Bayer, autor con quien Mayans sostuvo amplia correspondencia epistolar.<sup>6</sup>

Ya en el prólogo citado, intitulado “Al lector” —lo que confiere al *Diario* pretensión de ser divulgado, excediendo el carácter de mera agenda de impresiones personales para uso particular—, Pérez Bayer aspira a definir el verdadero alcance del viaje en él descrito, relación encuadrable en un género literario que puede graduarse en tres categorías o niveles: el de los viajes que expresan la simple curiosidad de sus autores o el prurito de los mismos en presumir de haber visitado tales países y ciudades, haciéndolos semejantes —según sus palabras— a simples cofres o equipajes; los viajes que traducen cierto afán de instrucción y adquisición de nuevos conocimientos, con lo cual anotan sus autores cuanto encuentran digno de registrarse; aquellos otros finalmente —entre los que incluye el suyo naturalmente— cuyos autores muestran un decidido afán de “escribir por extenso en el mismo viaje los espacios convenientes a los fines que se propusieron”, acotando lo esencial y desechando cuanto se estime accesorio, criterio un tanto aséptico cuyos términos invertirán justamente los viajeros románticos.

Reitera su adscripción a esa tercera categoría de viajes al afirmar Pérez Bayer que en su relación

...la descripción de ciudades, puertos y edificios famosos que suele hacer el primer papel en otros Diarios, en este ocupa ligeramente alguna de sus páginas, más con ánimo de amenizar la lectura que de hacer una relación exacta. Otro cuidado me han debido los monumentos antiguos, los gabinetes, los museos, las bibliotecas, los manuscritos y los varones doctos que he visto y tratado, sacando quantas ventajas he podido, ya copiando enteramente los unos, ya notando las preciosidades que contienen los otros, difundiendo e imitando el carácter de los códigos más raros y antiguos, y especialmente las noticias que he juzgado convenientes á nuestra Nación, por tratar de ella, o ser de alguno de sus varones ilustres en santidad y doctrina. En lo que toca á monumentos y especies literarias que digo que he visto, y aseguro como ciertas, si acaso errase no merezco excusa ni la pido. Por otras noticias que refiero, sobre la fe de otros (que son pocas), aunque he procurado informarme de sugetos prácticos, deseo al lector más benigno, y no respondiendo sino por la relación que me han hecho. Las inscripciones hebreas, griegas, latinas y españolas que he visto y copiado, y las que con el favor de Dios espero copiar, irán en tomo aparte por no interrumpir la lectura, y porque no todos entienden ni gustan de este género de erudición. Por esta última razón aunque los P.P. Mabilón y Montfaucon escribieron en latín sus Diarios, no he querido abandonar el idioma nativo español para escribir el mio especialmente, haciéndose este trabajo en gracia de nuestros españoles. Vale.

A esta visión reduccionista, perceptible en las páginas del *Diario*, escrito con escrutadora mirada de anticuario atento más que nada a determinadas reliquias del pasado, ha de lamentarse la pérdida, ya apuntada, del otro volumen de que constaba el *Viage*, desaparecidos además los dos reseñados por Fuster. A este respecto ha de recordarse que estos dos últimos volúmenes en concreto perdieron en el incendio que sufrió la biblioteca de la Universidad el 7 de enero de 1811 con motivo del bombardeo de la ciudad por orden del mariscal Suchet y a cuyo trágico suceso debióse también la desaparición de la biblioteca del palacio arzobispal formada por el protector de Pérez Bayer don Andrés Mayoral. La biblioteca de la Universidad estaba

<sup>6</sup> En la propia Biblioteca Serrano Morales se conservan muchas cartas inéditas de Pérez Bayer dirigidas a los hermanos Gregorio y Juan Antonio Mayans.

formada por su parte, básicamente, por los libros que donara el propio Bayer al Municipio para uso de aquélla el 27 de junio de 1785: respecto a su interés baste señalar que poscía unos 20.000 volúmenes entre los que figuraban casi doscientos incunables, una de las mayores colecciones europeas de biblias, todas las obras publicadas por los benedictinos de San Mauro y por los bolandistas, la biblioteca *Veterum Patrum*, las obras de muchos autores prohibidos pero adscritos al historicismo crítico de la época, etc.<sup>7</sup>

Dado el hecho, en fin, de la existencia de sólo una parte del *Viage*, y aun ésta incompleta —la que describe el itinerario de Barcelona a Venecia—, nos parece demasiado hiperbólica la afirmación de Serrano Morales —no en cuanto a recomendar la publicación del *Diario del viage á Andalucía y Portugal*, dos volúmenes escritos por Pérez Bayer en 1782 y conservados en la Real Academia de la Historia— al apuntar que “es de lamentar que la Sociedad de Bibliófilos valencianos, que tiene acordado dar(lo) á la luz, para lo cual mandó sacar escrupulosa copia, encargando de anotarla al docto arqueólogo y numismático don Francisco Caballero Infante, no pudiese realizar tan plausible propósito”.

A paliar ese empeño de Serrano Morales en publicar el *Viage* —propósito en mi opinión un tanto desorbitado—, y con objeto de aquilatar al menos cuanto del mismo nos ha quedado fragmentado testimonio se propone contribuir, extrapolando algunos párrafos significativos, esta comunicación, centrada obviamente en el manuscrito subsistente, conservado en el Ayuntamiento de Valencia.

A este respecto vamos a reseñar a continuación los puntos de itinerario del *Viage*, poniendo de relieve cuantos monumentos y asuntos merecieron a su autor especial interés.

## 1754

### Mayo

9. Salida de Barcelona acompañado de Manuel Fabregat, de Torreblanca, y de José Facundo Rodríguez de Torres, natural de Salamanca.

10 y 11. Gerona. Iglesia Colegial: sepulcros de San Narciso, San Félix y otros. Transcripción de varios epitafios e interpretación de diversos relieves romanos. Catedral: interés de su frontal de oro. Descripción de unos curiosos camafeos y sellos de su tesoro. Cruz gótica, biblia manuscrita del siglo XIV. Inscripciones sepulcrales hebreas de Coll de Montjuich. Descripción y transcripción epigráfica de un camafeo procedente de Ampurias.

12. Figueras. Castillo de San Fernando. Lápida romana.

13 y 14. Perpignan. Cambio de moneda y equivalencias de las monedas españolas y francesas.

15. Narbona. Catedral. Palacio Arzobispal. Lápidas romanas y hebreas. Adquisición de una moneda de oro de Witerico. Sepulcro de San Paulo Sergio. Béziers.

16. Pecennas. Adquisición de un camafeo de Julio César en lapislázuli.

17. Montpellier. Adquisición de una moneda de oro de Nerón al coleccionista Mr. Montan. Adquisición de un manuscrito griego del siglo XIV sobre Obstetricia. Visita a la importante colección de medallas de Mr. Giraudeau. Interés del teatro anatómico en construcción, obra en que “parece que se ha afectado el romanismo, pero lo macizo de ella y su espesor la hace declinar en gótica”. Estatua ecuestre de Luis XIV. Importancia del Jardín Botánico y su especialidad en plantas medicinales. Colección numismática de Mr. Lorci.

18, 19 y 20. Nîmes, ciudad célebre por sus antigüedades.

*La Maison Carrée*, antiguo templo dedicado a la emperatriz Plotina y actual convento de agustinos. Anfiteatro de las Arenas. Los Baños. El templo de Diana. Transcripciones epigráficas de diversas lápidas. Adquisición de una moneda romana de acuñación local y otra de Carlomagno. Visita a las colecciones numismáticas del marqués de Rochemoure, del abate Pichony y de Mr. de Saint-Julien Flechier.

21. Salida hacia Lyon en compañía de Mr. Mainard, anticuario y miembro de la Real Academia de Inscripciones de París e historiador de Nîmes. El famoso Pont du Gard, antiguo acueducto romano.

22. Pierrelate o Petralata. El puente de Sancti-Spiritus. Travesía por parte del Condado y Venaissino o de Avignon. La ciudad de Montelimar.

23. La ciudad de Valence en el Delfinado. Su catedral de estilo gótico.

24 y 25. Vienne. La pirámide o cenotafio en las inmediaciones de la ciudad. La catedral. Sepulcro del arzobispo Montmorin. Templo y lápidas romanas.

26 y 27. Lyon. Catedral. Particularidades del ceremonial litúrgico y curiosas supervivencias del antiguo ritual galicano. Hermosura de la ciudad, sus edificios y jardines. Estatua ecuestre de Luis XIV. L'Hôtel-Dieu u Hospital General.

28, 29 y 30. Observatorio y museo del Colegio de la Compañía de Jesús. Sus importantes antigüedades egipcias, griegas y romanas. Biblioteca y gabinete de antigüedades de los agustinos. Transcripción de varias lápidas y del taurologio de la Casa de la Ciudad. Adquisición de varias monedas y relieves romanos.

31. Valpilière, La Tour, Borguoin, Segeur y Pont de Bon, en la frontera con Saboya.

### Junio

1. Chamberi. Escaso interés de su Catedral. Adquisición de dos monedas de plata de Caracalla y Graciano.

2. Visita al convento de franciscanos. Procesión en Aix. La ciudad de Ancy.

3. Misa en Notre-Dame de Ancy. Sepulcro de San Francisco de Sales en el convento de la Visitación. La cartuja de Pomier.

4 y 5. Ginebra. Animación comercial de sus hermosas calles con soportales. La Casa de la Ciudad y el Hospital, “edificio que ni en asistencia, ni en número de enfermos, ni en manera alguna es comparable con el de Valencia, mi patria”. El Gobierno de la República ginebrina. Los pastores de la Iglesia Evangélica. La Universidad. La catedral de San Pedro, supresión de sus antiguas imágenes. Reedificación de su portada principal. Transcripción de varias lápidas romanas. La Biblioteca: existencia en la misma de la biblioteca castellana del protestante Cipriano de Valera. Disquisiciones eruditas sobre determinados libros y manuscritos antiguos, códices griegos, medallas, etc. Adquisición de una moneda de oro de Constancio, otra de Septimio Severo, otra de Carlomagno, etc., un rollo de pergamino conteniendo en hebreo el Libro de Esther. Controversia amistosa con Mr. Garasain, ministro calvinista.

6, 7, 8, 9 y 10. Prosigue el itinerario atravesando Chamberi, Montmellian, Aiguvelles, Montcenis, La Chambre, Saint-Michel, Modana, Laneboug, cuesta de los Navales. Interpretación etimológica sobre el nombre de los Alpes. Susa.

11. Turín. La Universidad, “edificio magnífico que consta de un claustro algo mayor que el del colegio del Patriarca de Valencia, sólo que las columnas que sostienen sus dos altos no son lisas como aquellas sino que tienen algún adorno y tam-

<sup>7</sup> Vid. la Memoria que dedica la Muy Noble y Leal Ciudad de Valencia a su patricio y bienhechor el Ilmo. Señor Don Francisco Pérez Bayer... por la donación de su librería. Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1785.



*bién los capiteles*". Adquisición de la obra *Marmora Taurinensia*, del marqués Maffei. La Biblioteca.

12. Nueva visita a la Biblioteca. Adquisición de varias medallas. Visita a Mr. Bocart, gran coleccionista de medallas, y al embajador de España, Sr. Sada, "*a quien no tuve embarazo de explicarle francamente los fines de mi viage y las recomendaciones que llevaba*".

13. Festividad del Corpus. Catedral. Exhaustiva descripción de la procesión. Visita al conde Brousolet y al abogado Bocart, numismata. Los hermosos jardines del Palacio Real.

14. Gabinete de medallas de la Universidad. Cotejo de inscripciones. Asistencia a unos exámenes públicos del grado de doctor en ambos derechos.

15. Visita a las sinagogas de los hebreos italianos y de los españoles. Descripción de los ritos y de ambos edificios.

16. Laboriosos trabajos de reproducción de las inscripciones latinas procedentes de Acqui reunidas en el claustro de la Universidad.

17. Asistencia a la clase de Juan Francisco Arcasio, profesor de Derecho Civil. Comparecencia en la sinagoga de los judíos, al rito de la circuncisión. Visita por la tarde a la biblioteca pública. Interés de determinadas ediciones, incunables y manuscritos raros en la Biblioteca. Visita al gabinete y museo de medallas.

[...]

## Agosto

10. Venecia. Interrumpida en varias semanas la descripción del itinerario, en esta fecha se inicia la segunda parte del *Viage*. Aun con ser un emporio constata la decadencia de la ciudad de las lagunas, "*en cuyo tiempo y fines de el antecedente ha perdido Venecia muchas islas y fortalezas, y assi el comercio libre en ellas*".

[...]

16. Repercusión de la noticia de la destitución del Marqués de la Ensenada acaecida en Madrid el 20 de julio.

– Enfermedad de Pérez Bayer aquejado de fiebres: "*... en un mes y seis dias que estuve en Venecia, la mitad de el tiempo anduve malo y algunos dias estuve en cama, con calenturas, à ocasión de los ayres levantes, gruesos y hediondos, por la putrefacción de las aguas de varios canales...*".

– Particularidades topográficas de la urbe y de su puerto. Extraordinaria animación de navíos.

– Descripción del Arsenal y de los cuatro leones de mármol. Su historia e inscripciones de los respectivos pedestales.

– Iglesia de San Pietro di Castello, "*la principal de todas en autoridad y dignidad espiritual y eclesiástica... iglesia hermosa y capaz y adornada de pinturas excelentes y en una especie de tabernáculo que hay en su capilla mayor se venera el cuerpo de San Lorenzo Justiniano, primer Patriarca de Venecia*".

– Iglesia ducal de San Marcos. Su imponente grandeza. Interés del pavimento teselado, las paredes incrustadas de piedras hermosísimas. Su bóveda de mosaico figurado de varias historias del antiguo y nuevo Testamento, las columnas de pórfido. Antigüedad de una imagen de la Virgen con medio relieve, "*que dicen la llevaba consigo el Emperador Constantino*". Descripción arquitectónica del conjunto.

## Septiembre

[...]

8. Solemne función litúrgica en la festividad de la Natividad de la Virgen, en la Basílica de San Marcos, con asistencia del Dux y su corte. Descripción pormenorizada del ceremonial. Prolíja disquisición sobre los atributos ducales y las vestiduras de los gentilhombres de la corte.

12. Visita al tesoro de San Marcos. Su interés en ver el códice dicho comúnmente del Evangelio de San Marcos. Reliquias diversas. El cáliz y patena, de extraordinario diámetro, de los Patriarcas de Constantinopla. Una observación punzante sobre la afección de los servidores y subalternos.

– Descripción de la plaza y la fachada de la iglesia de San Marcos. Vista de Venecia desde el Campanile. La *piazzeta*. El Palacio Ducal, la Biblioteca y la *Zecca*. La isla de San Giorgio y el monasterio de benedictinos.

– La sala de batallas del Palacio Ducal. Opulencia de la biblioteca y escasez de lectores. La colección de códices griegos del cardenal Besarion.

– Visita al monasterio de San Lorenzo de los Armenios y al colegio de San Giorgio de los Griegos. Interés para tomar un profesor con quien perfeccionar la lengua árabe. Amistad con don Blas Ugolino, peritísimo en lengua hebrea y en la caldea.

– Excursión a la isla de Murano. Visita al Monasterio camaldulense de San Miguel de Murano. Transcripción del epitafio de un tal Eusebio Español, monje fallecido en 1501 en opinión de santidad. Reproducción de las inscripciones hebreas existentes en la Biblioteca.

– Enfermedad nuevamente de Pérez Bayer. Estudio de varios manuscritos griegos y hebreos en la celda del P. Mittarelli, monje de San Miguel de Murano.

– El planisferio realizado en 1455 por el P. Mauro, monje camaldulense y cosmógrafo.

– Visita al monasterio de San Giorgio el Mayor. "*En el resectorio está la gran pintura de Paulo Veronese hecha de propósito para aquél sitio, y así lo ocupa todo. Representa a las Bodas de Caná con gran tropa de gentes y convidados, unos sentados à la mesa, otros viendo el combite desde una galería pintada desde el cenáculo, lo más primoroso es el concierto de música à quatro instrumentos que tañen quatro personajes para divertir la fiesta y estos son quatro pintores célebres sentados al natural. El que tañe la viola es el mismo Paulo Veronese, el del violón Tiziano, el del violín Tintoretto, y el de la flauta Vassano según me dixerón. Yo no entiendo de pintura pero si me dieran à escoger esta pintura ó la de Leonardo Vinci, que está en los Predicadores de Milán dicho Santa María delle Grazie, poco me detendría en escoger la de Paulo de Verona*".

– Visita a la cartuja de Venecia: "*... nada es comparable con la magnificencia de las cartujas de España ni, según lo que empecé a observar, con la Cartuja de Pavia...*".

– Visita a las ermitas camaldulenses de San Clemente.

– Visita a la iglesia dominicana de San Juan y San Pablo, "*absolutamente una Cathedral en la capacidad y elevación. La portada es insigne*". Estatua de Bartolomeo Coleone. Sepulcro de Bragadino.

– Iglesia de los jesuitas. La extraordinaria iglesia del Carmine: su hermosa fachada recayente al canal. Iglesia de la Salute: "*por lo que toca a la arquitectura es soberbia y muy hermosa por los adornos. Es iglesia erigida por la República por haber librado al Estado de la peste del año 1630 como consta por esta inscripción que está puesta en medio del arco toral: DEIPARAE VIRGINI / PUBLICAE SALVTIS / SACRARIVM / SENATVS / VOTVM / OB CIVES EX PESTILENTIA / SERVATVS / ANNO / MDCXXX. Assi por fuera como por dentro es hermosísima. Empieza con un ochavo en claustro, y à la testera termina en proa regular de iglesia, pero muy desahogada y capaz. Sirvese por clérigos regulares llamados somaschos*".

– Iglesia de San Biaggio. Sepulcro de Santa Luciana de Collalto, recién canonizada.

– Iglesia de capuchinos del Redentor. Iglesia de los Padres Jesuatos. Iglesia de San Felipe Neri. Iglesia de San Roque, "*la que assí por su arquitectura, y su portada, como por las pinturas, de que está llena toda la iglesia y el techo, es casa magnífica, y además de esto merece especial mención por decirse que está allí el cuerpo de San Zacharias, padre de San Juan Bautista*".



— Concluye con la visita, interrumpida bruscamente su descripción, de la iglesia de San Antonio Abad.

Si en el manuscrito que manejamos la primera parte del viaje quedaba incompleta —al no figurar en sus páginas referencia alguna a Génova, Milán, Brescia, Cremona, Vicenza o Padua, ciudades explícitamente mencionadas en el subtítulo de esa primera parte— esta segunda se circunscribe, según hemos visto, a sólo unas pinceladas sobre su estancia en Venecia entre agosto y septiembre de 1754, imprevistamente interrumpida y sin proseguir en aquellas otras ciudades anotadas en el correspondiente subtítulo —Ferrara, Bolonia, Imola, Faenza, Ancona, Loreto, Foligno, Spoleto—, en tránsito todas ellas hasta arribar a Roma, a cuya prolongada estancia durante dos años al menos dedicará Pérez Bayer su perdido volumen.

Verificada la realidad frustrante del relato tan fragmentario del viaje a Italia de Pérez Bayer, se constata el abismo que media entre el suyo incompleto y el tan extenso de Antonio Ponz, publicado en veinte volúmenes, los dos últimos intitulados *Viage fuera de España*, no exentos, quizá, del aliento y de algún asesoramiento puntual por parte del sabio canónigo. El que ambos coincidieran en Roma está fuera de duda, y así se infiere, entre otros testimonios, de la expresión hiriente de Marcos Antonio de Orellana, cuando refiriéndose a su nada amigo Antonio Ponz, profiere aquello de "...desesperado de pobre se fue a Roma, donde lo amparó Pérez Bayer". No es improbable tampoco que el padre Jaime Villanueva conociera el *Diario* de Pérez Bayer, constituyendo éste en cierto modo un precedente —por afinidad de intereses y objetivos— del célebre *Viage literario a las iglesias de España*.

Supuesto el influjo altamente positivo que la estancia en Italia deparara a Pérez Bayer —Sempere y Guarinos anota puntualmente los nombres de muchos eruditos italianos con los que mantuvo provechosa relación— resta significar el hecho tan relevante —sagazmente observado por primera vez por el profesor David Vilaplana—<sup>8</sup> de que la iglesia parroquial de Benicás-

sim, fundada y mandada construir por Pérez Bayer en 1769, derive de un modelo arquitectónico de Bernini, la iglesia de la residencia pontificia de Castel Gandolfo en concreto, dedicada como aquélla al arzobispo de Valencia Santo Tomás de Villanueva, elegido por el Papa Alejandro VII como modelo de prelados y santo de la mayor devoción del sabio hebraísta.

Anotemos, además, que en el equipaje de Pérez Bayer figuró en cierto momento un dibujo de José Vergara copiando el retrato del dicho arzobispo realizado por Juan de Juanes (en el aula capitular de la Catedral de Valencia), con objeto de servir de modelo al grabador veneciano Marco Pittoni (1702-1786), para la estampa intitulada *Essatissimo retratto del Santo Arcivescovo Tommaso de Villanueva per nuovi reicontri ridotto a ultima conformità col vero originale que si conserva in Valenza nell Aula del Metropolitan Capitulo*. A otro grabador italiano, Antonio Giovanni Faldoni (1690-1770), confió Pérez Bayer la estampación —sobre un dibujo de su protegido Antonio Ponz— de la portada del celebrado libro del que fuera autor intitolado *Damasus et Laurentinus Hispanis asserti et pindicati*, impreso en Roma en 1756. Edición ésta que no cede en calidad artística a una de las más espléndidas ediciones españolas, *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta*, impresa por Ibarra en 1772 y cuya traducción figura a nombre del Infante don Gabriel. A su preceptor Pérez Bayer, corresponde en realidad la dirección de la obra, en la que se incluye su *Alfabeto y lengua de los fenices*, y en cuyas 44 ilustraciones y 11 láminas intervinieron los mejores grabadores españoles del momento.

Pruebas éstas de un interés por las artes y de un mecenazgo —espoleado por tantos ejemplos hallados en Italia— de que no procede extendernos ahora, cantado, en versos ditirámicos, por don Francisco Bahamonde Sesé en solemne sesión académica celebrada en Valencia en ocasión de ser inaugurada la estatua de Santo Tomás de Villanueva, realizada por Esteve Bonet a expensas del propio Pérez Bayer.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> En "Arquitectura barroca castellonense y de las comarcas limítrofes", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1996 (en prensa). Sobre el mecenazgo artístico de Pérez Bayer, vid. F. Escoín, *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Villanueva de Benicàssim*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1945.

<sup>9</sup> Reproduce íntegramente la *Canción* de Francisco Bahamonde Sesé, leída en la sesión académica de 12 de noviembre de 1801, F. J. León Tello y M. V. Sanz Sanz en *La Estética Académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1979, pp. 273 y 22. F. Pérez Bayer falleció el 27 de enero de 1794, y pese a su nombramiento de preceptor de los hijos de Carlos III, caballero pensionado de la real distinguida Orden del nombre de este monarca y primer bibliotecario real, murió tan pobre que, según sus biógrafos, tuvieron que costear sus exequias los canónigos Ríos y Cebrián. El hermoso elogio fúnebre latino de su lastra sepulcral, en la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral, fue compuesto por el rector de la Universidad don Vicente Blasco, habiendo publicado la misma Universidad la *Oración fúnebre* que pronunció en su honor el catedrático Fray Facundo Sidro Vilaroig. Nos cabe la satisfacción de haber rescatado del olvido la encomiástica dedicatoria del dietarista Mathco Miguel Mendoza y Fuertes, dirigida a Pérez Bayer, en su *Descripción de las procesiones generales de esta Ciudad de Valencia* (1801), manuscrito conservado en la misma Biblioteca Serrano Morales y que con una introducción, notas y glosas de M. A. Catalá, publicó la Delegación Municipal de Ferias y Fiestas del Ayuntamiento de Valencia con motivo de la festividad de San Vicente Mártir de 1994.

## RELACIONES E INFLUENCIAS NÁPOLES-ESPAÑA EN LAS ARTES DECORATIVAS ENTRE EL MANIERISMO Y EL BARROCO

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO

Centro de Estudios Históricos CSIC. Madrid

EN el catálogo de la exposición *Civiltà del Seicento a Napoli*, celebrada en 1984, Renato Ruotolo se quejaba de la dispersión o desaparición en Nápoles de muebles civiles de alto nivel artístico, atribuyendo la causa no sólo a los cambios de la moda imprescindibles en todo cambio generacional, sino también a la falta de conocimiento de las colecciones españolas, ya que no era difícil intuir que fueron los virreyes y los funcionarios españoles quienes encargaron numerosas obras de todo tipo especialmente a los pintores y plateros napolitanos.

Por entonces ya se había dado a conocer<sup>1</sup> un relativamente abundante número de muebles de lujo de indudable origen napolitano. Se trataba de una serie de stipi —*scrittori*, como aparecen en los inventarios— chapeados de palosanto y ébano y decorados con placas de marfil grabadas que, en la pieza más estudiada, el que se conserva en el Kunstgewerbe Museum de Hamburgo, aparece la fecha de 1597 y la firma del grabador Giovanni Battista De Curtis. En relación con este se pusieron los bellos ejemplares de los museos de Filadelfia, Victoria & Albert, Galleria Doria —éste transformado en el siglo XVIII— y los del Museo de San Martino de Nápoles, todos ellos incluidos entre el año 1597 y 1623, fecha que aparece en uno de los de este último Museo. La documentación hallada en los archivos napolitanos proporcionaba los nombres de varios grabadores en marfil napolitanos que firmaron conciertos con ebanistas alemanes o flamencos. La habilidad de estos maestros nórdicos en el tratamiento de maderas de lujo era conocida en Italia desde la realización de la Tribuna de los Uffizi<sup>2</sup> y su buen hacer será aprovechado por los promotores del comercio artístico en Europa como el augsburgués Philip Hainhofer, quien a modo de *marchand mercier* marcará la pauta del mobiliario de lujo o de aparato en toda Europa desde principios del siglo XVII, utilizando las redes comerciales con los Países Bajos, a través de Amberes.

No es ese camino europeo el utilizado para la entrada en España de los muebles napolitanos que a partir del último decenio del siglo XVI cubren con casi absoluta exclusividad las

principales partidas en los inventarios españoles y de los que se dio constancia en otro lugar.<sup>3</sup> La investigación en las colecciones españolas en los últimos años ha dado como resultado el conocimiento de varios ejemplares, lo que, además de reafirmar la presencia de estos muebles en España, permite adelantar las fechas de su producción en más de un decenio, al encontrarse una arqueta firmada en 1584 por el mismo grabador, Giovanni Battista De Curtis, que realiza el citado del museo de Hamburgo en 1597.<sup>4</sup> Los más individualizados han sido ya estudiados y dados a conocer,<sup>5</sup> mientras que otros, muy cercanos a éstos, forman un grupo más homogéneo, uno procedente de la colección Fernández Durán en el Museo del Prado, otro el de la antigua colección Montserrat Pano de Zaragoza y otro más hasta hace poco tiempo en el comercio de arte, además de un par de bufetes procedentes sin duda del mismo taller, también en el mercado artístico.

Si a todo ello añadimos la existencia de artistas en torno a la Corte con cargos como el de “reparador de escritorios de ébano y marfil” además del conocimiento de piezas de fabricación española, imitando las napolitanas, especialmente escritorios y retabillos de devoción, debemos llegar a la conclusión de que se trató de una moda de bastante importancia, nacida por algún tipo de condicionantes sociales.

El denominador común a todas ellas, que las identifica como producción napolitana, es el empleo de placas de marfil grabado con representaciones diversas.

No se trata aquí de analizar puntualmente todos ellos, identificando los grabados, como se ha hecho en los estudios ya citados, sino más bien acercarnos en lo posible a las razones de este éxito: la relación que los temas grabados pueden tener entre sí y con sus posibles destinatarios, el porqué se hicieron y el porqué de su abundancia en España más que en otros países, en los que los que se han encontrado proceden de compra en el mercado anticuario a partir de 1870, fecha en la que esta combinación de materiales vuelve a ponerse de moda en Italia, conociéndose especialmente en Milán talleres y artesanos dedicados a la fabricación de este tipo, bien imitando sin más a los

<sup>1</sup> Alvar González Palacios en *Bolaffi Arte*, nov. 1975, n.º 54, p. 13, ampliado con otros ejemplares en “Giovanni Battista de Curtis, Jacobo Fiamingo e lo stipo manierista napoletano”, *Antologia di Belle Arti*, 1984, n.º 21-22, p. 136 y en *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra Classicismo e Barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milano 1984, p. 237 y Dieter Alfier, “Ein neapolitanischer Kabinettsschrank des Giacomo Fiamingo (?) und Giovanni Battista De Curtis” en *Pantheon*, XXXVII, abril-junio 1979, pp. 135-141. González Palacios, *Objet for a Wunderkammer*. Londres, Colnaghi, 1981.

<sup>2</sup> Ya descrita por Vasari en 1568, *Vita Buontalenti*. Comenzado por Domenico Tasso fue chapeado por el alemán Christoph Paur en 1593.

<sup>3</sup> De ellos ya se dio cuenta ampliamente en Aguiló, “La exaltación de un Reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, 1992, n.º 258, pp. 179-198, y dentro del contexto español en Aguiló, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid 1993.

<sup>4</sup> Aguiló, “Una nueva obra de Giovanni Battista De Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla”, *Archivo Español de Arte*, 1995, n.º 271.

<sup>5</sup> El de la colección Monttort, fechado en 1611, figuró en la exposición *Mueble Español. Estrado y Dormitorio*. Madrid 1990, Catálogo n.º 47, los dos de la colección Várez Fisa, citados en las notas 3 y 4, la mesa de las Colecciones Reales, hoy en el Monasterio de El Escorial en Aguiló, “Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones” en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte español*. Departamento de Historia del Arte UNED, Madrid 1994.

de los siglos XVI y XVII, bien en interpretaciones combinadas con el segundo período neogótico.

Para abordar la cuestión principal a que acabamos de referirnos, no nos parece suficiente la relación comercial España-Italia en general, de la que, especialmente en el campo de las artes decorativas, sería un claro exponente los encargos en nombre de los reyes y grandes señores de mesas de jaspes y piedras duras a los talleres granducales florentinos. Si habría que constatar, sin embargo, que las primeras fueron regalo del cardenal Ricci a Felipe II, a quien asimismo envió "un precioso escritorio" con columnas de cristal de roca, piedras semipreciosas y preciosas, pero ninguno del tipo napolitano que aquí tratamos.<sup>6</sup>

No conocemos documentación respecto a los regalos entre España y Nápoles en el siglo XVI, pero sí y abundantes en el XVII. Por un lado era vía Nápoles como llegaban a España multitud de cajas ricas conteniendo los restos de santos procedentes del subsuelo romano, para satisfacer la desorbitada "reliquiomanía" de la época,<sup>7</sup> comenzando por los propios virreyes como fue el caso de la condesa de Lemos, mujer de don Pedro de Castro, virrey en el primer decenio del siglo, quien en su retiro lucense de Monforte fundó el Convento de Clarisas, donde profesó y que hoy cuenta con un rico Museo de Arte Sacro, fundamentado precisamente en su abundante colección de reliquias.<sup>8</sup> Era sin duda una sociedad inmersa en la religiosidad comenzando por los reyes Felipe III y Margarita de Austria y secundada o imitada por la mayor parte de la nobleza, como muestran las fundaciones religiosas en toda España.

Pero también a lo largo de todo el siglo encontramos abundantes referencias en inventarios y procesos a "camas ricas de Nápoles", escaparates con figuras de barro o cera, "Niños Jesús de Nápoles", telas riquísimas de la misma procedencia o ya en la segunda mitad a "escritorios con pinturas en cristal" que responden a un concepto más colorista, más acorde con la expansión barroca, pero que recogen temas bíblicos y mitológicos en ciclos muy similares a los que comentamos.

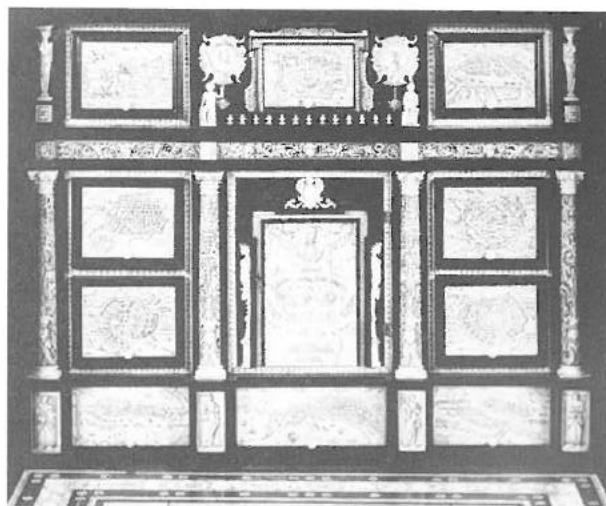
Este es precisamente uno de los puntos que queremos abordar.

No hay novedad en la utilización de grabados, algo de todos conocido en esta época, sino cuáles son los programas iconográficos más utilizados y su posible relación con sus destinatarios. Es esta una empresa a la que se han dedicado personas mucho más autorizadas,<sup>9</sup> pero merece la pena el análisis.

Por un lado hay una serie de estos escritorios napolitanos con una clara intencionalidad política, en los que se hace una clara exaltación del Poder, bien en su aspecto dinástico de los Habsburgo (ejemplares del Museo de Filadelfia y otro en colección particular española), con la reproducción de las "Victorias de Carlos V" de Heemskerck de 1555, grabadas por Col-laert, bien exclusivamente del reino de Nápoles en los que llevan efigies de los reyes de Nápoles desde la Edad Media, centrados por la batalla de Lepanto<sup>10</sup> y listas de principales personajes del reino, en los que junto a las cartas geográficas del reino de Nápoles, aparecen los planos de las ciudades principales del mundo relacionadas con la monarquía hispánica (ejemplares del Museo de San Martino y de la colección Montortal fe-



1. Arqueta. G. B. De Curtis grabador. 1584. Madrid. Colección Várez Fisa. Escena central. Felipe II nombra a D. Juan de Zúñiga ayo del príncipe Felipe.



2. Escritorio. 1611. Madrid, Col. Montortal. Frente. *Conmemoración de la batalla de Lepanto*.

chados entre 1611 y 1623). La uniformidad de este grupo parece ser que tuvo como finalidad servir de regalo a los diferentes virreyes al terminar su mandato italiano, o bien, como en el caso del referido de la colección Várez, se trata de una exaltación del Reino de Nápoles a través de los episodios más relevantes de su historia medieval. Todos ellos tienen en común la inclusión en su exterior de pequeñas placas con bustos de emperadores y temas de los trabajos de Hércules, habitualmente relacionados con la monarquía hispánica.

El estudio de la relación de "*Virreyes y gobernadores del reino de Nápoles desde tiempos de los normandos hasta hoy año de 1615-1616*" que aparece en la placa del museo Filangieri<sup>11</sup> que responde al virreinato de don Pedro Girón, duque de Osuna, y es en realidad la tapa del stipo del Museo Poldi Pezzoli, es exactamente igual a la de la colección Montortal de 1611-12 correspondiente al virreinato de don Pedro de Castro, conde de Lemos. En cambio las del museo de San Martino,

<sup>6</sup> Rose Deswantes, *Revue de l'Art*, n.º 88 (1990), pp. 52-54.

<sup>7</sup> El tema ha sido suficientemente estudiado y tratado por estudiosos como Fernando Bouza Álvarez, "Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco", *Boletín de Dialectología y Tradiciones Populares*. CSIC 1990, 167.

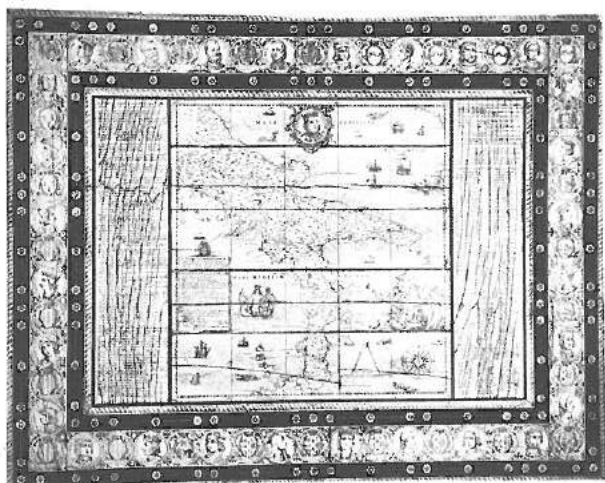
<sup>8</sup> Hay en él varios retabillos de ébano y marfil de indudable origen napolitano, además de los conocidos "Niños Jesús de Nápoles", abundantísimos en todos los conventos de monjas. Cat. n.º 39, 126, 84 y 102.

<sup>9</sup> Entre otros Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, 1978, p. 179, *Contrarreforma y Barroco*, 1981, E. Battisti, "Storia evitata versus storia falsificata", *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, 1984, Kliemann, "Cicli di affreschi a soggetto storico nel Cinquecento", *Arte Lombarda*, 1993, pp. 103-107. R. López Torrijos, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 1985.

<sup>10</sup> Estampa "noticia" que reproduce exactamente la que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. n.º 14.725.

<sup>11</sup> J. Mateu Ibars, "Nómina de virreyes y nobleza del reino de Nápoles en una placa ebúnea del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1952, p. 61.





3. Escritorio. 1621. Nápoles. Museo de San Martino. Interior de la tapa. Mapa del reino de Nápoles con la relación de la nobleza napolitana en 1621.



4. Escritorio. Hacia 1600. Madrid. Museo del Prado. Interior de la tapa. José vendido por sus hermanos.

años 1619 y 1623, esta última ya del virreinato de Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, difiere la nómina de la nobleza y cargos del reino. Esta costumbre de la relación nominal de los siete oficios principales: Condestable, Justicia, Almirante, Camarlengo, Protonotario, Canciller y Siniscallo, además de los caballeros del Toisón de Oro que no ostentan los cargos anteriores y las dos columnas de los titulados del reino, príncipes, duques, marqueses y condes, es una costumbre que pervive por lo menos hasta mediados del siglo XVII, también en Sicilia, sólo que en vez de recogerse en una tapa de escritorio como en los ejemplos citados lo hace en un pergamino, pero siguiendo el mismo esquema de columnas de nombres flanqueando el mapa de la isla.<sup>12</sup> El del Reino de Nápoles, realizado según la proyección de Mercator, lleva en el Adriático una representación de Anfitrite arrastrada por dos delfines, mientras un tritón hace sonar la trompeta y una sirena coronada, de posible relación con el papel que Marcantonio Colonna, condestable del Reino, tuvo en la batalla de Lepanto.

En el exterior el planisferio sostenido por Atlas y las figuras de la Sapiencia, la Securitas y las cuatro partes del mundo, siguiendo los grabados de Tempesta, son junto a las efigies de los emperadores y las hazañas de Hércules las únicas alusiones al mundo clásico, siendo de sobra conocida su relación con la monarquía de los Habsburgo con abundante literatura al respecto.

El segundo grupo, más complejo, es el que reúne una serie de escenas del Antiguo Testamento en su interior, mientras que al exterior aparece sistemáticamente ocupado por temas mitológicos (ejemplares del Museo del Prado, colección Muntadas, antigua colección Pano y otras colecciones particulares). Básicamente todas las escenas mitológicas están tomadas de la *Metamorfosis* de Ovidio, hecho que por otra parte aparece reflejado en los contratos entre ebanistas y grabadores.<sup>13</sup> Las escenas tomadas del Antiguo Testamento son también las mismas: Historia de José, especialmente los episodios de José vendido, en el pozo, con la mujer de Putifar etc. Historia de Jacob (la escala de Jacob), el sacrificio de Abraham, la torre de Babel, la caída del Maná, etc.

Si las reproducciones del primer grupo no presentan problemas de coherencia iconográfica e incluso de destinatarios, si los hay en este segundo grupo, en el que parece se pone de relieve esta ambivalencia.

La transcripción del grabado a una placa de marfil elimina aún más cuanto de superfluo podría haber en aquellos. Observando cualquiera de ellas se advierte que la reducción de figuras raya en el esquematismo: sólo las figuras esenciales para el tema con una escueta y mínima referencia espacial: muralla, ciudad en llamas, torre, barco, agua etc. Sin duda este esquematismo favorece el que su mensaje sea inmediatamente captado y asimilado por una sociedad influida por determinados libros. No es algo extraño a la educación cortesana en los periodos manierista y barroco, en los que era habitual tanto en los palacios como en los jardines y exhibiciones públicas la utilización de tales imágenes,<sup>14</sup> ni es extraño a la educación artística como propone el mismo Carducho.<sup>15</sup> El "ut pictura poesis", la imitación de las acciones humanas deberá llevar a la virtud y apartar del vicio, fortaleciendo la condición ética de las imágenes.

Está claro que sin la lectura correcta de una obra difícilmente podrá alcanzarse una interpretación adecuada. Santiago Sebastián se hacía en *Contrarreforma y Barroco* una serie de preguntas sobre casos concretos, que son prácticamente las mismas que nos hacemos al contemplar estas obras. Para la relación entre los temas bíblicos, los signos del Zodiaco y las estaciones del año, él remite a los textos de Hugo de San Víctor para la concordancia entre los personajes bíblicos y la mitología y constata las diferentes interpretaciones de una misma obra, como fueron las de Bellori y Martin sobre la obra de los Carracci en la Galería del Palacio Farnesio.<sup>16</sup>

La pregunta central sería el porqué se utilizan determinadas historias bíblicas junto a determinadas historias mitológicas y el porqué de su destino final en España.

En los grabados flamencos las recientes investigaciones han apuntado la relación entre determinadas historias bíblicas con los sucesos contemporáneos de los Países Bajos.<sup>17</sup>

Muchos de los temas utilizados en las estampas italianas se han considerado como prefiguraciones eucarísticas, como Abrahán y Melquisedec (Gen. 14) o la caída del Maná (Éxodo

<sup>12</sup> J. Mateu Ibars, "Noticia del Reyno de Sicilia y Gobierno para los Virreyes", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1964, pp. 183-240.

<sup>13</sup> Vid. González Palacios, *El templo del Gusto*, op. cit., 1984 y R. Ruotolo, "Documenti sulle arti applicate napoletane del Seicento", *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1984, p. 205.

<sup>14</sup> Sebastián 1981, p. 358.

<sup>15</sup> *Diálogos de la Pintura*. Ed. 1633. Madrid, pp. 109-110.

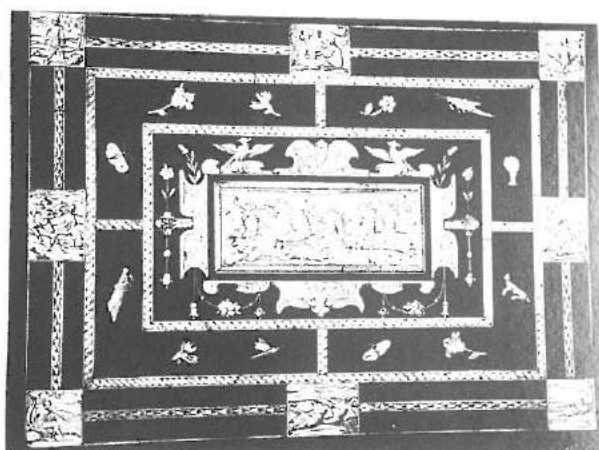
<sup>16</sup> Op. cit., pp. 22, 30 y 37.

<sup>17</sup> Eleanor Saunders, "A commentary on iconoclasm in several print series by Marteen van Hemskerck", *Simiolus* 10, 1978-9, n.º 2, pp. 59-83.

14-15), Elías confortado por el ángel (I Reyes 19.4-8), mientras que la historia de José, el episodio del pozo o José vendido por sus hermanos parecen prefigurar la Bajada al Limbo etc., todo ello en perfecta consonancia con la intención moralizante de la época.<sup>18</sup> Donde no es tan clara la coherencia en estos muebles italianos, con destino español, entre los temas mitológicos, esencialmente la guerra de Troya y la Metamorfosis situados siempre en el exterior. ¿Representan contradicciones entre ellos o son apoyos en el hilo narrativo de las escenas bíblicas del interior? Dos casos son especialmente elocuentes, en uno<sup>19</sup> se representa en nueve placas la *Jerusalén Libertada*, tal y como la grabó Agostino Carracci.<sup>20</sup> El centro de la tapa exterior lo ocupa Godofredo de Bouillon recibiendo la rendición de Rinaldo sobre un sarraceno caído, mientras que en los costados aparecen mezclados José y la mujer de Putifar —siguiendo a Parmigianino—, Judith y Holofernes, Medea y el Dragón, la hija de Coronis transformada por Neptuno, la muerte de Coronis a manos de Apolo etc. No es en absoluto ajena al gusto español la obra de Tasso. Traducida al castellano en 1587 por Juan Sedano, aparece ya a principios del siglo XVII en inventarios de bibliotecas privadas, sin olvidar las interpretaciones o imitaciones de Lope de Vega de 1619 o de Juan Antonio de Vera y Figueroa en 1632 con los poemas sobre *Nápoles recuperada* y la escena siempre representada parece encarnar la virtud de la prudencia. En el segundo caso una historia contemporánea aparece narrada a modo de reportaje gráfico. La visita de Amadeo de Saboya a España en 1584 aparece “envuelta” por una historia troyana en la que tiene cabida hasta la muerte de Ulises.<sup>21</sup> ¿Tiene la relación entre ambos temas una significación quizás alegórica a la conducta ejemplar del personaje a quien se dedica la arqueta? Don Juan de Zúñiga fue embajador en Roma y a Ulises se le ha considerado tradicionalmente como embajador, quizás sea esta identidad la causa de su inserción en la arqueta.

En algunos casos como este o el bufete de El Escorial con las historias de Diana, podemos atrevernos a dar una interpretación conjunta,<sup>22</sup> pero dentro de nuestra lógica actual, que quizá no se corresponda con la que entonces inspiró la inserción de estos temas y no de otros.

Todas estas cuestiones son las que he querido traer aquí, aprovechando esta puesta en común que nos brinda el XI Congreso Nacional del CEHA como muestra de ese complejo mundo de las relaciones España-Nápoles en que se mezclan factores políticos, periodísticos y alegóricos, algo a lo que sin duda la sociedad del momento concedía enorme credibilidad e interés.



5. Escritorio. Hacia 1610. Ant. Colección Pano. Zaragoza. Exterior. Escena de la *Jerusalén Libertada*.



6. Escritorio. Antonio Spano grabador. Hacia 1590. Madrid. Colección Várez Fisa. Interior. *Entrada de Carlos V en Nápoles y Proclamación de Felipe II rey.*

<sup>18</sup> Temas simbólicos y alegóricos basados en la emblemática aparecen en stípi también napolitanos, pero con una tipología diferente a los que aquí tratamos, que se han fechado ya en el segundo decenio del siglo XVII. Para ellos véase Aguiló, “Un programa moralizante en un escritorio del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte* 1988, n.º 243, pp. 299-304.

<sup>19</sup> Escritorio de la antigua colección Montserrat Pano de Zaragoza, que figuró en la Exposición Internacional de Barcelona en 1928, n.º 508 del catálogo *El Arte en España* de Gómez Moreno.

<sup>20</sup> *The illustrated Bartsch*, vol. 39, n.º 184-191.

<sup>21</sup> Arqueta de don Juan de Zúñiga; véase nota 4.

<sup>22</sup> Véase nota 5.

## ALGO MÁS EN TORNO AL EQUIPAJE IDEOLÓGICO Y MATERIAL DE GIOVANNI BATTISTA CRESCENZI

JUAN LUIS BLANCO MOZO

Universidad Autónoma de Madrid

UNO de los acontecimientos más importantes para el arte español del primer tercio del siglo XVII fue la llegada a la corte en 1617 del noble romano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) en el cortejo del cardenal Antonio Zapata. El papel ejercido por Crescenzi en la arquitectura y pintura española de este momento asemeja una continuación de su labor de artista emprendedor llevada a cabo en la corte papal de Paolo V. La presencia de Crescenzi en las empresas artísticas más importantes de su tiempo ha provocado un debate historiográfico sobre el signo de sus intervenciones, enmarcado dentro de las divergencias en materia artística existentes entre los arquitectos técnicos y su concepción tradicional clasicista de ver la arquitectura y, los pintores-arquitectos que fundamentaban su trabajo en la idea de la unidad de las artes bajo la práctica del dibujo. El citado debate escapa del ámbito de este trabajo. Mi comunicación se centrará en el estudio de unos bienes que formaron parte del equipaje ideológico y material que Crescenzi trajo de Italia,<sup>1</sup> y que fueron referidos por primera vez en el catálogo de la exposición celebrada en Londres sobre el bodegón español de William B. Jordan y Peter Cherry y que a mi modo de ver necesitan un análisis en profundidad.<sup>2</sup>

Como es bien sabido el marqués de la Torre Giovanni Battista Crescenzi falleció la noche del 9 de marzo de 1635. Al día siguiente de su muerte se abrió su testamento cerrado en la es-

cribanía de Nicolás Gómez y se tomaron las declaraciones oportunas sobre la validez del mismo a sus criados Pedro Díaz, José de Pereda y su hermano el pintor Antonio, Juan María Forno, milanés, pagador de las obras del Buen Retiro desde diciembre de 1631,<sup>3</sup> y de su único testamentario el Padre Antonio Pérez prior del convento de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> del Carmen.<sup>4</sup>

Por el testimonio de Vicente Carducho<sup>5</sup> y las noticias recogidas por Ceán Bermúdez sabemos que la casa de Crescenzi "era un museo de preciosas colecciones de pinturas, esculturas, diseños y máquinas a donde acudían los profesores y aficionados en busca de instrucción y patrocinio que a todos facilitaba".<sup>6</sup> Sirva como ejemplo, el hecho de que antes de comenzar la almoneda Luis de Guevara, portero de Cámara de la Junta de la media annata, se llevó de casa del difunto cuatro cuadros que valían más de 4.000 rs.<sup>7</sup> Por una memoria testamentaria que no conocemos el marqués donó diferentes bienes artísticos a personas cercanas de su entorno. Así el caso de su protegido el pintor Antonio de Pereda "que por muerte del Marqués Ju<sup>o</sup> Baup.<sup>1a</sup> Crezençio y en su vida dio al dho Don Antonio diferentes estatuas y papeles tocantes al arte de Pintor de valor Considerable".<sup>8</sup>

Las deudas y obligaciones contraídas en vida por el marqués y la riqueza de sus bienes convirtieron la almoneda en una operación larga y penosa que comenzó en los primeros días de

<sup>1</sup> Pertenecientes al mismo equipaje de Crescenzi se han reconocido una colección de grabados de arquitectura conservados en la Biblioteca de la Universidad Complutense y los 47 dibujos de Giovanni Battista Montano (1534-1621) de la Biblioteca Nacional, en Alicia Cámara, "El Escorial de Felipe III. Historia y arquitectura", en *Fragmentos*, n.º 4 y 5, 1985, pp. 42-43; Delfín Rodríguez, "Álbum de Antonio García Reinoso", en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 315-322. Del mismo modo Pérez Sánchez sugirió que el bodegón de Pietro Paolo Bonzi que perteneció a la duquesa de Valencia fue traído a España por Crescenzi, en A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1973, ficha n.º 8.

<sup>2</sup> (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos (N)otariales de (M)adrid, pr. 6385, fs. 451-452 v.; pr. 6387, fs. 180-185 v. Los documentos fueron citados en William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres, 1995, pp. 70 y 192. No hemos podido consultar la tesis doctoral de Peter Cherry, *Still Life and Genre Painting in Spain in the First Half of the Seventeenth Century*, Courtauld Institute of Art, University of London, 1991.

<sup>3</sup> AHPM, pr. 5196, fs. 224-229 v., en Virginia Tovar, "Significación de Juan Bautista Crescenzi en la arquitectura española del siglo XVII", en *AEA*, n.º 215, Madrid, 1981, pp. 300-301. Sobre Juan María Forno y su cargo de pagador del Buen Retiro ver Jonathan Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981 (ed. española), pp. 94-95 y 284.

<sup>4</sup> El 13 de junio de 1635 el dicho prior otorgaba su poder para asistir al inventario, tasación y almoneda de los bienes del marqués en favor de fray Hernando de Angulo también conventual del Carmen, en AHPM, pr. 5196, f. 670.

<sup>5</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid (ed. de F. Calvo Serraller), 1979, f. 149.

<sup>6</sup> Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*, Madrid, 1800, vol. I, p. 376.

<sup>7</sup> (A)rchivo de (P)alacio, expediente personal caja n.º 261/30 (4-V-1635), en V. Tovar, *op. cit.*, p. 299. Lo que puede parecer una deuda de cuantía elevada por la cita de Tovar, tras leer el documento en su totalidad se advierte que el marqués debía a la Junta de la media annata tan sólo 50 ducados (550 reales), de los 140 ducados que cobraba al mes. Juan María Forno pedía el castigo oportuno para el portero por la *demonstración y exceso que hizo*. La cuestión fue zanjada con la devolución de los cuadros y la obligación de pagar los 50 ducados en un mes. La deuda se saldó inmediatamente puesto que entre los acreedores de 31 de octubre de 1635 no figura la Junta de la media annata. El débito más elevado, como más adelante se mencionará, era el contraído con Francisco Gómez de la Hermosa de 24.200 rs. (2.200 ducados). El resto eran inferiores a esta cantidad, de las que sólo conocemos los 1.082 rs. y 1.000 rs. adeudados a Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez por este orden. En relación a los ingresos fijos mensuales y los extraordinarios devengados por otras actividades, las deudas no parecen tan determinantes como para considerar que la situación económica de Crescenzi fuese *nada despejada*, teniendo en cuenta además que desconocemos las deudas a su favor resultantes de sus inventarios *post mortem*.

<sup>8</sup> AHPM, pr. 11425, f. 381 r. (5-VI-1678), agradezco el adelanto de esta noticia a Ángel Aterido Fernández próximo a publicar el trabajo "La herencia de Antonio de Pereda", en *AEA*.



julio de 1635. Los bienes fueron depositados en el escribano Diego Fernández Serrano según el auto proveído por el licenciado Fernando de Salazar Velasco teniente de corregidor de Madrid, mientras que las cantidades resultantes de la venta fueron acumuladas y administradas por Domingo Sanz de Viteri mercader de sedas. Tres meses después fue “forcoso desocupar la casa en q<sup>e</sup> estaua la dha almoneda” siendo depositados los bienes que aún quedaban por vender en manos de Francisco Gómez de la Hermosa pintor de cámara del infante cardenal don Fernando y personaje del entorno del marqués.<sup>9</sup> No olvidemos que la ausencia del infante cardenal en la administración de la archidiócesis fue cubierta por el cardenal Antonio Zapata protector a su vez de Crescenzi. De este depósito se otorgó escritura el 12 de octubre de 1635 hasta que se mandase proseguir con la almoneda.<sup>10</sup> Por el documento conocemos una partida de 41 lienzos, 1 tabla, 3 láminas una de ellas de cobre, 1 estatua de bronce y 2 relicarios, inventariados sin medidas y con la única tasación de la dicha tabla. De estos cuadros, 11 son de temática religiosa con un Salvador de Rubens, un David de Jusepe Ribera, una Nuestra Señora copia de Tiziano y una tabla de los desposorios de Santa Catalina tasada en 300 ducados; 8 son retratos entre los que destaca uno de San Felipe Neri personaje muy cercano a la familia Crescenzi; otros 11 son paisajes, uno de ellos de Juan de la Corte, 2 perspectivas; 1 cuadro de un centauro; y finalmente un plato de uvas de Juan Fernández el Labrador, 3 bodegones más y 1 cuadro de flores. El último día de ese mismo mes el mercader Domingo Sanz de Viteri recibía en depósito 8.945 rs. procedentes de la almoneda de los bienes del marqués que deberían ser repartidos en su momento entre los acreedores declarados: Francisco Mazayas, Gaspar Sánchez, Juan María Forno, Francisco Gómez de la Hermosa, los maestros de obras Jusepe Pérez, Cristóbal Gómez, Miguel del Valle y Cristóbal de Aguilera, y el embajador británico.<sup>11</sup>

Hasta el 21 de abril de 1636 no tenemos más noticias de la almoneda y pago a los acreedores del marqués. Ese día Alonso Carbonell aparejador mayor de las OO. RR., maestro mayor del palacio del Buen Retiro y además estrecho colaborador de Crescenzi avalaba que su yerno Francisco Gómez de la Hermosa era el acreedor de *mejor derecho* del marqués por una cantidad total de 24.200 rs. y que en caso de aparecer un acreedor con mayores derechos devolverían las cantidades que se le librasen.<sup>12</sup> Al día siguiente se pagaban a fray Hernando de Angulo los 1.246 rs. que habían costado el entierro y funeral de Crescenzi celebrados en el convento del Carmen.<sup>13</sup>

El 12 de mayo de 1637 se iniciaron las gestiones para proseguir con la almoneda de los bienes del marqués. El escribano Diego Fernández Serrano, primer receptor de los bienes de

Crescenzi, realizó un segundo depósito de bienes remanentes en favor del pintor Francisco Gómez por no poder asistir a la nueva venta.<sup>14</sup> El inventario de estos bienes que no están tasados, se compone de libros, pinturas, muebles, vestidos, armas, piezas de bronce, vidrios y cristales, y útiles de trabajo que no pudieron venderse en la primera almoneda, y por lo tanto, fueron los objetos menos atractivos para los compradores de 1635.

El listado contiene 41 títulos de libros en castellano, italiano y latín, incluido el diccionario de Cristóbal de las Casas, de los que la mitad son lecturas religiosas y místicas muy selectas. Predominan los escritores jesuitas y dominicos como Alonso Rodríguez, Luis de Palma y Johann Tauler; no faltan el *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra, la *Historia General de Sancto Domingo* de Fernando del Castillo, ni la *Chronica de la provincia de San Joseph* de Juan de Santa María. Destacan los *Annali ecclesiastici* del historiador cardenal Cesare Baronio (1538-1607), personaje muy cercano a San Felipe Neri, confesor de Clemente VIII, director de la biblioteca e imprenta Vaticana que fue enterrado en el altar mayor de Santa María Vallicella, como algunos de los miembros de la familia Crescenzi. La medicina natural estaba representada por los *semplici aromati* de García da Orta y los *Discorsi* de Pietro Andrea Mattioli. Además Crescenzi atesoró la *Ética* de Aristóteles, el *Cortegiano* de Castiglione, las *Vidas* de Plutarco, el polémico *Ragione di Stato* del secretario de San Carlos Borromeo y escritor Juan Botero que combatía la política inmoral de Maquiavelo; y un libro de solfa que le permitía tañer el clavicordio que conservaba entre sus bienes. Del resto de volúmenes destaca un *Vitruvio* de Daniele Barbaro y una edición latina de Euclides del matemático y astrónomo alemán Christoph Clavio.

La partida de cuadros de este segundo depósito está compuesta por 18 retratos, 13 de ellos del pintor Felipe Liaño, y 2 países y un retrato más de San Felipe Neri en lámina. Los materiales y útiles de trabajo delatan una actividad artística manual del marqués. De este modo se acumulan los morteros de mármol, panes de oro, pliegos de papel, columnas de jaspe, yunques, instrumentos de carpintería; y reglas, compases, mascarones, figuras de niños, pies de leones todo ello de bronce. Además hay que añadir un “dibujo de una portada que es de madera y sta fundada en una tabla de una bara de largo” y “otro dibujo de madera que es en forma de una capilla de media vara poco mas”, que se pueden identificar, a pesar de las inexactitudes del escribano, como dos modelos de madera que guardaba el artista. La construcción de modelos fue una práctica acostumbrada por el marqués de la Torre. Tenemos constancia del que pergeñó para el panteón de El Escorial, visto en su propia casa por Vicente Carducho,<sup>15</sup> y del cobro de 200 ducados

<sup>9</sup> Pocas referencias nos han quedado de la actividad de los pintores vinculados a los infantes y a otros personajes de la familia real de Felipe IV. Además de Francisco Gómez de la Hermosa, Pedro de Carvajal se intitulaba pintor del Infante Cardenal en varias tasaciones de pintura entregada por Angelo Nardi de los años 1626 y 1627, en (A)rchivo (G)eneral de (S)imancas, Contaduría Mayor de Cuentas, Tercera época, leg. 1450, destajos 1626 y 1627.

<sup>10</sup> AHPM, pr. 6385, fs. 451-452 v., en W. B. Jordan y P. Cherry, *op. cit.*, p. 192, nota 31.

<sup>11</sup> AHPM, pr. 6385, f. 469. Pudiera tratarse de sir Francis Cottington que permaneció en la corte como embajador hasta los primeros días de 1631, o de su secretario y agente de Carlos I de Inglaterra, sir Arthur Hopton, ambos grandes admiradores de los bodegones de Juan Fernández el Labrador, en Elizabeth du Gué Trapier, “Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the seventeenth century”, en *The connoisseur*, n.º 164, 1967, pp. 239-243; n.º 165, 1967, pp. 60-63; E. Harris, “Las flores de El Labrador Juan Fernández”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 47, 1974, pp. 162-164. Años atrás, en 1630, Crescenzi había ofrecido al rey Carlos I de Inglaterra varios lienzos de su colección, entre los cuales destacaban 4 de El Labrador, en W. N. Sainsbury, *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, Londres, 1859, pp. 354-355; P. Shakeshaft, “Elsheimer and G. B. Crescenzi”, en *The Burlington Magazine*, n.º 123, 1981, pp. 550-551; W. B. Jordan y P. Cherry, *op. cit.*, pp. 70 y 193.

<sup>12</sup> AHPM, pr. 6386, f. 203. En el mismo documento se nos informa que se habían librado en favor del pintor 7.699 rs. en Domingo Sanz de Viteri, 3.246 rs. en Juan María Forno procedidos de la almoneda del marqués y otros 1.650 rs. en don Pompeo de Tasis caballero de Calatrava. La carta de pago de los 7.699 rs. en AHPM, pr. 6386, f. 205. Pompeo de Tasis pagó al pintor los 1.650 rs. en dos partidas (1.100 y 550 rs.) como precio de un armario de ébano y palosanto con perfiles de bronce que había adquirido en la almoneda del marqués. El segundo pago de 550 rs. en AHPM, pr. 6386, f. 559 v.-560 r.

<sup>13</sup> AHPM, pr. 5199, f. 255. Con estos 1.246 rs. y los 7.699 rs. cobrados por Francisco Gómez de la Hermosa se agotaban los 8.945 rs. depositados en el mercader Domingo Sanz de Viteri.

<sup>14</sup> AHPM, pr. 6387, fs. 180-185 v., en W. B. Jordan y P. Cherry, *op. cit.*, p. 192, nota 31.

<sup>15</sup> V. Carducho, *op. cit.*, p. 149. Sobre el modelo y la intervención de Crescenzi en el panteón remitimos al completo artículo de A. Bustamante, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 4, 1992, pp. 161-215.

dos de oro por el modelo de la portada principal del Alcázar de Madrid.<sup>16</sup>

Poco más sabemos sobre este largo proceso de venta de los bienes del marqués. Todavía en junio de 1640 los acreedores Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez gestionaban el cobro de las cantidades adeudadas.<sup>17</sup>

Aunque con la repetida limitación de no conocer más que una pequeña parte residual de los bienes conservados en vida por Crescenzi podemos extraer algunas conclusiones que ahonden el conocimiento de su personalidad. Sus lecturas confirman que Crescenzi fue educado en un ambiente de profunda religiosidad. Su padre Virgilio apoyó fuertemente las actividades de San Camillo de Lellis y de San Felipe Neri. Desde 1582 aquél fue acogido en casa de los Crescenzi donde enseñó latín a sus hijos. Las mismas relaciones de amistad se pueden observar entre la familia Crescenzi y Felipe Neri desde 1585. Virgilio Crescenzi y su mujer Costanza del Drago, sus hijos Giacomo, Pietro Paolo, Vincenzo y el propio Giovanni Battista declararon en el proceso de beatificación de Neri comenzado en 1595.<sup>18</sup> Por la declaración de Giovanni Battista sabemos que el propio santo le disuadió de la idea de entrar en la orden de Santo Domingo y que asistió a su muerte sacando un molde de su rostro. El recuerdo de Felipe Neri continuó vivo en la memoria del noble romano durante su estancia en Madrid con los dos retratos del santo que conservaba. La misma severa educación moral y religiosa fue recibida por sus hermanos Giacomo, que llegaría a ser abad de San Eutizio en Val Castoriana en la diócesis de Norcia, Vincenzo, carmelita descalzo y prior de Avignon desde 1614 y el cardenal Pietro Paolo Crescenzi.

Con toda seguridad conoció y tuvo tratos con los autores de varios libros que acumulaba en sus anaqueles. El caso más claro puede ser el de Cesare Baronio, personaje también muy cercano a Felipe Neri y a su iglesia de Santa María Vallicella, que compartió el cenáculo filipino contrarreformista con su hermano Giacomo Crescenzi.<sup>19</sup> Giacomo manifestó desde temprana edad un desmedido interés por la arqueología cristiana dedicándose con pasión a la búsqueda de hipogeos y a la identificación de cuerpos de mártires, que le llevó a mantener una correspondencia con Antonio Bosio, autor de la obra póstuma *Roma Sotterranea* (1632).<sup>20</sup> Giacomo y su hermano el cardenal Pietro Paolo fueron elegidos por el papa Gregorio XV para formar parte de la comisión encargada de conceder permisos para

extraer de las catacumbas romanas cuerpos de santos destinados al culto de las iglesias, en un momento delicado en el que las iniciativas contrarreformistas trataban de regularizar el uso de las reliquias desbordado en épocas anteriores. Estos intereses anticuarios también fueron compartidos por Giovanni Battista que se servía del libro de Cesare Domenichi *Delle Lettere nominate maiuscole antiche romane* para descifrar los textos antiguos. Por otra parte el manejo de la obra de Clavio le sitúa en la élite del saber de su época. El jesuita fue profesor de matemáticas del Colegio de la Compañía en Roma hasta su muerte en 1612 y le unió una estrecha amistad con Galileo.

La esmerada educación proporcionada por su familia basada en un saber enciclopédico y humanístico, tiene su continuación en el conocimiento y práctica de la pintura y la arquitectura. Por el testimonio de Baglione sabemos que la familia Crescenzi mantuvo en su palacio romano de vía S. Eustachio una academia que pudo estar dirigida durante muchos años por el pintor oficial de la familia Crescenzi, Cristoforo Roncalli el Pomarancio.<sup>21</sup> Con él aprendieron a pintar como una parte más de su educación los hijos de Virgilio destacando en su práctica Giovanni Battista y Francesco. Por la academia de los Crescenzi pasaron artistas como el pintor Bartolomé Cavarozzi, llegado a España con el marqués, o como Nicolò Sebgondini, matemático, ingeniero y el arquitecto que construyera para el cardenal Ferdinando Gonzaga, duque de Mantua, la *Villa Favorita*.<sup>22</sup> Otros artistas de su tiempo como Paul Brill, Gaspard Celio, Pietro Paolo Bonzi o Annibale Carracci mantuvieron contactos con Giambattista Crescenzi en diferentes momentos de su vida, sobre todo cuando fue nombrado superintendente de la capilla paolina de Santa Maria Maggiore y de las obras y pinturas que se hicieron durante el papado de Paolo V. Su actividad en España desde 1617 puede situarse bajo los mismos parámetros desarrollados en Italia. Fue sin duda un personaje de fuerte influencia no sólo en la corte de Felipe III y Felipe IV, sino también entre varios artistas cortesanos que absorbieron las novedades llegadas de Italia a través de sus enseñanzas y de las colecciones artísticas que pudieron contemplar en su casa madrileña. Pintores como Antonio de Pereda, Juan van der Hamen, Juan Fernández el Labrador o el propio Francisco Gómez de la Hermosa, del que pocas noticias más conocemos,<sup>23</sup> mantuvieron relaciones artísticas con el marqués italiano. Lo mismo cabe decirse del arquitecto Alonso Carbonell, que desde 1627

<sup>16</sup> Fernando Marías, "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en *V Jornadas de Arte "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, 1991, pp. 81-86.

<sup>17</sup> El 12 de agosto de 1639 Miguel del Valle maestro de obras tras pasaba las deudas del marqués a don Juan de Begabazán, en AHPM, pr. 6997, fs. 759-762. Por su parte Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez otorgaban poderes a procuradores para continuar las gestiones para el cobro de las cantidades adeudadas, 1.082 rs. y 1.000 rs. respectivamente, en AHPM, pr. 6390, f. 286.

<sup>18</sup> G. Incisa della Rocchetta e N. Vian, "Il primo processo per S. Filippo Neri nel cod. lat. vat. 3798 ed in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma", en *Studi e Testi*, n.º 191 y 196, Città del Vaticano, 1957; Anna Grelle, "I Crescenzi e l'Accademia di via S. Eustachio", en *Comentari*, n.º 12, 1961, p. 123.

<sup>19</sup> I. Polverini Fosi, "Giacomo Crescenzi", en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 634-636.

<sup>20</sup> Sobre el influjo de las catacumbas y la iglesia primitiva en la obra del Panteón de El Escorial ver René Taylor, "Juan Bautista Crescenzi y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", en *Academia*, n.º 48, Madrid, 1979, pp. 68-71.

<sup>21</sup> Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642, pp. 364-367; Anna Grelle, *op. cit.*, pp. 120-138. Un resumen de la biografía en Italia de Giambattista Crescenzi y de la bibliografía sobre el debate de su obra pictórica, en Luigi Spezzaferro, "Giovanni Battista Crescenzi", en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma, 1984, pp. 636-641; Ídem, "Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 26, 1985, pp. 50-73.

<sup>22</sup> G. Baglione, *op. cit.*, p. 365; Guglielmo Pacchioni, "La Villa Favorita e l'architetto Nicolò Sebgondini", en *L'Arte*, XX, 1917, pp. 327-336.

<sup>23</sup> El 29 de febrero de 1632 Alonso Carbonell solicitaba sin éxito al rey la plaza de pintor para Francisco Gómez de la Hermosa, ya por aquel entonces pintor del cardenal infante, para poder contraer matrimonio con su hija María Carbonell. En julio del mismo año renovaba su solicitud con el mismo resultado, en J. J. Martín González, "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", en *AEA*, n.º 121, Madrid, 1958, pp. 65-66. De su actividad como retratista hemos recogido algunas noticias. El 25 de octubre de 1639 reclamaba a los herederos del arzobispo de Sigüenza, Pedro González de Mendoza 1.000 de los 1.550 rs. en que habían concertado la realización de cinco retratos, en AHPM, pr. 6389, f. 538. De la misma manera reclamaba a los testamentarios del cardenal Antonio de Aragón 128 rs. en plata doble por un retrato del difunto, en AHPM, pr. 6398, f. 108 (16-VII-1651). A pesar de estas noticias no tenemos constancia de ninguna obra firmada o atribuida a este pintor. Francisco Gómez falleció el 19 de diciembre de 1656 en sus casas de la calle del Avemaría (Archivo Parroquial de San Sebastián, 10 Dif., f. 330 v.). Por su testamento realizado cuatro días antes de su muerte sabemos que era hijo de Francisco Balera natural de Cuenca y de Catalina Gómez de la Hermosa de Huete. En este documento declara que el marqués de Cerralbo le debía 1.500 rs. por un retrato grande, en AHPM, pr. 4049, fs. 448-451 (15-XII-1656). El codicilo fue otorgado al día siguiente, en AHPM, pr. 4049, fs. 452-453. Nombró como testamentarios a su mujer María y a sus suegros Alonso Carbonell y Ana de Seseña. Sobre unas casas que poseía en la calle de las Huertas, en Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, p. 93.

aparece asociado como colaborador de Crescenzi en diferentes empresas constructivas. Así el viaje que ambos realizaron por Andalucía en 1627, sus trabajos en el Panteón de El Escorial o la construcción de la obra áulica más importante del siglo xvii, el palacio del Buen Retiro.

Lo que planteamos a través del estudio de los objetos que aparecen en los dos depósitos mencionados es la continuidad de la trayectoria artística de Crescenzi antes y después de su llegada a España. Es decir, el marqués encara el reto profesio-

nal de la corte madrileña como si se tratase de la curia paolina. Consiguió situarse en una atalaya privilegiada con los honores y cargos recibidos de Felipe IV para desde su amplio horizonte dictar su gusto artístico deudor del último manierismo romano y proteger a los artistas con más proyección de su época. Baste como ejemplo de lo primero su consideración como jurado en el concurso de la *Expulsión de los moriscos* y su participación en la proyección arquitectónica y las decoraciones pictóricas del Buen Retiro.



## LAS COMPRAS DE PINTURA ITALIANA REALIZADAS EN LA ALMONEDA DE CARLOS I DE INGLATERRA POR ALONSO DE CÁRDENAS

M.<sup>a</sup> JESÚS MUÑOZ GONZÁLEZ

Don Alonso de Peralta y Cárdenas,<sup>1</sup> tras su estancia en Nápoles, donde ejerció diversos cargos, llegó a Inglaterra en mayo de 1638,<sup>2</sup> ocupando el cargo de embajador ordinario a la corte de Londres de 1640 a 1655.<sup>3</sup> Sobre su estancia en Inglaterra, sus actividades y su marcha a Flandes tenemos diversas noticias.<sup>4</sup>

La capacidad y dedicación que Cárdenas demostró para adquirir objetos artísticos no se refleja solamente en las compras efectuadas en la Almoneda de Carlos I, pero este artículo se limita a las adquisiciones realizadas en ella.<sup>5</sup>

Sobre esta labor del embajador, existen diversas publicaciones,<sup>6</sup> pero resulta interesante hacer referencia de nuevo a ella, y revisar la correspondencia que Cárdenas<sup>7</sup> mantuvo con don Luis de Haro, Conde-Duque de Olivares, para quien realizó la mayor parte de las compras,<sup>8</sup> aunque también el Rey le encargó diversas pinturas, pero en menor proporción que don Luis.

La actuación de Cárdenas se vio condicionada, por su posición, a tener que adquirir las obras por agentes y alguna vez por segundas personas, como en el caso de la adquisición de la *Tapicería de los Hechos de los Apóstoles* sobre cartones de Rafael. Gracias a la rápida compra que realizó, fue posible que esta tapicería viniera a España, pues al hacer las particiones el Estado reclamó para su uso las tapicerías ricas que quedaban, teniendo razones Cárdenas para felicitarle de haberla adquirido en un primer momento.<sup>9</sup>

Antes de que se adjudicasen las "consignaciones", realizó algunas compras en la almoneda, solamente de aquellas obras con las que podía existir un mayor riesgo de ser vendidas, por ser "piezas excelentes". También sabemos de varias pinturas que compró antes de adjudicarse las consignaciones, adquiriéndolas al precio en que estaban tasadas incluyendo pinturas de Palma el Viejo, de Cambiaso o de "Carino" (Cariani).<sup>10</sup>

Cárdenas astutamente iba tomando posiciones; así comenta el 1 de marzo de 1651, al hablar de fraudes hechos por los contratadores y ministros, que estaba ya en tratos con uno de los que deben cobrar para llegar a un acuerdo sobre su beneficio.<sup>11</sup> También llegó a acuerdos con alguna persona para que "metiese en los libros de los contratadores de la Almoneda diversas pinturas que se contiene en las últimas memorias porque es lo mismo que comprarlas".<sup>12</sup>

Al realizar las compras, Cárdenas trataba de asegurarse bien de la calidad de las obras que adquiría, asesorándose no sólo con agentes sino con pintores.<sup>13</sup>

Con su espera y con su meticulosidad consiguió las obras deseadas a menor precio del indicado en la tasación. Así "Ntra. Sra y s.ta Ana, S. Joseph, el niño Jesus y S. Juan de mano de Rafael" que en principio fue tasada en 12.000 escudos,<sup>14</sup> fue rebajada a 9.000, comprándose finalmente por 4.000,<sup>15</sup> y el *Lavatorio* de Tintoretto tasado en 1.400 escudos fue rebajado a

<sup>1</sup> José Antonio Álvarez de Baena (1789): *Hijos de Madrid*. Ed. Atlas, Madrid, 1973, p. 53.

<sup>2</sup> AGS, Estado, leg. 2521.

<sup>3</sup> Albert J. Loomie: "New Light on the Spanish Ambassador's purchases from Charles I's Collection 1649-53", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1989, pp. 257-267; ver p. 257, nota 2.

<sup>4</sup> J. Barrionuevo: *Avisos* (1654-58), vol. I. Ed. Atlas, Madrid, 1968: Madrid, 20 de marzo 1655, p. 119; Madrid, 7 de julio 1655, p. 163; Madrid, 1 de abril 1656, p. 277. Albert J. Loomie, *op. cit.*; notas referentes al Archivo de Simancas. Archivo de la Casa de Alba (ACA), Cajas 182-166 al 182-196. A estos documentos se hará referencia en este artículo.

<sup>5</sup> Oliver Millar: "Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I". *Walpole Society*, 37 (1968). "The Inventories and Valuations of the King's Goods, 1649-1651". *Walpole Society*, 43 (1970-1972). W. L. F. Nuttall: "King Charles I's Pictures and the Commonwealth Sale". *Apollo* 82, pp. 302-309.

<sup>6</sup> M. Burke: "Private collections of Italian art in seventeenth-century Spain", tesis doctoral. New York University, 1984. A. Loomie, *op. cit.*, 1989. J. Brown: *El triunfo de la pintura*. Ed. esp. Nerea, 1995. Se corrigen en este artículo citas sobre los documentos del Archivo de la Casa de Alba y sobre otras publicaciones, cuya referencia se encontraba equivocada, o no era completa en las obras citadas anteriormente.

<sup>7</sup> ACA, 182. La mayor parte de las cartas se envían en 1651, recibiendo en Madrid una o dos cartas al mes.

<sup>8</sup> ACA, 182-173. Cuentas...

<sup>9</sup> ACA, 182-175.

<sup>10</sup> ACA, 182-195, fols. 7r y 182-166.

<sup>11</sup> ACA, 182-168: "yo estoy ya tratando de concierto con uno que será de los primeros a los que se cree a quien librarán una buena suma y hasta ahora me ofrece perderá la quinta parte y si puedo tirar a la cuarta concluiré con el yo".

<sup>12</sup> ACA, 182-170. Carta del 29 de mayo 1651.

<sup>13</sup> Al remitirse a España algunas obras se pudo comprobar que algunas autorías eran falsas. Duquesa de Berwick y Alba: *Documentos escogidos de la Casa de Alba*, 1871, pp. 488-497.

<sup>14</sup> En la mayor parte de la documentación, se tasan las pinturas en escudos ingleses: "rr.os". ACA, 182-173: Una libra esterlina equivale a 4 escudos ingleses. En ACA, 182-194: Notas de cambio en que se explica que una libra es igual a 5 reales de a 8. En las cuentas realizadas al final de esta última hoja, se pasan las cuentas a reales de vellón. Por tanto, para un cálculo aproximado sobre datos dados en escudos ingleses se multiplica por 5 y se divide entre 4, multiplicando el resultado por ocho para obtener los datos en reales de vellón.

<sup>15</sup> El precio de salida de esta pintura es exactamente el mismo precio en que se tasó esta pintura en 1691, 120.000 reales, en el inventario de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, penúltimo almirante de Castilla. Estaba situada en la pieza de Rafael. AHN, Madrid, Osuna 498-3.

1.300.<sup>16</sup> Pero por las dos obras de Mantegna, tuvo que pagar 20 escudos más de los 400 en que estaba tasado, por cuenta de los marcos.

De algunas obras no conocemos su tasación por la correspondencia de Cárdenas, pero sí se da a conocer el precio en que fueron compradas, como el *San Jerónimo* de Correggio en 250 escudos o el *Carlos V* de Tiziano en 800 escudos,<sup>17</sup> del cual se dice en carta del 10 de febrero de 1651: "s.e. solo le corría el retrato del sr. emperador Carlos quinto, por ser pieza muy extraordinaria y assi este se ha comprado y le he remitido en un nabio que partió para Alicante, he asegurado los ocho mil rs. que costo".<sup>18</sup>

Sobre otras pinturas conocemos, por los documentos de la Casa de Alba, la intención de compra de Cárdenas, como *Los doce emperadores* de Tiziano,<sup>19</sup> o como la *Virgen de la Rosa* de Rafael tasada en 20.000 escudos...

En otras cartas, Cárdenas comenta alguna de las adquisiciones hechas, sin dar noticia ni de su tasación ni del precio al que fueron adquiridas, como los retratos de la Duquesa de Mantua de Tiziano y de la Reina madre de Francia de Van Dyck,<sup>20</sup> o de una tabla de Lucrecia que suponemos fuese la de Tiziano.<sup>21</sup>

A pesar de la preocupación de Cárdenas por no perder ninguna de las obras más codiciadas, tenía diversos competidores extranjeros,<sup>22</sup> y españoles, como el Conde de Fuensaldaña, que envió a Teniers de compras a Londres, engañando al embajador.<sup>23</sup>

El precavido Cárdenas para realizar estas operaciones con el mayor secreto posible no dudó en enviar muchas de las cartas a don Luis de Haro en cifra,<sup>24</sup> o en rogarle a don Luis que no dé cuenta a nadie en la corte de las compras de pinturas.<sup>25</sup>

Don Alonso actuó siempre siguiendo órdenes muy precisas. El primero envió a Madrid las listas de pinturas que se encontraban en venta, con los precios,<sup>26</sup> y a Londres se le enviaba las memorias de pinturas que se deseaba comprar. No se ha conservado ninguna de estas últimas, que contenían los cuadros que deseaban adquirir, tanto el Rey como don Luis, pero podemos ver en las cartas enviadas desde Londres que las compras efectuadas por Cárdenas fueron en su mayoría encargadas. Pocas veces compró pinturas por propia iniciativa, pero siempre en la misma línea de los encargados por el Rey al Embajador: "que sean originales de Ticiano, Pablo Veronese o otras pinturas antiguas de opinión"<sup>27</sup> y de las indicaciones de don Luis, manifestándole sus pretensiones de ir quitando "todo lo

malo" del Escorial.<sup>28</sup> Así por parecerle "piezas excelentes" adquirió una de "nra. s.ra su hijo y San Juan y Santa Clara" de "Pietro Vannucci" en 200 escudos y otra de "Porcia Romana" de mano de "Guido" en 130.<sup>29</sup> Otras veces, conociendo la intención de compra de don Luis, adquiría las obras antes de ser reclamadas, compra así la pintura de "nra. s.ra con su hijo" de mano de Andrea del Sarto por 270 escudos "por parecerle muy buena y el precio ajustado". Con esta compra, Cárdenas demuestra una vez más su cautela, puesto que dice tener otro comprador para la pintura, si esta no resultase del agrado del Conde-Duque.<sup>30</sup> Cárdenas fue un eficiente agente, como lo muestra la correspondencia, pero nunca demostró iniciativa propia en las compras, además trabajaba con el dinero que se le enviaba y debía ajustarse a él.<sup>31</sup>

El dinero le llegaba vía Amsterdam. De allí, los escudos en moneda de Flandes se remitían a Londres en libras esterlinas. En esta operación se perdía parte del dinero enviado.

Otros gastos añadidos al importe de la pintura, eran el pago a agentes de la aduana, el flete de los barcos, el embalaje de las pinturas etc.<sup>32</sup> Otra parte del dinero que Cárdenas debía incluir en las cuentas era el destinado a asegurar la mercancía. Se aseguraban las obras entre un 6% y un 5%, dependiendo de la distancia a recorrer y de las obras. Así el seguro del *Carlos V* de Tiziano fue a un 6% de Londres a Alicante, y el seguro del *San Jerónimo* de Correggio fue del 5½% de Londres a Bilbao.

Además de asegurar las obras Cárdenas tenía gran cuidado en elegir los barcos en los que viajarían las obras, notificando a don Luis en varias cartas, que las envía en "navío de fuerza".<sup>33</sup>

El problema de la distancia no solamente afectaba al transporte de las obras. La correspondencia tardaba uno o dos meses en llegar a Madrid. Suponía un problema cuando se debía encargar la compra de una determinada obra. Este problema se solucionó en parte con las memorias enviadas desde Madrid, conteniendo la lista de pinturas que Cárdenas debía comprar para el Rey y para don Luis, y que desgraciadamente desconocemos.<sup>34</sup> Pero "gracias" a los problemas en la comunicación se adquirió "Ntra. Sra. en abito de jítana" de Tiziano, pues estaba incluida en las listas de pinturas que Cárdenas debía comprar. En un despacho posterior se le debió comunicar que no ejecutase la orden, pero la obra de Tiziano ya había sido metida en los libros de los contratadores y "era de fuerza tomarla".<sup>35</sup> Pero Cárdenas sabía bien que a don Luis no le disgustaría ya que "es

<sup>16</sup> ACA, 182-195. J. Brown: *op. cit.*, p. 81: "Una excepción fue el Lavatorio de Tintoretto, tasado en 300 libras y adquirido por 325".

<sup>17</sup> ACA, 182-194.

<sup>18</sup> ACA, 182-167. J. Brown: *op. cit.*, p. 76: "Gerbier [...] pronto se lo vendió a Cárdenas por una suma desconocida, y el retrato de Tiziano volvió a su lugar de origen". No aparece citado por Burke: *op. cit.*, Loomie: *op. cit.* En la documentación que aporta aparece tasada en cien libras, que no coincide con la que aquí aparece. La memoria que aporta Loomie no coincide con las obras del ACA. Seguramente la lista de obras compradas sería mayor, pero desaparecerían la notificaciones de las compras.

<sup>19</sup> Ver nota 16.

<sup>20</sup> ACA, 182-176. Carta del 24 de noviembre 1651.

<sup>21</sup> "y remito en la misma caja de la Lucrecia". ACA, 182-170. Carta del 29 de mayo 1651. En ACA, 182-180. Entre los cuadros que están a la venta: "quadro de una bara de alto y casi otra de ancho de una Lucrecia, y otras figuras en tabla, de mano del Ticiano tasado en 2.400 rr.os."

<sup>22</sup> J. Brown: *op. cit.*, p. 92.

<sup>23</sup> ACA, 182-176. W. Alexander Vergara: "The Count of Fuensaldaña and David Teniers: their purchases in London after the civil war". *Burlington Magazine* 1989, pp. 127-132. Incluye este artículo la transcripción de la "Memoria de las pinturas, tapicerías y recados de chimenea que el Conde de Fuensaldaña mi s.r. embia a España. Para embiar al s.r. Dn Luis". ACA, 182-177.

<sup>24</sup> ACA. Escritas en clave completa o parcialmente: 182-166/168/169/171.

<sup>25</sup> ACA, 182-166. Carta del 23 de enero de 1651.

<sup>26</sup> Se conservan varios duplicados ACA, 182-180/195. Los precios en estas memorias se expresan en "ducados de a 10 rs" cada uno. Vemos así que el precio es igual darlo en escudos ingleses o en ducados de a 10.

<sup>27</sup> Loomie: *op. cit.*; cita 9, p. 259.

<sup>28</sup> Duquesa de Berwick y Alba: *op. cit.*, p. 492.

<sup>29</sup> ACA, 182-166. Carta del 23 de enero 1651.

<sup>30</sup> ACA, 182-170. Carta del 29 de mayo 1651.

<sup>31</sup> Cárdenas incluye en sus cartas varias veces copias del dinero gastado, e incluye las cuentas "como se le ha pedido", ACA, 182-185.

<sup>32</sup> ACA, 182-195.

<sup>33</sup> ACA, 182-174. Carta del 13 de septiembre 1651.

<sup>34</sup> Duquesa de Berwick y Alba: *op. cit.*, recoge la documentación salvada del incendio, de las cartas enviadas desde Madrid. Parte se perdió también en la Guerra Civil. De las cartas enviadas por Cárdenas, en su mayor parte son de 1651. Es de suponer que también desapareciese por ambas causas.

<sup>35</sup> ACA, 182-170.

tal que v. e. olgara de tenerla". El embajador no perdía ocasión para hacerle ver al Conde-Duque lo eficiente que era comprando las pinturas encargadas y consiguiendo rebajas, señalando en su carta que había conseguido una rebaja del 22½ %.

Las compras que Cárdenas, con el mayor celo posible, se encarga de realizar constituyen una nueva "inyección" de arte italiano en las colecciones del Rey y de don Luis. Las pinturas que adquiere este último se añadirán, a fin de siglo, a las pinturas traídas desde Nápoles de la colección de don Gaspar.<sup>36</sup> A la colección real continuaban llegando pinturas de Roma y Nápoles, aunque las preferencias se habían desplazado hacia la pintura de Flandes.<sup>37</sup> Y estas pinturas que llegan desde Londres contribuyen a aumentar la presencia de pintura italiana, pero de un carácter más arcaico, con una gran cantidad de pinturas venecianas, con obras de Palma el Viejo, Cariani, Tiziano, Schiavone, Tintoretto, Veronés, etc.

La presencia de varios pintores de los citados, las tan codiciadas obras de Rafael, y en especial, de las obras de Andrea Mantegna, que trabajó en la Corte de los Gonzaga, se explica por la compra de esta colección en los años 20 de este siglo, por parte de Carlos I.<sup>38</sup>

Se pudieron también adquirir obras de Guido Reni, cuya compra no causó tanta admiración como su compañera de viaje a Madrid, la "Nra S.ra" de Parmesano, "que a parecido una cosa excelente", ya que del boloñés se dice que "no es este maestro del agrado de los otros".<sup>39</sup> También hubo interés por adquirir obras del que fue pintor de cámara de Carlos I, Gentileschi.<sup>40</sup>

Estas adquisiciones vienen a mostrar, una vez más,<sup>41</sup> la preferencia que aún a mediados del siglo XVII se seguía mostrando hacia los maestros del siglo XVI en las colecciones privadas.

#### APÉNDICE DOCUMENTAL

##### **Pinturas adquiridas por don Alonso de Cárdenas en la Almoneda de Carlos I. Documentos en el Archivo de la Casa de Alba (ACA)**

##### *Pinturas de las que se da noticia de precio de tasación y precio de compra*

ACA, Cajas 182-195, fols. 5r-6v: "Memoria de las pinturas y paños de tapicería que van en los paños que se han remitido".

En este apéndice documental, se recogen solamente el precio y tasación de las pinturas (las notas indicando su ubicación son de don Gaspar Méndez de Haro):

"Lot durmiendo y sus dos hijas" de Gentileschi, tasado en 400 escudos y comprado en 280. (en casa)

"Apolo y las 9 musas" de Gentileschi, tasada en 400 escudos y comprada en 266. (en casa)

"Conversión de San Pablo" y "David con la caveza de Goliath" de Palma el Mozo, ambas en 900 escudos y compradas en 550. (el escorial)

"El lavatorio" de Tintoretto, tasada en 1400 escudos, y comprada en 1.300. (la sacristía del escorial)

"El robo de Elena" de Tintoretto, tasada en 800 escudos y comprada en 400. (el escorial)

"La paz y la abundancia" de Rubens, tasada en 500 escudos y comprada en 308. (en casa)

"Venus y tres Ninfas vistiéndola y dos cupidos" de Guido Reni, tasados en 880 escudos, y comprada en 650. (en casa)

"Santa Margarita con el Dragón" de Tiziano, tasada en 400 escudos y comprada en 300. (en casa)

"Venus y Mercurio enseñando a leer a Cupido" de Corregio, lienzo, tasada en 3.300 escudos. y comprada en 1.600. (en mi jardín)

Tabla del "Cardenal de Médicis, y dos figuras" Rafael, tasada en 2.400 escudos y comprada en 1.200. (en mi jardín)

Tabla de "Nra. s.ra su hijo, san Juan y Santa Ana" de Rafael, tasada en 8000 escudos y mil mas que. le añadieron después en la Almoneda, y comprada en 4.000.

Tabla, ce "nra. s.ra su hijo y san Juan", de Rafael, tasada en 3.400 escudos y comprada en 1.600 (esta dejó mi Padre en su testamento al Rey)

Dos tablas de Andrea Mantegna, "en entierro de n.ra s.ra" y "N.ra S.ra, su hijo, san. Juan y algunos santos", tasadas ambas en 400 escudos pagando 20 escudos más en que entro la costa de los marcos: 420. (el rey)

Tabla, "retrato del padre de Alberto Durero", de Alberto Durero, tasado en 200 escudos y comprado en 150.

Tabla, "Nra. S.ra, su hijo, san. Juan y san Joseph y la Magn.a", Il Parmigianino, tasado en 800 escudos y comprado en 400 (en mi casa)

Lienzo, "Adán y Eva en el paraíso", de Tintoretto, tasado en 140 escudos y comprado en 100. (en el Jardín del s.r Almirante)

Lienzo, "Herodes y Herodías con la cabeza de San Juan Baut.a" de Polidoro da Caravaggio, tasada en 160 escudos, comprada en 140.

Tabla, "retrato de Alberto Durero", de A. Durero, tasado en 200 escudos y comprado en 150. (el Rey)

ACA, C. 182-195, fol. 7v. Cuentas del dinero...

"Xpto. y la Magdalena lavándole los pies en el combite del fariseo", de Andrea Schiavone, tasado en 600 escudos comprado por 530."

ACA, C. 182-170. Carta del 29 de mayo 1651

"Nra S.ra en habito de jitana" de Tiziano, tasada en 800 escudos y comprada por 620"

ACA, C. 182-175. Carta del 20 de octubre 1651

"El Nacimiento", de Rubens, tasada en 320 escudos, comprada en 240"

##### *Pinturas que tienen precio de tasación igual al precio de compra*

ACA, C. 182-195, fol. 7r. Cuentas...

Tabla de "Nra. S.ra., su hijo st. Joseph y S.ta Catt.na" de Palma el Viejo, en 300 escudos. (en casa)

"Nra. S.ra., su hijo y San Joseph", de Cambiaso, 70 escudos. (jardín)

"País" en tabla de Cariani, 60 escudos. (jardín)

<sup>36</sup> A. E. Pérez Sánchez: "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio". AEA, 1960, p. 293. Inventario del Marqués del Carpio en ACA, 221-2.

<sup>37</sup> A. E. Pérez Sánchez: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 63.

<sup>38</sup> Alessandro Luzio: "La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nell'1627-28". *Documenti degli Archivi di Mantova e Londra*.

<sup>39</sup> Duquesa de Berwick y Alba: *op. cit.*, p. 495.

<sup>40</sup> Se adquieren según la documentación de ACA: "Lot durmiendo y sus hijas", "Apolo y las 9 musas".

<sup>41</sup> Este "gusto arcaizante" ya lo señala M.<sup>a</sup> Luisa Caturla: "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó 'Las Hilanderas' de Velázquez". AEA, n.º 21, 1948.



*Pinturas de las que solamente se da noticia del precio de compra* (es de suponer que las adquiridas antes de salir las consignaciones, se compraron al precio de tasa)

ACA, C. 182-194. Cuentas...

"Retrato de cuerpo entero del s.or en.or Carlos 5<sup>o</sup>", de Tiziano, en 800 escudos.

"San Ger.mo" de Correggio en 250 escudos.

ACA, C. 182-166. Carta del 23 de enero 1651

"Nra. Sra., Su hijo y San Juan y S.ta Clara" de Pietro Vanucci, en 200 escudos.

"Porcia Romana" de Guido Reni, en 130 escudos.

ACA, C. 182-170. Carta del 29 de mayo 1651

"Nra. S.ra con su hijo" de Andrea del Sarto, en 270 escudos.

*Pinturas de las que no se da ni precio, ni tasación*

ACA, C. 182-170. Carta del 29 de mayo 1651

Lucrecia ¿Tiziano?

ACA, C. 182-176. Carta del 24 de noviembre 1651

Retrato de la Duquesa de Mantua de Tiziano

Retrato Reina Madre de Van Dyck.

## LA COLECCIÓN DE OBRAS ITALIANAS DE LOS CONDES DE BUENAVISTA. 1660-1745

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA / RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

### Los condes de Buenavista

LA familia de los condes de Buenavista tiene un origen italiano, detectándose su presencia inicial en Málaga en la persona de Antonio María Guerrero, el cual se establece en esta ciudad andaluza a mediados del siglo XVII. Será su hijo, José Francisco Guerrero Chavarino, el que alcanza fama y fortuna, obteniendo el título de conde de Buenavista en el año 1691.<sup>1</sup> Había nacido en 1660 y la mayor parte de su vida transcurrió en Madrid, ligado a la corte de Carlos II, donde se dedica a la administración de diversas rentas reales.

A pesar de su residencia madrileña,<sup>2</sup> el primer conde de Buenavista mantuvo estrechas relaciones económicas y familiares con Málaga. Fue regidor de la ciudad de Antequera, adquirió la Hacienda de El Retiro del expolio de Fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga e hijo natural de Felipe IV, y reconstruyó la iglesia de la Victoria, lo que le daría el derecho de patronato y la propiedad del Camarín con su panteón junto con cuatro balcones a la iglesia, con los cuales estableció un vínculo y mayorazgo, que más tarde sería heredado por su hijo. En 1692 compró unas casas en la plazuela de la Alcazaba de Málaga,<sup>3</sup> con objeto de labrar a *fundamentis* sus casas principales.<sup>4</sup> Murió en su casa de Madrid en el año 1699, sin embargo, por expreso deseo suyo, sus restos mortales fueron trasladados a Málaga, donde fueron enterrados en la cripta de la iglesia de la Victoria.

Su hijo mayor y heredero del título, del mayorazgo y de otras posesiones fue Antonio Tomás Guerrero y Chavarino Zapata de Coronado. Había nacido en Málaga en el año 1678 y estuvo casado dos veces, pero no tuvo descendencia legítima viva. De su segundo matrimonio tuvo una hija que murió y, además, un hijo natural, Antonio Guerrero, que se hizo sacerdote. Intervino activamente en la Guerra de Sucesión al lado de Felipe V, al que acompañó en su viaje a Francia. Pasó su juventud en Madrid, donde se casó con la marquesa de Robledo de Chavela. Gracias a la administración de rentas reales, entre

ellas las rentas del reino de Granada, obtendría una gran fortuna, que invirtió en el aumento de sus casas principales en Málaga, en la mejora y adorno de la Finca de El Retiro y en la adquisición de numerosas obras de arte, que conformaban una de las mejores colecciones privadas de España.

El segundo conde de Buenavista fue una de las figuras más importantes de la ciudad de Málaga en el siglo XVIII, participando en diversas obras de equipamiento urbano. Tras la muerte de su segunda mujer, se hizo sacerdote e ingresó en la Escuela de Cristo, para la que construyó una capilla subterránea, encima de la cual levantó una iglesia, que en 1739, a instancias del cardenal Molina, entregó a la orden de San Felipe Neri.<sup>5</sup> Junto a la religiosidad del conde no hay que olvidar los años de juventud, que pasó en la corte, y su enriquecimiento mediante el cobro de rentas reales. Este aspecto ambivalente, mundano y religioso, también está presente en su valiosísima colección artística, donde, junto a obras de temática religiosa, hay otras muchas mitológicas, astrológicas y pastoriles. Evidentemente, la visión que el conde tenía de estas obras no sería licenciada ni pagana, sino que más bien sería una interpretación acorde con la cristianización que la Iglesia se había encargado de realizar mediante la edición de obras como la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, el *Ovidio moralizado*, los *Emblemas* de Alciato o la *Iconología* de Cesare Ripa.

Tras una breve enfermedad, que se inició cuando residía en una casa de la Congregación de los Filipenses en el mes de diciembre de 1744, fallecería en su mansión de la plaza de la Alcazaba el día 6 de enero de 1745.

### La colección de pintura

La colección de pintura, que debió iniciar en Madrid el primer conde de Buenavista, contaba en 1741 con 623 obras que, al menos desde un punto de vista cuantitativo, la sitúa entre las principales de la nobleza española.<sup>6</sup> La relación de todas ellas,

<sup>1</sup> Soledad Santos Arrebola, *La Málaga Ilustrada y los Filipenses*. Málaga, Universidad, 1990, p. 31.

<sup>2</sup> En la actualidad se conserva en Madrid un edificio, que está hoy ocupado por el Cuartel General del Ejército de Tierra y que fue construido en el siglo XVIII por los condes de Buenavista, cuyo nombre ostenta desde el siglo XIX, cuando aparece el libro de Luis Martín del Yerro, *Historia y descripción de la posesión titulada Palacio de Buenavista o del Ministerio de la Guerra*. Madrid, 1884. En el momento en que redactamos esta comunicación desconocemos la posible relación del edificio con los condes de Buenavista, sobre los que trata este estudio.

<sup>3</sup> José Miguel Morales Folguera, *La Málaga de los Borbones*. Málaga, 1986, p. 220.

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Málaga, Actas Capitulares. Años 1724-25.

<sup>5</sup> José Miguel Morales Folguera, "Obras inéditas en Málaga del arquitecto andaluz José de Bada y Navajas (1691-1755)", *Baetica*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga, 1983, pp. 95-112. Rafael Sánchez-Lafuente Gémara, "José Martín de Aldehuella y la iglesia de San Felipe Neri", en *Jábega*, n.º 5, 1974, pp. 29-36.

<sup>6</sup> En relación con el tema del coleccionismo privado en España en el siglo XVII es necesario destacar los siguientes trabajos: José Luis Barrio Moya, "Colecciones madrileñas del XVII", en *Antiquaria*, n.º 5, 1983, pp. 38-45. A. E. Pérez Sánchez, "Las colecciones de pintura del conde de Montemayor (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, Madrid, 1977, pp. 417-459. J. López Navío, "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés", *Analecta Calasanciana*, Madrid, 1962, pp. 259-330. Marta Cuadrado Sánchez, "Contribución al estudio del coleccionismo nobiliario madrileño de la primera mitad del siglo XVII el inventario de los bienes de la condesa de Oñate", *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*. Murcia, 1988, pp. 277-281.

junto con la del resto de los bienes de su hijo mayor y heredero del título, la conocemos por la escritura de partición con su hermana María Marta Coronado y Zapata, otorgada en Málaga el 21 de diciembre del citado año.<sup>7</sup> En el citado documento sólo se registran los distintos asientos y sus correspondientes valoraciones,<sup>8</sup> silenciándose tanto el nombre del tasador —presumiblemente algún pintor local— como el emplazamiento exacto y distribución de los lienzos y cobres (láminas),<sup>9</sup> que imaginamos repartidos entre la Hacienda El Retiro, en cuyas galerías se localizaría, sin duda, buena parte de la pintura mitológica, y la residencia principal que los condes tenían en Málaga junto a la Alcazaba.

Como la mayoría de las colecciones españolas del siglo XVII, también la de los Buenavista parece oscilar entre los polos que marcan las preferencias de los aficionados de la época: la pintura italiana, justificada por la vinculación familiar de los condes con la ciudad de Génova, la flamenca y la española.<sup>10</sup> Y aunque en la escritura de partición escasean las atribuciones a nombres concretos, las pocas que se reseñan tienen alguno de estos orígenes. Así, la flamenca está representada por “dos floreros con historias de mano de Vandique [Van Dyck], originales, pintado Nuestra Señora y el Niño y en el otro Nuestra Señora dando el Niño a San Francisco”, y la última por un lienzo de Murillo “de Nuestra Señora” y una tabla de la “Adoración de los Reyes” de Luis de Morales.

La previsible procedencia italiana de una parte importante de la colección viene avalada no sólo por las atribuciones registradas en el inventario, sino también porque la mayoría de las esculturas de los jardines son de origen genovés, tal y como hemos podido documentar recientemente,<sup>11</sup> así como por la mayoritaria presencia en el mismo de asuntos profanos, los cuales representan el 55,9 % de la colección frente al 26,9 % que son de tipo religioso (el 17 % restante de los cuadros no se puede identificar con iconografía alguna). Los artistas que se mencionan son Guido Reni, con catorce pinturas originales en tabla de “tres cuartos en obalado” de un apostolado, más Jesús y María, y Luca Giordano (Lucas Jordán), con dos lienzos que lamentablemente no se describen; como copias de este último se reseñan “doce pinturas... de Misterios de Nuestra Señora”, otra, sin identificar, de “Caravacho” (Caravaggio), y una del “Anuncio del ángel a los pastores” de Bassano.

Dentro de la temática profana, la galería de pinturas mitológicas, que hemos de suponer en gran parte de procedencia italiana, ocupa el 12,5 % del total; los paisajes (*países*) y marinas el 19,1 %; los cuadros de frutas y bodegones el 11,1 %; los floreros el 12,5 %; y las fábulas y alegorías el 15,7 %. Retratos únicamente se registran doce, que no se identifican, escenas de género ocho, entre ellos dos lienzos que representan “un viejo con un ravel, de medio cuerpo” y “un mozuelo con un cortadillo de mistela”, y otro “en que está pintado una vieja y un muchacho tocando la flauta”. Tal diversidad de géneros se completa con seis cuadros de batallas, otros tantos de caza y montería, veintinueve con distintas historias, doce con los meses del año, nueve de animales y peces, diecisiete de mapas y siete naturalezas muertas.

Las pinturas mitológicas son las únicas que parecen mantener una cierta coherencia en su ordenación, debido quizá a su

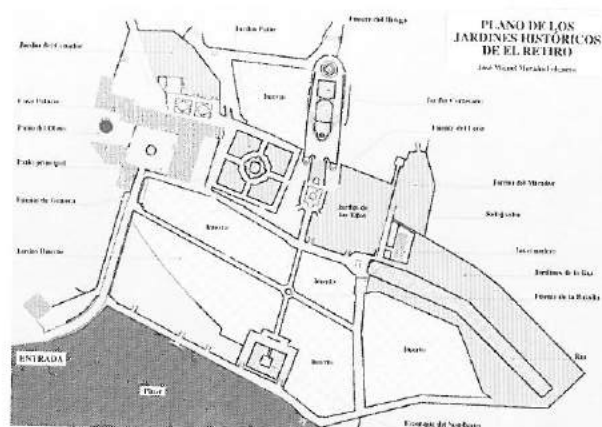


Figura 1.

emplazamiento correlativo en las distintas galerías de la Hacienda El Retiro. Entre ellas detectamos lo que pudieran ser tres amplios conjuntos unificados por la igualdad de sus marcos y dimensiones, y en los que se representan a distintos dioses y héroes antiguos junto con personificaciones de los continentes, en figuraciones que se repiten, a veces, en las esculturas del jardín no con la intención de desplegar un programa unitario, sino buscando, quizá, el entorno apropiado para una casa de placer en el campo. Uno de estos conjuntos lo componen Juno, Diana, Saturno, Apolo “combirtiendo a Dafne en laurel”, Baco “esprimiendo un rasimo en una copa”, Neptuno, América, Amaltea, Flora, Vulcano, Asia, un lienzo “en que está pintada la Tierra”, y Ceres.

El segundo, con cuadros de tres varas de ancho (2,50 m.) y dos y media de alto (2,08), lo forman Diana y Juno, Polifemo, Hércules y Anteo, Hércules, Neptuno, Proserpina, Vulcano y Venus, “el robo de Proserpina”, Diana y Júpiter “con lluvia de oro”.

En el tercero, finalmente, se suceden Venus “y unos cupidiillos”, Andrómeda, Europa, Arión, Baco, Paris, Pan, Eolo y Mercurio. Repartidos por el resto de la colección se localizan, además, dos cuadros de Adonis y Venus, uno de Venus y Palas y dos del rapto de Helena.

La información que aporta la escritura de partición puede completarse mejor con las atribuciones que se reseñan en un folleto redactado por un enigmático A.M.S.<sup>12</sup> unos pocos años después de la muerte en 1811 del entonces propietario de la colección, Juan Felipe de Echeverri y Guerrero Vargas, VII conde de Villalcázar de Sirga y IV de Buenavista. Según confirma el anónimo autor, las atribuciones proceden del propio conde, a quien le solicita la información necesaria para la descripción de la Hacienda y de sus obras de arte. Esta circunstancia obliga a mantener cierta cautela respecto a los nombres de los pintores, algunos de los cuales podrían proceder, no obstante, de inventarios antiguos, y otros de atribuciones, sin excesivo fundamento, debidas a tradiciones familiares. En cualquier caso, traducen la opinión sobre el contenido y la calidad de buena parte de la colección.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga. Leg. 2603, fols. 845-929. Conocemos la existencia y el contenido del documento gracias a la investigadora doña Paula Alfonso, quien amablemente nos lo ha facilitado para la presente comunicación. Unas breves referencias sobre el mismo se recogen en su memoria de licenciatura “La Nobleza titulada malagueña: 1739-1743”, defendida en la Universidad de Málaga en noviembre de 1995.

<sup>8</sup> La tasación final alcanzó la importante cifra de 203.022 rs.

<sup>9</sup> En total son 182 “láminas”, es decir, pinturas sobre cobre.

<sup>10</sup> M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 235 y 289.

<sup>11</sup> José Miguel Morales Folguera, *Los jardines históricos de El Retiro*. Málaga, Ed. Benedito y Ecoparque El Retiro, 1996.

<sup>12</sup> AMS, *Descripción de la casa de campo del “Retiro”, del conde de Villalcázar*. Málaga, Imp. en la oficina de don Luis de Carreras, 1814.

<sup>13</sup> A finales del siglo XIX se reprodujeron noventa y cuatro obras de la colección existente entonces en El Retiro. Junto al lienzo reproducido aparece el nombre del autor. Si las atribuciones hubieran sido acertadas, la colección habría podido rivalizar con el propio Museo del Prado, ya que entre ellas aparecen todos los nombres importantes de las escuelas europeas: Velázquez, Ribera, Greco, Ribalta, Correa, Zurbarán, Goya, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Poussin, Tiziano, Tintoretto, Palma el Viejo, Rafael, Giulio Romano, Tiepolo, Anibal Carracci, etc.





Figura 2.

Entre los artistas españoles se citan varias obras de Juan de la Corte sobre “diversos sucesos de armas en el sitio de Troya”, distintas escenas de género de Velázquez, un *San Juan Bautista Niño* de Murillo, un florero de Juan de Arellano, dos cabezas de los filósofos *Heráclito* y *Demócrito* de Juan Carreño y seis lienzos con escenas de la *Historia de Jacob* de Alonso Sánchez Coello. Del italiano establecido en España Bartolomé Carducho, se reseñan seis cuadros mitológicos, que no se describen.

La pintura del norte de Europa está representada por cuatro cuadros con escenas de género del Bosco, de los que tres coinciden, desde un punto de vista iconográfico, con obras del mismo tipo registradas en el inventario de 1741, cuatro bocetos (*borrón*) de Rubens de distintos paisajes de la Historia Sagrada, dieciséis floreros de Adriaenssen y otros doce de Vankesel, además de distintos paisajes y temas profanos que se identifican sólo como pinturas de escuela flamenca. De Durero, por último, se cita una *Judith con la cabeza de Holofernes*.

Menos fiables parecen determinadas atribuciones a pintores italianos, especialmente las de un “Baco, de medio cuerpo” y un *Apostolado* que se reseñan como obras de Leonardo, o un boceto de *San Jerónimo* que figura como original de Rafael. También se mencionan cuatro obras de Luca Giordano (Lucas Jordán), una con la “disputa de Apolo y Marsias... sacada del original de Aníbal de la galería farnesiana”, mientras que las restantes, citadas en el inventario de 1741 y tasadas cada una en 3.000 rs., que son las tasaciones más altas de todo el inventario, reproducen la *Coronación del Papa Urbano VIII*, la *Fiesta de la Asunción en Venecia* y la *Procesión del Corpus en Roma*.<sup>14</sup> El desconocido autor registra igualmente varias pinturas de escuela veneciana, entre las que destaca por su excelente calidad dos lienzos de Jorge de Castelfranco (Giorgione) con el tema iconográfico del *Juicio de Salomón* y *Ester ante Asuero*, una alegoría del *Tiempo* de Tiziano, citada en el inventario de

1741 pero sin identificar con pintor alguno, y un *Suicidio de Lucrecia*, señalada como obra de Veronés. De la escuela genovesa menciona trece cuadros de “un apostolado y el Señor” de Luca Cambiaso, y del lombardo Antonio Campi un cuadro con el tema del “hijo pródigo”. Italianos son también cinco flores, atribuidos a la pintora Margarita (Margarita Caffi).<sup>15</sup>

Entre el *ajuar de plata*, igualmente muy amplio y variado, el inventario de 1741 cita expresamente ocho candeleros de hechura italiana, aunque otras piezas parecen tener este mismo origen. También se recogen seis cajones de *azulejos de Génova*, sin duda destinados a embellecer las galerías de El Retiro.

### La colección de escultura

De la importante y valiosa colección de obras de arte, que los condes lograron reunir, hoy únicamente nos quedan testimonios documentales, hasta ahora desconocidos y que se publican por primera vez en esta comunicación. Pero no sólo estamos en disposición de conocer la relación nominal de las obras artísticas, sino que también hemos podido descubrir que la mayoría de las obras escultóricas existentes hoy en la Hacienda El Retiro fueron adquiridas por los condes de Buenavista. Aunque ya lo habíamos expuesto de una manera deductiva en nuestro libro *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*,<sup>16</sup> hasta ahora se pensaba<sup>17</sup> que había sido el VII conde de Villalcázar († 1811) el que había adquirido las esculturas mitológicas para la decoración de los jardines.

La Hacienda El Retiro es una creación inicial de Fray Alonso de Santo Tomás (1631-1692), al cual se debe la zona denominada Jardín Huerto, que posee una forma y unos usos que recuerdan tanto a los huertos de los monasterios medievales como al *hortus conclusus* del Renacimiento.<sup>18</sup> Después de su fallecimiento, el expolio del obispo fue adquirido por el pri-

<sup>14</sup> Son de las pocas pinturas que se conservaron en la Hacienda El Retiro hasta hace unos pocos años. El profesor Agustín Clavijo las atribuyó a Juan de la Corte. Vid. A. Clavijo, *La pintura barroca en Málaga y su provincia*. Málaga, 1982, pp. 1476 y 1479 (tesis doctoral publicada en microfichas por la Universidad de Málaga en 1984).

<sup>15</sup> En los años 70 del presente siglo el profesor Agustín Clavijo tuvo ocasión de estudiar e inventariar la colección, que entonces pertenecía al duque de Aveiro, último heredero de la Hacienda El Retiro. En ese momento la colección únicamente contaba con 37 lienzos, de los cuales 17 al menos coincidían con títulos, temas o autorías citados en alguna de las relaciones o inventarios realizados con anterioridad.

<sup>16</sup> José Miguel Morales Folguera (dir.), *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*. Málaga, Ed. Benedito, 1994. Ver también en esta obra del mismo autor el artículo “Empresas artísticas”, pp. 199-258, y el artículo de la profesora R. Camacho Martínez en el libro homenaje al profesor Antonio Bonet Correa.

<sup>17</sup> Antonio Ponz y Fernando Chueca han atribuido la creación del jardín y la adquisición de las obras de arte al conde de Villalcázar.

<sup>18</sup> *Por el muy religioso convento de Santo Domingo, el Real de la ciudad de Málaga. En el Pleito con la parte de la Reverenda Cámara Apostóli-*

mer conde de Buenavista, el cual decidió ampliar la finca con la construcción de un jardín mitológico, para el que adquirió un número indeterminado de esculturas de mármol. No obstante, la muerte del conde pocos años después le impediría llevar a la práctica de manera completa sus pretensiones.

Será, por lo tanto, su hijo, el segundo conde de Buenavista, el encargado de construir las dos zonas más monumentales de los jardines, los denominados Jardín Patio y Jardín Cortesano. Igualmente, Antonio va a procurar su decoración, adquiriendo en Génova un gran número de fuentes y esculturas mitológicas. En el inventario, que se realizó en el año 1722,<sup>19</sup> aparece una completísima descripción de la finca, de los jardines y de las esculturas existentes, muchas de las cuales, entre las que se encontraba la monumental Fuente de Génova, se hallaban desmontadas y sin ubicar. En ese mismo inventario se especifica que se estaba construyendo un nuevo jardín, el denominado Jardín Patio, y que la gran escalinata del Jardín Cortesano se había realizado de nuevo.<sup>20</sup>

Frente al carácter predominantemente utilitario del Huerto, nos encontramos con la ampliación llevada a cabo por los dos primeros condes de Buenavista, que se inspira en el modelo pagano de la Arcadia para el disfrute de los sentidos. El jardín patio se halla dispuesto junto a la fachada oriental de la casa y responde a la tipología del parterre, con cuatro compartimentos geométricos en torno a una plazoleta, donde se encuentra la Fuente de Génova.

El análisis del conjunto de esculturas, que decoran el jardín, presenta una notable dificultad por la diversidad de estilos, épocas, autores y procedencias existentes entre unas obras y otras, consecuencia de las continuas remodelaciones habidas hasta la actualidad, lo que ha provocado un profundo desorden. A juzgar por su estilo e iconografía, las obras más antiguas son la Fuente de Génova y las esculturas sobre pedestales colocadas en los paseos perimetrales. Por su semejanza con algunas de las esculturas ubicadas en distintos jardines valencianos, estas obras podrían atribuirse al taller genovés de Ponzanelli.<sup>21</sup> Los bustos, ubicados hoy alrededor de la fuente, son posteriores y, aunque en la actualidad están en este espacio, proceden de otros lugares.

A pesar de este desorden, de la pérdida y desaparición de algunas obras y, por lo tanto, de esta diversidad, si analizamos las esculturas desde un punto de vista iconográfico, podremos observar la existencia de varios grupos.

El más importante y numeroso está compuesto por las figuras relacionadas con el tema del Jardín clásico: Arcádico y Hespérides principalmente. Es el grupo de esculturas más numeroso y homogéneo, y está formado por figuras de cuerpo entero, colocadas sobre altos pedestales y, en su mayoría, parecen corresponder a comienzos del siglo XVIII. Entre ellas podemos destacar las siguientes:

Pan, como dios de la Arcadia y guardián de las ovejas, tal y como lo señala Virgilio en su obra *Geórgicas*,<sup>22</sup> preside este pequeño parnaso malagueño. Se le representa tocando la flauta, con patas y cuernos de macho cabrío, con abundante vello de medio cuerpo para abajo y el otro medio con cuerpo humano.<sup>23</sup> Júpiter, padre de los dioses y también del propio Pan, está igualmente presente en El Retiro, portando sus atributos: la corona como rey del Olimpo, el haz de rayos en la mano derecha y el águila, su *alter ego*, a los pies. A continuación y por orden de importancia en relación con la naturaleza y el jardín habría que situar al otro padre de Pan, Baco, del que existen dos re-



Figura 3.



Figura 4.

presentaciones. Ambas son muy parecidas y poseen muy pocas variaciones. Presentan al joven dios semidesnudo, descansando el peso del cuerpo sobre la pierna derecha en un pronunciado contraposto, portando en una mano la copa de vino y en la otra un racimo de uvas.

Al igual que Baco, Venus está presente con dos representaciones, en este caso diferentes. De mayor perfección es la que, de manera púdica, se cubre parte del cuerpo con un manto, situándose en la parte posterior el niño Cupido. La otra es algo más tosca, aparece totalmente desnuda y se cubre únicamente con las manos. De una gran belleza y perfección es la figura

ca y con el defensor de los bienes del Spolio y acreedores sobre la donación inter vivos que a dicho Real Convento hizo el ilustrísimo y reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de Santo Tomás. Obispo de Málaga de Fel. Mem. Málaga, Imp. Mateo López Hidalgo, año de 1693. Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>19</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga. Leg. 2606, fol. 480.

<sup>20</sup> Vid. Morales Folguera, *Los jardines...*, op. cit.

<sup>21</sup> Agradezco esta información al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez.

<sup>22</sup> P. Virgilio Marón, *Bucólicas y Geórgicas*. Madrid, Ed. Gredos, 1990, p. 344.

<sup>23</sup> Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*. Barcelona, Glosa, 1977, p. 44.



Figura 5.

del militar, que, ataviado con casco, espada y coraza, puede representar a Marte, el feroz dios de la guerra, amante de Venus, que es citado por Virgilio en las *Bucólicas*. Dos figuras relacionadas con el tema del jardín y que en la mitología desarrollaron una acción conjunta en el Jardín de las Hespérides, nombre con el que se relaciona a la península Ibérica en la Antigüedad, son las de Hércules y Atlas. El primero porta la maza en una mano y se cubre con la piel del león. Atlas aparece con la bola del mundo sobre la espalda. La diosa de las simientes, Ceres, es otra de las figuras presentes en el Retiro, donde lleva sus atributos: en la mano izquierda un haz de trigo y en la derecha la hoz. Existen otras dos figuras femeninas, que, relacionadas igualmente con el tema de la naturaleza, pueden asociarse con Flora.<sup>24</sup> Una está semidesnuda y porta una corona de flores en una mano. La otra, más casta, pues se cubre el vientre y el pecho, lleva un ramillete de flores en una mano y dos flores a ambos lados de la cabeza.

Pertenecen a un grupo distinto, el de la Astrología y Geografía, dos figuras que pueden pertenecer a la misma época. Una es Urania, una de las nueve musas, a la que se atribuye el patrocinio de la Astronomía. La segunda representaría a América, nuevo continente colonizado por españoles, de donde proceden algunos de los árboles del jardín.

Existen, además, otras dos esculturas, que pertenecen a la serie de cuerpo entero y que, como ellas, se hallan erigidas sobre un alto pedestal. Ninguna de ellas posee un atributo que

las defina con claridad, teniendo una calidad diferente, por lo que pertenecen a autores y épocas distintas. La más bella es una figura femenina, que puede representar a una ninfa, diosa de los pastos y de los pastores, habitante de los ríos, fuentes, estanques, montes, selvas y árboles de la Arcadia. La segunda figura es la de un militar, posiblemente un general, ataviado con manto, coraza y bastón de mando.

Un tercer grupo estaría conformado por las esculturas, sin duda las más tardías, que se relacionan con el tema del Teatro, que aparece asociado al jardín a partir del periodo rococó. Este grupo, situado en torno a la Fuente de Génova, es el más mixtificado, ya que proceden de lugares distintos de los jardines y en él se mezclan figuras de iconografía diferente. Así junto al magnífico Polichinela, aparecen tres bustos de mujer, y otros tres de tema mitológico: Mercurio, un Sátiro y otra, que puede relacionarse con Diana.

Por último, todo el conjunto escultórico está presidido por la monumental fuente de Génova y otras obras relacionadas con el tema del agua, que es, precisamente, el elemento unificador, sin el cual el jardín no podría existir. La fuente, que ocupa el espacio central del jardín, está esculpida en mármol blanco y consta de una sola taza con forma octogonal lobulada, cuyos bordes están adornados, de tramo en tramo, con pequeñas figuras de faunos, tritones, sirenas y amorcillos sobre delfines, de cuyas bocas brotan chorros de agua. En el centro, sobre un pilar, se sitúa el tema principal: el abrazo de un tritón y de una sirena, pleno de barroquismo y de movimiento. Ambas figuras rien alborozadas y contentas, uniéndose en un abrazo amoroso, que es proclamado a los cuatro vientos por el tritón, que alza la caracola. El grupo es de clara inspiración italiana y deriva de los modelos de fuentes creados por Bernini para la decoración de las plazas romanas.

### Conclusión

Parece increíble que esta importante colección de obras de arte haya permanecido hasta ahora inédita, mal catalogada y en gran medida atribuida a autores y propietarios diferentes. La documentación, que ha posibilitado su rescate y estudio, igualmente se encontraba dormida bajo el polvo de los archivos. De este modo se desconocía este importante foco humanista, localizado en Málaga en torno a las figuras de los dos primeros condes de Buenavista, los cuales basaron la creación de su fortuna y de su patrimonio artístico en la administración de rentas reales, pero también en el comercio con Europa y América, que va a posibilitar el extraordinario desarrollo económico y urbanístico de Málaga en el siglo XVIII. No hay que olvidar que, de forma paralela al surgimiento de esta colección, se va a llevar a cabo la terminación de la catedral de Málaga con el dinero de los impuestos sobre una serie de productos agrícolas, que se comerciaban a través del puerto malagueño.

<sup>24</sup> Una de ellas, concretamente la que tiene una flor en la mano izquierda y un niño a los pies, representaría a la diosa Hebe, cuya iconografía es poco precisa, y sería una obra neoclásica. Debo esta opinión al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez.



## "REYES DE JERUSALÉN". ENVÍOS DE OBRAS DE ARTE DESDE ESPAÑA A PALESTINA, A FINES DEL SIGLO XVII

ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ

ENTRE los numerosos títulos ostentados por los monarcas españoles, siempre presente en las larguísimas invocaciones de sus documentos oficiales, figura el de Rey de Jerusalén. Sin dejar de ser una mera figura simbólica, destinada al prestigio del titular, éste y otros tratamientos —como el de Rey Católico— ponían de manifiesto la identificación de la monarquía hispánica con la fe cristiana e, incluso, insinuaban cierto grado de jurisdicción. Sin remontarnos al origen de tal denominación, ni a los posibles derechos que la apoyaran, es posible constatar que tanto Austrias como Borbones, sin ser reyes de Jerusalén de hecho, se preocuparon a lo largo de la Edad Moderna de amparar los santuarios cristianos de Palestina.<sup>1</sup> Y en dicho patrocinio, estuvieron muy presentes los aspectos artísticos, en forma de donaciones.

No fueron los únicos reyes europeos que favorecieron los Santos Lugares pero, ya fuera por el derecho que tan altisonante título les daba o, más seguramente, por el papel predominante que jugaron los franciscanos españoles en la Custodia de Tierra Santa, su protección fue la más importante. Es más, su ejemplo fue imitado por numerosos donantes particulares, que contribuyeron en diferente medida a la dotación de los templos católicos, a la otra orilla del Mediterráneo.

Antes de "narrar" un momento específico en la historia del envío de obras de arte a Palestina, que es el objeto de esta comunicación, conviene hacer unas consideraciones previas sobre los cauces por los que se hizo este intercambio. Los Santuarios de Palestina, enclavados en pleno Imperio Otomano, estaban en constante pugna entre las diferentes confesiones cristianas, especialmente entre católicos y ortodoxos griegos. Fundamentalmente, son dos los lugares principales, el Santo Sepulcro de Jerusalén (en cuyo recinto también está incluido el Gólgota) y la Iglesia de la Natividad de Belén. A lo largo del siglo XVII, habría sucesivos pleitos en los que unos y otros se harían con el control de los templos. Además, existían otros ámbitos exclusivos de los católicos, como el Convento de San Salvador en Jerusalén, el de Santa Catalina en Belén, y los de Nazaret y San Juan, este último en Ain Karem.

El máximo representante de los religiosos católicos era el llamado Procurador de Tierra Santa, perteneciente a la Orden Franciscana. El sostenimiento económico de los frailes y los monasterios dependía directamente de las aportaciones que hacían diferentes Comisarias en Occidente. Éstas eran centralizadas por un Comisariado General, emplazado en el Convento de San Francisco de Madrid. De él partían expediciones organiza-

das en las que se enviaba dinero en efectivo, en muchas ocasiones librado a través de banqueros en alguno de los puntos intermedios del viaje, mercancías y enseres de diversa naturaleza y, además, algunos donativos, entre los que solía haber alguna obra de arte. Estas remesas eran denominadas *Conductas*, y estaban encabezadas por un Comisario, un religioso franciscano, encargado de llevarla a buen puerto y dar cuenta de su contenido. Habitualmente, se hacían dos conductas al año.

El potencial económico disponible para estos fines, en el caso español, era desmesurado si lo comparamos con la endémica penuria de las arcas del estado a lo largo del siglo XVII. La fuente de ingresos, como no podía ser de otro modo, eran las donaciones de los fieles. Como ejemplo del volumen que éstas podían alcanzar, basta observar cómo en la mayoría de los testamentos redactados entonces se repiten, invariablemente, las mandas a los Santos Lugares. A eso hay que sumar numerosas memorias y limosnas, entre las que destacan las procedentes de Palacio.<sup>2</sup> La tradición de realizar ofrendas por parte de los Reyes, no se limitó a simples aportaciones dinerarias, sino que éstas vinieron acompañadas de la obligación de rezar misas por el alma del monarca y sus antecesores dinásticos, y, por supuesto, de objetos artísticos. Unos y otros buscaban, de igual manera, perpetuar su memoria en los lugares más importantes del mundo cristiano. Un caso conocido de estas ofrendas, es el manifestador de plata donado por Felipe IV a la iglesia de la Natividad de Belén.<sup>3</sup> O las lámparas votivas enviadas por el mismo Felipe IV y su padre, Felipe III, para iluminar el Santo Sepulcro;<sup>4</sup> acompañadas años después por otra, remitida desde el Virreinato de Nápoles.<sup>5</sup>

### El Retablo de la Basílica de la Natividad, de Belén

A lo largo del siglo XVII, los donativos artísticos de Monarcas y otros personajes, como obispos o nobles, no parecen responder a un plan determinado. En la mayoría de las ocasiones, por lo menos de las que hay noticia, son obras de orfebrería —cálices, custodias— o textiles —ropas talaras, palios—, que tenían un uso práctico en la liturgia. También debieron incluirse algunas pinturas, aunque eran más infrecuentes. Pero en la última década del siglo, hay indicios que permiten pensar en un plan organizado de envío de pinturas a diferentes templos de la zona.

En 1675, el Sultán turco entregó la custodia de los santua-

<sup>1</sup> Una visión general, con antecedentes históricos, en P. García Barriuso: *España en la Historia de Tierra Santa. Obra Pía a la sombra de un regio patronato*, Madrid, 2 vols., 1992. Reúne toda la bibliografía previa sobre el tema.

<sup>2</sup> Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Sección Obra Pía (AOP), 349. Libros de limosnas de 1669 a 1722.

<sup>3</sup> Agustín Arce: "Un tabernáculo Riquísimo de Felipe IV en Tierra Santa", *Archivo Español de Arte*, 1969, pp. 369-379.

<sup>4</sup> P. García Barriuso: *op. cit.*, vol. I, p. 212.

<sup>5</sup> Agustín Arce: "El sepulcro más glorioso", en *Las huellas de España en Tierra Santa*, Madrid, 1951, p. 180.

rios a los griegos, tras haber permanecido en manos de los católicos. Las cortes europeas, y especialmente la de Madrid, se movilizaron para que los franciscanos recobraran su dominio. Especial empeño puso Mariana de Austria, quien en su correspondencia con el Emperador se comprometió incluso a "suministrar todas las expensas y pagar todos los gastos que se hicieren en la recuperación del Santo Sepulcro y el Pesebre de Belén".<sup>6</sup> Las negociaciones, encabezadas en Constantinopla por el Procurador Domingo Lardizábal y el embajador francés, marqués de Nointel, se extendieron hasta 1690, momento en que se devolvió la custodia.<sup>7</sup> Es muy posible que las hostilidades entre el Imperio Habsburgo y los turcos, que acababan de ser expulsados de Hungría, incidieran definitivamente en este cambio de parecer. De hecho, la Paz de Karlowitz (1699) vino a afianzar la posesión católica de los santuarios.<sup>8</sup>

Tal recuperación parece que fue seguida por una campaña de alhajamiento de los templos, para readaptarlos al culto católico; si bien pesaba la prohibición expresa de los sultanes turcos de innovar nada sustancial de los edificios. Era una manera de tomar posesión, de celebrar el triunfo y, por otra parte, de granjearse el favor divino con nuevos exvotos y mandas. Puede que quien llevara la iniciativa fuese la Reina Madre, cumpliendo sus promesas anteriores. La noticia nos es proporcionada por Antonio Palomino en la vida de Claudio Coello, de quien afirma que por orden de Mariana de Austria "ejecutó para Jerusalén dos cuadros grandes, para los intercolumnios del retablo de aquel gran Templo, el uno de la Circuncisión del Señor, y el otro de la Adoración de los Santos Reyes; que los demás fueron de diferentes manos, según la voluntad de los devotos, que los ofrecían".<sup>9</sup> Ya que Coello murió en abril de 1693, tales lienzos se debieron pintar entre 1690 y ese año. Sin otra noticia de este "retablo", las cuentas del Comisario General de Madrid nos dan idea de cuándo se pudo realizar su envío a Palestina, ya que en abril de 1692 se pagaron 60 reales por "vn cajón y vn enzerado p<sup>o</sup> forrarlo en que van las pinturas a Jerusalén".<sup>10</sup> Que se trataba de un envío importante lo atestigua que fuera impermeabilizado, dato poco común en la consigna de cuentas, y el costo del cajón. Para destacar su valor, baste señalar que en 1704 se pagó por "componer y esterar 6 cajones en q. iban diferentes marcos y retablos" 45 reales.<sup>11</sup> Por las fechas y el cuidado puesto en su embalaje, podemos aventurarnos a creer que en 1692 se enviaron esas pinturas a Jerusalén, aunque su destino final no parece muy claro.

Palomino sugiere la construcción de un retablo en el Santo sepulcro de Jerusalén, extremo desmentido por las crónicas y guías de viaje contemporáneas que no lo citan. En todo caso, se mencionan en la Rotonda del Santo Sepulcro "muchos lienzos de buenas pinturas".<sup>12</sup> Donde si se llegó a erigir uno fue en la Iglesia de la Natividad de Belén, que había sido reconstruida tras el incendio sufrido en 1689.<sup>13</sup> Una vez rehecha, se alzó un nuevo retablo, descrito en 1702: "el retablo que tiene este Altar mayor, que coxe todo lo alto y ancho (30 x 12 varas)... es

pintado en lienzo, con sus buenos bastidores por detrás, fingido de piedra blanca y en partes algunos colores; es de perspectiva, tan bien imitada, y tan relevantes, assí columnas como cornisas, que es cierto que engañan a la vista. Tiene este retablo quatro admirables lienzos pintados de la dicha mano de Jordán: el lienzo principal que está en el medio es el Nacimiento (6 x 4 varas)... a los dos lados, entre columnas, ay otros dos: Vno es la Circuncisión, otro la Adoración de los Reyes (6 x 2 varas)... El otro está en lo más alto del Retablo es la Purificación de Nuestra Señora o Presentación de Jesús en el Templo; y por debaxo de éste, a los dos lados, pintados al temple en el lienzo del Retablo, los Apóstoles San Pedro y San Pablo".<sup>14</sup>

Cotejando ambos relatos, de Palomino y el Padre Eugenio de San Francisco, parece que hablan de un mismo retablo. Los temas adjudicados a Coello en los intercolumnios, son luego atribuidos, erróneamente sin duda, a Luca Giordano. El pintor napolitano no llegó a Madrid hasta 1692, por lo que de ser suyas realmente las demás escenas, puede que fueran encargadas cuando todavía estaba en Italia; o incluso que se dispusiera de obras no destinadas en principio para tal fin. Del conjunto sobrevive el lienzo del ático (fig. 1), firmado con unas letras entrelazadas, algo raspadas, que pueden interpretarse como "CANO". La estética de la obra y su composición corresponden plenamente a la de la pintura madrileña de fines del siglo XVII, en la órbita de los seguidores de Carreño y Coello. La lectura del anagrama parece sugerir la autoría de Juan Cano de Arévalo, pintor madrileño de ese momento, cuya personalidad es aún muy imprecisa. Especialista en pinturas menudas, para abanicos, Palomino dice de él que no estaba especialmente dotado para el uso del óleo, lo que explicaría algunas imperfecciones anatómicas, como las figuras de los ángeles.<sup>15</sup>

Al margen de las atribuciones, se trata de una obra de pleno sabor barroco, que en origen formaba parte de un retablo fingido, al uso de las arquitecturas simuladas que se hacían en las decoraciones murales cortesanas. Pero además de las formas madrileñas, se exportaba también una iconografía particular. En el mismo santuario, en la Gruta donde se venera el Pesebre, el altar era presidido por un lienzo rematado en medio punto, en el que la Virgen recibía al Niño de manos de los ángeles, tenido también por obra de Giordano. El caso es que, la imagen se corresponde con las visiones de Sor M.<sup>a</sup> Jesús de Ágreda, en su *Mística Ciudad de Dios*.<sup>16</sup> La confidente de Felipe IV, era una encendida defensora del dogma de la Inmaculada, en cuyo reconocimiento estaban empeñados los Habsburgos españoles.<sup>17</sup> Por tanto, la propagación de las creencias religiosas de la Monarquía, materializadas en imágenes de culto, no debió ser un hecho casual tratándose del lugar mismo del Nacimiento de Jesús. Si bien desconocemos su destino, sabemos que se envió una Inmaculada, desde Madrid, en diciembre de 1689;<sup>18</sup> lo que viene a confirmar lo que acabamos de apuntar, en cuanto a propagación de devociones.

<sup>6</sup> P. García Barriuso: *op. cit.*, vol. II, p. 866.

<sup>7</sup> Gregorio Parghelia: *Relación verdadera del celebrísimo triunfo y victoria que ha conseguido la Religión Franciscana, recuperando los Santos Lugares...*, Madrid, García Infanzón, 1690? Biblioteca Nacional: Ms. 8.446, fols. 1-13.

<sup>8</sup> P. García Barriuso: *op. cit.*, vol. I, p. 379.

<sup>9</sup> Antonio Palomino Velasco: *El Parnaso Español pintoresco y Laureado*, Madrid, 1724; ed. Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 321.

<sup>10</sup> AOP, 349. Libro de Limosnas de 1669 a 1722, s.f.

<sup>11</sup> AOP, 349.

<sup>12</sup> Agustín Arce: *Un itinerario a Jerusalén de 1703-4*, Jerusalén, 1940, p. 48. Es edición crítica de Eugenio de San Francisco: *Itinerario y segunda peregrinación de Jerusalén*, Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla, 1712.

<sup>13</sup> A. Arce: "Huellas de España en Nazaret y Belén", en *La Huella de España en Tierra Santa*, Madrid, 1951, p. 140.

<sup>14</sup> Arce: *op. cit.*, 1940, pp. 64-65.

<sup>15</sup> Palomino: *op. cit.*, pp. 328-329.

<sup>16</sup> Arce: *op. cit.*, 1940, pp. 63-64.

<sup>17</sup> Suzanne Stratton: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1988, pp. 79-80.

<sup>18</sup> AOP, 349. Libro 1, fol. 285.

## Otras pinturas en Palestina. Conclusiones

Sin saber si fueron parte de conjuntos homogéneos, como el retablo de Belén, hay noticias de la llegada de otras obras de España. El convento de San Juan in Montana, en Ain Karem, una fundación enteramente española, empezó a ser reconstruido en 1691 por "religiosos alarifes (...) y peones christianos".<sup>19</sup> Entre 1695-96 llegaron las pinturas para el altar mayor.<sup>20</sup> Desconocemos los temas representados y su número, pero aún se conserva un cuadro que, dada su fecha, pudiera tener relación con este retablo. Es una Visión de San Antonio de Padua, que al dorso lleva la inscripción "Thomas García, fecit anno 1695, orate pro me". Ésta es la única obra conocida de este pintor, al margen de su intervención en el techo de la escalera del Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid, hecha en colaboración con Teodoro Ardemans.<sup>21</sup>

El convento guarda bastante pintura, de diferente procedencia y época, que debe ser estudiada con mayor detenimiento.<sup>22</sup> Alguna es tan importante como la Degollación del Bautista, atribuida a Pedro de Orrente.<sup>23</sup> Si bien hay que tener cierta cautela en cuanto a la fecha de llegada de las obras, ya que en el siglo xix se mantuvo la costumbre de enviar pinturas a los santuarios de Israel, tratándose en muchos casos de obras antiguas.

No sólo se enviaron obras de arte, también llegaron algunos artistas, aunque de poca categoría y seguramente religiosos. Como los alarifes que construyeron Ain Karem o el ya citado fray Eugenio de San Francisco, un fraile-pintor que visitó Palestina en 1682 y en 1703. En la crónica de su primer viaje, aseguraba haber estado durante tres años en el taller "de un buen pintor de la Corte de Madrid".<sup>24</sup> Pintó entonces en los conventos de San Salvador de Jerusalén (las gradas del altar mayor) y Santa Catalina de Belén (la cornisa de la Iglesia); e incluso un Padre Eterno, para la Capilla del Calvario, de la Iglesia del Santo Sepulcro. En su segunda visita, pintó el atrio de San Salvador con jaspes fingidos, y en algunas celdas de Ain Karem, diferentes crucifijos.<sup>25</sup>

Los Borbones mantendrían este patronazgo, concluyéndose en el reinado de Felipe V una de las empresas más ambiciosas en Jerusalén, iniciada bajo Carlos II: la reconstrucción de la cúpula del Santo Sepulcro, sufragada desde España y concluida en 1720.<sup>26</sup> Asimismo, en el siglo xviii se continuó con el envío de pinturas, desde diversos puntos de la Monarquía, como por ejemplo un lienzo del Milagro de los Panes y los Peces, obra del pintor Miguel Muñoz, remitido desde Murcia en diciembre de 1702.<sup>27</sup>

Esta somera exposición, sólo pretende llamar la atención sobre otro punto de comunicación artística de España en el ámbito mediterráneo, normalmente ignorado. Es cierto que fue un intercambio en una sola dirección, estéril puesto que no parece que influyera en el desarrollo del arte autóctono del Próximo Oriente, por obvias razones religiosas y culturales. Pero es un caso de patrocinio de la Monarquía hispánica, vinculado a su naturaleza católica, parangonable a actuaciones análogas en otros puntos del orbe cristiano. Como caso paradigmático se



Figura 1.

podría citar el Templete de San Pietro in Montorio, sufragado por los Reyes Católicos en Roma. Estas fundaciones, por tanto, no son un hecho aislado. Forman parte de un conjunto de "presencias", ineludibles para un monarca que se erige en defensor de la ortodoxia católica. El momento escogido aquí, los años finales del reinado de Carlos II, debió ser uno de los de mayor actividad al recobrase el dominio de los santuarios principales y coincidir con la reconstrucción de otros. Pero además de las razones esgrimidas, había cuestiones de tipo dinástico que obligaban a aumentar la dotación de lugares tan importantes, para propiciar la intercesión divina. El espinoso asunto de la descendencia de Carlos II y su delicada salud, coleaban en el trasfondo de las misas y donaciones. En carta del Padre Lardizábal, en 1696, se dice que los religiosos estaban "noche y día rogando a la divina Mag<sup>d</sup> en estos SS<sup>mos</sup> Lugares por la Salud y conservación de sus Magestades y por la sucesión y la Monarchia...".<sup>28</sup>

Por supuesto, en todo ello siempre estaba presente la fascinación y el ascendiente que tenían los Lugares de Palestina para los católicos, y el prestigio que suponía contribuir a su mantenimiento, tanto para el Rey, como para sus súbditos.

<sup>19</sup> Francisco J. M.<sup>a</sup> de San Juan del Puerto: *Patrimonio Seráfico de Tierra Santa*, Madrid, Imprenta de la causa de la V. M. María de Jesús de Ágreda, 1724, p. 641.

<sup>20</sup> García Barriuso: *op. cit.*, p. 465.

<sup>21</sup> B. Blasco Esquivias: "Los trabajos de Teodoro Ardemans para la VOT de Madrid", *Villa de Madrid*, n.º 79, 1984, p. 39.

<sup>22</sup> Sabino Muñoz: "El arte español en Ain Karem, patria de San Juan Bautista", en *La Huella de España en Tierra Santa*, 1951, pp. 90-108.

<sup>23</sup> Diego Angulo; Alfonso Pérez Sánchez: *Pintura Toledana. Primera mitad del siglo xvii*, Madrid, 1972, p. 335.

<sup>24</sup> Eugenio de San Francisco: *Relicario y Viaje de Roma, Loreto y Jerusalén*, Cádiz, por Bartolomé Núñez de Castro, 1693, s.f.

<sup>25</sup> Arce: *op. cit.*, 1940, pp. 39 y 72.

<sup>26</sup> Santiago Churrua Plaza: *Historia diplomática de España en los Santos Lugares, 1770-1980*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, pp. 14-15.

<sup>27</sup> AOP, 349. Libro 2, s.f.

<sup>28</sup> AOP, I. Carta del 10-II-1696.



## MOLDES Y VACIADOS DE OBRAS CLÁSICAS: LA COLECCIÓN DE MENGES VIAJA DE ROMA A MADRID

ANNA RIERA MORA

Universidad de Barcelona

La presencia de vaciados de yeso de las estatuas clásicas más valoradas, sea en estudios de artistas o academias, sea como elementos decorativos en residencias y jardines reales o de la nobleza, no es en absoluto una innovación del siglo XVIII.

Sin querer profundizar en el tema,<sup>1</sup> baste recordar a Vasari quien en su biografía de Mantegna explica cómo estando el artista en el taller de "lo Squarcione" aprendió a hacer "cosas de yeso formadas de estatuas antiguas".<sup>2</sup> Ya en el siglo XVI, Francisco I, rey de Francia, encargó a Primaticcio la realización de moldes de las estatuas más apreciadas de Roma, los cuales se usaron para hacer vaciados en bronce con los que decorar Fontainebleau: se conformó así la primera gran colección fuera de Italia de copias de obras de la Antigüedad.

En el siglo XVII todas las cortes europeas se preocuparon por poseer moldes de obras clásicas: éste fue uno de los encargos que recayó sobre Velázquez en su viaje a Italia en 1650. Una década después fue el rey Luis XIV quien en su intento de magnificar Versalles se apresuró a reunir originales y copias de las mejores estatuas que se encontraban en Roma. Hay que precisar que hasta este momento se ha tratado siempre de proyectos reales, puesto que la formación de moldes y vaciados acarrea grandes dificultades, desde un coste elevado a problemas de transporte, sin olvidar que no siempre era posible conseguir el permiso del propietario para su realización.

Hacia finales del siglo XVII la colección más completa de moldes de obras clásicas la reunía la recién fundada Academia Francesa en Roma: más de un centenar, o sea, todas las estatuas famosas hasta entonces conocidas. Tanta fue su fama que en el curso de la centuria siguiente, se convirtió en meta obligada de todos los diletantes y artistas que visitaban la ciudad,<sup>3</sup> y en muchas ocasiones fue a partir de sus moldes como se obtuvieron calcos para colecciones privadas o para otras academias y escuelas europeas.

Llegamos así al Setecientos, siglo en el cual las antigüedades del Vaticano y de las colecciones Medicis, Ludovisi y Borghese constituyen los grandes atractivos de Roma para visitantes de

toda Europa. Las copias en diversos materiales y vaciados en yeso de las mismas invaden el mercado artístico y, a pesar de la existencia de algunas dificultades,<sup>4</sup> dichos moldes los encontramos a disposición de los alumnos de todas las academias de arte, desde Madrid a San Petersburgo, de Mannheim a Boston.

En las academias de arte la enseñanza del dibujo pasaba por tres fases: la copia de composiciones bidimensionales (dibujos y estampas), la copia de modelos tridimensionales (vaciados en yeso de partes del cuerpo humano y de las estatuas clásicas consideradas más perfectas) y la copia de modelos del natural. En palabras de Sulzer:

La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Estos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: Libros de dibujo... *Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no sólo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos.* Además la Academia debe tener modelos de hombres de formas bellas...<sup>5</sup>

### Madrid: moldes de obras clásicas para el Rey y para la Academia de San Fernando (1724-1794)

Las noticias sobre la demanda de copias de estatuas por parte del rey o altos mandatarios, y su realización y posterior transporte a la Corte, no son abundantes y, sin embargo, las pocas que hemos conseguido reunir<sup>6</sup> resultan útiles pues nos ayudan a plantear algunas interesantes observaciones.

<sup>1</sup> Para profundizar sobre el tema, véase: L. d'Alessandro - F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso*, Roma, 1987; y F. Haskell - N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (ed. Milanesi, Florencia, 1878), vol. III, pp. 385-386. "Lo Squarcione" fue uno de los primeros artistas en coleccionar calcos de estatuas de la Antigüedad (véase Lazzarini, "Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV", *Nuovo Archivio Veneto*, XV, I, 1908, p. 277).

<sup>3</sup> En la correspondencia de los años 1730-31 del director de la Academia Francesa en Roma, Wleughels, con el superintendente D'Antin, se menciona en diversas ocasiones que los artistas pensionados españoles, conjuntamente con alemanes, ingleses y flamencos, asisten regularmente a la academia a dibujar los calcos en ella conservados, aunque no se les permite entrar en las salas y deben contentarse con los modelos dispersos por las escaleras (De Montaignon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Batimens*, vol. VIII, 1898, pp. 139, 152, 171, 218, 227).

<sup>4</sup> Hemos ya mencionado, y hablaremos de ello más adelante, que a menudo obtener el permiso de los propietarios de las obras originales para sacar moldes de ellas no era fácil. Los herederos de la familia Ludovisi en el siglo XVIII se opusieron sistemáticamente a todos los intentos de realizar moldes de sus estatuas (véase De Montaignon, *op. cit.*, vol. X, 1900, p. 442).

<sup>5</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie der bildenden Künste* (1792)<sup>2</sup>, vol. I, p. 12; transcrito por Pevsner, *Las Academias de Arte*, 1982, p. 121.

<sup>6</sup> Nuestra investigación ha tenido lugar en el archivo de la Academia de San Fernando (en el texto AASF), así como en los archivos romanos de

Un año duran las tratativas entre el ministro español en Roma, cardenal Acquaviva, y el duque de Bracciano para la adquisición por parte del rey Felipe V de la colección del noble italiano. Colección formada según los documentos por "columnas y estatuas", entre las que destacaban el famoso grupo de Cástor y Pólux y el Fauno del Cabrito (ambos actualmente en el Museo del Prado) que los reyes "desean mucho tenerlas y verlas colocadas en la Granja de San Ildefonso". Transcurre así todo el 1724, hasta que en octubre se consigue la autorización papal para extraerlas de Roma —con protestas por parte de diletantes y artistas— y en el mes de diciembre se embarcan hacia Génova.<sup>7</sup> De estos dos grupos conservados en San Ildefonso se hicieron vaciados en 1746 destinados a la Academia de San Fernando.<sup>8</sup>

En el año 1745 se encarga a Clemente de Aróstegui que envíe desde Roma y Florencia un conjunto de moldes de obras de la Antigüedad y de algunas esculturas de Miguel Ángel. En la Real Orden que recibió el embajador se especificaban bien claros dos aspectos: "...que las Personas que destinare para esto sean de la mayor inteligencia y practica, a fin que salgan con toda la debida perfección... [y que] SM no quiere que se embien las copias vaciadas sino sino los Moldes o Matrices...".<sup>9</sup> Creemos que no se llegaron a realizar. De hecho, en el informe "Antecedentes sobre los moldes o formas propias de la Academia" se especifica que en 1758 la entidad poseía sólo los vaciados de algunas de las estatuas de San Ildefonso y los realizados a partir de los moldes y copias enviados el siglo anterior por Velázquez.

Poco después, en una carta fechada en 1 de agosto,<sup>10</sup> el embajador en Roma comunica a Carvajal que han sido restituidos los "ocho cajones de modelos de escultura que havia dirigido por mar para esa Real Academia, que tomo un corsario ingles", añadiendo que se encuentran en un pésimo estado, de manera que será necesario restaurarlos todos. Se trataba de una colección de originales de mármol y de vaciados de estatuas y bustos, encontrados en las excavaciones de Herculano, que se depositaron en el Palacio del Buen Retiro y que en 1776 pasaron a la Academia por deseo expreso de Carlos III.

Más explícitas son las noticias que datan del año 1764, cuando el rey expresa el deseo particular de tener copias del grupo del *Laoconte*, del *Apolo Belvedere* y del *Antinoo*.<sup>11</sup> La respuesta inmediata no es muy esperanzadora, pues Manuel de Rodas (entonces representante del Rey ante el Papado) sabe cuán difícil es obtener el permiso para realizar los moldes de

las mismas, ya que habiendo hecho con anterioridad instancia a nombre del Infante duque de Parma, le fue denegado. Es interesante la explicación que añade sobre el por qué no se autoriza esta operación: "... se cree que pierden mucho las estatuas con el peso del yeso, que se les carga, y con las unturas, que se les hacen, para que no se pegue quitandoseles lo que aqui se dice patina, y demuestra la antigüedad; y exponiendose á que se rompan y maltraten, como regularmente sucede, especialmente en las que estan resentidas y restauradas, que son las mas, y en las partes pequeñas y extremidades muy delicadas, como dedos, narices, orejas &c mayormente si estas son añadidas, ó sobrepuestas, por haverse encontrado menoscabadas, como el *Laoconte*, que tiene un brazo de estuco...".<sup>12</sup> No se tienen más noticias a este respecto, pero es fundado creer que dichos moldes no llegaron a realizarse.

Este documento permite analizar diversas cuestiones, que nosotros citaremos sin extendernos demasiado. En primer lugar, podemos destacar el deseo del rey de poseer vaciados de estas estatuas que estaban colocadas en el patio del Belvedere, las más admiradas ya desde el momento de su descubrimiento: no es necesario insistir sobre las opiniones que de ellas formularon todos los viajeros y artistas de los siglos XVII y XVIII, ni citar la cantidad de copias, moldes y reproducciones en técnicas varias que de ellas se extrajeron.<sup>13</sup> Constatamos también que Manuel de Rodas está bastante documentado sobre un aspecto que preocupó mucho en el transcurso del siglo XVIII: la restauración del grupo del *Laoconte*.

Para nuestro estudio resultan más interesantes sus observaciones sobre la "pátina" y el peligro de su desaparición en el proceso de realización del molde. La prohibición papal de realizar calcos de las obras antiguas de su propiedad demuestra el valor que en el siglo XVIII se da a las mismas: estima que no sólo abre el camino a restauraciones cada vez más científicas y a la sistematización de las piezas en las nuevas salas del museo Vaticano, sino que se manifiesta también en las medidas de precaución que se toman para evitar su deterioración.<sup>14</sup>

Es fácil observar durante estos años una especie de "adoración" por la "pátina",<sup>15</sup> considerada la muestra ineludible e inimitable de la antigüedad de una obra artística, un testimonio de la historicidad del original. Tanto es así que se considera buen restaurador aquel capaz de mantenerla durante las necesarias operaciones de reconstrucción de la obra, y a menudo se utilizan procedimientos diversos para dar esta capa de "ancianidad" a obras modernas.<sup>16</sup>

la Accademia di San Luca, de la Embajada Española cerca de la Santa Sede (en el texto AEES) y en el Archivio di Stato di Roma (en el texto ASR). Queremos precisar que en este último (secciones Camerlengato y Camerale) se conservan abundantes permisos concedidos para la exportación de objetos de antigüedades y bellas artes, que aunque no se refieren en concreto a nuestro objeto de estudio, aportan datos interesantes sobre el gusto artístico de la época, el comercio artístico y la exportación de moldes de yeso.

<sup>7</sup> AEES, leg. 174, docs. n.º 3 (14-enero-1724), n.º 14 (28-febrero-1724), n.º 53 (2-junio-1724), n.º 73 (28-julio-1724), n.º 95 (13-octubre-1724), n.º 117 (9-diciembre-1724).

<sup>8</sup> Los documentos relativos a moldes y vaciados de la Academia de San Fernando del siglo XVIII se conservan en su archivo, legajos 2-40/1 y 1-33/11.

<sup>9</sup> AASF, leg. 3-16/1 (9-marzo-1745).

<sup>10</sup> AEES, leg. 311, n.º 137-139 (1-agosto-1745).

<sup>11</sup> AEES, leg. 213, n.º 49 (21-agosto-1764).

<sup>12</sup> AEES, leg. 327, n.º 195-197 (6-septiembre-1764).

<sup>13</sup> El rey Felipe IV poseía vaciados en bronce de los bustos del Antinoo y del Laoconte, que mandó hacer Velázquez en su viaje a Italia. Según Palomino, Velázquez envió también, entre otros, vaciados en yeso del Laoconte, Apolo, Antinoo, Cleopatra y río Nilo del patio del Belvedere (véase Harris, "La misión de Velázquez en Italia", *AEA*, 1960, XXXIII, pp. 109-136; y Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, ed. 1988, Aguilar, vol. III, pp. 239-244).

<sup>14</sup> En este sentido son también de gran importancia los edictos papales sobre "Proibizione della estrazione delle statue di marmo o metallo, pitture, antichità e simili" que se aplican con bastante rigor en el siglo XVIII para evitar la dispersión de objetos artísticos (quizás no con toda la rigurosidad que desearían algunos artistas, pero que demuestran un interés por la conservación). Véase Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, 1978.

<sup>15</sup> Hemos elegido como representativa la definición que de *patina* da Boutard en su *Dictionnaire des arts du dessin* (París, 1838, p. 495): "Couche légère de vert-de-gris, qui recouvre, comme un vernis, les médailles et les bronzes antiques, à la présence duquel les antiquaires attachent un grand prix, parce qu'ils la regardent comme le témoignage le plus sûr de l'antiquité des monuments qui en sont revêtus. Par extension, on comprend sous le nom de patine, les concrétions terreuses qui se trouvent quelquefois à la surface des marbres antiques, et aussi l'espèce de crasse dont se sont à la longue chargés les tableaux des vieux maîtres". Definiciones parecidas se encuentran en Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts* (París, 1838, vol. III-1, p. 101) y Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno* (Bologna, 1827, vol. II, p. 272).

<sup>16</sup> El escultor Cavaceppi, considerado el mejor restaurador de la segunda mitad del siglo XVIII, en su *Raccolta d'antiche statue... ed altre sculture*

Así pues, las denegaciones de permisos para realizar moldes por parte del Papado y coleccionistas privados, se fundan en el temor de que en el proceso de formación se desprenda la capa de pátina y la obra pierda valor.

De Broses en sus cartas sobre Roma (escritas entre 1745 y 1755) discurren sobre el valor artístico y educativo de los moldes, afirma categóricamente: "*Se avessi una galleria abbastanza grande per collocarvele, ne comprerei subito una buona dozzina, nonostante le spese di trasporto ed il rischio di vederle arrivare rotte; infatti si raccomandano facilmente. In futuro non sarà più così facile procurarsele; chi ha oggi i calchi li deve conservare con cura. Corre voce che vogliano vietare che siano ripresi sugli originali, perché ci si è accorti che, modellandoli, il gesso o l'olio macchiavano e scurivano il marmo*".<sup>17</sup> Es cierto que con el método empleado en la época las esculturas y bajorrelieves originales sufrían maltratos: se podían manchar, rascar e incluso romper. Al respecto, baste leer el apartado dedicado a "Della formazione dei modelli in Gessi" de la obra de Carradori: para hacer moldes era necesario marcar con carbón o lápiz sobre el original la división en partes —muy pequeñas en las zonas de más relieve como el rizado del pelo o los pliegues del ropaje—, que se iban cubriendo con tesselas de escayola mojada a modo de mosaico. Para poder separar la forma de yeso una vez formada, se extendía una capa de un líquido separador sobre el original, que a menudo dejaba manchas.<sup>18</sup>

Si continuamos repasando las noticias sobre moldes enviados desde Roma a Madrid, encontramos una información muy poco detallada sobre el traslado de "*cinco cajas con modelos para la Real Academia de San Fernando*" el 5 de octubre de 1771.<sup>19</sup> Entre 1791 y 1794, obedeciendo a una orden real, Pagniucci realizó para la academia madrileña nuevos moldes y vaciados a partir de los que se conservaban en La Granja.<sup>20</sup>

Esta relación de noticias recuperadas en los archivos consultados ilustra a la perfección la creciente demanda a lo largo del siglo XVIII de moldes de obras clásicas, sea por parte de la realeza, sea para el estudio académico. Hemos comentado ya las dificultades para realizarlos y transportarlos, y se ha podido constatar que a lo largo de todo este siglo se envían a España pocos y siempre los mismos calcos: a los ojos de este panorama se revela de gran importancia la colección de Mengs y su instalación en la Academia de San Fernando.

### La colección de Mengs: su formación, reflejo de sus ideas artísticas

Anton Rafael Mengs inició su formación artística en Dresde, con la ayuda de los vaciados de estatuas antiguas que po-

seía su padre, aunque en su mayoría no se trataba de figuras enteras. Según Azara, "*... empezó a dibujar las figuras antiguas por partes, del mismo tamaño de los originales, según las había llevado su padre de Roma: y por las noches con luz artificial copiaba modelitos de las mismas estatuas*". En 1741 viajó con su padre a Roma donde pudo estudiar "*... las [obras] más perfectas, bien que las más difíciles, como el Laoconte, el Torso ó Tronco del Belvedere, y las obras de Miguel Angel en la Capilla Sixtina*".<sup>21</sup>

En todos sus escritos sobre la Antigüedad y la escultura griega, Mengs expresa su gran admiración por el *Gladiador combatiente*, el *Apolo Belvedere*, el *Hércules*, y de manera especial el *Laoconte* ("*...el más insigne de los monumentos que nos quedan*...") y el *Torso Belvedere* ("*...obra puramente Ideal. En él se hallan juntas todas las Bellezas de las demás estatuas, pues tiene una perfecta variedad quasi imperceptible*...").<sup>22</sup> Naturalmente los vaciados de dichas esculturas no faltaban en su colección.

Mengs apreciaba también el "estilo seco"—según su propia denominación— de los primeros griegos y los etruscos, y, de hecho, formó una interesante colección de vasos etruscos pintados que a su muerte se recogió en la Biblioteca Vaticana.<sup>23</sup>

Sobre la formación de su completa colección de vaciados y moldes de las estatuas de la Antigüedad tenemos pocas noticias. Seguramente la iniciaría a partir de su tercer viaje a Roma (1752-1761) pues cuando en agosto de 1761 se embarca en dirección a Alicante para pasar a Madrid, lleva con él "*...muchos diseños y modelos para sus estudios*".<sup>24</sup> Según Bloime, aunque la fortuna de Mengs era escasa, fue siguiendo los consejos de Winckelmann y del cardenal Albani como inició su colección de vaciados. Thomas Jenkins actuó como su agente en la adquisición de los moldes que compraba generalmente para su estudio, aunque a veces también compró y vendió para aumentar sus ingresos.<sup>25</sup>

En 1770, de regreso a Roma por motivos de salud, Mengs se detuvo en Florencia, y fue entonces cuando consiguió el permiso del duque Pietro Leopoldo para realizar las formas a partir de las estatuas clásicas de la colección Médicis conservadas en la famosa "tribuna":<sup>26</sup> el *Fauno*, el grupo de *Amor y Psique*, la *Lucha*, *Leda*, *Mercurio*, el llamado "*grupo de Alexandro o de Ajax y Aquiles*" y el *Hermafrodita*.

No hay duda, leyendo el largo y completo listado de las obras que conformaban su colección, que la adquisición o realización de moldes y vaciados se convirtió en una constante ocupación de Mengs a lo largo de toda su vida y debió costarle una fortuna.<sup>27</sup> Por otro lado, sabemos también que mandó realizar duplicados de algunos de los vaciados que llevó consigo a España o de los que pensaba mandar, para no dejar sin copias su taller de Roma.<sup>28</sup>

*scelte restaurate*... (vol. II, Roma, 1769) recomienda conservar la "corrosión y suciedad" de las esculturas antiguas y no utilizar nunca la rueda u otros instrumentos para limpiarlas. A inicios del siglo XIX, Carradori sugiere un método para fingir antigüedad en el mármol: "*... si da a questo [marmo] una patina con una tinta calda, composta di Filiggine di cammino, della piu soffice e leggera, che si fa fondere, e bollire nella urina umana... Alle volte... per meglio combinare con le macchie del marmo antico, si rende necessario a questa tinta aggiungerci anche un poco di inchiostro*" (*Istruzioni elementari per gli studiosi della scultura*, Pisa, 1802, s.n.).

<sup>17</sup> Ch. De Broses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (ed. 1957, Milano, 2 vols.), vol. II, pp. 110-111.

<sup>18</sup> Carradori, *op. cit.*, s.n. Véase también D'Alessandro-Persegati, *op. cit.*

<sup>19</sup> AEES, leg. 598, n.º 325 (5-octubre-1771), n.º 326 (19-octubre-1771).

<sup>20</sup> El listado completo, redactado por el mismo Pagniucci en 1796, se conserva en: AASF, leg. 2-40/1.

<sup>21</sup> J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1780 (ed. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989). "Noticias de la vida y obras de Don Antonio Rafael Mengs", p. V.

<sup>22</sup> Azara, *op. cit.* Especialmente, "Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura", p. 54; "Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos", pp. 150-153; "Carta de Mengs a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe", p. 167.

<sup>23</sup> G. L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs*, Pavia, 1795, p. 54.

<sup>24</sup> AEES leg. 324, n.º 182 (6-agosto-1761); n.º 183 (7-agosto-1761).

<sup>25</sup> A. Boime, *El arte en la época de la Revolución 1750-1800*, Madrid, 1994, p. 90.

<sup>26</sup> G. Bencivenni Pelli, *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze* (Florencia, 1779, 2 vols.), vol. I, pp. 431-433.

<sup>27</sup> Así se expresan Azara, *op. cit.*, "Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs", p. XXXIX ("colección única, que le había costado sumas superiores a su hacienda"); y Bianconi, *op. cit.*, p. 95 ("raccolta da lui fatta con ispesa superiore alle forze d'un particolare").

<sup>28</sup> En 1803, Alberico Mengs pide permiso para trasladar a Milán un vaciado en yeso de su difunto padre que ha vendido y representa el *Ajax* de Florencia (un molde del mismo se envió a Madrid en 1779) (ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, busta 14). Véase también Bianconi, *ibidem*.



Mengs reunió vaciados de todas las obras que, de acuerdo con sus ideas, representaban lo mejor del arte griego o de algunos “modernos”, seguramente guiado no sólo por el objetivo de abastecer de modelos su estudio, sino con verdadera mentalidad de coleccionista. De las esculturas conservadas en el Campidoglio poseía vaciados de la *Flora*, el *Espinario*, los *Centauros Furietti*, la *Venus Capitolina*, el *Idolo Egipcio*, el *Fauno de mármol rojo* y el *Gladiador moribundo*. Del Vaticano, además de las apreciadas obras del patio del Belvedere, los vaciados y algunos moldes de un *torso de Joven*, la *Juno*, un candelabro, la *musa Talia*, un perro mastín, el *torso del Hercules Belvedere* y algunos bajorrelieves. Incluso hizo un vaciado del *Antínoo* que poseía Gavin Hamilton, una réplica antigua del del Belvedere.

Había obtenido también moldes de obras propiedad de particulares. De la antigua colección Mattei (vendida al Papado en 1770 y colocada en el Vaticano un año después) la *Ceres*, la “diosa *Themis*” y la *Amazona*. De la villa Médicis el famoso vaso, un “*Esclavo o prisionero*” (el Arrotino), la *Sibila* colosal, *Apolo con el cisne*, *Baco* y *Ganimedes*. De la villa Borghese el *Sileno con Baco en los brazos* y el *Gladiador combatiente*. Y no le faltaban el *Mercurio Farnese* ni el *bajorrelieve del Antínoo* de la colección Albani.

Consiguió también el permiso para hacer vaciados de algunas estatuas recién encontradas –como la *Venus* del marqués de Cornavalla–, o de personajes que poseían alguna obra muy admirada, como el *Mercurio* del rey de Prusia. Incluso hizo vaciados de algunas obras que tenía Cavaceppi en su taller con el motivo de estarlas restaurando (un *Fauno* pequeño, un *Ganimedes*, ...).

### La colección de Mengs: el traslado desde Roma y Florencia hasta Madrid

El interés creciente de la Academia de San Fernando por poseer moldes de la Antigüedad, induce a Francisco Preciado a comunicar en una carta fechada en 1768 que se están vaciando en Roma moldes de las mejores estatuas a partir de los originales para la Academia de Rusia,<sup>29</sup> y que sería el momento propicio para pedirlos pues no podría negarse la licencia. Interesados, los académicos piden a Mengs y a Felipe de Castro que redacten una lista de los moldes que creen sería oportuno adquirir: en ella aparecen mencionados bajorrelieves y estatuas de Herculano, de las colecciones romanas Borghese y Ludovisi, y de las antigüedades del Grandduque de Toscana.<sup>30</sup> La Academia toma la decisión, una vez estudiada esta lista, de encargar moldes y no vaciados “para que siempre y cuando sucediese alguna desgracia pueda valerle la Academia sin la precision de acudir á Roma”.<sup>31</sup>

Sin embargo, pronto se plantean dos problemas: por un lado, económico, pues realizar estos moldes en yeso era dispendioso. En segundo lugar, técnico, ya que era difícil formar reproducciones perfectas.

La solución a ambas dificultades parece sencilla a Pedro de

Silvia: en vez de realizar nuevos moldes, basta adquirir la completísima colección de Mengs, alabada por su perfección y belleza.<sup>32</sup> Además la Academia está convencida de que Mengs, por servir a la nación y a la institución académica, los dará con equidad.<sup>33</sup>

Las tratativas con Mengs se prolongan durante todo el año 1773 sin que se llegue a un acuerdo, pues el pintor en septiembre se halla ya en Florencia, y se decide esperar su inminente llegada a la corte para seguir tratando el tema. El artista se manifiesta en todo momento partidario de donar su colección por su mero coste, siempre que ésta pase a la Academia de San Fernando “... no teniendo otro interes que el de contribuir por este oportuno medio al adelantamiento de las artes en España”.<sup>34</sup>

Siguiendo su voluntad, en octubre de 1776 el rey dona a dicha academia algunos yesos que Mengs le había entregado, y que hasta el momento se habían conservado en su taller madrileño. De la siguiente manera expresa el pintor los motivos que lo han impulsado a realizar la donación justo cuando está a punto de abandonar la corte:

... habiendo hecho venir de Italia diversos modelos de yeso, no solo para mi propio uso, más principalmente a fin de que sirvan a la juventud aplicada a las artes del dibujo como a los mismos profesores y ahora que debo dejarlos desearía sirviesen al mismo fin con la mayor ventaja de los subditos de SM. Para lograr este fin desearia pasasen a la real Academia de San Fernando para estar a la vista de todos los que quisieran aprovecharse de ellas (...) y como tambien tengo en Madrid moldes de diversas estatuas, podrán estas servir para hacer vaciados de ellas, a fin de que se aprovechasen de dichos vaciados las otras Academias del reino, como son las de Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barcelona, donde no dejará de haber ingenios que sería deseable vieses en sus principios estos prototipos de la hermosura del dibujo.<sup>35</sup>

Formaban parte de este grupo de moldes –además de muchas otras estatuas, bajorrelieves y “partes del cuerpo humano”– el grupo del *Laoconte*, el *Apolo Belvedere*, el *Antínoo Belvedere*, la *Venus Medicis*, el *Apolino Medicis* y el *Gladiador Borghese*. En las cuentas anuales de la Academia consta que un mozo empleó seis viajes para transportar sólo los moldes pequeños desde la casa de Mengs a la Academia, lo que nos da una idea de la cantidad de yesos que el pintor había almacenado.<sup>36</sup>

La colección de Roma, sin embargo, no se movió de la ciudad hasta 1778. En octubre de este año Francisco Preciado, habiendo recibido la orden de embalar y enviar los yesos, se pone en contacto con Mengs para decidir cuál es la manera más segura de encajonarlos. Una vez realizada esta operación almacena las cajas en un lugar seguro a la espera de poder enviarlas en barco hacia Alicante: en junio de 1779 comunica que finalmente ha fletado las setenta y seis cajas en un buque que zarpará de Civitavecchia.<sup>37</sup> Así pues, Mengs no pudo ver cumplido su

<sup>29</sup> Se trata de los vaciados de estatuas y bajorrelieves antiguos que a finales de la década de 1760 mandó hacer el general Schouvalov –obtenidos los permisos necesarios– para la recién fundada Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo (véase Haskell-Penny, *op. cit.*, p. 103).

<sup>30</sup> Juntas ordinarias de la Academia de San Fernando, 8-septiembre-1768, 2-octubre-1768 y 20-noviembre-1768. Se encarga la lista a Mengs y Castro porque ambos “ademas de su notoria pericia, tenían práctico conocimiento de las preciosidades que en este género había en Roma”.

<sup>31</sup> AASF, leg. 1-50/5.

<sup>32</sup> Precisamos que la colección de moldes y vaciados de Mengs se hallaba dividida entre sus tres estudios de Madrid, Roma y Florencia.

<sup>33</sup> Junta ordinaria de la Academia de San Fernando, 8-julio-1773. AEES, leg. 598, n.º 331 (12-septiembre-1773).

<sup>34</sup> AEES, leg. 598, n.º 334 (7-octubre-1773). En muchas de sus cartas repite este interés: AEES, leg. 598, n.º 331 (12-septiembre-1773), n.º 335 (12-octubre-1773).

<sup>35</sup> Carta de Mengs dirigida a Miguel Murquíz (10-septiembre-1776). Citada por León Tello y Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, 1980, p. 488.

<sup>36</sup> AASF, leg. 1-33/11.

<sup>37</sup> AASF, leg. 2-40/1; leg. 1-33/11; AEES, leg. 349, n.º 252 (24-septiembre-1778); leg. 350, n.º 100 (24-junio-1779) y n.º 103 (1-julio-1779). Los yesos llegaron a Alicante el 13 de julio: AEES, leg. 350, n.º 126 (29-julio-1779). Las operaciones de embalaje, traslado y flete costaron en total 1.357 escudos y 67 bayocos.

deseo de saber colocados en la academia sus moldes ya que, recordemos, murió el 9 de junio de este mismo año.

Francisco Preciado puso mucho interés en cumplir el encargo con precisión y en asegurarse de que los yesos llegaran en buenas condiciones a Madrid. En un documento conservado en el archivo de la Academia de San Fernando, explica cómo ha procedido al embalaje y transporte de los mismos: las cajas aparecen numeradas de acuerdo con una lista adjunta de su contenido, especificando que deben mantenerse siempre con la tapa hacia arriba y dando detalles sobre cómo mover las más frágiles. Ha sido necesario retocar algunos yesos, lo que ha hecho siguiendo sus propios criterios:

A muchos yesos ha sido necesario cortar pedazos para poderlos encaxonar, a otros fortalecerlos y a otros dejarlos con aquel daño con que me se entregaron para que ahí se compongan, teniendo este cuidado D. Francisco Gutierrez como desea D. Antonio Mengs lo tome a su cargo en el unirlos y componerlos. Yo he procurado fortalecer algunos que eran demasiado delgados para asegurarlos pues de otro modo llegarían harina y he sustituido un Gladiador combatiente que he comprado en pedazos, al que me consignó D. Antonio Mengs pareciendome que llegaría totalmente destruido, que no merecía encaxonarse.

Explica que por encargo de Azara —quien se entendía directamente con Mengs— ha hecho sacar dos vaciados de las formas que también se envían de “algunas cosas”. Incluso propone un método a la Academia para recuperar algún dinero de lo que ha costado la cantidad de serrín utilizado:

La partida del Solo serrin es interesante por la cantidad, de modo que ha costado no poco trabajo el juntar tanto, debiendo ser de la madera de las Caxas a fin que no manche los yesos en ocasion que en alguna penetrase el agua, y así ha costado trabajo i dinero particularmente que este genero aqui se conserva i se vende para la continua encaxonadura que ocurre para fuera de Roma de estatuas y yesos & Este podra venderse ahí a horneros ó lavanderas a quienes podra servir de leña, i conservarse alguna porcion en los sotanos para encaxonar cosas semejantes quando ocurra. Puedo decir de aver yo en esta ocasion agotado quanto avia en Roma.

Preciado se encarga también de hacer viajar acompañando

los yesos a un carpintero para que se ocupe de su desembarco y de su colocación en carros para llevarlos de Alicante a Madrid: “... [he] hecho pasar a este fin a Civita vieja el Pensionado Dn Juan Perez en compañía de D. Francisco Garcia Catalan que me ha provisto del Bastimento necesario (...) Al mismo tiempo invio por sobre cargo al maestro carpintero Pedro Juan Jaime Mayorquin que ayudó aqui a trabajar las Caxas, afin que cuide del desembarco y del cargarlas en los Carros para esa Corte, adonde pasará con la ultima conduccion. El ha visto encaxonar los yesos i podrá ayudar a desencaxonarlos”. El carpintero tiene orden de pararse en Alicante todo el tiempo necesario para reparar las cajas que hayan sufrido desperfectos durante el viaje por mar. Además, “este carpintero pasando a esa Corte podra servir a trabajar con la misma madera de las caxas los Pedestales sobre que podrán colocarse, i yo le he instruido del modo que podrán construirse contentandose de un jornal diario y de trabajar con el maestro que sirve la Academia, para que sean más útiles”.

Por último, pide que las obras se traten con cuidado en el momento de colocarlas sobre los carros para hacer la última etapa del viaje, proponiendo el sistema que se utiliza en Roma: “... se dispongan los carros de modo que reciban menos golpes las caxas, de las cuales muchas podran ir colgando de un solo exe con dos ruedas i un timon, como aqui se conducen muchos travertinos en el dia quando no son de los mayores. Y si los exes fueran dos i cuatro ruedas con dos maderos fuertes de un exe al otro podrian tambien ir colgadas con fuertes cuerdas muchas caxas de las fuertes. Y las que no se pudiesen llevar con esta seguridad, y que deban ir sobre carros, será necesario que en el carro se les ponga un lecho de sarmientos i algunos costales de paja que recivan los golpes secos del carro antes que la caxa”. Aconseja que una vez llegadas a Madrid, se descarguen con mucha atención sin que sufran golpes, para facilitar lo cual ha puesto “asas de cuerda fuerte” a todas las cajas.<sup>38</sup>

Esto es todo por lo que se refiere al traslado de los yesos de Roma. Posteriormente, en las juntas particulares de la Academia de San Fernando del 2 y 29 de enero de 1780 se comunica que han llegado a Alicante —desde Livorno— veinticinco cajas conteniendo los moldes y modelos que Mengs conservaba en Florencia.<sup>39</sup>

La Academia de San Fernando pasó así a poseer una de las colecciones de moldes y vaciados más ricas de la época. Sin embargo, a pesar de todas las precauciones tomadas por Francisco Preciado en las operaciones de su embalaje y traslado, para componer los moldes y arreglar los que llegaron rotos a Madrid se necesitó un año y medio.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Documento firmado por Francisco Preciado, conservado en AASF, leg. 1-33/11.

<sup>39</sup> En abril de 1780 Azara pide que se le paguen los traslados de los yesos de Florencia, cuyo importe asciende en esta ocasión a 497 escudos y 62 bayocos. AEES, leg. 229, n.º 60 (2-mayo-1780); leg. 351, n.º 36 (6-abril-1780).

<sup>40</sup> AASF, leg. 136-4/5.

## POLITICA E COLLEZIONISMO TRA ROMA, NAPOLI E MADRID: I DIPINTI LUDOVISI ED I PAESAGGI PER IL BUEN RETIRO\*

ALESSANDRA ANSELMI

ANCHE se è un dato acquisito dalla storiografia che l'alleanza con le famiglie italiane giocò un ruolo determinante nell'egemonia spagnola in Italia e che quest'ultima ebbe a sua volta un influsso diretto sulle fortune politiche, sociali ed economiche dei suoi affiliati,<sup>1</sup> la storia di questi rapporti, soprattutto per quanto riguarda le famiglie romane, è ancora del tutto da indagare. Tra gli episodi finora trascurati vi sono anche le trattative portate avanti dal Principe Niccolò Ludovisi per ottenere da Filippo IV la sub-investitura del feudo di Piombino; di conseguenza, è sfuggita anche la stretta relazione che intercorre tra queste trattative e l'invio a Madrid di alcuni tra i più importanti capolavori della pittura italiana del Cinquecento. La connessione tra i due episodi emerge dalla copiosa ed inedita documentazione conservata nel fondo Boncompagni dell'Archivio Vaticano: questa permette non solo di chiarire esattamente in quali anni e per quali motivi lasciarono Roma dipinti la cui provenienza dalla collezione Ludovisi era già nota ma anche di aggiungere a questa lista un'importante opera di Raffaello e di individuare, grazie ad un fortuito riferimento, chi era l'agente che commissionò il secondo ciclo di paesaggi destinati al Buen Retiro.

Il piccolo stato di Piombino, per la cui investitura il Principe Niccolò Ludovisi dichiarò alla madre Lavinia Albergati di essere pronto a vendere "quanto io ho a questo mondo",<sup>2</sup> era situato in una posizione di grande importanza strategica sulla costa della Toscana meridionale. Sin dal 1501 era stato posto sotto la tutela dell'Imperatore, il quale aveva riconosciuto come signori del luogo i discendenti della famiglia Appiani;<sup>3</sup> morto nel 1603 Giacomo VII Appiani, senza discendenza diretta, erano sorte liti tra gli eredi ed il feudo venne devoluto al Fisco Imperiale. Anche in considerazione della presenza di guarnigioni spagnole, il 28 novembre 1621, l'imperatore Ferdinando II ne concesse l'investitura al nipote Filippo IV, lasciando che fosse quest'ultimo a risolvere le controversie relative

alla sub-investitura.<sup>4</sup> Non era infatti pensabile che il feudo rimanesse sotto il diretto dominio di Filippo IV, giacché, come viene chiaramente spiegato dal Conte d'Olivares in una Consulta de Estado, il Re non aveva modo di pagare "de su hacienda este feudo", ovvero gli 800.000 fiorini richiesti dall'Imperatore a titolo di laudemio, e sarebbe stato in ogni caso sconveniente assumerne il diretto controllo, mentre "estando en un Principe particular y con presidio de V. Mag.d se consigue el mismo efecto y se escusan los celos de q. V. M. se quiere señorear de toda Italia".<sup>5</sup> Dato che gli Appiani ne avevano detenuto la signoria per più di due secoli, il 12 febbraio 1626 Filippo IV concesse la sub-investitura a Bellisario Appiani;<sup>6</sup> tuttavia, nonostante gli ordini venuti da Madrid, il Viceré di Napoli Duca d'Alba frappose numerosi ostacoli, impedendo all'Appiani di prendere possesso del feudo.<sup>7</sup> La questione rimase insoluita fin quando nell'agosto del 1631 Filippo IV, sollecitato dalla presenza a Madrid di un commissario imperiale che richiedeva la pronta "conclusión" del "negocio de Pomblin", interpellò il Consejo de Italia, che a sua volta decise di scrivere agli ambasciatori di Genova e Roma e ai Viceré di Milano e Napoli affinché venisse risolta al più presto ogni difficoltà e si aiutasse l'Appiani a trovare il denaro necessario per pagare il laudemio all'Imperatore.<sup>8</sup> Fu a questo punto che entrò in gioco Niccolò Ludovisi a favore del quale il Viceré di Napoli Conte di Monterrey, nel gennaio e nel settembre del 1632, scrisse delle vere e proprie lettere di raccomandazione, asserendo che a suo avviso il Principe aveva più meriti dell'Appiani non solo perché già possedeva il feudo di Venosa ma soprattutto perché, come sottolinea più volte, poteva immediatamente pagare "el dinero, que le tiene pronto".<sup>9</sup> Quest'ultima era una vera e propria menzogna giacché il Ludovisi si trovava in pessime condizioni finanziarie e difficilmente potevano essere sfuggiti al Monterrey i disperati tentativi fatti dal Principe per vendere le proprietà di famiglia, tra cui la vigna di Zagarolo e la Villa di

\* Dedico questo articolo a Luis Ruiberriz de Torres e Jesus Balsa con tantissimo affetto. Ringrazio Bonaventura Bassegoda, Enriqueta Harris, Massimo Giannini e Manuela Mena per la loro sollecita disponibilità ed il gentile aiuto.

<sup>1</sup> Cfr., da ultimo, A. Spagnoletti, "Principi e Señores Grandes nell'Italia Spagnola", in *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, n. 2, 1993, pp. 112-140.

<sup>2</sup> Cfr. Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Boncompagni*, b. 844, *Lettere del S.r Principe alla Sig.ra Duchessa Madre*, lettera del dicembre 1633 (molte lettere non recano l'indicazione del giorno).

<sup>3</sup> Cfr. L. Cappelletti, *Storia della Città e Stato di Piombino*, Livorno, 1897 e, da ultimo, E. García Romero, "El Señorío de Piombino. Un ejemplo de influencia institucional hispánica en la Italia del siglo XVI", in *Hispania*, XLVI, 1986, n. 164, pp. 503-518.

<sup>4</sup> Cfr. ASV, *Boncompagni*, b. 895, n. 9, ristretto di notizie e copia dei diplomi d'investitura, stampato a Napoli nel 1759.

<sup>5</sup> Archivo General de Simancas (d'ora in poi AGS), *Estado*, leg. 3331, n. 201, seduta del 16 ottobre 1632. Per un regesto dei documenti dell'Archivio di Simancas relativi a Piombino, cfr. I. Tognarini, "La Toscana nelle carte di Simancas", in *Ricerche Storiche*, XXVI, 1986, n. 1, pp. 125-195. La ricca documentazione su Piombino conservata in ASV è invece rintracciabile solo attraverso l'inventario manoscritto del fondo *Boncompagni*.

<sup>6</sup> Cfr. ASV, *cit.*, b. 895 *cit.*

<sup>7</sup> Cfr. L. Cappelletti, *op. cit.*, pp. 312-325.

<sup>8</sup> AGS, *Estado*, leg. 3331, n. 199, seduta del 6 ottobre 1631.

<sup>9</sup> AGS, *Estado*, leg. 3331, n. 210, lettera del 4 settembre 1632 dove il Conte riassume una sua lettera del 23 gennaio.





1. Raffaello, *La Sagrada Familia dei Roble*, tavola 1,44 x 1,10. Museo del Prado, n.° cat. 303.

Frascati, proprio per cercare di risanare le finanze della sua casa.<sup>10</sup> Stando al Nunzio, l'appoggio del Vicere era dovuto sia alle "straordinarie dimostrazioni d'affetto" del Ludovisi sia alla "poca corrispondenza" del Monterrey "col Marchese de Las Torres, p. il quale il Conte Duca si è lasciato intendere".<sup>11</sup> Le lettere alla madre chiariscono quali erano le "dimostrazioni

d'affetto": nel febbraio 1632, Niccolò si fece infatti inviare a Napoli "secretamente una copia autentica del fidecomiso che ha fatto il Card. mio fratello sopra alli quadri della Vigna, poichè a chi son troppo obligato desidera di quelli più dogni altra cosa".<sup>12</sup> Mosso dalla convinzione che l'investitura gli avrebbe permesso di risollevarne le sorti della sua famiglia riportandola allo splendore che aveva avuto modo di assaporare durante il breve pontificato di suo zio<sup>13</sup> il Principe non esitò, violando il fidecomiso, a regalare al Vicere due dei pezzi più importanti della sua collezione:<sup>14</sup> *L'offerta a Venere* ed il *Baccanale*, di Tiziano.<sup>15</sup> La consegna non fu però immediata perché il Marchese di Castel Rodrigo<sup>16</sup> volle far copiare i dipinti, favore questo che gli venne concesso affinché, come scrive il Ludovisi, continuasse "a passar uffici di mia raccomandazione alla corte di Spagna", "et perciò è stato bene che si siano lasciati copiare quelli quadri al detto Ambasciatore", anche se "non ha tutta l'autorità che si crede in Spagna nulla di meno non può fare se non utile et giovamento le sua raccomandazioni alla Corte".<sup>17</sup>

I quadri che finora si riteneva fossero stati donati nel 1637,<sup>18</sup> raggiunsero Napoli alla fine di agosto del 1633<sup>19</sup> e il 20 settembre il Monterrey scrisse a Madrid che finalmente si poteva dar "fin a un negocio tan grave y que ha tantos años que dura", dando la subinvestitura di Piombino al "Principe de Benosa, el qual, no solo paga los ochocientos mill florins, pero los docientos mill mas q. V.M. ha mandado que añada ... todos de Contado".<sup>20</sup> In realtà non è affatto vero che il Principe avesse pronto il "denaro bastante per compiere poichè ne vogliono più prezzo di quello altre volte trattato et perciò", scrive nel mese di dicembre, "ogni giorno io mi trasferisco a Palazzo a tratar di ciò con il Viceré o con il secretario".<sup>21</sup> E' dunque evidente che il Monterrey, pur di avere i dipinti, aveva consapevolmente mentito con la corte di Madrid; il Principe riuscì comunque ad ottenere un prestito da alcuni mercanti veneti per pagare il laudemio all'Imperatore<sup>22</sup> ed il 24 marzo 1634 ottenne la sub-investitura dall'abile Viceré,<sup>23</sup> con la promessa che Filippo IV avrebbe dato l'indispensabile ratifica "dentro de lo sei meses".<sup>24</sup> In realtà trascorsero ben dieci anni prima che il Ludovisi ottenesse la ratifica ufficiale "por patente privilegio"<sup>25</sup> e fu a causa di questa dilazione che altri importanti dipinti presero la via di Madrid.

<sup>10</sup> Cfr. le lettere alla madre (doc. cit. nota 2), preziosa testimonianza dato il carattere confidenziale e privo di "dissimulazione", testimoniato anche dal fatto che il Principe non ricorse al copista ma scrisse molto sgrammaticatamente di sua propria mano.

<sup>11</sup> Cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Barb. lat., 7504, *Lettere di Mons. Nunzio Errera al Card. Barberini*, n. 3: 6 gennaio 1632. Nella stessa lettera il Nunzio osserva che i debiti del Ludovisi "si fa conto che sino fin hora più di 29m ducati di frutti senza il capitale".

<sup>12</sup> Cfr. doc. cit. nota 2, lettera del 12 febbraio 1632.

<sup>13</sup> Le aspirazioni del Ludovisi ("poner in posto la casa mia delle prime d'Italia"), sono più volte espresse nelle lettere alla madre (cfr. doc. cit. nota 2).

<sup>14</sup> Cfr. doc. cit. nota 2, lettera del 23 maggio 1633: "Circa a quello che si dice per Roma sopra questi quadri V.E. si contenti di non responder altro se non che non sa altro, solo che io li ho mandati a Pigliare", ed ancora il 7 giugno "dicha a tutti che non sa altro se non che li quadri sono venuti a Napoli del resto dich... quello che vole basta che noi facciamo il fatto nostro".

<sup>15</sup> Che si tratti di questi due dipinti è testimoniato dalle lettere alla madre (cfr. note seguenti).

<sup>16</sup> Questi era giunto a Roma per assumere il carico di ambasciatore alla fine di maggio del 1632 (cfr. ASV, *Avvisi*, 82, cc. 141v-142).

<sup>17</sup> Doc. cit. alla nota 2, lettera del 21 marzo 1633.

<sup>18</sup> Cfr. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londra, 1975, V. III, pp. 146-148 e da ultimo, F. Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1994, pp. 261-262, con precedente bibliografia.

<sup>19</sup> Cfr. doc. cit. nota 2, lettera del 4 giugno 1633: "In quanto a quello che mi havvisa con hultime sue che il quadro de putini di Tiziano sia già fornito et l'altro a buon termine, spero se non si saranno potuti mandare tutti dui per il tempo acenatto si manderà il fornito et perciò lo sto aspettando"; in agosto però i quadri non erano ancora arrivati: "Nel resto circa alli quadri di Tiziano io son restato molto mortificato perchè quando credevo che li quadri fossero quà sento l'impedimento ... però se si haverà quà fretta delli quadri io scriverò che si mandino subito et assicurerò il Marchese che di quà si manderà a sua Ecc.a copia di quelli". I dipinti dovette arrivare di lì a poco perchè nelle missive di settembre non sono più menzionati.

<sup>20</sup> AGS, *Estado*, leg. 3331, n. 210.

<sup>21</sup> Doc. cit. nota 2, lettera del dicembre 1633.

<sup>22</sup> Cfr. ASV, *Boncompagni*, b. 336, parte III, n. 34. Per saldare il debito sollecitò poi la madre a "trovar denaro da qualsivoglia cosa possibile", "essendo questo l'unico oggetto che dobbiamo haverci per questi hafari corenti", "mentre li confesso ingenuamente che sino che questo sborso non è fatto tutto sempre mi fa tremare che non le manchi qualche somma et habi da essere la nostra ruina tanto p. la reputatione quanto p. l'interesi che veramente saria cosa apreso di me da farmi morir desperato" (cfr. doc. cit. nota 2, passim).

<sup>23</sup> ASV, *Boncompagni*, b. 340, n. 4 ed ivi, b. 336, n. 60a, cc. 33-35.

<sup>24</sup> Cfr. ASV, *Boncompagni*, b. 336, parte II, n. 4.

<sup>25</sup> Una delle cause del ritardo fu il rifiuto iniziale di ratificare la sub-investitura nella forma concessa dal Monterrey, ovvero di riconoscere la successione del feudo anche per linea femminile (cfr. AGS, *Estado*, leg. 3331), per cui, come scrive Niccolò Ludovisi al suo agente a Madrid, occorreva "far intendere a codesti Sig.ri Ministri il poco frutto ch'io e la mia casa riceveria di questa forma di subinvestitura, pro masculis tantum, in tempo

Partito il Monterrey nel 1637, principale interlocutore del Ludovisi divenne il Duca di Medina las Torres, il quale mentre erano in corso le trattative per Piombino, "domandò a nome di S.M.tà 6 quadri di pittura ch'erano alla ... vigna di Roma, dicendomi che mi si pagherebbero puntualmente";<sup>26</sup> tuttavia in seguito il Principe decise "che non era convenienza entrarli a vendere queste galanterie" e rinunciò anche a "mandar persona apostata perchè gli presentassi a S.M.tà...per dar gusto al S. Duca de Medina che vuol mandargli...tanto più che" scrive il Principe al suo agente a Madrid "V.S. con la sua m.ta prudenza saprà representar il merito delle finezze della mia casa e persona fatte verso il servizio di S.M.tà... L'incluse lettere presenterà V.S. al S. Conte Duca ch'haverà gusto di introdurla a parlar a S.M.tà sopra le pitture. So che V.S. non perderà l'occasione di motivar con generalità il desiderio ch'ho di impiegarmi nel suo Real servizio...".<sup>27</sup> Non sappiamo se il Conte Duca abbia mai dato all'agente Bernardini la possibilità di avere un colloquio con Filippo IV su tale materia, sta di fatto che i dipinti sono ricordati da F. De Los Santos e in un memoriale attribuito a Velázquez come dono di Medina las Torres.<sup>28</sup> I mandati di pagamento agli artisti che realizzarono le copie e le lettere scritte dall'agente romano del Principe permettono infatti di stabilire che il *Noli me tangere* di Correggio del Prado, *La Madonna con Bambino con San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria* di Tiziano ora alla National Gallery, e

la *Presentazione al tempio* di Veronese, andato perduto, la cui provenienza dalla collezione romana era già stata individuata da Klara Garas,<sup>29</sup> facevano parte dei sei dipinti inviati a Napoli nel 1640<sup>30</sup> insieme a due quadri di Raffaello su tavola.<sup>31</sup>

L'unico dipinto di Raffaello menzionato nell'inventario del 1633 è un "quadro in tavola alto palmi otto con una madonna col Puttino in casa di San Giovannino, e San Giuseppe in un paese senza cornice, mano di Rafaele d'Urbino";<sup>32</sup> i mandati di pagamento agli artisti che realizzarono le copie attestano che effettivamente fu questo il dipinto prescelto.<sup>33</sup> Il supporto su tavola, il soggetto e le dimensioni<sup>34</sup> portano ad identificare il quadro con *La Sagrada Familia del Roble* (fig. 1), attualmente al Prado.<sup>35</sup> Anche questo dipinto, come gli altri sopra menzionati, venne inviato all'Escorial come testimonianza la descrizione, finora passata inosservata, del padre De Los Santos, il quale menziona un "Quadro original de Rafael de Urbino ... en que representó á nuestra Señora con el Niño, y San Juan, y San Joseph. Los dos niños están como leyendo el título: Ecce Agnus Dei, que tienen en las manos".<sup>36</sup>

I documenti non contengono invece alcuna indicazione che permetta di identificare l'altra opera di Raffaello,<sup>37</sup> così come non vi sono indicazioni precise concernenti il sesto dipinto che è da individuare tra gli altri quattro quadri di cui vennero realizzate le copie: una *Venere nuda che dorme* di Tiziano,<sup>38</sup> una *Natività* di Paolo Veronese<sup>39</sup> e "due quadri compagni" di An-

ch'io non ho figli, e la complet.ne della sig.ra Prin.a mia priva anche della speranza di farli". Si che "non tenendo io hoggi successione e poca speranza di haverla...la merce...di havermi S.M.tà dato il Stato di Piombino, in breve spazio di tempo verrà a ridondar alla casa in total pregiudizio; perdendo i miei eredi il denaro impiegato in questo acquisto; ascendente alla somma di setecentomilla scudi di moneta romana che per pondersi insieme, così prontamente: com'occorre, fui necessitato di precipitar i miei capitali con dannosa vendita" (ASV, Boncompagni, b. 539, Notizie sul trattato della Investitura di Piombino estratte da alcune lettere originali del Sig. Principe Don Niccolò Ludovisio scritte all'Abb.te Bernardini agente in Spagna l'anno 1640, cc. 29-30, 35-41).

<sup>26</sup> Ivi, cc. 45v-46, lettera del 21 luglio 1640.

<sup>27</sup> Ivi, cc. 75-76, lettera del 1° dicembre 1640.

<sup>28</sup> Cfr. F. De Los Santos, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657, pp. 46 r-v e Ch. Davillier, *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escorial*, Parigi, 1874, pp. 50-53. Da ricordare che la *Memoria de las pinturas...*, stampata a Roma nel 1658 e pubblicata da Davillier, op. cit., è ritenuta apocriefa (cfr. E. Harris, "Velázquez as connoisseur", in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, n. 952, p. 439).

<sup>29</sup> Cfr. K. Garas, "The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-I", in *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, n. 770, p. 288.

<sup>30</sup> Cfr. ASV, Boncompagni, *Libro Mastro 1639-1643*, c. 99, 1640: "e adì 12 d.o s. 26 m. fatti pagare ... a Ridolfo Parenti pittore francese per saldo d'una copia fatta d'un quadro del Correggio d'un Christo, e Mad.a noli me tangere"; 10 sc. e poi altri 35 vennero dati il 24 gennaio ed il 16 marzo 1640 "a Jacomo Geroli per haver copiato due quadri uno di Titiano, d'una Venere, et l'altro d'una Purificatione del Veronese". La Santa Caterina di Tiziano è invece menzionata in una lettera del 22 marzo 1640 scritta dall'agente del Principe Ludovisi: "Il S.r Cardinal Alborno mandò oggi da me che vorria farne copiare tre cioè le doi di Raffaello et lo sposallito" (cfr. ASV, Boncompagni, b. 397, *Lettere scritte da Teodosio Henriquez al Principe Ludovisi*).

<sup>31</sup> Cfr. nota 30 e ASV, cit.: "Di Roma 22 aprile 1640.. s'è ammalato il Pittore che fa la Madonna grande di Raffaello et perciò ho detto al S.r Cardinale che vedo quello sia da fare perchè in ogni modo conviene mandar detti quadri, mi ha pregato che s'aspetti qualche giorno p. vedere se il detto pittore guarisse p. non finire il detto quadro d'altra mano, mancando solo quattro o cinque giorni et perchè ad ogni modo è forzoso far due casse, penso di mandare con la prima condotta li quattro quadri, che sono in tela, et le due di Raffaello anderanno poi, da per se nella seguente settimana".

<sup>32</sup> Cfr. K. Garas, "The Ludovisi Collection of Picture in 1633-II", in *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, n. 771, p. 348, n. 280. Difficilmente interpretabile se non come un errore di chi scrisse l'inventario la specificazione "in casa di San Giovannino".

<sup>33</sup> Cfr. ASV, Boncompagni, *Libro mastro cit.*, c. 4, 15 ottobre 1639, "s. 20 m.ta pagati a Fran. Amati, Napoletano Pittore, e sono per haver copiato il quadro della Santissima Madonna del Raff. p. mandare a Napoli, al ecc. sig. Principe Padrone"; c. 117, 12 marzo 1640, 23 sc. "a Jacomo Gilardini per aver copiato un quadro di Raffaello con la Madonna San Giuseppe et altre figure...". Lo stesso aveva ricevuto altri 8 scudi il 23 gennaio 1640 (ivi) "a bon conto di lavori fatti, e da farsi" quindi non si può stabilire con esattezza il costo di questa seconda copia.

<sup>34</sup> Otto palmi romani corrispondono a cm. 178 vi sono dunque 34 cm. di scarto rispetto all'altezza del dipinto che è di cm. 1.44 (cfr. da ultimo, il catalogo della mostra *Rafael en España*, Madrid, 1985, p. 142), uno scarto tra i 30 ed i 40 cm. rispetto all'inventario si riscontra però anche in tutti gli altri dipinti finora menzionati, compresi il *Baccanale* e l'*Offerta a Venere*, è quindi probabile che il palmo utilizzato da chi curò l'inventario non corrispondeva esattamente a 22.3422 cm.

<sup>35</sup> Sul dipinto, la cui provenienza era ignota, cfr. *Rafael en España cit.*

<sup>36</sup> F. De Los Santos, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1667, p. 72. Il dipinto non è menzionato in F. De Los Santos, op. cit., 1657, il quale però avverte che i quadri da lui descritti stavano per essere sostituiti per ordine di Filippo IV "con otros más estimables" (cfr. *Ibidem*, p. 67). Il dipinto è menzionato anche in F. De Los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1681, p. 60, *Ibidem*, 1698, p. 75 e nel manoscritto di Vicente Vitoria, sul quale cfr. B. Bassegoda, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709) coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael", qui stesso.

<sup>37</sup> Nell'inventario del 1623 risulta "un quadretto alto p. 1 3/4 largo p. 2 1/2 con molte figurine ... di m.o di raff.o", che però nell'inventario del 1633 è attribuito a Perugino (cfr. C. H. Wood, "The Ludovisi collection of paintings in 1623", in *The Burlington Magazine*, CXXXIV, 1992, n. 1073, p. 521, n. 226).

<sup>38</sup> Il dipinto è menzionato nel mandato di pagamento citato nella nota 30 e si può identificare con il n. 21 dell'inventario Ludovisi (cfr. K. Garas, op. cit., p. 340).

<sup>39</sup> ASV, Boncompagni, *Libro mastro cit.*, c. 4, 12 ottobre 1639, "s.25 m.ta...a un Pittore che ha copiato la Natività di Paolo Veronese p. mandare a Napoli al Ec.mo S. Principe Padrone"; c. 117, 14 maggio 1640, a Jacomo Geroli, s. 35 "per due copie di quadri fatte una di una mad.na di Raff. l'altra per il Natale di Veronese". Dipinto questo che non trova corrispondenza nell'inventario.

tonio Carracci: "in uno la decollazione di San Dionigio nell'altro un Battesimo".<sup>40</sup>

I quadri raggiunsero Madrid non più tardi della fine del 1643, anno in cui il Medina las Torres fece ritorno in patria.<sup>41</sup>

Dati i mutamenti intercorsi sulla scena politica spagnola tra 1640 e 1643, e la necessità di quegli anni di rafforzare i vincoli di alleanza esistenti, è probabile che il Ludovisi avrebbe in ogni caso ottenuto la sospirata ratificazione dell'investitura, finalmente concessa da Filippo IV il 4 agosto del 1644,<sup>42</sup> è però evidente il peso che ebbero nelle trattative di Piombino la passione per il collezionismo del sovrano spagnolo. Il conte di Monterrey non aveva esitato a proporre la candidatura del Ludovisi, mentendo sulle sue condizioni economiche, pur di per entrare in possesso dei due Tiziano mentre il Marchese di Medina las Torres fece chiaramente capire che il dono dei sei dipinti avrebbe potuto agevolare il riconoscimento della sub-investitura di Piombino; i due Vicere a loro volta si servirono dei celebri capolavori del Cinquecento, accuratamente selezionati all'interno di una collezione che possedeva anche importanti opere di maestri contemporanei,<sup>43</sup> quale "dimostrazione d'affetto" nei confronti di Filippo IV.<sup>44</sup>

Dal punto di vista del rapporto tra "politica e collezionismo" è inoltre significativo che il Ludovisi nel 1641-1642 rifiutò, nonostante i suoi bisogni economici, la vendita di oggetti della sua collezione al cardinal Mazzarino,<sup>45</sup> mentre non esitò a cederli nel 1647 dopo che Piombino era stato preso dai francesi.<sup>46</sup>

La documentazione relativa a Piombino non contiene però soltanto informazioni relative ai dipinti della collezione Ludovisi. Infatti, in una lettera del 29 marzo 1640 scritta da Roma dall'agente del Principe in relazione alla decisione di Medina las Torres di mandare un suo inviato a ritirare i dipinti, emerge il nome di un personaggio che suona familiare a chi ha avuto modo di occuparsi della celebre serie di paesaggi destinati al Buen Retiro. Informa l'agente che "D. Henrique della Flut

nostro amico" era "rimasto molto disgustato che il S.<sup>r</sup> Duca di Medina mandi qua il d.o Cav.re Cosimo che si dice porta ancora commissione di far fare de' paesi, ma non so se troverà pittori, poichè tutti lavorano per ordine di esso D. Henrique per serv.o di S.M.". <sup>47</sup> Il riferimento ad Henrique de la Flute è piuttosto importante, il suo nome infatti era già apparso in tre pagamenti relativi ai paesaggi destinati al Buen Retiro, tuttavia finora si era pensato che egli fosse un semplice agente incaricato del trasporto dei dipinti, mentre si riteneva che il committente delle opere fosse il Marchese di Castel Rodrigo.<sup>48</sup>

Le lettere dell'Archivio Vaticano indicano invece che è de la Flute colui che coordinava gli artisti che realizzarono paesaggi; inoltre, poichè gli *Stati delle Anime* attestano la sua presenza a Roma sin dal 1633,<sup>49</sup> si hanno buoni motivi per pensare che abbia seguito la realizzazione dell'intero ciclo con immagini pastorali.

Ciò non esclude a priori che il colto e raffinato Castel Rodrigo,<sup>50</sup> di cui de la Flute dichiara di essere "familiaris et continuus commensalis",<sup>51</sup> possa aver consigliato nella scelta degli artisti l'agente fiammingo è però a quest'ultimo che deve essere attribuito il ruolo di principale responsabile e committente della serie.

D'altra parte considerando i sospetti che Olivares nutriva verso Castel Rodrigo, accusandolo prima di aver tramato contro di lui e poi di cercare l'alleanza dei Barberini,<sup>52</sup> sembra poco probabile che abbia affidato direttamente al Marchese una commissione che lo riguardava così da vicino.

La pubblicazione da parte di Maria Teresa Chaves Montoya di una descrizione del Buen Retiro la quale permette di stabilire che la serie di paesaggi con gli eremiti, come già sostenuto da Alfonso Pérez Sánchez, venne inviata dal Conte di Monterrey nel 1633<sup>53</sup> ed i nuovi documenti qui presentati portano dunque a ridimensionare il ruolo del Marchese di Castel Rodrigo, ed obbligano a rivedere tutte le datazioni finora proposte per la serie dei paesaggi.

<sup>40</sup> Il 17 ottobre 1639 ed il 16 maggio 1640 Ridolfo Parenti ricevette 18 scudi e poi altri 28 "per due copie di quadri, uno del Battesimo e l'altro d. mart.o di S. Dionisio per mandare a Napoli" (cfr. *ivi*, c. 4 e c. 124). Corrispondenti al n. 170 dell'inventario (cfr. K. Garas, *op. cit.*, p. 346).

<sup>41</sup> Cfr. R. A. Stradling, "A Spanish statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670", in *The Historical Journal*, 19, 1976, I, p. 6.

<sup>42</sup> Cfr. ASV, *Boncompagni*, b. 895 cit.

<sup>43</sup> Cfr. K. Garas, *op. cit.*

<sup>44</sup> Sulla posizione politica di Monterrey e Medina las Torres cfr. R. A. Stradling, *op. cit.* e J. H. Elliot, *The Count-Duke of Olivares*, New-Haven e Londra, 1986. Sulle loro collezioni cfr. A. E. Pérez Sánchez, "Las Colecciones de Pintura del Conde de Monterrey (1653)", in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, 1977, III, pp. 417-459 e M. Burke, "Paintings by Ribera in the collection of the Duke de Medina de las Torres" in *The Burlington Magazine*, CXXXI, 1989, n. 1031, pp. 132-136. Su Filippo IV come collezionista cfr. da ultimo, con precedente bibliografia, J. Brown, *Kings and Connoisseurs*, New-Haven e Londra, 1995.

<sup>45</sup> Cfr. A. le Pas de Sécheval, "Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au xvii<sup>e</sup> siècle. Un tentative d'achat à la fin du règne de Louis XIII", in *Revue de l'Art*, 94, 1991, pp. 69-73.

<sup>46</sup> P. Michel, "Rome et la formation des collections du cardinal Mazarin", in *Collections et collectionneurs*, 21-22, 1993, pp. 5-16 ed Idem, "Des collections Milanaises au spoliato du Correggio", in *Journal of the History of Collections*, 7, 1995, I, pp. 45-57.

<sup>47</sup> ASV, *Boncompagni*, b. 397 cit. alla nota 30.

<sup>48</sup> Cfr. J. Brown, J. H. Elliot, "The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro", in *The Burlington Magazine*, CXXIX, 1987, pp. 104-107.

<sup>49</sup> Cfr. Archivio del Vicariato, *Stati delle Anime*, S. Andrea delle Fratte, v. 38, 1633, c. 214 ed *ivi*, 1634. Mancano gli *Stati delle Anime* del periodo 1635-1643 ma la presenza a Roma dell'agente è testimoniata da un atto notario del 1637 in cui "Henricus Van Vluete diet de la Flute filius Per illis D. Jacobi cl.icus Brugensis" nomina suoi procuratori il padre ed il fratello (Archivio Capitolino, Sez. Notarile I, J. Morer, b. 521, cc. 143v-144, 24 aprile 1637).

<sup>50</sup> Cfr. J. Connors, "Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo", in *The Burlington Magazine*, CXXXIII, 1991, n. 1060, pp. 434-440.

<sup>51</sup> Cfr. Archivio Capitolino, *doc. cit.*

<sup>52</sup> Cfr. J. H. Elliot, *op. cit.*; ASV, *Spagna*, b. 76, cc. 124v-125 ed *ivi* b. 78, c. 51v.

<sup>53</sup> Cfr. A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 419; M. T. Chaves Montoya, "El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares", in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, pp. 222-223, con precedente bibliografia.



# VICENTE VITORIA (DENIA, 1650 - ROMA, 1709), COLECCIONISTA DE ESTAMPAS Y ESTUDIOSO DE LA OBRA GRABADA A PARTIR DE RAFAEL

BONAVENTURA BASSEGODA

Universitat Autònoma de Barcelona

UNO de los mejores frutos de las celebraciones promovidas en todo el mundo a raíz del centenario del nacimiento de Rafael Sanzio en 1983 fue el catálogo de la exposición de estampas *Raphael Invenit*,<sup>1</sup> en donde se encuentra un excelente y copioso material que nos permite valorar la inmensa fortuna histórica de las felices invenciones del maestro italiano, tal vez el artista con mayor capacidad de influencia en toda la historia del arte. El soberbio ejercicio de recopilación y análisis de este grueso catálogo olvida, sin embargo, mencionar a su más antiguo precedente con su mismo objetivo, a su más ilustre precursor. Nos referimos al libro manuscrito del canónigo valenciano Vicente Vitoria, *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, fechado en Roma en 1703, y que conocemos por dos ejemplares autógrafos e idénticos que se conservan en la Royal Library de Windsor y en el Kunsthistorisches Institut de Florencia<sup>2</sup> (fig. 1). La información de Vitoria sobre las estampas de raíz rafaelesca puede ser hoy, como es lógico, algo obsoleta, pues el tema resulta, incluso para los expertos, de una extrema dificultad dada la cantidad de láminas anónimas y el elevado número de ediciones y de copias antiguas. Sin embargo, creemos que el trabajo de Vitoria sí merece una cierta atención crítica. En primer lugar por la posición primeriza y singular que ocupa dentro de la escasa literatura sobre grabado que existe anterior al siglo XVIII. En segundo lugar porque documenta con gran detalle la parte más selecta y completa de la colección de estampas de Vicente Vitoria, tal vez la primera en España realizada por un conocedor y estudioso del medio, aunque su contexto de formación es evidentemente italiano y no hispánico.

El manuscrito de Vitoria es autógrafo, aunque se presenta sin tachaduras ni correcciones, mide 26 x 18,5 cm, no lleva foliación ni antigua ni moderna, pero comprende un total de 314 páginas. El texto comienza con una breve dedicatoria al Papa Clemente XI, le sigue un prólogo dirigido a los estudiosos de la obra de Rafael, en donde se exalta la gloria de este artista, se explica la antigua pasión coleccionista del autor por sus estampas, y se justifica la intención y utilidad de una obra de este tipo, un *Indice* o inventario<sup>3</sup> descriptivo de "todas" las estampas *d'après* Rafael. A continuación se expone la compleja y variada relación de los dibujos y de las obras pictóricas del maestro con las estampas que derivan de ellos. Asimismo de-

clara que su colección rafaelesca se acerca a los 600 ejemplares y que se contiene en ocho volúmenes, ordenados por grabadores y por temas. También se detalla el sistema de medida utilizado: el palmo romano antiguo, dividido en doce onzas y cada una de ellas en cuatro minutos. Algunas advertencias sobre los anagramas y firmas más frecuentes de los grabadores primeros de Rafael dan conclusión a estas observaciones preliminares, no sin antes advertir que se pretende sólo medir y describir las estampas, sin entrar a comentar el sentido erudito de sus temas, ni las cualidades formales de cada una de ellas.

Tras este prólogo Vitoria nos ofrece (pp. 23-52) una breve historia sobre el arte del grabado atenta a su evolución técnica y a los grandes virtuosos del género. Este evidente *excursus* en relación al tema central del libro merece una cierta atención, pues ocupa un lugar destacado, por su antigüedad, en la literatura del arte gráfico.<sup>4</sup> Es la segunda visión de conjunto de la historia de este arte, realizada con independencia de la primera, que fue escrita por Filippo Baldinucci y publicada en Florencia en 1686, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, que se estructura en forma de biografías de grabadores comenzando por Durero, pero que contiene también un proemio de apenas doce páginas, en donde se traza una importante primera historia del grabado. Vitoria no cita ni utiliza para nada en su disertación este trabajo de Baldinucci, por lo tanto creemos que no lo conocía. Con anterioridad hay que mencionar las importantes noticias que ofrece Vasari en la vida de Marco Antonio Raimondi, y las de Malvasia en la biografía del mismo grabador boloñés que se incluye en su *Felsina Pitttrice* de 1678, y que más adelante comentaremos. Pueden considerarse aportaciones menores a la historia del grabado los datos puntuales sobre pintores grabadores nórdicos que figuran en los libros de Van Mander (1604) y de Sandrart (1672). Quedarían algo al margen del discurso histórico los tratados esencialmente técnicos como los de Abraham Bosse, *Traicté des manières de graver en taille-douce*, París, 1645, el de John Evelyn, *Sculptura or the History and Art of Calcography and Engraving in Copper*, Londres, 1662, y el manuscrito de Domenico Tempesti recientemente publicado.<sup>5</sup>

El texto de Vitoria difiere sensiblemente del de Baldinucci.

<sup>1</sup> Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodino, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Edizioni Quasar, Roma, 1985.

<sup>2</sup> Sobre la personalidad de Vitoria como polemista y escritor es fundamental el artículo de Stella Rudolph, "Vicenzo Vitoria fra pitture, poesie e polemiche", en *Labyrinthos*, 13/16, 1988-1989, pp. 223-266. Una visión de conjunto con nuevos datos biográficos y artísticos puede verse en B. Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 37-62.

<sup>3</sup> El término italiano de *Indice* viene a ser aquí como un sinónimo de catálogo, en el sentido que se utilizaba para el Índice de libros prohibidos por la Inquisición. Vitoria además podría haberse inspirado directamente en el catálogo comercial de la familia de estampadores De Rossi, *Indice della Stampe... Esistente nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi, e Domenico De Rossi suo Erede appreso S. Maria della Pace in Roma*, Roma, 1700.

<sup>4</sup> Este breve *excursus* ha sido publicado como apéndice con unas someras notas aclaratorias en mi artículo citado en nota anterior.

<sup>5</sup> Domenico Tempesti, *I discorsi sopra l'intaglio*, ed. de Furio de Denaro, SPES, Florencia, 1994. Un texto español manuscrito del siglo XVII ha



1. Vincenzo Vittoria, *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, Roma, 1703, manuscrito conservado en el Kunsthistorisches Institut de Florencia.

El hilo de su discurso histórico corre paralelo a la narración y comentario acerca de los progresos técnicos en este medio de expresión artística. Por eso no debe sorprendernos que no recuerde para nada a algunos de los grandes maestros del grabado del siglo XVII. Así no se menciona a Rembrandt, ni a Callot, ni a Robert Nanteuil, pero tampoco a los italianos Castiglione, della Bella, Testa o Salvator Rosa, mientras que sí son citados otros nombres, hoy famosos, como Agostino y Aníbal Carracci, y Claude Mellan, junto con otros autores mucho menos conocidos como Bloemaert, Spierre, Poilly, Edelinck, Westhout, Dorigny, Frezza, etc. En realidad estos últimos, en la cultura artística del *Seicento*, eran los grandes maestros del virtuosismo técnico en la estampa a buril. Si Vittoria no cita a Testa o a Rosa no quiere decir que los ignore, simplemente indica que para él su obra no es significativa en la evolución del medio, ni su tarea es útil o relevante en la difusión y definición de los grandes modelos artísticos vivos. Nos conviene no perder de vista que la tajante división y jerarquización crítica que hoy asumimos entre grabado original y grabado de reproducción es una categoría moderna, de fines del siglo XVIII, que poco tiene que ver con la mentalidad de la época, en la que el grabado era principalmente un instrumento al servicio de la difusión de las creaciones de los grandes maestros pintores o escultores.

Tras la dedicatoria, el prólogo a los estudiosos de Rafael y la introducción histórica sobre el grabado, comienza propiamente el cuerpo del tratado, el *Indice* o inventario de las estampas realizadas a partir de motivos u originales de Rafael, que

comprende desde la página 53 hasta el final. Conviene advertir ahora que el material que Vittoria enumera y describe es el que constituye su propia colección de estampas, tal como nos advierte en más de una ocasión y que se ordena agrupada en ocho libros o volúmenes de acuerdo con las costumbres coleccionistas antiguas, que solían conservar las estampas pegadas dentro de libros-álbumes para garantizar su correcta consulta y conservación. Así los libros o capítulos del manuscrito que ahora estudiamos se corresponden fielmente con los libros o volúmenes de la colección. El criterio general de ordenación es muy moderno, por grabadores en primera opción y temático en segunda opción. El primer libro presenta las estampas de Marco Antonio Raimondi, pues son las más antiguas y las de mayor prestigio por la supuesta relación directa entre el urbinés y el grabador de Bolonia. Se encabeza cada libro con un retrato de Rafael y en este caso además también aparece el retrato de Marco Antonio grabado por Agostino Carracci. Sigue a continuación la enumeración una a una de las estampas, con una breve descripción y las medidas, con indicación de si es formato vertical u horizontal. El orden de aparición es temático, primero van las estampas sagradas y después las profanas. Dentro de las religiosas figuran según la narración histórico-bíblica, por eso aquí la primera estampa es la del pecado de Adán y las últimas las que representan santos o alegorías sagradas. Para las profanas se comienza con los dioses y se concluye con las de historia romana, las alegorías profanas y las puramente decorativas. En ocasiones la descripción de cada estampa va acompañada de un breve comentario sobre su calidad o su rareza, sobre si se conocen copias, sobre la ubicación de la plancha calcográfica, si ésta ha sido retocada para usarla de nuevo tras su natural desgaste, etc. A veces se comenta algo sobre la obra original, dibujo o pintura, que da pie a la estampa. Algunas de estas esporádicas noticias pueden resultar de cierto interés para la erudición moderna, ya sea para precisar las antiguas colecciones en donde estuvieron los dibujos rafaelescos, ya sea para conocer algo sobre el estado de los cobres más antiguos, cuando aún formaban parte de la empresa editora de la familia De Rossi, en donde los vio Vittoria. En 1732 Lorenzo Filippo de Rossi vendió las planchas al Papa constituyendo así la *Calcografia Camerale* base de la actual *Calcografia Nazionale*. Buena parte de estas láminas más antiguas fueron sin embargo fundidas en 1804, pues se las consideraba inútiles a efectos comerciales.<sup>6</sup> En este primer capítulo se inventarían unas 96 estampas.<sup>7</sup>

El segundo libro o capítulo trata de las estampas rafaelescas obra de Agostino Veneziano, de Marco de Ravenna y de otros discípulos de Marco Antonio. Se sigue el orden de clasificación anterior, temas sagrados y temas profanos, sin que se distinga la mano de los diversos grabadores agrupados en este capítulo, una cuestión que aún en la actualidad resulta muy delicada. Se describen un total de 84 estampas. El tercer libro resulta algo misceláneo, pues presenta como una unidad la serie de 32 estampas con el tema de la fábula de Psique y Cupido, que se atribuye a Agostino Veneziano y a Marco de Ravenna, pero que hoy sabemos tenía 34 estampas realizadas por Agostino, por el maestro llamado "*B nel Dado*", y un tercer grabador anónimo.<sup>8</sup> A continuación se catalogan las obras de Marco Antonio tomadas de otras fuentes no rafaelescas, como los motivos del *antico*, de Francesco Francia, y de Andrea Mantegna, hasta un total de 60 estampas.

El libro cuarto se ocupa de una nueva generación de maestros grabadores, aquellos que trabajaron en los años centrales del siglo XVI, pero aún fuertemente influenciados por la tradi-

sido descubierto y publicado por Eva Figueras Ferrer, "El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya", en *Bulleti del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1993, pp. 263-274.

<sup>6</sup> Véase Carlo Alberto Petrucci, *Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 4.

<sup>7</sup> La imprecisión depende de que en ocasiones determinadas series se presentan con una sola entrada. Cuando se detalla su número las contamos una a una, pero a veces no se ofrece este dato concreto, por lo que damos un único número a la serie.

<sup>8</sup> Véase *Raphael Invenit*, pp. 250-257.



ción de Marco Antonio. Nos referimos sobre todo a Nicolás Béatrice y a Giulio Bonasone. Aquí se inventarían 33 estampas de tema sagrado y 42 de tema profano, aunque no todas corresponden a estos dos artistas, pues se incluye también la obra de Giacomo Caraglio. A partir del quinto capítulo el sentido de la colección y del discurso varía de forma clara. Ahora se clasifican los grabados realizados por los artistas que Vitoria llama "modernos", es decir del siglo XVII. Hay una cierta conciencia de que el resto de la colección presenta numerosas lagunas, y que no tiene el valor exclusivo y exquisito de los folios primitivos del Marco Antonio y su escuela. Este interés menor y las escasas, o mejor nulas, dificultades en la clasificación de las estampas modernas justifica que su autor renuncie a ofrecer las medidas con detalle como hasta ahora y se limite por tanto a indicar su tamaño de forma aproximada a partir de los formatos habituales del papel: "mezzo foglio reale piccolo", o "quarto di foglio reale", o "foglio imperiale", etc. El número de estampas inventariadas descendiendo a sólo 44, repartidas entre un amplio abanico de grabadores, que se precisa en cada caso.

Los tres últimos libros o capítulos se constituyen a partir del orden temático de las tres series rafaelescas más célebres: las estancias vaticanas, las loggias vaticanas y la loggia de la Farnesina. La única excepción a este nuevo criterio más monográfico es la figura de Marco Antonio Raimondi cuyas estampas con alguno de estos motivos han sido ya presentadas en su lugar, dada la alta valoración de su obra. En el libro sexto se catalogan 91 estampas realizadas por muy diversos grabadores, mientras que en el séptimo se comentan de forma bastante general, y no con detalle, las varias series existentes sobre las loggias, como las de Villamena, Chaperon, Lanfranco, Orazio Borgianni, Sisto Badalocchio, Pietro Santi Bartoli, Pietro Aquila y François de La Guetière. Aunque es evidente que Vitoria no las posee todas completas, sino sólo las de Chaperon, Santi Bartoli y La Guetière, que son las que describe con mayor detalle. El último capítulo del *Indice* se ocupa de las estampas inspiradas en la loggia de la villa Farnesina. Aquí también se menciona a numerosos artistas grabadores autores de láminas con este motivo, pero no se poseen todas las series y sólo se describe una pequeña parte de las mismas.

Una edición anotada del manuscrito de Vitoria que identifique cada una de las estampas por él descritas, valore la validez o no de sus atribuciones y pondere la utilidad de las noticias puntuales sobre las piezas y sus matrices, sería un trabajo positivo, pero sólo es realizable a partir de una gran familiaridad de primera mano con las complejas estampas rafaelescas del siglo XVI. Un estudio minucioso de este tipo puede revelar con claridad y con plenos matices el nivel y la finura de Vitoria como aficionado y conocedor. De una forma puramente aproximativa y provisional, pero también legítima, si son posibles algunas reflexiones al respecto. Así cabe preguntarse sobre el sentido último de este trabajo de Vitoria en el conjunto de su obra como escritor y en el conjunto de las preocupaciones intelectuales de su tiempo. La fecha del *Indice* -1703- coincide con la de la publicación, en la imprenta de Gaetano Zenobi en Roma, de su libro más famoso, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino dei Carracci e della loro scuola*, un verdadero manifiesto de las posiciones teóricas del clasicismo maratesco romano, tal como ha

explicado con detalle Stella Rudolph.<sup>9</sup> Se trata obviamente de dos proyectos distintos pero que presentan un cierto sentido paralelo o complementario. El impreso pudo publicarse por su mayor empeño teórico y utilidad polémica, pero también por su menor coste, mientras que para el *Indice* estaba prevista una lujosa edición con la reproducción, en formato reducido, de las láminas descritas. En este sentido el solo título completo del manuscrito ya es explícito pues en él se indica: "publicate coll'intagli delle stampe". Éste era un proyecto imposible sin el mecenazgo directo del Papa Clemente XI, a quien se dedica el libro y a quien seguramente se obsequia con uno de los dos ejemplares manuscritos conocidos. En otro orden de cosas, ¿por qué inventariar en un *Indice* las estampas de Rafael? ¿Es acaso el simple resultado del orgullo coleccionista de su autor o puede haber alguna otra razón para abordar una tarea de este tipo? Es arriesgado opinar sobre intenciones últimas, pero nos parece plausible considerar este texto como una pieza deseable dentro del conjunto de la política artística de Clemente XI Albani, para el cual la exaltación de la memoria y de la obra de Rafael era un elemento clave. Recordemos cómo precisamente es este Papa quien promueve en 1702 la restauración de los frescos de las *Stanze* realizadas por un equipo dirigido por Carlo Maratta.<sup>10</sup> Sobre esta cuestión es muy importante el testimonio directo del propio Vitoria en el *Indice*, pp. 274-275: "(...) mà ora, che queste nobili opere veggonsi restituite al suo splendor primiero avendole dalla voracità del tempo richiamate alla vita con sommo studio e arte il cavaliere Maratti, a me disse la Santità di Nostro Signore Clemente XI felice regnante vero mecenate dell'arti del disegno ed amatore del suo gran concittadino, che voleva farle rintagliare tutte [las estancias], e unendole le spiegazioni fatte dal Bellori, saranno degno oggetto della loro Magnificenza agl'occhi di tutto l'Universo". Es decir que se anuncia una nueva edición ilustrada, nunca realizada, de la famosa obra de Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695, que es el último libro de este autor y una de las obras clave del culto rafaelesco del clasicismo romano.

Como ya ha señalado Rudolph, tras la muerte de Bellori en 1696 y tras el regreso de Vitoria a Roma en 1698, el valenciano casi involuntariamente viene a "heredar", o mejor, comienza a hacer méritos para ser el continuador de algunas de las grandes iniciativas y responsabilidades bellorianas. Tal sería el caso del manuscrito de este autor italiano con la vida de Maratta que Vitoria copió y completó entre 1696 y su propia muerte en 1709, y que no se publicó hasta 1731, pues el pintor vivió unos pocos años más que sus biógrafos, hasta 1713. En esta misma línea de afinidades próximas o derivadas de Bellori podrían considerarse dos propuestas editoriales que Vitoria anuncia en su *Indice* y que apenas pasaron del simple proyecto. La primera sería un libro que reprodujera en estampa todas las loggias de Rafael con comentarios del autor valenciano. Así lo declara en las pp. 296-297: "Queste pitture soggette non meno allo strappazzo dell' indiscreti, che all'edacità del tempo, per essere aperte da per tutto, si vedono mancare sempre più, e acciò non periscano affatto le memorie di sì pregevoli lavori il sig. Domenico de Rossi ad istanza mia fa intagliare al presente quelle, che mancano, e compita tutta l'opera verrà unita in

<sup>9</sup> Véase su artículo ya citado en la nota 2, especialmente las pp. 249-253. Esta autora ha señalado además (p. 253) que la fecha de 1703 que figura en el *Indice* debe posponerse a 1704, pues él mismo se menciona como miembro de la academia Arcadia y a Maratta se le cita como caballero, honores que se produjeron en ese año.

<sup>10</sup> Sobre este episodio tenemos la memoria realizada por un discípulo de Maratta, Bartolomeo Urbani, *Memorie de' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano dal Cav. Carlo Maratti d'ordine di N.S. Clemente XI, a' quali fu dato principio nel mese di marzo 1702 e furono terminati nel mese di luglio 1703*, y que se publicó en el volumen *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati, ed intagliati in rame dal cavaliere Ottavio Leoni*, Roma, 1731, pp. 237-246. Véase también el estudio reciente de E. Cicerchia - A. M. De Strobel, "Documenti inediti nell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della capella Sistina nel Settecento", en *Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, VI, 1986, pp. 105-152. Sobre la política artística y urbanística de Clemente XI hay que consultar el reciente y completo estudio de Christopher M. S. Johns, *Papal Art and cultural politics. Rome in the Age of Clemente XI*, Cambridge U.P., 1993, que sin embargo no se ocupa de estas restauraciones de Maratta.



un libro, che sarà forse pubblicato con le mie osservazioni". Este volumen debería ser como un *pendant* ideal al libro de Bellori sobre las *Stanze*. El segundo proyecto guarda relación con su volumen misceláneo de dibujos, hoy conservado en Windsor, *L'antiche pitture memorie raccolte dalle rovine di Roma...*,<sup>11</sup> al que parece referirse en el *Indice*, p. 294: "(...) fatto tutto ad imitazione delle grottesche antiche trasportate ancora gran parte della villa Adriana di Tivoli, e del palazzo di Tito. Per conservarne la memoria di sì vaghi lavori conforme ne fanno fede alcuni disegni di mano di Raffaello e di Giovanni da Udine, che si conservano nel mio libro delle Pitture Antiche, che al presente s'intaglia per publicarsi colle stampe del Sig. Domenico de Rossi". En este caso el proyecto presenta aún menor verosimilitud, pero tiene sentido si se valora como continuación directa de las curiosidades arqueológicas de la época en las que participó Bellori, luego continuadas por Francesco Bartoli, Michel Ange de la Chausse y Paolo Alesandro Maffei, entre otros. Un ejemplo de este interés por las pinturas antiguas sería el volumen publicado en Roma en 1706 con grabados de Pietro Santi Bartoli, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro di Nasoni (...) descritte et illustrate da G. P. Bellori e M. A. de la Chausse*, en el que consta la colaboración puntual de Vitoria.<sup>12</sup>

En realidad el paralelismo entre las *Osservazioni* y el *Indice* de Vitoria reside en que ambos son una respuesta directa al boloñesismo de Malvasia. La cuestión es obvia para las *Osservazioni*, una reseña en forma epistolar a la *Felsina Pittrice*, pero creemos que también lo es en el caso del *Indice*. Malvasia de hecho es el primero de los grandes biógrafos del *Seicento* italiano que dedica al tema del grabado una atención significativa en su libro. No sólo ofrece una cumplida biografía de Marco Antonio Raimondi, gloria indudable de la ciudad de Bolonia, tal como ya había hecho Vasari, sino que amplía sensiblemente su discurso con una relación detallada, es decir, pieza a pieza, de sus estampas con una breve descripción y con sus medidas en pies y onzas boloñeses. Ese mismo capítulo dedicado a Marco Antonio prosigue con toda la información vinculada al arte gráfico, ya como grabadores, ya como inventores de composición, de Giulio Bonasone, de Primaticcio, de Domenico Tibaldi, de Bartolomeo Passerotti, Camilo Procaccini, Denis Calvaert y Lorenzo Sabbatini. Los maestros del siglo XVII también son estudiados ahora, empezando por los Carracci, Olive-

rio Gatti, Francesco Valesio, Guido Reni, Simone Cantarini, Francesco Albani, Domenichino, Guercino y Alessandro Tiarini. Toda esta copiosa información comprende las pp. 63-131 de la edición de 1678 y constituye de hecho el primer repertorio de grabado que se imprime. Vitoria en su *Indice* discrepa a veces de determinadas opiniones puntuales de Malvasia, pero sobre todo con su reivindicación de Rafael como sublime y universal inventor de composiciones, viene a corregir el patriotismo boloñés de Malvasia, y a mostrar que Marco Antonio sin Rafael no sería nadie, que la verdadera gloria de los Carracci depende de su adaptación a los modos de la cultura clasicista romana, aquella que tiene en la obra prodigiosa del urbinés su origen y su paradigma absoluto. Frente al escrito de Malvasia, un intento por relacionar "todas" las estampas realizadas por, o a partir de, autores boloñeses, Vitoria de una forma más coherente nos propone "sólo" un corpus de imágenes grabadas a partir de Rafael. Con ello quiere demostrar la importancia y la fecundidad indiscutibles del maestro de Urbino, al mismo tiempo que se construye un repertorio útil para los estudiosos y coleccionistas de grabados. Conocer a Rafael en el siglo XVII seguramente quería decir conocer las estampas *d'après* Rafael, pues este medio era el único capaz de presentar la obra del maestro. De manera indirecta además Vitoria "inventa" sin quizás proponérselo uno de los instrumentos básicos de la moderna Historia del Arte: el *catalogue raisonné*, que como es lógico no tendrá su pleno desarrollo hasta la incorporación de la técnica fotográfica. En el *Indice* aparecen ya claramente tres elementos esenciales de todo catálogo razonado: un tema monográfico, ya sea de un artista o de una ubicación (en este caso ambos parámetros vienen a coincidir), un orden preciso y lógico de ordenación, y una descripción y estudio de cada pieza de forma individual.<sup>13</sup>

El *Indice* de Vitoria documenta efectivamente y con inusual detalle una antigua colección de estampas a partir de Rafael. Conviene no perder de vista, sin embargo, que ésta es sólo una pequeña parte, aunque sin duda la más ilustre y valiosa, de su colección de obras de arte sobre papel. El total nos es conocido por la descripción que figura en el único manuscrito castellano de Vitoria, *Academia de pintura del señor Carlos Maratti*.<sup>14</sup> En esta relación, al margen de los tres álbumes de dibujos originales, se mencionan dos libros de estampas de Durero, los ocho que describe el *Indice* rafaelesco,<sup>15</sup> dos con la obra graba-

<sup>11</sup> Este álbum misceláneo lleva por título *L'antiche pitture memorie raccolte dalla ruine di Roma espresse all'eleganza vetusta nel Museo di D. Vincenzo Vittoria canonico di Xativa nel regno di Valenza*, está compuesto por 134 dibujos y seis estampas, siempre con motivos tomados de las antiguas pinturas romanas. La autoría de los dibujos está pendiente de un estudio detallado, aunque en su mayor parte parecen ser de Pietro Santi Bartoli, que es también el autor del frontispicio dibujado. Véase la breve ficha de Blunt en E. Schilling - A. Blunt, *The German Drawings in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle by E.S., and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings with a History of the Royal Collection of Drawings by A.B.*, Phaidon, Londres, 1973, p. 50. La portada, que figura reproducida en mi estudio "Noves dades...", p. 53, es una copia, con el cambio en la rotulación y en el escudo heráldico del frontón, del volumen conservado en la University Library de Glasgow, *Antiqua Pictura Monumenta ex-Urbis ruinas ad veterem elegantiam expressa in Bibliotheca eminentissimi Cardinali Maximi. Anno MDCLXXIV*, también dibujada por Pietro Santi Bartoli. Como puede verse el volumen de Vitoria es una simple continuación del ya emprendido con anterioridad por el fino coleccionista y amante de las antigüedades que fue el cardenal Camillo Massimi (1620-1677), que es a su vez continuador del entusiasmo arqueológico y documentario de Cassiano dal Pozzo. El lazo de unión entre el cardenal y Vitoria sería Pietro Santi Bartoli y su hijo Francesco Bartoli, con quienes el valenciano tuvo una frecuente relación durante sus dos estancias en Roma. El álbum de Glasgow figura reproducido en G. Fusconi, A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G. C. Sciolla, *Il Disegno. I grandi collezionisti*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milán), 1992, p. 65. Sobre los dibujos de Pietro Santi Bartoli conservados en Glasgow véase Claire Pace, "Pietro Santi Bartoli: Drawings in Glasgow University Library after Roman Paintings and Mosaics", en *Papers of the British School at Rome*, 1979, pp. 116-155.

<sup>12</sup> Este libro tuvo una gran fortuna editorial. La primera versión la firma sólo Bellori y es de 1680 en Roma. Sobre la puntual colaboración de Vitoria en la edición de 1706, que ya señala Palomino, véase S. Rudolph, *op. cit.*, p. 245; y B. Bassegoda, "Noves dades...", pp. 49-51.

<sup>13</sup> Ya Stella Rudolph sugiere este valor precursor en el *Indice* de Vitoria, véase *op. cit.*, p. 253. Las series grabadas que dan a conocer las galerías de pinturas, como la del Archiduque Leopoldo Guillermo, *El Teatro de pinturas de David Teniers*, Bruselas, 1660, que por otra parte Vitoria conocía, pues lo cita en la p. 251 y en la p. 255, no son propiamente catálogos razonados, puesto que no hay información ni descripción escrita de las obras sino sólo la imagen grabada y las medidas.

<sup>14</sup> La transcripción del texto figura en mi estudio "Noves dades...", pp. 51-52. Sobre este manuscrito en general, véase Adriano Prandi, "Contributi alla storia della critica. Un' *Academia de Pintura* della fine Seicento", en *Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, VIII, 1941, pp. 201-216, y sobre todo Stella Rudolph, *op. cit.*, pp. 231-243. Un fragmento de este manuscrito relativo a Juan de Juanes ha sido publicado por B. Bassegoda, "Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Juanes", en *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 165-172.

<sup>15</sup> Una relación detallada de esta parte de su colección aparece también en el propio *Indice*, pp. 12-15:

Or venendo alla raccolta da me fattane, ella s'accosta al numero di 600 invenzioni, che da me sono state ristrette come dissi in otto volume in foglio real grande; e mi vo lusingando, che potrò aggiungervi il nono, non anco affatto composto di disegni copiati dall'opere che non sono state fino ad ora stampate. Ne ho preteso con questa enumeratione dare ad intendere che non ci sino altre

da a partir de Giulio Romano y de Polidoro. Tres con las piezas de y a partir de los Carracci. Dos con las láminas de sus discípulos: Reni, Domenichino, Lanfranco y Albani. Uno con la obra gráfica de la escuela "lombarda": Correggio, Ticiano, Veronés, etc. Un volumen con la obra de y derivada de Maratti y su escuela; y un último álbum que agrupa estampas de tema paisajístico. Esta colección se completaba con una iniciativa pedagógica muy de la época, según sus propias palabras: "otros dos tomos de todos los pintores célebres que se hallaban obras estampadas de cada uno sola una estampa empezando de Cimabue y Giotto hasta los tiempos corrientes", es decir que se ofrecía una variante en grabado de la famosa *Galleria Portatile* del padre Sebastiano Resta (1635-1714), hoy conservada en la Ambrosiana y que pretendía un panorama del dibujo italiano de Giotto hasta Maratta. El conjunto de la colección Vitoria constituye un pequeño museo agrupado en al menos 22 álbumes repletos de estampas y cuatro más con dibujos, si añadimos al apartado de los originales el volumen de las pinturas antiguas de Windsor, que ya ha sido citado.

La historia de la colección tras la muerte de Vitoria en mayo de 1709 nos es sólo parcialmente conocida. Los tres álbumes de dibujos según el testimonio del P. J. Mariette fueron adquiridos por el banquero Crozat en su viaje a Italia en 1714 y se dispersaron con la famosa venta de esta colección francesa en 1741. Algunos de ellos han sido localizados en los Museos del Louvre, Estocolmo y Darmstadt,<sup>16</sup> mientras que el volumen con los dibujos de paisaje de Gian Francesco Grimaldi se conserva en el Museo Británico, sin que por ahora se haya precisado su forma de ingreso. Es probable que el libro de *L'antiche pitture* de Windsor siguiese el mismo itinerario que se presume para la colección de estampas. Es decir adquirida por

Clemente XI o por su sobrino el cardenal Albani y vendida en 1762 con el resto de las colecciones de la familia al rey inglés Jorge III.<sup>17</sup> Podemos añadir a estos datos una pequeña propuesta puramente hipotética sobre las peripecias de la colección Vitoria. En junio de 1715 el pintor florentino instalado en Roma Benedetto Luti escribe una carta al alto funcionario de la corte granducal de Florencia Antonio Domenico Gabbiani, en donde le sugiere la adquisición de una "rarissima raccolta di quanto si trovi delle opere stampate da Raffaello di Urbino e della carte rare di Marco Antonio, e di altri intagliatori di quei tempi...". El vendedor es un enigmático "don Giovanni Verdeguer, cavaliere Valenziano, signor di molto merito".<sup>18</sup> La cuestión no puede ser concluyente pero nos parece muy probable que esta singular colección de estampas de Rafael fuese la de Vitoria y que este Verdeguer fuese un intermediario comisionado por los herederos del canónigo, que intentarían la liquidación de las estampas, poco después de haber vendido el año anterior los tres álbumes de dibujos a Crozat. No consta que la gestión surtiera efecto y cabe admitir con Blunt que finalmente el comprador fuera la familia Albani y que de ahí pasara a las colecciones reales inglesas, como ya hemos indicado.

De la lectura atenta del *Indice* de Vitoria puede deducirse un último dato útil para la biografía de su autor. Se trata de un viaje de estudio a la corte de Madrid realizado probablemente en el verano de 1690. Una de las cartas de Vitoria al gran Duque Cosme III, publicada por Goldberg,<sup>19</sup> y fechada en Alicante el 29 de abril de ese año expresa un ofrecimiento claro para realizar copias de las pinturas de la colección real: "... ne altro ambisco che di ricevere alcuno de' suoi preciosissimi comandi, in questo regno o nella corte del Re, se colà mi conoscesse più habile o sia nel trasferire a V.A.S. qualche bel opera

opere e altri disegni, anzi a mio credere molti ne restano da registrare, tanto vasta è la miniera di questi tesori, e basterà a mia discolpa per quelle che averò tralasciate, il confessare di non haverle vedute, perchè quà e là sparse, e forse con somma gelosia privatamente custodite, non si sono rese comuni alla cognizione altrui.

Nell'ordine tenuto ho avuta la considerazione di dare il primo luogo alle sacre, indi alle profane, con avvertenza d'unire i soggetti consimili, ove possibile mi sia stato. Si compone il primo libro delle stampe intagliate da Marc'Antonio Raimondi bolognese, e il secondo da Agostino delle Muse Veneziano, e Marco da Ravenna suoi allievi, li quali operarono molto tempo in compagnia, e si lavorò da questi tre sotto la direzione del medesimo Raffaello, come oltre a la tradizione che se ne hà, fanno fede alcune prove ritoccate di mano de si gran maestro; da che è derivato, che le loro stampe sieno stimate con gran distinzione dall'altre, e riputate per originali.

Si contiene nel terzo la favola di Psiche e di Cupido opera compiuta, nella quale faticarono con molta lode li sopradetti. E perche delle stampe di M. Antonio se ne trovano alcune copiate da rilievi antichi altre ancora eseguite con i disegni ed invenzioni di altri maestri, per toglier l'equivoco ad alcuni, che si persuadano, che M. Antonio non intagliasse altre opere, che quelle di Raffaello, mi e parso accennarne alcune in questo libro.

Sono nel quarto l'opere intagliate da Nicola Batricetto, di Giulio Bonasone, di Jacobo Caralio veronese, e d'altri, che operarono poco doppo la morte di Raffaello.

Le stampe de' più moderni intagliatori si sono inserite nel quinto libro, e si contiene il sesto dell'opere della stampe vaticane, che sin ora si sono pubblicate.

Viengono unite nel settimo l'opere delle loggie vaticane, e la favola e nozze di Siche e Cupido compone l'ottavo libro delle stampe di Raffaello che è l'ultimo di quelle da me fin ad ora raccolte.

Nel fine ancora ne ho registrato altre, che mancano ne' miei libri, avendole vedute in altri studii, e volentieri ancora più averei fatto se mi fosse riuscito di poter acquistarne la cognizione d'altre per arricchirne quest'opera.

<sup>16</sup> Véase la relación en B. Bassegoda, "Noves dades...", pp. 54-57. Uno más de estos dibujos, ya publicado de antiguo, debe incorporarse a esa lista. Se trata de un original de Lanfranco (23 x 20 cm) conservado en el Musco del Louvre (n.º Inv. 6330) que representa un retrato del clérigo Cristoforo Giarda. Lleva al dorso una inscripción de Mariette que recuerda su procedencia Vitoria-Crozat-Mariette: *Fuit Can. Vittoria et deinde D. Crozat, nunc P. J. Mariette, 1741*. Fue publicado por vez primera por Jacob Bean - Walter Vitzthum, "Disegni del Lanfranco e del Benaschi", en *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, pp. 106-122, en concreto pp. 116 y 119-120. Aparece citado en el catálogo *Le Cabinet d'un Grand Amateur. P. J. Mariette 1694-1774*, París, 1967, p. 21. Y fue presentado en la exposición *Le dessin à Rome au XVII siècle*, París, 1988, n.º cat. 89, pp. 71-72. Agradezco a Alessandra Anselmi una parte de estos datos bibliográficos.

<sup>17</sup> Véase A. Blunt, "Don Vincenzo Vitoria", en *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 31-32; y John Fleming, "Cardinal Albani's Drawings at Windsor, their purchase by James Adam for George III", en *The Connoisseur*, CXLII, 1958, pp. 164-169.

<sup>18</sup> La carta figura publicada en Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milán, 1822, vol. II, pp. 80-81: "Benedetto Luti al sig. Ant. Dom. Gabbiani. Il lator della presente sarà il signor don Giovanni Verdeguer, cavaliere Valenziano, signor di molto merito; ed io, molto tenuto a detto signore, stringendomi le mie obbligazioni, vengo a pregare V.S. a cooperare, in quanto ella possa, all'esito del bellissimo studio, che ha detto signor fatto trasportare in codestà città, consistente nella rarissima raccolta di quanto si trovi delle opere stampate da Raffaello di Urbino, e delle carte rare di Marco Antonio, e di altri intagliatori di quei tempi, come Beatricetto, Marco di Ravenna, Enea Vico, e altri, che per brevità li tralascio; onde per la libreria di S.A.R. sarebbe molto propia simile raccolta; intendo la raccolta di Raffaello, ch'è difficilissima e rara, per esser la più compita che si sia mai intesa, e per le rarità delle carte, e quantità di tutte le opere che si sono stampate. V.S. ill. si prenderà lo spasso di vederle qua, come lo averei bramato. Condoni V.S. ill. l'ardimento; ma sapendo anco quanta sia la somma stima e brama per i nostri studi, anco in procurare a codesta Corte Reale cose singolari, ho preso l'incumbenza di dargliene parte, e raccomandargli questo cavaliere, che merita molto; e lo ritroverà assai più gentile della mia narrazione, onde non dispero che lo favorirà in consigliarlo nella miglior forma per farne esito, se fosse possibile, che è di quanto la supplico; e dichiarandomi sempre più tenuto, mi ratifico. Roma, 29 giugno 1715". Agradezco a Rafael Cornudella el haber llamado mi atención sobre este curioso texto.

<sup>19</sup> Véase Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton U.P., 1983, p. 181, y p. 350.

di quei insigni pittori antichi per mezzo delle copie, o in qualche altro affare della corte...". Este proyectado viaje parece que efectivamente tuvo lugar, puesto que en el *Indice* en tres ocasiones se precisa la ubicación española de obras famosas de Rafael. El primer caso se da a propósito de la Virgen del Pez (p. 67): "La tavola d'altare fatta per la chiesa di S. Domenico della città di Napoli ora si ammira nella Reggia di Madrid". Al tratar del famoso Pasmo de Sicilia se indica (p. 130): "L'opera fù trasportata alla Reggia Capella di Madrid, ove si ammira come un miracolo dell'arte".<sup>20</sup> Y finalmente en relación con la

Virgen del Roble se afirma (p. 242): "L'opera si trova nello Scuriale di Spagna". Noticias todas ellas que pregonan por sí solas un evidente conocimiento directo de las piezas.<sup>21</sup>

El *Indice dell'opere di Raffaello* de Vicente Vitoria no es un texto de lectura amena, pero es una obra singular dentro de la literatura artística antigua, que nos revela la pasión coleccionista y conocedora de su autor, tal vez uno de los pocos españoles del siglo XVII vinculado a las artes con una biografía y una cultura a caballo de las dos penínsulas hermanas unidas por el Mediterráneo.

<sup>20</sup> Acerca de las obras de Rafael en España, véase el artículo de Manuela Mena, "Presencia histórica de obras de Rafael en España", en el catálogo *Rafael en España*, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 11-28, en donde se utiliza además el testimonio de Vitoria en su *Academia de Pintura del señor Carlos Maratiti* a propósito del Pasmo de Sicilia.

<sup>21</sup> Sobre la procedencia de esta pintura y su ubicación en El Escorial según el testimonio del P. Santos, véase el artículo de Alessandra Anselmi, "Politica e collezionismo tra Roma Napoli e Madrid: I dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro", en las actas de este mismo Congreso.



## Sección 4

### **LO MEDITERRÁNEO: ARTE, CULTURA E IDENTIDADES (1880-1931)**

Entre 1880 y 1931, el arte español vive agudamente el conflicto moral y estético de sus señas de identidad nacionales. Uno de los ejes más característicos en los que se desenvuelve dicho conflicto tiene que ver con el papel que se le asigna al Mediterráneo como marco geográfico, antropológico y cultural. En este sentido, durante el fin de siglo, si, por una parte, perdura la afirmación de los valores pictóricos de lo luminoso y sensual en cierto paisajismo realista, en el que caben sucesivamente desde los preciosistas a la manera de Fortuny hasta los seguidores del impresionismo y sus aledaños, como los valencianos Pinazo, Sorolla, Muñoz Degraín o el catalán Mir, también, por otra, se produce una reacción crítica, de naturaleza regeneracionista, que contrapone a la imagen anterior una visión trágica y negra de lo español, entre cuyos representantes no sólo hay que contar con los pintores característicos del 98, como Beruete, Regoyos o Zuloaga, sino también a los modernistas catalanes, que reivindican, por su parte, el ejemplo estético del Norte europeo.

A comienzos del xx, es cuando se produce, sobre todo, en Cataluña, la corriente del Novecentismo, que implica el rescate y la exaltación de los valores de la cultura mediterránea como afirmación del clasicismo, desarrollándose este movimiento con plenitud hasta finales de la década de 1920, en una sintonía, a veces, muy próxima con el arte italiano y parte del francés.

Por último, el núcleo de vanguardistas españoles instalados en París también adopta este retorno al orden, aunque en este caso como consecuencia de la crisis de la vanguardia que se produce tras la primera guerra mundial y siguiendo la poderosa estela de Picasso.

A través de cualquiera de los episodios planteados, el tema es abordable desde cualquier perspectiva artística parcial –arquitectura, escultura, pintura, artes industriales, crítica o historiografía artísticas– o como fenómeno global, así como cabe también que sea analizado en relación con las corrientes internacionales afines.

# UNA POLÉMICA EN LA PINTURA ESPAÑOLA FIN DE SIGLO: LO BLANCO, NATURALISTA, LUMINOSO, SENSUAL, MEDITERRÁNEO; *VERSUS* NEGRO, IDEALISTA, BRUMOSO, ESPIRITUAL, NORDICISTA

LOLA CAPARRÓS MASEGOSA

Universidad de Granada

QUISIÉRAMOS empezar enmarcando nuestros comentarios en el contexto más amplio de la polémica desarrollada en Europa, reflejada también en España, en torno al último tercio del siglo pasado acerca de la superioridad de la raza latina o anglosajona/germánica, que, en el caso de los defensores de estos últimos, la apoyaron en la supremacía racial, cultural, científica o social de los países nórdicos, concretándose la reacción a ello en una defensa de los valores latinos, tradicional pilar de la cultura occidental, frente a la “invasión bárbara”.<sup>1</sup>

Los ecos de este debate se dejaron sentir en el ámbito de la literatura y el arte. Wagner, Ibsen o Nietzsche eran alguno de los “peligros culturales por los que el mundo latino se sentía amenazado”; junto a ello, el simbolismo, “considerado por los latinistas como un movimiento inspirado en las brumas septentrionales y por ello peligroso para la claridez y nitidez de la inteligencia mediterránea”.<sup>2</sup>

En España la cultura nórdica encontró importante amparo, sobre todo, en el ámbito catalán con Zanné, Alomar, Maragall o Riquer, para quienes “la invasión no es la de los bárbaros, sino la de los pensadores, los artistas” que “venían a fecundar el alma estéril de los latinos”.<sup>3</sup> Ante ello, los latinistas propondrían la defensa de toda contaminación nordicista, opuesta a la racionalidad meridional, por lo que simbolismo y modernismo fueron anatematizados, apoyándose, en cambio, una tendencia neoclásica; destacando publicaciones como *El Renacimiento Latino* o *La Revista Latina*, las conversiones mediterraneístas de los citados Alomar, Maragall o Zanné o el apostolado clasicista de Eugenio d'Ors, a la cabeza del movimiento *noucentista* que finiquitará el modernismo y se opondrá a la “inclinación a ponerse de parte del bárbaro”.

En el campo del arte la trama de esta polémica es compleja y con varias ramificaciones y alternativas, no siendo de desdeñar ninguno de los elementos que la constituyen. Los conceptos implicados en el enfrentamiento son varios: naturalismo, sorollismo, mediterraneísmo, lo blanco o positivo, por un lado;

que vienen a llamar la atención sobre los valores pictóricos luministas y sensuales que podría representar la pintura de un Sorolla; y, por otro lado, idealismo-simbolismo de influencia nórdica y la visión trágica de la “España negra”, que particulariza a otra/s tendencia/s del panorama estético español cuyos nombres más significativos serían Romero de Torres, Zuloaga, Solana o Regoyos.<sup>4</sup>

En su ensayo *De la Naturaleza al Espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea. De Sorolla a Picasso*, Manuel Abril analiza las orientaciones del arte español desde comienzos del xx. Aparte de las notas dedicadas al modernismo, academicismo y vanguardismo, señala otras dos tendencias estéticas que se produjeron con simultaneidad: Naturalismo/Luminismo-Idealismo/Simbolismo, concluyendo, tras su estudio, con los “pasos de avance de la historia: de la España del sol de Sorolla, a la España Negra de Zuloaga y de Solana, pasando por la luz de irrealidad de los Zubiaurre y llegando a la España de Romero de Torres, España de luz quieta... La misma España y la misma raza, ¡qué diferente, sin embargo, la interpretación de cada uno...”.<sup>5</sup>

Miguel de Unamuno también advierte estas dos caras del arte español contemporáneo, una cara en positivo, blanca, “la España vista y sentida por Sorolla”; y otra negativa, negra, la “vista y sentida” por Zuloaga y Regollos, inclinándose en este debate por los pintores “del clarooscuro”. Se “me quejaba [Sorolla] —escribe Unamuno— de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscar lo trágico y lo triste de nuestra patria... Busca él, en cambio, cuanto represente salud, alegría, fortaleza y sanidad de vida y lo pinta a pleno sol... ha creído observar que la preocupación dominante de nuestro pueblo es el goce de la mujer, o si se quiere, la lascivia. Yo no lo entiendo así... Lo austero y grave, lo católico de España... halla su expresión en los cuadros de Zuloaga... [de] manera sobria, fuerte y austera... Y la otra España... la pagana... que quiere vivir y no pensar en la muerte..., en Sorolla”.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> L. Litvak: *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*. Barcelona, Puvill, 1980, p. 13.

<sup>2</sup> Litvak, *op. cit.*, p. 93.

<sup>3</sup> A. Guerra: “Gente de letras... Angelo de Gubernatis”, *Helios*, 1904. Ref. Litvak, *op. cit.*, p. 94. El desastre del 98 español llevó a algunos sectores del catalanismo a rechazar su inclusión en el ámbito de las naciones latinas y buscar raíces germánicas, caso de Gabriel Alomar, quien consideró el origen ario de su región, contrapuesta al resto de España, “bereber”. Otras naciones, ante los desastres que parecían afectar al mundo latino “optaron mejor por una salvación exclusivamente nacional... buscar a su antigua historia, en las instituciones nacionales... en sus raíces artísticas, la solución a los males del país”; ésta fue también la vía de los representantes de la generación del 98 español, su “introspección histórica y cultural” les llevará a encerrarse en las fronteras nacionales, como única vía de solución a los problemas”. Litvak, *op. cit.*, pp. 22, 61 y 62.

<sup>4</sup> Esta polémica, así enunciada de forma general, precisaría de algunas matizaciones, inabarcables en este texto, que, por ejemplo, en el caso de la pintura luminista incluyera el estudio de las particularidades plásticas que la caracterizan y las condiciones en que se desarrolló, y en el caso de la pintura simbolista nos pusiera al tanto de su tardía aparición en España y del eclecticismo que la caracterizó.

<sup>5</sup> Abril, 1935, p. 72.

<sup>6</sup> M. de Unamuno: *En torno a las artes plásticas*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1976. Al respecto de lo apuntado por el escritor, es interesante, aunque sólo sea a modo indicativo, la reivindicación que se hará del Norte, de su paisaje, para otros Castilla; proyectándose sobre estas tierras una ideología, la del regeneracionismo español, tal y como refleja, entre otros, Carmen Pena en su libro *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, 1983. Vid. también n. 3 de este texto.



En coincidencia con Unamuno, la repulsa también, aunque más ácida, de Valle-Inclán. Descartada artísticamente Castilla, "está muerta"; despreciado lo levantino, tras acusar a su escuela de insinceridad y fines mercantilistas y de no importarle nada "la belleza superior de las cosas", sólo quedan para el escritor elogios al arte vasco y su "concepto primitivo del arte... lleno de fuerza... sano".<sup>7</sup>

Como contrapunto, cabe citar también la atención dedicada por Ramón Pérez de Ayala, con gran número de textos sobre arte español contemporáneo, desde el "panteísmo optimista" de Sorolla a la pintura recia de Zuloaga y su nacionalismo, pasando por Anglada Camarasa, el simbolismo de Romero de Torres o Anselmo Miguel Nieto y la "España Negra" de Solana o Regoyos.<sup>8</sup>

Esta polémica, aquí planteada en términos introductorios recurriendo a las opiniones de destacados autores que se implicaron en ella, quisiéramos ejemplificarla más ampliamente a través de las críticas hemerográficas realizadas sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España entre fines del siglo XIX y primeras décadas del presente, durante un tiempo auténtico pulso de la vida artística nacional.<sup>9</sup>

El punto álgido del enfrentamiento lo situamos entre 1908 y 1924, coincidiendo, significativamente, con una mayor presencia en los Certámenes de la tendencia simbolista y con un cambio estilístico que alcanza su consagración en los años 20 representado en las estéticas personales de Anglada, Zuloaga, Solana o Romero de Torres, quienes en ocasiones personalizarán los debates, para a partir de 1924, aproximadamente, encontrar ya los signos de un relevo generacional en el panorama artístico español, con la presencia en los Certámenes de Frau, Prieto, Pelegrín, etc.; comprobándose también a través de las crónicas respectivas el desplazamiento de la atención hacia lo que fue la difícil introducción de la vanguardia y la ruptura con la ideología artística dominante.

Aunque tangencialmente, no obstante, ecos de la polémica que nos ocupa los encontramos desde la edición de 1895, cuando la crítica coincidía en señalar, junto a realistas y naturalistas, "ciertas morbosas desviaciones", el "llamado impresionismo y otros efectos transpirenaicos" como la tendencia "místico-idealista" y "simbolista" de "procedencia eslava y teutona" (*El Liberal*, 19 mayo), aunque en España "por fortuna... no tiene adeptos la secta de Sâr Peladán" (Saint Aubin, *Heraldo de Madrid*, 20 mayo).<sup>10</sup>

En 1897 Francisco Alcántara consideraba que había llegado el momento "solemne" de plantear "con absoluta claridad" el antagonismo entre la raza anglosajona y española, haciendo un llamamiento a la creación de "una verdadera escuela de arte hispánico" fundamentada en la Naturaleza y a la reacción frente al intelectualismo "presuntuoso que aspira a suplir con las ideas el sentimiento de que carece".<sup>11</sup>

El afianzamiento de las tendencias naturalistas en la Exposición de 1899 constituía para Balsa (*La Ilustración Artística*, 16 junio) un "fenómeno interesantísimo" desde el punto de vista social y artístico, pues "los dolores y angustias de la patria" no habían apartado a los artistas de su "idolatría a la luz del sol y el color"; aunque Lasso (*El Globo*, 8 mayo) advertía como negativa la ausencia en ella de "ideas", lógico, pues "abatido el espíritu nacional" los artistas, huyendo de la "elucubración metafísica", buscaron la belleza del mundo real.

Aun considerada como "mala", Alcántara (*El Imparcial*, 29

abril) observa la edición de 1901 esperanzado pues "la vaga y mágica poesía de las nieblas... son sustituidas en nuestras latitudes por un sol radiante... y una visión concreta y rápida de cuanto nos rodea"; circunstancias "comunes a los países meridionales" a las que había que añadir las "propias de nuestro carácter... nada propenso a... idealismos estéticos... la sensualidad... es aquí un fuego que abrasa las entrañas; 'sensualismo pictórico español'".

Algo en lo que insiste de nuevo en sus comentarios de 1904: "Nuestros inviernos no tienen brumas, nuestro sol todo lo concreta... Algo estoicos por temperamento, pocas veces nuestras penas resisten las características de melancolía inspiradora de ensueños... La idealidad, dada a otras razas y latitudes donde el hombre recluido en sí mismo se crea mundos fantásticos, redúcese entre nosotros... Hoy es preciso que se nos distinga en nuestro arte por todas las características que separan nuestro país de los demás... puede parecerse algo a un italiano o francés, menos a un inglés, ruso o alemán" (*El Imparcial*, 16 mayo).

Es en esta misma edición de 1904 donde Domenech data la aparición por "vez primera" de la pintura simbolista, en los cuadros de Xiró, aunque no le augura un gran arraigo en España (*El Liberal*, 31 mayo).<sup>12</sup> Sin embargo, en 1906 la crítica comentaba cómo "se busca el éxito imitando a Burne-Jones, Moreau o Sargent, a cualquier menos a la Naturaleza": Ortiz Echagüe, Pulido, Zaragoza, Pellicer, Riquer (Orbaneja, *El Globo*, 12 mayo).

Para la Exposición de 1908 el debate se acentúa. Todos los articulistas coincidían en plantear, aunque con valoraciones distintas, la existencia de dos corrientes estéticas. "La fiera batalla" se polarizó entre los "arcaizantes o antiquistas", que se presentaron con "cierta intrepidez" acaudillados por Romero de Torres, y los "naturalistas", "quizá un poco acobardados, sonríen incrédulos y esperan a que pase la ola" (Alcántara, *El Imparcial*, 29 abril).

Domenech encuentra en ello la demostración patente del estado de crisis que empezó a manifestarse en la Exposición de 1904, en dos aspectos: "el retorno a lo viejo" y en intentar "conducir a la pintura por derroteros que supongan y hagan más preciso un esfuerzo mental en los artistas... Ha venido la reacción ante eso que llaman sorollismo (y que nada tiene de Sorolla, de realismo ni luminismo)... y a la técnicaseudoluminista ha sustituido otra sorda, gris o francamente negra... Al carácter de cosa nueva, relumbrante, de ese nefasto seudosorollismo, se trata de oponer la sensación visual, y si se quiere tangible, de lo viejo" (Domenech, *El Liberal*, 13 julio).

"La reacción idealista", que traía consigo el principio de la renovación y el sentido de una dirección "sin las cuales el arte vendría a ser un pantano, centro y origen de todas las infecciones del entendimiento y del gusto"; la "sana orientación", era marcada por pintores de rigurosa personalidad: Baroja, Rusiñol, Rodríguez Acosta, Hermoso y, sobre todo, Santa María y Romero de Torres, "casos afortunados de rectificación a buen tiempo". El primero, "evitando los vínculos cascabeleros que a la moda la ataban, se fue solo a la fuente clara y perpetua de la belleza". Romero de Torres, que fue "mesnadero del realismo crudo y bárbaro que tantas buenas condiciones ha echado a perder, haciendo de todas las artes de la belleza un bodrio de ordinariaces del que tardaremos en limpiarnos", supo liberarse de "la moda que le amarraba a la bárbara paleta y al brochazo

<sup>7</sup> Artículos completos y otras páginas olvidadas. Madrid, Istmo, 1987 (ed. J. Serrano).

<sup>8</sup> Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas, Granada, 1991, p. 226.

<sup>9</sup> Por cuestiones de espacio, hemos seleccionado y sintetizado en este texto aquellos artículos más ejemplificativos.

<sup>10</sup> Las formas estéticas y los prototipos plásticos del arte meridional y nórdico, diferenciándolos, son recogidos, entre otros, por Balsa en el artículo citado en texto y Andrés Ovejero en *La España Moderna* (1895).

<sup>11</sup> *La Exposición Nacional de Bellas Artes 1897. Reproducción autotípica de las obras más notables. Reseña crítica de Francisco Alcántara*. Madrid, 1897.

<sup>12</sup> La crítica coincidió en señalar en esta edición la aparición de una nueva generación, plenamente reconocida a partir de 1906 y 1908, de la que formaban parte, entre otros, Chicharro, Sotomayor, Rodríguez Acosta, Benedito o Romero de Torres.

de encalar en que estuvo muchos días encostillada la quinta esencia del buen gusto, la belleza oficial, administrativa", y se presentaba al cabo de su "perfecta evolución en posesión serena de las más altas condiciones de su arte... fruto de la complicación mental, de la ingenuidad simbólica... de la exquisita interpretación de la realidad entrevista y soñada". "¿Es sana esta orientación? Es la más sana ¡Gloria y honor a los verdaderos artistas...! Por ellos será destruido el reino de la paletada, de la escoba y los chafaninones que Dios confunda" (Nogales, *El Liberal*, 5 y 13 mayo, 1908).

El mismo argumento es expuesto por Ramón del Valle-Inclán en varios de los artículos publicados en *El Mundo* sobre la Exposición de 1908: "Es desconsolador —escribía a propósito de *Gitanos del Sacromonte* de Rodríguez Acosta— contemplar esos lienzos, de un realismo mezquino en la composición, humilde en el color y fotográfico en el dibujo. Se sufre al imaginarse en cuántas fatigas el artista se afanaba por representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos... El artista... habrá de ser el profeta de esa verdad más honda que duerme en todas las cosas y revelarla al que no puede verla por sí. Entonces nacen esas obras de arte, más fuertes en emoción que la vida misma. Pero qué lejos están nuestros pintores de comprender esto" (*El Mundo*, 11 mayo).

Sólo uno, a su juicio, lo entendía plenamente: Julio Romero de Torres. "Este gran artista, desdeñoso y silencioso, 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*!... 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, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto... Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda que admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacerse alarde en los circos..."<sup>13</sup>

Sin embargo, para otro sector de la crítica la Exposición produjo decepción por esa "inquietud funesta" de pintores que hace unos años tenían una paleta "con orgías de luz y forma" y que "han roto con ellas y se hacen cavilosos y septentrionales, forzando malamente las trayectorias del pensamiento y olvidando la tradición grecolatina" (Leal, *El Universo*, 29 abril); "casi no se mira ni aprecia lo sano (lo luminoso y efectos plenairista)" (Aranda, *La Época*, 8 mayo); existiendo una gran "indecisión y abdicación de la personalidad en aras de ajenas tendencias y de escuelas medievales" (V., *El Globo*, 5 mayo).

El debate continúa en la Exposición de 1910 que "pone a las claras la indecisión y la falta de orientación que nuestros pintores modernos padecen". En España, "nuestro sol y luz, impiden acercarse al arte razonado y pensado", triunfante en Alemania y Francia, y, sin embargo, "nuestros artistas parecen haber sufrido espantosas depresiones de espíritu, que se han reflejado en su imaginación... Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Santa María, los Zubiaurre... [llevan un] camino equivocado" (Palencia, *La Época*, 4 octubre).

De "hecho sorprendente y gravísimo" califica Alcántara esa "inquietud idealista", tachándola de "tétrica y enfermiza", pero "es el mal del tiempo", hasta hace unos años el arte "se revolcaba al sol en todos los muladares y pudrideros" produciendo

do "trozos de pintura de esos que infunden alegría y salud"; anhelando el crítico en esta edición de 1910 "algo que no es ni aquella cascada ensordecedora de realismo estafalario, ni este predominio de una idealidad enfermiza y senil. Echo de menos el equilibrio" (*El Imparcial*, 4 octubre).

Tres marcadísimas tendencias señalaba Almáciga en idéntico Certamen: "la que se preocupa con las tonalidades negras y rancias y el retrotraimiento a las obras primitivas y arcaicas", la de los "puntillistas y demás escuelas de orgías de color" y la que sólo atiende "al estudio sincero de la Naturaleza"; siendo los representantes de esta última los "más personales, porque pintan según sienten... los otros... se defienden por la elección de los asuntos y por algo espiritual que ponen en sus obras, pero siempre exentos de personalidad", siendo lo más perjudicial de todo la formación de grupos, como "Romero de Torres, que trae una pintura tendenciosa, y a seguida van tras él una porción de imitadores que, faltos de condiciones, nos entristecen la existencia con sus creaciones mediocres y macilentas; igual sucede con los imitadores de Zuloaga" (*El Mundo*, 4 octubre).

Insiste también en todo ello Domenech en unas ejemplificadoras notas sobre el tema que nos ocupa: "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" (Domenech, *El Liberal*, 10 octubre, 1910).

Expresivamente titula Domenech sus artículos para referirse a lo que es la nota dominante: "Lo arcaico, lo simbólico y lo negro", "De donde sigue tratándose de lo arcaico..." y "El Peligro Negro", que, a su juicio, "durarán poco... son manifestaciones del mal artístico nacional, exacerbado por influjos extranjeros malsanos... Al hecho sencillo oponen hoy los pretendidos reformadores un simbolismo intrincado... un dibujo seco y recortado... el negro y todo un cromatismo en sordina acompañado de veladuras y patinas... Su deseo de espiritualizar la pintura les lleva... a la imitación del arte ingenuo de los pintores arcaicos; y así, por una y otra tendencia, estos artistas reformadores, en vez de ponerse en contacto directo con la vida y con la Naturaleza, han ido a refugiarse en los Museos. Estas tendencias no las han inventado nuestros reformadores; son la ola de rutina y falsificación del arte pictórico, que desde hace unos cuantos años vienen invadiendo los salones de París..." (*El Liberal*, 8 noviembre).

Analiza, en otro artículo, las obras presentadas con la preocupación de "lo arcaico, lo negro o lo simbólico": en Rodríguez Acosta y *La tentación de la montaña* y en Romero de Torres y su *Retablo del Amor*, para, por último, aludir a "El Peligro Negro", su "desastre y las ideas de los modernos Atilas del arte" que "en vez de mirar al natural se asoman al fondo de una caja de betún o ponen en la paleta el légamo de una charca infecta... Los simbolistas, los arcaizantes y los devotos del negro no reniegan de la Naturaleza para dirigir sus entusiasmos y lores a la expresión de las cosas espirituales" (*El Liberal*, 21 octubre).

Al respecto, cabe señalar que fue en la sala tercera donde el Jurado reunió casi todas las pinturas "oscuras", "sala de arte enfermo" por lo "tristona y lúgubre" la calificó Almáciga (*El Mundo*, 31 octubre): "La alegría no se ve... la belleza, tampoco... No hay vida, todo es muerte... Carmenes de Granada y Sevilla, paisajes de la costa levantina... venid a mi espíritu y borradme de él tanta tristeza; quiero vivir, quiero la Naturaleza pujante y coloreada; quiero la mujer blanca y sonrosada y el hombre fuerte y sanguíneo, porque esa Naturaleza y esos hom-

<sup>13</sup> La obra que analiza es *Amor Sagrado, Amor Profano*, aludiendo al idealismo del pintor cordobés y criticando por igual el impresionismo y el naturalismo; igualmente, y curiosamente, el modernismo será también centro de sus ataques en el artículo "Divagaciones" publicado en *El Mundo*, 11 mayo, 1908.



bres son la verdad... son la vida... son la belleza... son el arte”.

A pesar de estas furibundas críticas a la llamada “sala negra” y los “jóvenes equivocados” como Romero de Torres, cuya obra era una “equivocación completa... perturbador de jóvenes”. Correydora, “otra víctima que no saca la cabeza de la tumba del Greco”, o Viladrich, cuya pintura “nació muerta” (*El Día*, 3 octubre), hay que señalar que los tan denostados artistas también cosecharon, aunque menos, críticas positivas de forma personalizada o colectiva: “Inician con virilidad [las tendencias]... Iconoclastas en su mayoría... vienen a traer una reacción que mate rancias supervivencias y acabe barriendo el arte barato, comercial... por ello aplaudiremos cuanto suponga novedad... ansias de idealidad...” (Durandarte, *El País*, 4 octubre).

Quien abiertamente haya observado en Exposiciones anteriores la marcha del arte nacional, complaciéndose de que modo se ha venido afirmando y desarrollando el sentido castizo y hermosamente realista, propio de nuestra tradición pictórica... habrá de experimentar temor y sobresalto al descubrir en la de 1912 la aparición de tendencias que, si en mala hora llegan a robustecerse, darían al traste con lo que puede llamarse personalidad artística de España.

Dos eran esas tendencias malsanas advertidas y explicadas por Picón en *El Imparcial* de 3 y 10 de junio de 1912: una, aspiraba a “un idealismo anticuado” que producía cuadros que eran “un engendro puramente imaginativo”, “simbolismos y demás composiciones fantásticas son incapaces de conmovernos” y “no echan raíces entre nosotros, porque es opuesto al genio artístico de la raza, pero conviene combatirlo, evitando que, ni siquiera pasajera, llegue a bastardearse el carácter de la pintura española, que ha sido siempre... realista”.

Otra tendencia “tiene marchamo aparentemente español” y “su error” está en representar a una España “que nos humilla y nos avergüenza... desfigurada y falseada, entre cómica y lúgubre... La equivocación o el prejuicio que esto supone procede del mismo origen que aquellas aspiraciones pseudoidealistas... el desprecio o el desconocimiento de la verdad. Por fundarse en ella es grande nuestro arte, defendamosle nosotros a raja tabla”.

Ese “buen camino”, ese “renacimiento de la buena y castiza pintura española” (Claudio, *El País*, 22 mayo) lo encabezaban Rodríguez Acosta, Morcillo Salaverria o Hermoso, “la parte sana de la Exposición”: “Han desaparecido puntillistas, cubistas, cuatrocentistas, imitadores del Greco que hacían las delicias de los *snoobs*... las negruras de los místicos... van eclipsándose. El daltonismo ya no impera... se ha impuesto... el senso artístico de la raza naturalista... las excentricidades de ciertas escuelas alemanas no han logrado encajar aquí, loado sea Dios” (*El Liberal*, 26 mayo), aunque aún había “inevitables equivocaciones, Romero de Torres... como siempre” (*El País*, 22 mayo).

Opinión distinta la de Valle-Inclán, en *Nuevo Mundo*, que, al igual que en 1908, sigue utilizando como parámetro de valoración de la pintura de Romero de Torres el concepto de idealismo y la reminiscencia de los primitivos italianos, reafirmando en esta ocasión con respecto a lo apuntado entonces sobre el pintor.

Gráficamente, explica Alcántara (*El Imparcial*, 23 mayo)

lo que ocurría en la escena artística española en 1912, ejemplificándolo en el diálogo figurado entre unas obras de los Zubiaurre y otras de Valluerca: “Quitaos de ahí, hijos de las tinieblas, torpes, zafios, yo soy hija del puro sol, soy la elegancia, la preciosidad misma, el mediterráneo, ‘Grecia’. A lo que contestarían las imágenes de los lienzos de los Zubiaurre: ‘No envidiamos tu preciosismo, lo despreciamos; somos la melancolía... somos una raza dura...’. Y tras de tales palabras se enredarían a cachetes y se harían astillas entre sí las figuras de cuadros tan diversos como los de Pinazo, Chicharro, Salaverria, Romero de Torres, Moreno Carbonero, Zubiaurre, Mezquita y cien más. Y esto es lo que ocurre... y ocurre, además, que la pintura dominante, la del sol, la de los intereses creados, la de los gustos convertidos por larga dominación en cánones estéticos, la oficial, dura de mollera como todo lo entronizado y autorizado, no reconoce la beligerancia de la pintura nueva”.<sup>14</sup>

De nuevo queda planteada la cuestión en 1915 en los términos expresados en el título del artículo que José Francés dedicó a comentar la Exposición de este año: “Españolismo pictórico. Realistas e idealistas” (*Mundo Gráfico*, 26 mayo).

Para Francisco Alcántara, en *El Imparcial* de 12 de mayo, era esa “idealidad desenfrenada” lo que “trastorna el mundo de la pintura”, cuando, sobre todo en “épocas decadentes, singularmente la nuestra”, el pintor “enemistado con la vida corriente... gravemente enfermo de asco... trata de situar sus ambiciones e idealidades artísticas fuera del mundo en que se agita todo lo que no es el propio yo hinchado de locura. Es en la realidad terrestre... donde hay que dar la batalla”.

De nuevo, la polarización en torno a la figura de Romero de Torres, “el más grande prestigio del arte español, pues quien como él piensa y luego ejecuta maravillosamente lo pensado, reúne una dualidad de matices que no atesora el que solo ejecuta sin pensar, ejemplo, Sorolla” (*Nuevo Mundo*, 29 mayo, 1915).

Había, “evidentemente”, una cuestión Romero de Torres, “como hay una cuestión Zuloaga”. Aun siendo artistas de “altísimo valor”, “representan valores antitéticos y nos ofrecen una España diferente de la realidad. El pintor cordobés pretende llevar al límite la idealización del alma hispana... Zuloaga pinta una España trágica y lúgubre, llena de rudezas, violencias y sensualidades y la pinta irreal, sacrificando la verdad de carácter. Los dos artistas son los perturbadores de nuestra juventud, inconsciente y vacilante” (Vaquer, *La Época*, 14 mayo).<sup>15</sup>

Opinión también compartida por Arturo Mori (*El País*, 8 mayo, 1915), pues han trazado “sendas de perdición por las cuales han torturado tristemente sus horas de ensueño una pléyade de jóvenes animosos... Al lado de un crucifijo colocan una manola... los ojos moros de una gitana se clavan sensualmente sobre unas simbólicas banderillas; todo son contrastes y rudezas, pintados con ridículo desaire, como si España no tuviese más alma que esa... El casticismo ha recibido con eso un duro golpe... El casticismo murió con Goya. Hoy no hay en España pintores castizos. Sólo hay —¡qué aterrador abismo!—, comentaristas de la raza”.

Aun en la Exposición de 1917 se perseguía con “tozudez torpe y ficticia ese españolismo pictórico... duro y un poco grosero” (Lago, *La Esfera*, 7 julio); “astracanadas pictóricas”, a juicio de Domenech (*ABC*, 5 junio), que conducían a la pintura española a una “decadencia espantosa” que sólo “el amor al Natural” podía evitar. Eran los cuadros presentados por los Zubiaurre, Maeztu, Correydora, Solana o Salaverria los que

<sup>14</sup> Resumiendo los acontecimientos de 1912, Gabriel Maroto señalaba cuatro tendencias en el panorama artístico español: “los renacentistas se imponen... siguen en su retroceso espiritual los luminícos naturalistas (Dios haga que esta decadencia luminica... siga siendo, para bien del arte, decadencia...); nacen los inquietos; pasan los arbitrarios”. *El año artístico. Relación de sucesos acaecidos al arte español en el año Mil novecientos doce*, Madrid, 1913.

<sup>15</sup> En el marco de esta misma exposición Domenech critica a los “pseudodecorativos y los simbolistas, postura cómoda que han tomado algunos señores (Néstor aparte) para escamotear el arte y al propio tiempo sentar plaza de pintores revolucionarios... A España ha llegado ese arte cuando está ya emponzoñada toda Europa. Algunas revistas alemanas y francesas... les ha inficionado de una especie de sarampión artístico” (*ABC*, 21 junio, 1915).



merecieron la repulsa generalizada de la crítica: “retrógrados”, “lúgubres”, “faltos de ideal”, “insinceros”, “serviles imitadores”.

Por otro lado, en esta misma edición lamentaba Lago que la renovación artística augurada con las exposiciones de Federico Beltrán, Anglada o la presentación en España de los ballets rusos, con quienes “entraron a torrente la luz y la alegría sensual”, no hubiera cuajado, tan sólo se asumía de “en cuando en cuando boquetes de valencianismo... Y... esa alegría de sorollismo no es la que conviene a la vida moderna”.<sup>16</sup>

“La España Negra” (Mori, *El País*, 2 junio) continuaba dominando la Exposición de 1920, de las “lacas nacionales” presentadas se destacaron las de Vázquez Díaz, *Los ídolos*, “tiene toda la elocuencia del culto degenerativo que corroee nuestra raza”; y las de Solana, cuya pintura “rezuma como exudación enfermiza, la esencia lúgubre de nuestra raza, hiede a miseria, a bazofia agria, a sangre pútrida” (Francés, *El Año Artístico* 1920, 1921).

Comienza a partir de la Exposición de 1922, presidida por el triunfo del lienzo simbolista de Chicharro, *Las tentaciones de Buda*, a desplazarse el debate en torno a la pintura de vanguardia. Si en esta ocasión críticos como Ródenas (*Diario Universal*, 31 mayo) despotricaban contra las “sectas heréticas”: cubismo, futurismo, ultraísmo, dadaísmo y “demás disparates por el estilo”, en la edición de 1924 ya se “presentía el arte nuevo” en Vázquez Díaz o Cristóbal Ruiz; e, igualmente, se apunta la coincidencia de rumbo de la pintura española con otras naciones europeas al volverse la mirada a “las normas clásicas sin perder por ello ninguna de las conquistas de la sensibilidad moderna” (Francés, *El Año Artístico* 1924).

No obstante, aún en 1926 “el ultramodernismo vive en España tan atenuado que realmente no ha[n] producido daños de importancia” tan grandes “desequilibrios mentales” (Domech, *ABC*, 9 mayo); pero ya para la edición de 1930 “por fortuna, se advierte un cambio de rumbo, la aurora de una renovación... abundan ya los artistas de gustos modernos... una salu-

dable ráfaga de arte más limpio y más moderno, más sano y puro del que en ellas [Exposiciones] ha dominado siempre” (Valdeavellano, *La Época*, 15 mayo). Con Frau, Aguiar, Clement, Souto, Pelegrín, Hipólito Hidalgo, Marisa Roësset, Cristóbal Ruiz... se asistía a la “adopción de los ismos modernos”, a pesar de que aún se veían “tipos o modos de arte que han desaparecido totalmente del mundo... anteriores a la misma prehistoria” (*La Voz*, 14 mayo).

Se constata con ello el cambio generacional al que nos referíamos al inicio de estas páginas, generación que despreció y arrinconó a las corrientes anteriores aquí comentadas. Como ejemplo, para concluir, los comentarios que uno de los más activos representantes de ese nuevo vanguardismo militante, José Moreno Villa, dedica a “la España Negra” y la “Negra España”. Zuloaga, Solana, los Zubiaurre, Romero de Torres, entre los más destacados del grupo, son emparejados por el escritor malagueño con los literatos del 98, con los que compartían una “visión del país... no comodona y resbaladiza, sino de hondura, de crítica”, atribuyéndoles una “ideología, cosa insospechada por los pintores oficiales, profesores empingorotados y enriquecidos”: Sorolla, Sotomayor, Chicharro y otros representantes de lo que llama “La Negra España” que

no reparaba más que en lo sensual y agradable... Los llamó así porque pintando sin ahondar en la vida española ni en los esfuerzos profesionales del mundo pictórico internacional contribuían a la obra oscurantista de los políticos, a dejar sumidos en la ignorancia, la pobreza y la locura a todo el país. Ellos vivían felices en la charca negra, pero nos resultan ranas negras en la negra charca. Salvamos a Sorolla... En algo habían de coincidir, sin embargo, los capitanes de los dos bandos, Zuloaga y Sorolla; ambos eran intransigentes. Al fin, españoles. No querían enterarse de lo que se pintaba por el mundo... Crítica y poesía frente a mera sensualidad, en el mejor de los casos, y bobería en los restantes, es lo que distingue a los pintores de la España Negra y a los de la Negra España.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Lago, *La Esfera*, 7 julio, 1917. Se refiere a las individuales que Anglada y Beltrán celebraron en Madrid en 1916 en el Palacio del Retiro y el Hotel Palace, respectivamente. Se debe señalar también que una de las pocas críticas positivas que recibió el cuadro de Maeztu *La Tierra Ibérica*, sobre el que la crítica discutió ampliamente, le fue dedicada por este escritor, calificándola de “espectáculo consolador y fuerte”, más cercano al credo pictórico de “las razas del Norte” que a la latina; con la que entraba en la historia estética española después de Sorolla, Anglada, Zuloaga y coetánea a F. Beltrán.

<sup>17</sup> J. Moreno Villa: *Los autores como actores*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 40-43.

# MÚSICA Y PINTURA. LA LLEGADA DE LAS BRUMAS NÓRDICAS AL MEDITERRÁNEO: UN PEQUEÑO APUNTE SOBRE CECILIO PLÁ

PATRICIA CARMENA

## La música, reina de las artes

EL siglo XIX trajo consigo un cambio fundamental en la jerarquía de las artes. Música y pintura, hasta entonces consideradas en un plano inferior respecto a la poesía y la arquitectura, pasaron a encabezar la nueva ordenación de las artes. Esta nueva valoración fue impulsada de manera significativa por el Romanticismo alemán.<sup>1</sup> En 1795, Schiller destacaba como “*las artes plásticas, en su mayor perfección han de convertirse en música y conmovernos por la inmediatez de su presencia sensorial*”. Schelling y Hegel celebraron su espiritualidad, y no faltó quien dejara de ver en ella un arte superior, capaz de desvelar los secretos más recónditos del alma humana.<sup>2</sup> Como Arthur Schopenhauer señalaba en *El mundo como voluntad y representación* (1818), “*la música nos muestra la historia secreta de la voluntad humana (...) nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo de sentimiento sin poder ir más allá de esta abstracción*” (...), su efecto “*es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras mientras que ella esencias*”.<sup>3</sup> Con Schopenhauer la música adquiría un talante independiente y un lenguaje propio. Su obra, supuso la consagración definitiva de ésta como regidora de las artes del siglo XIX. Rápidamente, desde Alemania, los ideales románticos se dispersaron a toda Europa. Para Eugène Delacroix, música y pintura se revelaron como los integrantes fundamentales de la nueva teoría de las artes plásticas. Aunque en ningún momento despreció el poder de las letras, su defensa de la pintura dejaba a un lado el tradicional apoyo brindado por la Poética desde el Renacimiento (“*ut pictura poesis*”), que sustituía por el de la música (“*ut musica pictura*”), reina y nueva orientadora de las artes del XIX. Algo verdaderamente significativo, ya que Delacroix se convirtió para muchos de los artistas de la segunda mitad de esta centuria en su líder indiscutible.<sup>4</sup>

## “*Ut musica pictura*”

El carácter superior que revistió la pintura en el XIX, fue en gran medida fruto de este nuevo parangón musical. La idea se

generalizó rápidamente. En 1810, Runge dedicó el apéndice de *Die Farbenkugel* a la correspondencia existente entre notas y colores; un manual pictórico suizo, señalaba en 1820 las similitudes halladas entre las notas del teclado del piano y las gamas cromáticas y, en 1834, el pintor norteamericano Thomas Cole soñaba con la idea de un piano de colores.<sup>5</sup> Pero fue un músico, gran admirador de Runge, quien asumió estas preocupaciones del Romanticismo y las desarrolló durante el siglo. Richard Wagner (1813-1883), otorgó fuerza a la idea de una “obra de arte total”, en la que todas las Bellas Artes quedaran integradas bajo la égida de la música (algo verdaderamente difícil de alcanzar —como demostró la práctica—, que abocaría en el poético contexto de las sinestesias baudelerianas), y —lo que resulta más significativo— la nueva moda wagneriana que irradió desde Francia a raíz del escándalo *Tannhäuser* (1861), llevó el intento de incorporar en las obras de arte la fuerza de sus pulsaciones musicales, plasmar —en definitiva— las emociones.

A España también llegó la nueva valoración de la música y su encabezamiento en la jerarquía de las artes. Desde mediados del siglo XIX, se advierte muy especialmente esta reacción en pro de la música que no sólo fomentó la educación musical a través de escuelas y conservatorios, sino mediante la creación de conciertos y orquestas populares. En el terreno de las Artes —al igual que sucediera en el resto de Europa—, comienza a subrayarse la importancia de las relaciones existentes entre música y pintura. Así lo hace F. A. Barbieri en 1874, en su discurso dedicado a la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes (destacando la persistencia de estas teorías, desde las elaboradas por Newton hasta el interés que suscita en esos momentos), donde comenta cómo ya en 1780 el diplomático Azara, realizaba esta afirmación e incluso, mucho antes, Palomino señalaba “*que la Música es la pintura del oído, así como la Pintura es la música de la vista*”, demostrando que “*...la música tiene moral y materialmente muchos puntos de contacto y afinidad con la Pintura*” y “*...los pintores italianos que más se han distinguido como coloristas, son precisamente los que más y mejor han cultivado la música*”.<sup>6</sup>

Todavía en la década de los 90, era frecuente hallar en publicaciones periódicas curiosidades e inventos como “*la fotografía del sonido*”, que reproduce las ondas aéreas del sonido que la vista humana no alcanza a ver,<sup>7</sup> el “eidófono”, un apa-

<sup>1</sup> G. P. Mras, “*Ut pictura musica: a study of Delacroix's Paragone*”, *The Art Bulletin*, 1963, n. XLV, p. 270.

<sup>2</sup> H. Honour, *El Romanticismo*, ed. Alianza, Madrid, 1986, p. 123; y A. Einstein, “*Estética musical y musicología*”, en *La música en la época romántica*, ed. Alianza, Madrid, 1986, pp. 321-322.

<sup>3</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, ed. Porrúa, México, 1987, Libro III (“*El mundo como representación*”), apartado LII (“*La Música*”), p. 204 y 206.

<sup>4</sup> G. P. Mras, *op. cit.*, p. 271.

<sup>5</sup> H. Honour, *op. cit.*, p. 124; J. Cage, “*La paleta bien temperada*” en *Color y cultura. La práctica y significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, ed. Siruela, Madrid, 1993, p. 185; y P. Vergo, “*Music and the Visual Arts*”, en *The Romantic Spirit in German Art. 1790-1990*, Thames & Hudson, London, 1994.

<sup>6</sup> F. A. Barbieri, “*La unión de las Bellas Artes*”, *Revista Europea*, 31 de mayo de 1874, pp. 445-446.

<sup>7</sup> Wanderer, “*La fotografía del sonido*” (“*Alrededor del mundo*”), *Los Lunes de El Imparcial* (n. 10.436), 25 de mayo de 1896.

rato para producir "pinturas musicales" con las vibraciones producidas por la voz;<sup>8</sup> se habla de la manera de recoger en aparatos la música del cuerpo humano que cada ser irradia en ondas electrónicas<sup>9</sup> y, sobre todo, atraen la atención los espectáculos de música con color ideados por Mr. Wallace Rimington en Londres donde un órgano con lentes de distintos colores y en conexión con el teclado daba vida a cuadros musicales.<sup>10</sup>

Era inevitable que, en un siglo eminentemente musical, los artistas se sintieran absorbidos por el poder de ésta. La mayor parte de ellos son conocedores de algún instrumento, viven insertos en este medio y son incorregibles melómanos. Desde mediados de la centuria, los pintores tienden a ensalzar el poder benéfico y educativo de la música en sus cuadros. Desde la pintura de Historia Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos, que Isidoro Lozano presenta a la exposición Nacional de 1864,<sup>11</sup> pasando por los "tableutins" de temas anecdóticos que reflejan la vida de la alta sociedad (así el *Concierto en familia*, 1878, del pintor santanderino Rogelio de Egusquiza),<sup>12</sup> llegando hasta las más "modernas" composiciones de finales de siglo que reflejan sucesos cotidianos, como la espontánea imagen de *El monaguillo solfeando* (1891) de Pinazo. Más reveladora de esta exaltación musical resulta la firme creencia mantenida durante el siglo en los poderes curativos de este arte. La musicoterapia llegó a considerarse una auténtica "ciencia", y su presencia en las artes pictóricas subrayaba su dignidad, a modo de nuevo "paragone". En 1874, el crítico de arte José Parada Santín acudía a ésta para justificar "científicamente" algunos de los temas de los cuadros existentes en el Museo de Pinturas de Madrid "...siendo el más notable, médica y pictóricamente hablando, uno de Ribalta, que representa a San Francisco echado en su lecho, con rostro en el cual se marcan las privaciones del cuerpo y la tristeza del ánimo, cuyo santo es consolado y por consiguiente curado por un ángel con el sonido de un laúd...",<sup>13</sup> y el interés creciente hacia ella suscitó el desarrollo de diversos estudios. Tal vez el más significativo sea el del médico barcelonés Francisco Vidal y Garreta, cuya tesis de Doctorado sobre *La Música en sus relaciones con la Medicina* (1882), inspirada en autores franceses, insistía en su carácter higiénico y medicinal. Al tiempo, fue un eminente y polifacético doctor José de Letamendi, Catedrático de Anatomía de la Universidad de Barcelona y, posteriormente, Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid, quien consideró el importante papel desempeñado por la música con

finés medicinales, subrayando a este respecto, el papel protagonizado por la música wagneriana.<sup>14</sup> En la pintura, tan condicionada por la música desde mediados del XIX, la popularidad de la curación a través de ésta se centró, principalmente, en la de aquellos personajes históricos que parecían hacer revestir a la anécdota de cierta credibilidad. Junto a los extendidos relatos de consuelo o curación por la música de Felipe V por Farinelli y de Carlos II "El Hechizado", tal vez el de mayor fama fue el que revistió la locura amorosa de Juana la Loca, cuya "melódica" reclusión fue trasladada al lienzo por Palmaroli (*Una escena musical [Juana la Loca en Tordesillas]*, c. 1885), a la que seguramente prestaba alusión Pradilla en su cuadro de 1912 *Dama de honor de Doña Juana la Loca tocando el salterio*.<sup>15</sup> Tampoco faltaron referencias a esta música proporcionadora de consuelo en la pintura de carácter social o costumbrista, en unos momentos en que el folklore de los pueblos —predispuesto a estos remedios— comenzaba a revitalizarse, como nos muestra *El jorobado de Burghondo* (1908) de Chicharro, donde el músico deforme ahoga sus desdichas en la música, pastoril o medieval, arrancada a su rabel.<sup>16</sup> Se trataba, en definitiva, de una música "buena" capaz de trasladarnos a un mundo ajeno a la locura y la enfermedad, una Arcadia que los hombres del XIX tratarían de recuperar y a cuya naturaleza musical, como bien plasmaba la famosa acuarela *Idilio* (1868) de Fortuny, recurrieron en numerosas ocasiones los pintores en sus lienzos.

### La llegada de las nieblas hiperbóreas

No todo fueron, sin embargo, "bondades" en la música. Aunque Bagaría aún recordaba, a comienzos del siglo XX, los efectos reconciliadores que podía adquirir la música alemana en las decoraciones caricaturescas que realizara para la cervcería "El Cocodrilo" (*El cuento alemán*, donde narraba la "historia humorística de un cocodrilo melómano y un violinista alemán" que logra enternecer con su música a la fiera e iniciar una fraternal amistad),<sup>17</sup> lo cierto es que ésta poseía un lado misterioso e irracional. Desde el último cuarto del siglo XIX, se hizo cada vez más evidente el papel preeminente que el mundo nórdico comenzaba a adquirir en la cultura española. La ópera italiana va dejando lugar a los sinfonismos alemanes, cuya música obedece a las instintivas pasiones que propugnaba Schopenhauer; se dispara la moda wagneriana y se compara la inter-

<sup>8</sup> Ídem, "Pinturas musicales" ("Alrededor del mundo"), *Los Lunes de El Imparcial* (n. 10.345), 24 de febrero de 1896.

<sup>9</sup> Ídem, "La música del cuerpo humano" ("Alrededor del mundo"), *Los Lunes de El Imparcial* (n. 11.001), 13 de diciembre de 1897.

<sup>10</sup> Ídem, "El color de la música" ("Alrededor del mundo"), *Los Lunes de El Imparcial* (n. 10.122), 15 de julio de 1895; John Cage, en su obra citada, comenta cómo la idea de este órgano de colores contaba con antecedentes tan remotos como el de Arcimboldo, que a fines del siglo XVI intentaba establecer correspondencias entre las notas de un "gravicembalo" y los colores; y el paradigmático clavecín de Castel, en el siglo XVIII, que retomaba estas ideas siguiendo las sugerencias aportadas por el Libro III de la *Óptica* de Newton, el cual relacionaba música y color por ser ambos fenómenos vibratorios. Aunque nunca llegó a construirse este clavecín, el resultado más próximo a que dio lugar fueron estos espectáculos de música con color que alcanzaron gran difusión en el siglo XIX (v. el capítulo 13: "El sonido del color", de su libro donde aparece ampliamente desarrollado este tema).

<sup>11</sup> C. Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 235.

<sup>12</sup> P. Lefort, "Les Écoles Étrangères de Peinture", *Gazette des Beaux-Arts*, t. 18, París, 1878, p. 482; Catálogo de la exposición Rogelio de Egusquiza (1845-1915), Santander, 1995, pp. 38 y 92.

<sup>13</sup> J. Parada y Santín, *Las Ciencias y la pintura (Estudios de crítica científica sobre los cuadros del Museo de Pinturas de Madrid)*, Madrid, 1975, p. 14; el tema del cuadro de Ribalta *San Francisco confortado por un ángel* desarrolla una leyenda contada por S. Buenaventura en su *Vida de S. Francisco*, según la cual, el santo en su vejez, afligido por la enfermedad, habría sentido nostalgia por la música de su juventud. Por ese motivo fue enviado un ángel que, con su laúd, tocó una melodía ante el santo que reaccionó con emoción.

<sup>14</sup> F. Vidal Garreta, *La música en sus relaciones con la Medicina. Estudio especulativo, fisiológico, higiénico y terapéutico* (publicado en la *Gaceta Médica Catalana*), Barcelona, 1882; así como T. Carreras Artau, *Estudios sobre médicos-filósofos españoles del siglo XIX*, Barcelona, 1952, capítulo X, p. 165. Estos aspectos son, a su vez, referidos por Serafina Polch Blasco en uno de sus estudios sobre la terapia musical ("Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado, válidos en la actualidad", *Anuario Musical*, CSIC, Instituto Español de Musicología, v. XXVI, Barcelona, 1971-72, pp. 167-169).

<sup>15</sup> C. Reyero, *op. cit.*, pp. 332-333, el cuadro de Palmaroli aparece reproducido en la p. 333; la del cuadro de Pradilla aparece en el libro de Wifredo Rincón, *Francisco Pradilla 1848-1921*, Antiquaria, Madrid, 1987, p. 142, con el número de catálogo 140 y con el 141 aparece reproducido el mismo tema con ligeras variantes.

<sup>16</sup> J. Crivillé i Bargalló, "Música tradicional y simbolismo, magia y curanderismo", capítulo III del v. 7 ("El folklore musical") de la *Historia de la Música Española*, ed. Alianza, Madrid, 1988; así como J. R. Mélida, "Chicharro", *Museum*, 1914, p. 168; el cuadro fue presentado, posteriormente, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912.

<sup>17</sup> "Una obra maestra del humorismo", *Nuevo Mundo*, 26-1-1923, donde se reproduce en blanco y negro "El cuento alemán" pintado por Bagaría en las paredes de la recién inaugurada cervcería "El Cocodrilo" de la plaza de Santa Ana.



relación que ofrecen los distintos instrumentos de una orquesta para desarrollar una sinfonía, con los colores de la pintura impresionista. Para el crítico musical Joaquín Marsillach la mayor novedad de la orquestación wagneriana reside “...en tratar los instrumentos de la orquesta de manera análoga a como el pintor trata los colores. El pintor no toma nunca el color directamente tal como se exprime del tubo, sino que los tiene todos en la paleta a un tiempo unidos y separados, de tal suerte que al tomar el amarillo, toma un amarillo que contiene una cantidad inapreciable de los colores vecinos” (...) puesto que en la naturaleza —señala— “...nunca se nos presentan los colores en toda su pureza, nunca vemos el amarillo puro, ni el azul puro, ni el rojo puro, sino un empastelamiento general de tintas y de tonos, en donde cada color dominante está influido y como impurificado por otros muchos”.<sup>18</sup> En el ámbito pictórico, a su vez, se identificó como propio de las regiones frías y nebulosas este arte musical, oscuro y dionisiaco, que se contraponía al sentido plástico y racional de los países meridionales. Menéndez Pelayo, no tardó en lanzar la llamada de atención hacia el peligro acechante de estas “nieblas hiperbóreas”.<sup>19</sup> Nada, sin embargo, más lejos de la realidad. Esta plástica “simbolista” o “modernista” como se la empezó a denominar, llegó a ser absorbida por algunos artistas de la siempre receptiva cultura del Mediterráneo, afianzándose principalmente en el núcleo catalán (un ejemplo muy significativo de la relación música-color que se establece en la pintura, la constituye Joaquim Mir, para Xénius “un wagneriano prodigioso de color”).<sup>20</sup> Con el asentamiento del wagnerismo a fines de siglo en España, se fue haciendo cada vez más evidente la vinculación de la modernidad con la música del compositor alemán, sinónimo de la fuerza del color y la belleza decorativa. En 1903, el sabio santanderino, aún reconociendo que esta nueva estética se lanzaba “...en todos los desenfrenos de la estética más idealista, archirromántica y teosófica” ponía de relieve la gran fuerza que “la llamada escuela del porvenir o doctrina de la melodía infinita” había llegado a adquirir, juzgándolo como un “inesperado y trascendental acontecimiento artístico de nuestros tiempos”.<sup>21</sup>

### El wagnerismo de Cecilio Plá

Un caso significativo de la relación que la pintura y música llegaron a adquirir para la “modernidad”, lo constituye la figura del valenciano Cecilio Plá (1859-1935). Su pertenencia a una familia de músicos conforma una sensibilidad pictórica particular, abierta a las novedades que ofrece el panorama musical. Fueron siempre frecuentes las declaraciones en las que señalaba que, tanto como pintor, le hubiera agradado ser músico (“En la música hubiera sido ‘algo’...” (...); “...donde hay música, hay un amigo; donde hay música, allí estoy yo...”)—solía comentar—. <sup>22</sup> Sus primeros biógrafos destacan esta temprana afición del futuro pintor por la música; de él, sus familiares señalaban que “se sabía todo el repertorio italiano frase a frase”, al tiempo que mostraba ya una curiosa inclinación hacia la polémica y novedosa música de Wagner que ya comenzaba a hacer su incursión en el mundo valenciano (en este medio familiar solicitaba escuchar la famosa *Cabalgata de las Walky-*

rias, y a un pájaro que recoge en una huerta le otorga el nórdico nombre de “Brunilda”).<sup>23</sup> Entre las primeras pinturas que presenta a las exposiciones de Madrid se halla, en 1881, *Un amateur de Rossini*,<sup>24</sup> aludiendo a la música italiana de moda contra cuyo compositor se rebelaría en la década de los noventa, llevado por su incipiente wagnerismo. La anécdota la refiere Luis de Armiñán de la siguiente manera:

Don Cecilio, ya en la fama, hizo su primer viaje a la capital francesa. Apenas deshecho el equipaje, fue al cementerio (...). No encontraba Cecilio lo que buscaba y se fue a la conserjería. La mañana era brumosa, buena para visita funeraria. El conserje dormía ante unas brasas (...). Empujó la puerta, de cristales opacos por la mugre. Se quitó el sombrero.

—¿Se puede? —dijo entre vacilaciones al cambio del pensamiento en castellano a la palabra en francés.

—Adelante, señor. Contestó el guarda, limpiándose el buen bigote de la época.

—Gracias.

—¿Qué desea?

—Que me indique usted quién puede acompañarme a la tumba de Rossini.

—¡Del gran músico Rossini!

—Del músico Rossini.

—Yo mismo, si usted gusta.

Y salieron juntos. El conserje hablaba ganándose la propina. Iban por un claustro abovedado. El hombre se detenía para señalar monumentos.

—Está en ese patio.

Un espacio con su callecita enlosetada. Las tumbas unas al lado de otras. Flores secas. Alguna recién cortada. Todo apretado.

Señaló el conserje una tumba y dijo, simplemente:

—Rossini.

Cecilio Plá se quitó el sombrero e inclinó la cabeza. Luego se lo puso y sus labios se movieron sin articular sonidos. Creyó el conserje que rezaba.

—Le advierto —dijo— que cuando murió Rossini se abrieron dos tumbas: una, ésta; otra, en Roma. Disputaron las dos ciudades el cuerpo del difunto. Los periódicos, las academias, las tertulias... Roma tenía más derechos y venció a París. Nadie se ocupó de quitar este sepulcro que está vacío y así permanecerá por los siglos de los siglos.

—Pues lo siento. Yo había venido aquí, ante Rossini, para ver si me oía su cadáver.

—¡No está! Pero las oraciones tienen su camino.

—No le rezaba ahora. Había venido a decirle que fue un mal músico, un chabacano, ¡poco más que un musiquista!

—Señor...

—Dice que está en Roma, ¿no?

—Pues sí, en Roma.

—Pues, iré a Roma a decirselo.

Dio unas monedas al asombrado conserje, le saludó amable y se fue.<sup>25</sup>

Esta historia, guardaba relación con los enfrentamientos entre partidarios y detractores de Wagner (defensores estos últimos de los persistentes gustos italianizantes) que se mantenían entonces en España, perteneciendo el pintor al primer sec-

<sup>18</sup> J. Marsillach, *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*, Barcelona, 1882, pp. 32-33.

<sup>19</sup> L. Litvak, “Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de fin de siglo”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, ed. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 181.

<sup>20</sup> E. Jardi, *Joaquim Mir*, edic. Polígrafa, Barcelona, 1989, pp. 268-69. La cita de Eugenio D’Ors procede de sus declaraciones dirigidas a los redactores de *La Veu de Caldés* (24 de mayo de 1921) y aparecidas en la revista *Blanco y Negro* (30 de diciembre de 1928), aunque, como cita el autor, fueron constantes las comparaciones que realizó en distintas ocasiones acerca de la similitud existente entre la pintura de Mir y la música de Wagner.

<sup>21</sup> M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1903), t. IV, CSIC, Madrid, 1940, pp. 328-336.

<sup>22</sup> L. de Armiñán / B. de Pantorba, *El pintor Cecilio Plá*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, Valencia, 1969, pp. 28-29.

<sup>23</sup> Ídem, p. 19.

<sup>24</sup> M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84 (reimpresión de 1975), p. 539, lo incluye en la exposición “verificada por el Sr. Hernández”.

<sup>25</sup> L. de Armiñán / B. de Pantorba, *op. cit.*, pp. 23-24. La anécdota se desarrolla en el cementerio Père Lachaise, de París.

tor. Aunque su obra pictórica y gráfica incorporó todo tipo de referencias musicales (*Carmen* –1902–; *La verbena de la Paloma* –1903–; *Las Bribonas* –1908–;...),<sup>26</sup> su filosofía artística quedó presidida por el wagnerismo. Desde la década de los 90, se adhiere a las filas de esta moda introducida por el nuevo director de la Sociedad de Concursos Luigi Mancinelli –que pretende “modernizar” el panorama español del momento–, a la que se adhieren los recientes integrantes del Círculo de Bellas Artes, para uno de cuyos famosos bailes de Carnaval, el pintor realizara la decoración de una pandereta en la que figura el compositor alemán, en la que –al modo de Mallarmé (“Homénaje”)–, aparece entronizado el nuevo “dios Wagner” presidiendo el devenir de las artes.<sup>27</sup> El crítico musical y artístico de *El Heraldo de Madrid*, Saint-Aubin, comenta a menudo la afición del pintor valenciano hacia esta música, haciendo saber a Cecilio Plá, desde sus páginas en julio de 1896, que se ha quedado sin billete para las representaciones de Bayreuth de ese año, al haberse vendido dos meses antes todas las entradas;<sup>28</sup> y bromea sobre su exacerbada pasión y la del crítico musical Félix Borrell, al inaugurarse una nueva representación de *Lohengrin* en el Teatro Real en diciembre de 1898, publicando una hipotética invitación del músico –ya fallecido– desde su “Mansión de la eterna armonía” a ambos, a los que dedica “sus saludos” y “un retrato” adjunto en el periódico.<sup>29</sup> En julio de 1900, Saint-Aubin, da cuenta de la necesidad del pintor de combinar música y pintura, destacando cómo “...En los momentos de reposo para el modelo, el maestro se encamina de-

rechito a Bayreuth y a los más sabrosos coloquios con Wagner, por virtud de un armonium que comienza a manejar casi regularmente”, cuyas “encerronas” estimularán la nueva producción pictórica.<sup>30</sup> Sin duda, este fue el método mediante el cual concibió su obra *La Walkyria*, que exhibiría en su última exposición de 1934.<sup>31</sup> En el recorrido por su estudio, realizado en diciembre de 1905, nuevamente el crítico vuelve a insistir en esta pasión exacerbada (“...Pasando al taller del maestro, ya se puede alzar la voz y discutir de todo, menos a Wagner ni afirmar que Rossini no fuese ladrón”).<sup>32</sup> Su credo artístico acompaña el popularizado por el músico, referente a la libertad artística y creadora, y la armonización y fuerza del color, que siempre admiró en su maestro Emilio Sala y que, con el despuntar del siglo, acrecentó mediante una progresiva incorporación de una pincelada más afín a la impresionista.<sup>33</sup> De esta forma, podemos señalar cómo la incursión en el mundo de la luz y del color, tan afín a la estética mediterránea, debió no poco a la nueva jerarquía artística del XIX y la “brumosa música del norte”: el sentir personal propugnado por el filósofo Schopenhauer se aunaba a los estallidos de color de la orquestación wagneriana, y su concepción de “la obra de arte total” pasa del decorativismo “neobarroco” de sus actividades iniciales, al arte gráfico con el que el fin de siglo propugna su “modernidad”.<sup>34</sup> La liberación de la pincelada que adquiere a comienzos de la nueva centuria, transforma, en una última instancia, a Cecilio Plá en uno de los “adalides del movimiento libertador”.<sup>35</sup>

<sup>26</sup> Catálogo Cecilio Plá, Bancaixa, Valencia, 1993, pp. 189, 229 y 233.

<sup>27</sup> *La Pandereta* (Álbum en recuerdo del baile de máscaras en el Teatro Real, con fines parcialmente benéficos, organizado por el Círculo de Bellas Artes para el 29 de febrero de 1892), Madrid, 1892.

<sup>28</sup> Saint-Aubin, “Arte y artistas. Notas musicales”, *El Heraldo de Madrid*, jueves 9 de julio de 1896.

<sup>29</sup> Ídem, “Teatro Real - *Lohengrin*”, *El Heraldo de Madrid*, viernes 2 de diciembre de 1898. La nota en concreto reza así: “Hoy por la mañana recibo las siguientes cartas: ‘Mansión de la eterna armonía’ Herr S’Aubin: Ordeno a usted dedique el adjunto retrato a mis súbditos F. Borrell y Cecilio Plá. Beethoven, nuestro gran profesor, me ha exigido con formas impropias en estas regiones dirija a usted un saludo casi afectuoso a su nombre. Tenga usted la seguridad de mi profunda y sincera estimación Guillermo Ricardo Wagner”.

<sup>30</sup> Ídem, “El veraneo. Autores y artistas”, *El Heraldo de Madrid*, miércoles 11 de julio de 1900.

<sup>31</sup> J. L. Díez, “Cecilio Plá en las Exposiciones Nacionales”, dentro del catálogo *Cecilio Plá* citado, p. 43; A. M. Campoy, *Cecilio Plá (1860-1934). Óleos y dibujos*, Galería Heller, Madrid, 1985, reproduce la fotografía del óleo *La Walkyria*.

<sup>32</sup> Saint-Aubin, “Arte y artistas. Recorriendo los estudios”, *El Heraldo de Madrid*, sábado 9 de diciembre de 1905.

<sup>33</sup> En su dedicatoria a su maestro en la *Cartilla de Arte Pictórico* (Madrid, 1914; reeditada en 1928), define a Emilio Sala como un “colorista colosal”, “...sus miles de apuntes, cada uno, resuelve un problema de luz, de color y sentimiento del color conseguido maravillosamente con el acorde armónico más refinado” (E. Requena, en el catálogo citado de Cecilio Plá, pp. 93 y 223).

<sup>34</sup> J. Pérez Rojas, “El barroco y el arte español contemporáneo, 1860-1927”, *Ars Longa*, 1993, n. 4, pp. 73-92; así como *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, exposición organizada por el BBV, Madrid, mayo-junio de 1992.

<sup>35</sup> L. de Galinsoaga, “Una sugestiva exposición póstuma”, 1934, citado por Elena Requena, en el catálogo de Cecilio Plá, op. cit., p. 95.

## ROMA, EL ESTIGMA DE FORTUNY Y LOS PINTORES VALENCIANOS DEL SIGLO XIX

VICTORIA E. BONET SOLVES

ROMA ha sido durante siglos un lugar de visita obligada para aquellos que deseaban convertirse en artistas. Sus ruinas clásicas y las obras del Renacimiento eran para ellos un eficaz reclamo y un objeto de estudio esencial para consolidar su formación.<sup>1</sup> La observación de los monumentos y de los grandes conjuntos artísticos del pasado podía, o debía, servirles de inspiración a la hora de crear una obra que había de granjearles el favor de público y crítica.<sup>2</sup> En el siglo pasado fueron muchos los pintores españoles que vivieron durante algún tiempo en Roma deseando encontrar inspiración, triunfos y fortuna económica.<sup>2 bis</sup> Éstos constituyeron, además, una colonia cuya influencia en el panorama artístico italiano sería importante.<sup>3</sup> Dentro de ella los valencianos formaron, con el tiempo, un nutrido y destacado grupo.

Los artistas procedentes de Valencia, al igual que la mayoría de los españoles, llegaban a Roma por vía oficial o privada. En el primero de los casos era la Diputación Provincial de Valencia la encargada de costear los gastos a través de la concesión de unas pensiones. Éstas se iniciaron el año 1863, cuando fue otorgada graciosamente a Bernardo Ferrándiz Badenes (1835-1885), y fueron un apoyo necesario y útil, en unos casos más que en otros, para la formación de nuestros artistas y para el desarrollo de la pintura valenciana del siglo pasado.<sup>4</sup> En agosto de 1873 se funda la Academia Española de Bellas Artes en Roma, no sin cierta polémica, que se convertirá para los pintores valencianos en otro medio oficial a través del cual alcanzar su deseado objetivo italiano. Cuando el camino oficial era vetado, el pintor debía inclinarse por la arriesgada opción

de introducirse en el laberíntico mundo artístico romano por cuenta propia. Efectivamente los riesgos eran numerosos, la garantía de éxito casi inexistente, pero la posibilidad de alcanzar, o rozar siquiera, los logros pictóricos, el status social y los extraordinarios ingresos de los artistas consagrados inyectaban el valor necesario a su espíritu romántico.

En realidad son estos tres rasgos los que resumen los motivos esenciales por los que los artistas valencianos se trasladaban a la capital italiana. La razón principal sería la de completar su formación con el estudio de las obras de arte conservadas y con los consejos de algún insigne maestro. Los hay, la inmensa mayoría, que consideran esta etapa del aprendizaje superada, en un arrebato de osadía muy apropiado, y se entregan con ardor a la ejecución de un gran cuadro de Historia, la Obra, de ambiciosas dimensiones y contenido, que ha de abrirle las puertas de la Exposición Nacional de Madrid,<sup>5</sup> la arena más codiciada por parte de muchos pintores. Hay un último motivo, más sincero y quizá menos confesable, que explica la marcha de nuestros artistas a Roma, el económico. La posibilidad de abrirse camino y hacerse un nombre en la interminable lista de pintores que trabajan en la capital italiana, y emular a uno de los grandes como Mariano Fortuny, referente obligado de todos ellos, es un buen acicate y un magnífico bálsamo para los sinsabores de los comienzos. Y eran muchos.

A mediados del siglo XIX José Galofre daba al futuro artista algunos consejos prácticos, de sus primeros quehaceres tras llegar a la "idílica" Roma.<sup>6</sup> Ante un desalentador panorama el artista veía incrementada sus dificultades precisamente por la

<sup>1</sup> "Motivos de inspiración no faltan en Roma; á cada paso se encuentran vestigios de una edad envuelta ya en lo lóbrego del pasado tiempo, edad que se reconstruye con recuerdos y reminiscencias, edad cuyos vicios y virtudes abultamos, pues no gusta á la imaginación concretarse á lo real, que casi siempre, más que otras cosas, engendra vulgaridades". A. Fernández Merino, "Desde Roma". *La Ilustración Artística*, 26-abril-1886, p. 147. Sobre la fascinación artística de Roma y el viaje a la capital italiana, ver los estudios: A. Bonet Correa, "El viaje artístico del siglo XIX" y E. Casado Alcalde, "El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma", en el catálogo *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma. 1873-1903*. Madrid, 1992.

<sup>2</sup> "En la capital del orbe antiguo, rodeado el artista de las obras maestras de la antigüedad, respirando el mismo ambiente que respiraron los grandes genios de Italia, parece que en inteligencia debe elevarse y su facultad engrandecerse hasta sentir lo mismo que los maestros sintieron". A. Escobar, "La Exposición Universal de París". *La Ilustración Española y Americana*. 8-junio-1878, p. 367.

<sup>2 bis</sup> Sobre el tema de los pintores españoles en Roma a lo largo del XIX ver C. Reyero, "Artisti spagnoli e portoghesi. L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica", *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*. A cura di Maurizio Agnellini, n. 22, pp. 107-120.

<sup>3</sup> Se han distinguido tres generaciones fundamentales de artistas españoles en Roma: una primera abarcaría de 1850-1874, la segunda de 1874 a 1885 y la última hasta 1900, formada por aquellos que desarrollarían su carrera en el siglo XX. C. González; M. Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Madrid-Barcelona, 1987, p. 13.

<sup>4</sup> En 1867 fue Francisco Domingo Marqués el beneficiario de dicha ayuda mediante concurso de méritos. A partir de 1872 se elaboró el primer reglamento. C. Gracia, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia, 1987, p. 12. Para más información sobre este tema ver el catálogo de la exposición *Mirando una época. La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*. Valencia, 1991.

<sup>5</sup> En sus memorias José Benlliure Gil explica sus intenciones al llegar a Roma en 1879: "Lo primero que se me ocurrió fue comprar una tela grande de 6 metros por 4, y ponerla en el estudio, antes de que el dinero fuera mermando y me quedara sin poder pintar el cuadro que iba madurando desde hacía algún tiempo y que me tenía que valer, según mis ilusiones una 1.ª medalla en la próxima exposición de Madrid ó una 2.ª por lo menos pues ya tenía dos 3.ªs". "Las dos bendiciones. Memorias inéditas de José Benlliure Gil". *Archivo de la Casa-Museo Benlliure*. Sin catalogar.

<sup>6</sup> "Llegado á Roma el Artista, al recorrer la ciudad, y observar que sus calles son, por lo general, feas y sucias; el pueblo, miserable; los talleres de muchos pintores, mal acondicionados; y al notar igualmente el atraso extraordinario en cuanto a forma el bienestar y el lujo de nuestras sociedades modernas, fácil es que exclame con extrañeza: (...) ¿De este cúmulo de miserias, ofuscadas por la opulencia, es de donde yo vengo á deducir la perfección del Arte, y lo sublime de sus concepciones?". *El artista en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 16.



abundante presencia de obras de arte, monumentos y posibles maestros a los que acudir. El impulso inicial sería intentar introducirse en el taller de algún pintor, con una reputación reconocida, que le descubriera sus entresijos artísticos para labrarse así un futuro prometedor. La realidad, no obstante, era muy distinta. En estos "talleres de instrucción" los discípulos se multiplicaban y los maestros o bien su manejo del pincel ofrecía poca confianza o bien se introducían en un estudio reservado, ocultando los principios de su arte a los ávidos estudiantes. El acceso a la Academia de Bellas Artes de San Lucas no proporcionaba mejores perspectivas. En torno a 1850 la institución poseía algunos profesores de cierto renombre, pero su trabajo en otros países europeos dejaba la docencia en manos menos expertas, celosas de su intimidad artística y encargadas de dispensar a sus discípulos, como mucho, una corrección semanal. Ante esta oscura situación, el artista podía entregarse a su propia inspiración y dejarse llevar por sus impulsos creativos o, junto al estudio minucioso de las grandes obras del pasado, buscar: "ciertas escuelas privadas de desnudo, pliegues y trages (...) En estos sitios la observación recíproca de unos á otros, estimula el adelanto, se conserva la corrección del dibujo y el clarooscuro, y se hace el estudio de los pliegues y los trages".<sup>7</sup>

La descripción dada por Galofre de las bellas artes en Roma no debió variar demasiado con los años, pues las academias privadas, como a las que hace referencia en el texto, siguieron gozando de buena salud en la segunda mitad del XIX. Un magnífico ejemplo sería la academia abierta por Luigi Talarici, más conocido por Gigi, en 1863.<sup>8</sup> Talarici había trabajado en otro tiempo como modelo y tal vez su conocimiento del mundo artístico y su indudable capacidad para la "administración",<sup>9</sup> le permitieron regentar uno de los negocios más conocidos y rentables de entonces. Consiguió que su academia se convirtiera en el punto de encuentro de la bohemia de la época. Hasta allí acudían no sólo quienes aspiraban a alcanzar sin apoyo oficial el olimpo artístico con la copia de modelos vestidos o desnudos, sino también artistas de reconocido prestigio como el propio Mariano Fortuny,<sup>10</sup> y un nutrido público que aspiraba a admirar los procedimientos pictóricos de los maestros y, en algunos casos, a conseguir un apunte realizado por ellos por un módico precio. En 1871 el negocio de Gigi Talarici llegó al cenit de su éxito reuniendo en su local a unos ochenta estudiantes y recibiendo continuas peticiones de ingreso de los estudiantes nacionales y extranjeros, estos últimos dispuestos a pagar incluso el doble.<sup>11</sup>

Los pintores españoles llegados a Roma solían frecuentar algunos conocidos lugares que se convirtieron en importantes puntos de encuentro de nuestra colonia. La zona favorita escogida por ellos fue la Plaza de España y, durante algún tiempo, el Antico Caffè Greco fue el centro principal de reunión. La fama



J. Agrasot. *Lavantera de la Scarpa*. Estados Pontificios (Roma). 1864.

del local era tal que fue utilizado por los pintores extranjeros como lugar de destino para recibir el equipaje, el correo o el periódico de su patria.<sup>12</sup> Sobre el café había también algunos pequeños cuartos que podían ser alquilados por los que se iniciaban en el mundo del arte romano.<sup>13</sup> En 1861 Pedro Antonio de Alarcón en su libro *De Madrid a Nápoles* recuerda el café como un sitio de encuentro de artistas venidos de la patria entre los que destaca a un joven Fortuny, a Dióscoro Puebla, a Vicente Palmaroli y a Eduardo Rosales, entre otros.<sup>14</sup> No obstante, tras la muerte de Mariano Fortuny, los pintores residentes en la ciudad comenzaron a distanciar sus visitas al local y a alejarse, sobre todo, del ambiente marcadamente bohemio de sus salas, excesivamente liberal y poco apto para un grupo pre-

<sup>7</sup> J. Galofre, p. 19.

<sup>8</sup> Este personaje es, quizás, una de las figuras más entrañables del universo pictórico romano y es merecedor, por méritos propios, de referencias en la bibliografía dedicada a la pintura del XIX. Algunos ejemplos: A. Jandolo, *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*. Milano, 1953, pp. 59-60; el catálogo *Tra 800 e 900. Roma i suoi modelli e i suoi pittori*. Roma, 1983, pp. 31-32; G. Lomonaco, *Acquarelli dell'Ottocento. La Società degli Acquarellisti a Roma*. Roma, 1987, p. 16; W. Fol, "Fortuny", *Gazette des Beaux Arts*. XI (1875), p. 270.

<sup>9</sup> "aveva il senso degli affari". G. Lomonaco, "Roma e i suoi modelli", en el catálogo *Tra 800 e 900. Roma i suoi modelli e i suoi pittori*. Roma, 1983, p. 32. Menos sutil y más sincero a la hora de describir a Talarici se muestra A. Jandolo: "nella piena maturità si manifestò, spiccatissimo, il senso della speculazione. Oggi sarebbe certo diventato uno dei capocchia del mercato nero di Roma". *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*. Milano, 1953, p. 58. No en vano solía vender a los amateurs y los marchantes los apuntes o dibujos realizados por los artistas conocidos que acudían a su establecimiento, sobre todo los de Fortuny.

<sup>10</sup> Muchos se acercaban hasta la academia para contemplar cómo trabajaba Fortuny e intentar "robarle" alguno de sus trucos pictóricos. G. Lomonaco, "Roma e i suoi modelli", en el catálogo *Tra 800 e 900. Roma i suoi modelli e i suoi pittori*. Roma, 1983, p. 31. Además del pintor catalán acudían Eduardo Rosales, José Villegas, José García Ramos, Michele Cammarano, Achille Vertunni, Pio Joris, Vincenzo Cbianca, Cesare Fracassini, entre otros. A. Jandolo, p. 59.

<sup>11</sup> G. Lomonaco (1983), p. 32.

<sup>12</sup> R. Mammucari, *Ottocento romano*. Roma, 1983, p. 29.

<sup>13</sup> "Llegué a Roma y me encaminé inmediatamente al café Greco (*sic*) del que tanto había oído hablar y efectivamente me encontré algunos artistas que me dijeron me podía instalar por el momento en un cuartito del último piso del mismo café". J. Benlliure, *Las dos bendiciones. Memorias inéditas*. Archivo Casa-Museo Benlliure, pp. 4-5.

<sup>14</sup> "la puerta del Caffè Greco, dentro del cual acostumbran á reunirse todos los días mas de veinte o treinta jóvenes españoles pensionados o sin pensionar, que estudian las bellas artes en Roma". P. A. de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*. Madrid, 1861, p. 548.



J. Agrasot. *Escuela de pueblo*. Roma. 1864.

miado con fulgurantes triunfos.<sup>15</sup> De hecho los artistas fundaron un Círculo Español en Via degli Incurabili llamado El Quijote, que finalmente tuvo una vida muy breve al ser acosado por la competencia entre sus miembros y su "desidia".<sup>16</sup> Junto con el *café Greco*, otros lugares de encuentro de los pintores extranjeros fueron la *trattoria de la Barcaccia*, frente al *café*, la *trattoria Papa Julio* o la llamada *Lepre* y la *osteria La Gensola* en el Trastevere.<sup>17</sup>

Muy importante para la consolidación y el éxito de la labor de los españoles fue su participación activa en diversas asociaciones artísticas y culturales fundadas en la capital italiana en la segunda mitad del siglo XIX. El caso más interesante es el del Círculo Artístico Internacional, conocido también como Associazione Artistica Internazionale, que había sido fundado en torno a 1870 y, que tras cambiar en varias ocasiones de sede, se instaló en la popular Via Margutta.<sup>18</sup> Al círculo acudía una destacada colonia de pintores procedentes de España, entre los que estaban, los Benlliure, Pradilla, Villegas, Barbudo, Barbasán, Tusquets, Casado, y cuya presencia y participación les permitió alcanzar en dos ocasiones la presidencia, una con Vicente Palmaroli y otra con Lorenzo Vallés.<sup>19</sup> Junto con el Círculo Internacional, tuvo también un notable papel artístico la Società degli Acquarellisti, fundada en 1875,<sup>20</sup> y la Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti, nacida el año 1829.<sup>21</sup> La primera de ellas contó con un grupo de pintores españoles entre sus filas, aunque en este caso menos importante por la propia naturaleza de la técnica, menos habitual en la producción de nuestros pintores.

El momento álgido de la colonia de pintores españoles en Roma se produjo durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado. Fechas que coinciden con los años de mayor éxito de la carrera del artista catalán Mariano Fortuny y los posteriores a su muerte, cuando su presencia se dejaba sentir en la producción de sus seguidores.<sup>22</sup> Para algunos el detonante de esta época de esplendor fue la venta, por una cantidad exorbitante entonces, de su cuadro *La Vicaría* (1870), tras ser expuesto en el establecimiento del marchante Goupil:<sup>23</sup> "Dio, che potenza che ha la vendita di un quadro per una grossa somma sull'animo di costoro!".<sup>24</sup> Esta noticia tuvo dos consecuencias trascendentales en los ambientes artísticos romanos: en primer lugar, la llegada a la capital de numerosos contingentes de pintores extranjeros, entre los que los españoles constituían el más importante, con la esperanza de alcanzar algún día esos mismos precios por un cuadro suyo. La segunda consecuencia fue la legión de artistas conversos al credo de Fortuny. La labor del pintor en Roma ya había ido ejerciendo su influencia sobre distintos ambientes a finales de los sesenta. Los cuadros del artista catalán, de asunto amable y estilo exquisito, causaban admiración entre el público y, por tanto, entre los demás pintores, que veían en su práctica una garantía de su venta. Pero en los setenta Roma se vio invadida por obras a la manera de Fortuny, realizadas con mayor o menor fortuna pero con un denominador común: eran de factura preciosista y un colorido rico y brillante. Se multiplicaron sus imitadores no sólo entre los artistas procedentes de su patria, sino también entre los italianos, lo que causó en ciertos casos una dura crítica por parte de sus compatriotas.

La huella de Fortuny debió ser notable en el arte italiano de la segunda mitad del siglo XIX; quizás así puedan explicarse los implacables comentarios escritos en torno a ella. El líder de la reacción contra su "nefasta influencia"<sup>25</sup> fue el artista Nino Costa (1827-1903) que calificaba a este tipo de pintura: "Spagnola-franco-germano, semitica, veneziana, patriarcale, cardenalesca, catolica, apostolica e romana".<sup>26</sup> Para los críticos como él, en el sentido más literal de la palabra, los pintores italianos se habían vendido al oro de los marchantes. Eran capaces de corromper la realidad, de pervertirla con fines puramente comerciales, sin importarles la exaltación fiel de la naturaleza en el lienzo o simplemente la corrección en la composición. En este sentido se trataba de un género de cuadros en los que lo que importaba era una imitación magnífica, una perfección pictórica, casi manual, pero según ellos sin verdadero arte.<sup>27</sup> El destino de este tipo de pintura era obvio: satisfacer las ansias

<sup>15</sup> D. Angeli, *Le cronache del Caffè Greco* (1.<sup>a</sup> ed. 1930). Roma, 1987, p. 76.

<sup>16</sup> "Después de muchos años en Roma en el Círculo El Quijote que fundaron y duró muy poco tiempo. Pintamos unos paneaux haciéndonos los retratos, yo hice dos cabezas (...) al día siguiente me los encontré hechos una lástima, como no estaba seco el color, alguien se divirtió corriendo el color con los dedos hasta quedar tiznados completamente (...) como la mayor parte de los socios se olvidaban de pagar, terminó muy pronto. El grupo que deseaba echar a los de más edad y prestigio se hizo con la presidencia pero no llegaron a actuar porque al ver que no había dinero abandonaron el Círculo y la vieja dirección pagó las deudas y cerró el círculo para siempre". J. Benlliure, *Platerías. Memorias inéditas. Archivo Casa-Museo Benlliure*. Sin catalogar.

<sup>17</sup> R. Mammucari, pp. 29-31. Sobre este tema ver también: C. González; M. Martí, pp. 26-28.

<sup>18</sup> P. Frandini, "Nino Costa e l'ambiente romano tra il 1870 e il 1890", en el catálogo *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*. Roma, 1972.

<sup>19</sup> C. Tomba, *Via Margutta e gli artisti*. Albano, 1928, pp. 6 y 7.

<sup>20</sup> R. Mammucari, *La Società degli Acquarellisti in Roma*. Roma, 1987, p. 11.

<sup>21</sup> R. Mammucari, *Ottocento romano*. Roma, 1993, p. 161.

<sup>22</sup> "Nel ventennio che va dal 1865 al 1885, gli artisti spagnuoli ebbero a Roma una posizione quale nessun altro gruppo di artisti ha avuto mai. Per tutto quel tempo essi furono gli arbitri e direttori del pensiero artistico romano. I salotti più esclusivi, aprivano loro le porte e (...) essi avevano avuto diritto di cittadinanza in quei palazzi che ben raramente accoglievano i pittori e gli scultori paesani". D. Angeli, *Le cronache del caffè Greco* (1.<sup>a</sup> ed. 1930). Roma, 1987, p. 76.

<sup>23</sup> "La notizia della vendita di questo quadro si sparse in pochi giorni in tutto il mondo; ed in Ispagna ed in Roma queste settantamila lire fecero girare il capo a tutti gli onesti padri di famiglia, che avessero per avventura un rampollo dedicato in qualsiasi modo a disegnare o a scarabocchiare el mezz'occhio". D. Morelli; E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*. Bari, 1915, p. 150.

<sup>24</sup> *Il Giornale Artistico*. Firenze, 12-giugno-1874, p. 22.

<sup>25</sup> Así la califica C. Maltese, *Storia dell'arte italiana. 1785-1943*. Torino, 1992 (1.<sup>a</sup> ed. 1960), p. 481.

<sup>26</sup> Citado en P. Frandini, "Nino Costa e l'ambiente romano tra il 1870 e il 1890", en el catálogo *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*. Roma, 1972, p. XXII.

<sup>27</sup> "Un artista di un certo nome e famoso per vendere, facendome veder un giorno un suo quadro nel quale, tra le altre cose, esisteva un'ombra fuori del suo posto, seppe rispondere a questa mia osservazione: Che importa? Basta che faccia bene all'occhio". A. Ceccioni, "Concetti d'arte, sull'esposizione di Napoli del 1877". *Scritti e Ricordi*. Firenze, 1905, p. 192.



de unos interesados compradores, que parecían adquirir las obras más por la cantidad de figuras y objetos pintados en la tela con exasperante minuciosidad que por la huella del espíritu creador, de un estilo propio, de una auténtica pintura manifestada en ellas. Y, por supuesto, financiar mediante precios elevadísimos los dispendios a los que se entregaban con frecuencia los artistas consagrados.<sup>28</sup>

Y de todo esto, de corromper a la pintura y a la escuela italiana,<sup>29</sup> se consideraba responsable último a Mariano Fortuny. Pesada carga y, por qué no decirlo también, injusta. Muchos de los comentarios críticos de los italianos no dejan de tener cierta justificación, pero olvidan que Fortuny era un buen pintor, que su manejo del color y de la luz eran muy notables y que algunas de sus obras nos revelan otras facetas de su trabajo muy prometedoras que fueron truncadas por su prematura muerte. Habría que atender también a la actitud de los seguidores del maestro, nacionales y extranjeros, que se entregaron sin pudor ninguno a la explotación de un estilo y de unos temas muy aptos para la venta.<sup>30</sup> No es de extrañar que en una ciudad donde el comercio artístico continuaba ocupando un lugar tan destacado, junto a París que pugnaba por superarla,<sup>31</sup> los pintores se aprestaran a controlarlo y a disfrutar de sus ventajas. Actitud que de tan humana nos reprimimos censurarla. La demanda pictórica de los clientes y de los importantes marchantes europeos desplazados a Roma era tan destacada que la ciudad se transformó en una especie de exquisita productora, casi industrial, de obras de arte. No deja de sorprender hoy en día la capacidad artística de algunos pintores, de caudal en apariencia inagotable, que en realidad les obligaba en ocasiones a echar mano de los más diversos recursos, algunos de gran tradición, como el de contratar a dos o tres pintores de segunda fila, "facendoli lavorare como negri", para realizar cuadros en serie, que después eran vendidos con firma única.<sup>32</sup>

No sólo las galerías de arte abiertas en Roma, como la de D'Attri (Alessandro D'Attri e hijos) de Via Condotti, eran centros de venta, sino que los estudios se convirtieron en el mejor escaparate para el comercio artístico. Los talleres de los pintores se transformaron en unas espectaculares escenografías, de magnífica riqueza, para recibir y sorprender a los marchantes y los clientes.<sup>33</sup> Ante el despliegue de objetos de arte, antigüedades, y obras del artista el comprador se sentía cautivado, se consideraba frente a un hombre de gusto que había de satisfacer sobradamente unas necesidades artísticas teñidas de una exigencia casi patológica. Algunos artistas españoles llegaron a ser unos reconocidos coleccionistas o anticuarios, este fue el



J. Benlliure. *El mago*.

caso, por ejemplo, de Mariano Fortuny y José Gallegos.<sup>34</sup> Otros se dedicaron a reunir estos objetos como parte de un exquisito decorado, de un montaje casi cinematográfico cercano a los excesos de Cecil B. de Mille.

Los artistas valencianos ocuparon un lugar señalado en la colonia española de Roma. Fueron numerosos los que llegaron a la capital respaldados por la oficialidad a lo largo del siglo XIX, pero fue también importante el grupo que llegó hasta la capital italiana por sus propios medios.<sup>35</sup> Aunque la mayor parte de ellos afrontó las mismas dificultades, los que se establecieron por su cuenta vivieron con más intensidad el ambiente artístico romano, sufrieron los problemas de la competencia entre los pintores y la tiranía de los compradores y, por último, disfrutaron de los muchos placeres que los éxitos y su libertad podían dispensarles en esa ciudad.

La nutrida presencia de artistas procedentes de nuestra ciudad responde de algún modo a la extraordinaria actividad del arte español y, sobre todo, a la existencia de una destacada escuela de pintura en Valencia en la segunda mitad del siglo XIX. Desde la década de los sesenta, los triunfos cosechados por nuestros pintores como, por ejemplo, los de Bernardo Ferrándiz o Francisco Domingo (1842-1920) ocuparon el interés del público y de la prensa. Ésta se hizo eco, en sus críticas y comentarios sobre el arte en la ciudad, del elevado número de jóvenes dedicados a las cuestiones artísticas y a las aptitudes nada desdeñables que podían advertirse en ellos.<sup>36</sup> Esta escuela

<sup>28</sup> "E l'arte? Non si parlava più d'arte. Parlando di un quadro non si diceva: come è - è bello o è brutto?, si diceva: quanto si è venduto?". F. Netti, "Esposizione artistica italiana a Napoli. Napoli, 1877". A cura di L. Galante, *Francesco Netti. Scritti critici*. Roma, 1980, p. 146.

<sup>29</sup> La influencia de Fortuny se dejó sentir, con mayor o menor intensidad, en algunos artistas como Edoardo Dalbono (1843-1915), Giacomo Favretto (1849-1887), Antonio Mancini (1852-1930), Scipione Vannutelli (1834-1894), Achille Vertunni (1826-1897), Pio Joris (1843-1921) y, sobre todo, Francesco Paolo Michetti (1851-1929). En el catálogo de la exposición *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero*, cuando se hace referencia a este tipo de obra se habla de la "corrupción de la realidad".

<sup>30</sup> "Los que pretenden seguir sus huellas habrán de dibujar como él, poner el color como él, y reunir, lo cual es más difícil, si no imposible, el gusto supremo a la elegante fantasía. Repetir los asuntos, los fondos, y hasta comprar lienzos en la misma fábrica (detalle propio de algunos remedadores), es pobre tributo de admiración y pobrísimos indicios de facultades artísticas". F. Moja y Bolívar, "La pintura española en Roma". *La Ilustración Española y Americana*. 30-junio-1879, p. 367.

<sup>31</sup> La prensa de la época recoge, a nuestro parecer en apurado juicio, la primacía de París sobre Roma en el terreno del mercado artístico: "Roma sigue siendo el templo del arte; París es su mercado. En Roma se pinta por pintar; en París, por vender. El arte sublime que se siente en Roma, en París se manufactura. Roma y París han sido las escuelas de nuestros modernos artistas". L. Escobar, "La Exposición Universal de París". *La Ilustración Española y Americana*. 8-junio-1878, p. 367.

<sup>32</sup> A. Jandolo, p. 47.

<sup>33</sup> "El adorno del estudio es casi un deber del pintor para con el público, y los del todo el mundo deben servir de criterio acerca del gusto personal e individual, antítesis del decorado de los edificios". "Estudios de algunos célebres pintores". *La Ilustración Artística*. 2-marzo-1891, p. 132.

<sup>34</sup> C. Gracia, "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano". *Fragmentos*, n.º 7 (1986), pp. 56-65; A. Jandolo (Milano, 1953), pp. 22-23.

<sup>35</sup> La mayor parte de sus nombres pueden encontrarse en algunos títulos como el estudio de C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma*. Madrid-Barcelona, 1987; M. Bru, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*. Madrid, 1971; C. Gracia, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia, 1987.

<sup>36</sup> "La escuela valenciana puede envanecerse: en ninguna otra ciudad de España se encuentra una pléyade de numerosos jóvenes artistas de verdadero genio. Nuestros pintores están probando que la inspiración artística, lo mismo que la poética, se respira en el perfumado ambiente de nuestros jardines. ¡Qué progresos tan rápidos realizan esos muchachos que de pronto aparecen y en dos o tres años se hacen artistas verdaderos!". "Los artistas valencianos". *Las Provincias*. 25-agosto-1868. Noticia proporcionada por el Dr. D. Vicente Roig Condomina.





F. P. Michetti. *La recogida de la oliva*.

la, además, cuenta con unos rasgos característicos que la distinguen de otros de la península. Si hay un aspecto formal que pueda apuntarse ya en aquella época es su facilidad para el manejo del color. La soltura en el pincel, no ajena a la minuciosidad descriptiva de la escena, fue un rasgo determinante y motivo de crítica en algunos círculos de nuestra pintura.<sup>37</sup>

Junto con la jugosidad y brillantez del color, los artistas valencianos emplearon en su pintura el género más adecuado para estos rasgos formales, el cuadro de costumbres de tono amable.<sup>38</sup> En esta época, este asunto se convirtió en el favorito entre la legión de pintores y su público. La amabilidad de los temas representados, normalmente escenas extraídas de la vida cotidiana de la huerta de Valencia, y los alardes artísticos con los que solía resolverse, hacían de estas obras un bocado muy apreciado para los consumidores. En algún momento muchos de ellos hicieron acopio de sus fuerzas para engendrar un gran lienzo de historia que les permitiera ganar un galardón en la Exposición Nacional de Madrid y obtener oficialmente un buen puesto en el escalafón artístico nacional; sin embargo, la mayor parte de ellos se entregaron a la realización del pequeño cuadro de género más apropiado para el tipo de demanda a la que su obra tenía que enfrentarse.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos de la pintura valenciana decimonónica, no debe extrañar que los jóvenes artistas desplazados a Roma en aquel tiempo, fundamentalmente aquellos que no contaban con un sustento oficial, se decantaran por beber en las fuentes de Mariano Fortuny y aderezar su estilo con algunos toques del maestro para hacer las obras un poco más apetecibles a los clientes y adentrarse en el saturado mercado romano. Lo hicieron con *fortuna*. Ahora bien, a la vista de los resultados su capacidad de asimilación fue muy diversa y no siempre estuvieron a la altura de las circunstancias, aunque también es cierto que los niveles de exigencia de la clientela poseían distintos grados. Así, entre los pintores que conocieron a Fortuny y que imitaron su estilo citaríamos a Bernardo Fe-

rrándiz y a Joaquín Agrasot (1836-1919). En ambos la huella del pintor catalán es evidente, como evidente es la considerable distancia que los separa. En sus escenas de costumbres el colorido de connotaciones fortunystas adolece de una pincelada poco dotada en la descripción de los objetos y casi incapaz en las figuras, de difíciles proporciones. No obstante, su aproximación al maestro es muy distinta: mientras en Ferrándiz es una mezcla de admiración y cierta torpeza para soltar la pincelada, en Agrasot la veneración por Fortuny se ve oscurecida por su pertinaz y no siempre afortunada explotación de una vulgar imitación que, con el tiempo, rozará la monotonía.

Entre los satélites pictóricos que rodearon al estilo del artista catalán en Roma merece la pena destacar a José Benlliure Gil (1855-1937), considerado incluso por los italianos como un digno heredero de Fortuny.<sup>39</sup> Sus cuadros de costumbres gozaron de un éxito, tal vez merecido, y lo convirtieron en uno de los más solicitados por los compradores europeos.<sup>40</sup> La capacidad descriptiva de su pincel, de toque breve, es en ocasiones exasperante, pero se ve compensada por el tratamiento de algunas de sus figuras, entre las que sobresalen los hombres de humilde condición, y su habilidad con el color del que sabe extraer delicados matices. No en vano fue discípulo de Francisco Domingo.

Un caso un tanto paradójico y digno de mención es el de Vicente March Marco (1859-?).<sup>41</sup> Como otros compatriotas suyos se trasladó a Roma a comienzos de los ochenta y, como ellos, se entregó a la práctica de la pintura fortunysta, para la que estaba dotado. Sin embargo, no deja de sorprender su extraordinaria capacidad para el retrato, que soslayó, desgraciadamente, en favor del género. En los retratos<sup>42</sup> se decanta por el busto y por una austera composición; en estas obras nada distrae al espectador de la contemplación de la persona representada. Y es este aspecto el que los hace tan valiosos. Demuestra una habilidad para trasladar al lienzo a sus modelos, su físico y su psicología que hace injusto el inmerecido olvido en el que la historiografía y los museos lo tienen sumido. Pero además ejecuta el retrato con una soltura en el toque y una fluidez en el empaste muy notables, igualando a algunos de nuestros conocidos retratistas del XIX como Domingo, o superándolos con creces, como en el caso de Antonio Cortina (1841-1890). Tal vez, de haber explotado más su habilidad como retratista y no su faceta de pintor de género, sería hoy más valorado. Valgan estas líneas como un modesto reconocimiento.

Entre los valencianos que vivieron en Roma se advierte una última actitud, la de aquellos que no se dejaron cautivar por el estilo de Fortuny. En este sentido habría que citar a dos de nuestras glorias nacionales: Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo. Su rechazo o falta de interés vino, no obstante, motivada por razones diversas. Joaquín Sorolla obtuvo una beca para estudiar en Roma en 1885, pero el cuadro de tono fortunysta ni cubría sus ansias pictóricas<sup>43</sup> ni de triunfo. Su manifiesta habilidad para gobernar su carrera y para explotar sus dotes artísticas le hizo mirar hacia el norte en busca de nuevos modos y temas más acordes con los gustos fin de siglo. Pinazo fue un pintor singular. Su falta de interés por la moda de Fortuny fue

<sup>37</sup> "Coloristas antes que dibujantes, ponen empeño en que el conjunto del cuadro produzca una impresión bella, que fascina la vista por la armonía de las tintas o por la estensa y variada escala de tonos. Sus composiciones están sólo abocetadas". "Noticias Locales". *Las Provincias*. 8-octubre-1872.

<sup>38</sup> Balsa de la Vega defiende la existencia de una pintura valenciana de costumbres y la dota de un dramatismo que habría que considerar con cierta prudencia. R. Balsa de la Vega, *Los bucólicos (La pintura de costumbres rurales en España)*. Valencia, 1892, p. 116.

<sup>39</sup> D. Angeli, p. 76.

<sup>40</sup> V. E. Bonet, "José Benlliure Gil (1855-1937) y el mercado artístico europeo", *Goya*, 1993, pp. 330-338.

<sup>41</sup> F. von Boetticher, *Malerwerke der neunzehnten Jahrhunderts*, vol. II. Leipzig, 1948, p. 973.

<sup>42</sup> El Museo San Pío V de Valencia conserva algunos retratos suyos de los que deben señalarse el de Constantino Gómez (óleo sobre lienzo. 51 x 43 cm. n. inv. 1114) y su autorretrato (óleo sobre lienzo. 45,2 x 33,5 cm. n. inv. 1113). En la Casa-Museo Benlliure de Valencia se exhibe un cuadro, que aunque sin atribuir, muestra los rasgos de su pincel: *Retrato juvenil de José Benlliure Ortiz*. Óleo sobre lienzo. 50,4 x 40 cm.

<sup>43</sup> "se puso a pintar cuadrito dentro de lo que se solía llamar género vendible entre los artistas, género que pedían los negociantes de cuadros, cuadritos de costumbres con más o menos carácter pero muy acabados y con muchos detalles cosa que su temperamento no le permitía hacer, (...) como no podía conseguir los precios que le pudieran permitir vivir con cierto desahogo determino volver a Valencia". J. Benlliure, *Memorias inéditas*. Archivo Casa-Museo Benlliure. Sin catalogar.

tal vez producto de una actitud extremadamente celosa de su libertad artística. Se fijó en otros movimientos, conoció la obra de los macchiaioli, por ejemplo, pero se dejó seducir únicamente por su creatividad para el manejo del pincel. Es quizá este rasgo el que le coloca en lo más alto de la escuela valenciana del XIX, por encima de un Sorolla más conocido, más acomodaticio, más imitado y admirado, pero menos fascinado por la investigación pictórica.

Nunca una escuela con tal número de jóvenes promesas durante el XIX y con tal habilidad para el manejo del pincel y del color tuvo tantas posibilidades de llegar tan lejos. Su posición dentro del panorama español no es desdeñable, y desde luego más temprana de lo que suele considerarse; sin embargo, la seguridad ofrecida por las rentas de Mariano Fortuny y, posteriormente, de Joaquín Sorolla impidieron una consagración que hubiera debido merecer.



Estudio de José Benlliure. Valencia.

## MEDITERRÀNIA. LA MODESTIA DE UN ARGUMENTO

LAURA MERCADER

Universitat de Barcelona

EL quince de febrero de 1915 aparecía en Barcelona el primer número de la revista ilustrada *Mediterrània. Revista d'Art, Lletres i Sports*. La publicación contenía artículos teóricos sobre estética y educación; trataba de literatura, pintura y teatro; incorporaba un suplemento musical, puntualizando la inclusión de la música como una más de las artes, y añadía, para "fer-lo més curiós interessant i divertit",<sup>1</sup> un apartado dedicado a la actualidad deportiva. Pretendía comparecer semanalmente; acceder a un amplio público: "voldríem posar-nos a l'alcanç de tothom, que tothom ens entengués, que a tothom interressésim";<sup>2</sup> e incorporar colaboraciones de autores alemanes, ingleses y franceses. Su primer propósito era "intentar un cop més lo que ja altres han intentat; volem donar una demostració d'art, demostració feta de la forma que altres no han intentat".<sup>3</sup> El objetivo, aunque de contenido muy vago, podría parecer, a priori, de una gran ambición: abarcar todos los campos de la cultura desde una dimensión internacional; demasiadas pretensiones que, con toda probabilidad, no son ajenas a su fracaso inmediato: sólo se llegaron a publicar tres números.

Sin analizar aún los principales motivos de su corta vida, cabe situar esta iniciativa en la tesitura del ambiente cultural catalán, en el cual la proliferación de publicaciones de carácter artístico demostraba su paulatina revitalización. Si la década anterior se caracterizó en Cataluña por la elaboración de los fundamentos de una nueva ideología —lo que se ha convenido en llamar *Noucentisme*— y su adaptación teórica a las artes plásticas, en la nueva década se impuso la necesidad de la aplicación práctica del programa. Un año antes, en 1914, se había fundado, también en Barcelona, la revista de arte *Revista Nova* (1914-1916). En el artículo de presentación sus dirigentes tomaban como punto de referencia publicaciones de la categoría de *L'Avenç*, *Catalònia* o *Juventut*,<sup>4</sup> las cuales, en el fin de siglo, habían abanderado la tarea de europeización estética en Cataluña. Aunque opuesta a la forma diletante con la que estas revistas se acercaron a Europa, *Revista Nova* se presentaba como su continuadora. También *Vell i Nou* nació en 1915 con una similar intención "a la memòria de tots aquells periòdics nous que ja s'han fet vells i que en vida s'anomenaren *IV Gats*, *Pèl i Ploma*, *Picardol*, *La Cantonada* i *Revista Nova*".<sup>5</sup> El compromiso por cubrir un vacío existente tomaba cuerpo, pues, desde la iniciativa privada, tras unos años de monopolio por parte de una tribuna oficial como *La Veu de Catalunya*. Parecía llegado el momento de concretizar otras propuestas que, aun

siendo dirigidas por protagonistas afines al dictado oficial, pretendían funcionar como complemento. De este modo, una serie de nuevas publicaciones, surgidas principalmente entre 1914 y 1918, determinaron el gusto estético en la Cataluña del momento. Todas ellas, más allá de su especificidad, se disponían a ofrecer al nuevo arte del siglo xx una plataforma de expresión y difusión; y combatir el provincianismo del arte catalán, resituando el papel que jugaba Cataluña en relación al ámbito europeo.

Efectivamente, las revistas artístico-literarias más importantes del programa *noucentista* aparecieron en estos momentos en Barcelona: la ya mencionada *Vell i Nou* (1915-1921) y *La Revista* (1915-1936); esta última abierta, a su vez, a las aportaciones vanguardistas, sobre todo de índole futurista, al igual que *Themis* (Vilanova i la Geltrú, 1915-1916). Posteriormente, también dentro de la frágil frontera entre *noucentisme* y vanguardia, surgieron revistas como *Trossos* (1917-1918), *L'Instant* (1918-1919) o el magazine *D'Ací i d'Allà* (1918-1936), para mencionar sólo los títulos más reconocidos. *Mediterrània* participaba de toda esta efervescencia, sin embargo, para comprender la particularidad de esta publicación de nombre equívoco y dilucidar la distancia que la separaba de sus contemporáneas, se hace necesario esbozar esquemáticamente el complejo marco artístico en el cual germinó.

Cuando el artista Joaquim Renart explica, en su diario, que el 6 de febrero de 1919, con motivo del veinticinco aniversario de la fundación del Cercle Artístic de Sant Lluc, se reunieron tres grupos distintos de artistas —el *grup dels mestres fundadors*, el *grup dels intolerants* y el *grup del jovent*—<sup>6</sup> ilustra la cohabitación de tres generaciones en pugna por la defensa de sus ideales estéticos. Unos, los viejos maestros modernistas, intentan, sin demasiado éxito, acercarse a los nuevos planteamientos estéticos impuestos por la cultura oficial dominante. Ésta, la *noucentista*, se va consolidando con un discurso cada vez más elaborado y dogmático. Y, paralelamente, algunos sectores minoritarios con inquietudes vanguardistas van infiltrando sus propuestas, aportando los toques de aquel internacionalismo artístico más desgarrado.

*Mediterrània*, podríamos asegurar, fue la última plataforma de expresión pública de la cual se sirvieron los viejos *mestres fundadors*. En unos momentos en que su actividad artística quedaba eclipsada por un *Noucentisme* sancionador, este sector desplazado intenta ofrecer otra alternativa y tomar protagonis-

<sup>1</sup> "Salutació". *Mediterrània*, Any I, núm. 1. Barcelona, 15-II-1915, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> "Salutació". *Revista Nova*, Any I, núm. 1. Barcelona, 11-IV-1914, pp. 3-4.

<sup>5</sup> "Introducció". *Vell i Nou*, Any I, núm. 1. Barcelona, 13-IV-1915.

<sup>6</sup> Joaquim Renart, *Diari 1918-1961*. Barcelona. Destino, 1975, p. 25 (existe una nueva edición de 1996). Interpretamos que cuando Renart se refiere a los "intolerants" se refiere a los normativos *noucentistes* y cuando menciona a los jóvenes, piensa en el grupo de la Agrupació Courbet, integrado por Enric Cristófor Ricart, Joan Miró, Rafael Sala, Josep Llorens Artigas, etc.



mo a través de un programa ecléctico, alejado ya de sus legendarios proyectos modernistas, pero, no obstante, de una gran codicia.

Eugeni d'Ors anunció, en su *Glosari*, la aparición de esta revista: "(...) Surt a Barcelona —i la fan els fills més joves d'En Riquer— una jove revista sota el nom llamener de 'Mediterrània'".<sup>7</sup> El aval no parece neutral, ya que Xènius consta como redactor, junto a Francesc Pujols, Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres, Víctor Català, Felipe Pedrell, entre otros;<sup>8</sup> como ilustradores figuran Alexandre de Riquer, Sandro, Marià Andreu, Joan Colom, Joan Llimona, A. Roca y A. Saló. En realidad, no es más que un largo repertorio de firmas poco célebres donde únicamente sobresalen los nombres de los viejos modernistas.

Precisamente, es casi indiscutible que fue Alexandre de Riquer, figura paradigmática del modernismo catalán, el principal mentor del proyecto. Disponemos de sobradas razones para considerarlo así. En primer lugar, las ilustraciones que decoran la revista son la muestra más fehaciente: se utilizan grabados de los siglos XVII y XVIII, dibujos originales de Goya y El Greco y estampas japonesas —todo ello de su colección particular—; se incorporan encabezados de temática medieval,<sup>9</sup> y se publican obras de sus colegas británicos, como un apunte del dibujante Frank Brangwin, una ilustración del ceramista Leon V. Solon o una acuarela del pintor Robert Anning Bell.<sup>10</sup> Un segundo motivo a tener en cuenta para confirmar el protagonismo de Riquer, es la sede de la redacción, pues su dirección coincidía con la del famoso estudio del artista, en la calle de la Freneria, número 5. Por último, disponemos de tres testimonios de la época que no dudan en atribuir a Riquer la dirección del semanario.<sup>11</sup> Así pues, el anonimato del humilde maestro modernista sólo podría justificarse con estas palabras de Renart: "(...) A remolc dels altres la seva personalitat havia de ser sempre ofuscada".<sup>12</sup>

No dudamos, por lo tanto, en considerar a Alexandre de Riquer como la figura clave que gravita detrás del espíritu de esta nueva publicación —sobre todo en sus dos primeros ejemplares—. La actividad cultural de uno de los grandes puntales del Modernismo catalán parecía no truncarse.<sup>13</sup> Ya a principios de siglo, su estudio de la calle de la Freneria, en el barrio gótico de Barcelona —el "niu d'àguiles" como lo llamó Maragall— fue sede de la redacción de la revista *Catalunya* —fundada en 1903 por el poeta Josep Carner—; además, su biblioteca y colección de objetos artísticos sirvieron de centro de aprendizaje para toda una generación de jóvenes artistas e intelectuales catalanes: "Al carrer de la Freneria, (...), hi hauria l'únic seminari d'art, que per molt temps Barcelona hagi conegut. Hi havia la casa i el taller i la biblioteca i les col·leccions de l'Alexandre de Riquer, lliberalment ofertes a tota curiositat juvenívola i a tota estudiosa consulta (...)".<sup>14</sup> Riquer había conseguido crear un núcleo privado de actividad cultural. Y así, es posible adivinar que la idea de la creación de una nueva revista surgiera de entre sus discípulos más directos, dos de los cuales fueron sus hijos Emili y Alexandre.<sup>15</sup> Con ellos culminaba su maestrazgo, de tal modo que cuando d'Ors atribuía la dirección de la revista a "els fills més joves d'En Riquer", aunque se refería a sus más cercanos condiscípulos, pensaba también explícitamente en sus hijos de sangre.

En los primeros años de constitución del *Noucentisme*, la capacidad de convocatoria de Riquer no se resiente; en el entorno de su estudio, se reunían *noucentistes* como Francesc d'A. Galí, Joan Llongueras o Manuel de Montoliu.<sup>16</sup> En realidad, las peculiares relaciones de Riquer con los principales protagonistas del nuevo siglo se podrían extrapolar hasta explicar los vínculos que en la época se establecen entre modernistas y *noucentistes*.<sup>17</sup> La mayoría de los *noucentistes* habían pasado por el estudio de Riquer o por los talleres del Cercle Ar-

<sup>7</sup> Xènius [Eugeni d'Ors], "Glosari. Ampli debat. Segueix el segon intermedi de somriure i compareix un altre senyor". *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 24-III-1915 (ed. vespre).

<sup>8</sup> T. de Dafnis, D. y V. Corominas Prats, Sandro, Ayné Rabell, Carme Karr, E. Graells, E. Grau, Paquita Madriguera, F. Lliurat, E. Daniel y F. Figueras. Cabe destacar que entre la lista de colaboradores, ninguno de ellos, y en menor grado los más significativos, consolidó su reputación gracias a esta revista.

<sup>9</sup> Son diversos los motivos próximos al gusto que Riquer había compartido con la generación del "fin de siglo". En la primera página del primer y segundo número, un medallón oval de estilo barroco enmarca el título de la revista. En su interior otros encabezados representan fragmentos de grabados barrocos con putis escribiendo, rodeados de guirnalda y ornamentos de jardinería. Asimismo, grabados medievalizantes encabezan algunas páginas. En el primer número se reproducen antiguas estampas originales japonesas y, en el siguiente, dos dibujos inéditos de Goya y uno de El Greco. También en el primer número, se publica un dibujo de Alexandre de Riquer con un autógrafo de Mossèn Cinto Verdader y, en el tercero, una pintura muy preciosa de Marià Andreu, un dibujo de Joan Llimona y dos dibujos del artista belga Armand Rassenfosse, los cuales se presentaron en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona, en 1907, cat. núm. 63 y 64.

<sup>10</sup> Eliseu Trenc Ballester en "Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nor-américain en Catalogne". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. XVIII/1. París, 1982, ha estudiado la relación de Riquer con la cultura anglosajona. Publica varias cartas intercambiadas entre Riquer y L. V. Solon o R. A. Bell. También reproduce el listado de las obras adquiridas por coleccionistas privados en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona de 1907 y de la cual Riquer y Josep Maria Tamburini habían sido los comisarios por Gran Bretaña. A través de este repertorio podemos afirmar que la ilustración de Solon publicada en el segundo número de *Mediterrània* —una ilustración de un soneto de José María Heredia— fue adquirida por un coleccionista privado catalán, Ramón Parés, en dicha exposición (cat. núm. 135). Solon quedó tan agradecido del éxito obtenido que parece probable que aceptara la iniciativa de ilustrar la revista promocionada por Riquer, pues, según consta en la misma, se publicarían dibujos del artista. La relación de Riquer con Bell también era muy estrecha; la obra del británico era muy estimada por Riquer y en 1910, éste publicó su primera monografía aparecida en España. Finalmente, con Brangwin, Riquer también tuvo contacto a propósito de la Exposición Internacional de Barcelona.

<sup>11</sup> Joan Givanel i Mas, *Bibliografía catalana. Premsa vol. I. Agramunt-Barcelona*, Barcelona, Institució Patxot, 1931, p. 393; y Joan Torrent; Rafael Tasis, *Història de la premsa catalana*, vol. I. Barcelona, Bruguera, S.A., 1966, pp. 511-512.

<sup>12</sup> Joaquim Renart, *op. cit.*, p. 76.

<sup>13</sup> Riquer había simbolizado la imagen del artista total modernista. Su vasta cultura internacional —recordemos que fue uno de los principales introductores del prerrafaelismo en España— y su notable posición le llevaron a administrar algunas de las iniciativas más emblemáticas de la renovación cultural modernista. Cofundador de la confesional cofradía de artistas del Cercle Artístic de Sant Lluc, fue director artístico de revistas de la importancia de *Luz* y *Juventud*.

<sup>14</sup> Xènius [Eugeni d'Ors], "Glosari. Riquer". *El Dia Gráfico*, Barcelona, 13-XI-1920.

<sup>15</sup> El primero tenía aficiones poéticas y el segundo era ilustrador. En el primer número de la revista se publica una poesía, escrita en italiano, de Emili, recientemente fallecido; y los dos números iniciales estaban ilustrados por Sandro, Alexandre de Riquer i Palau. La portada del primer número representa un motivo floral de Sandro, así como muchos de los encabezados del interior. Lejos del detallismo modernista estas ilustraciones combinan un estilo de temática vegetal japonizante con unas formas que podríamos definir de más sencillas y abstractas; una adaptación del nuevo gusto *noucentista* a las viejas decoraciones modernistas.

<sup>16</sup> Joan-Lluís Yerba, *Alexandre de Riquer i l'exlibris. Repertori complet dels seus ex-libris*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 48. Mireia Freixa en *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*. Terrassa, Xarxa de Biblioteques Soler i Plaet, 1984, p. 61, ha recogido las palabras de Joan Llongueras, quien explica que conoció a Riquer en el barcelonés centro de Sant Pere y que junto con Galí y Montoliu formaron la peña llamada "dels pequenys".

<sup>17</sup> Desde el terreno literario, el primero en poner en evidencia las indiscutibles deudas del programa *noucentista* con la cultura modernista fue

tístic de Sant Lluç. Para Xènius, por ejemplo, Riquer significaba "el nostre essencial Professor d'Art nou";<sup>18</sup> pero, al mismo tiempo, Riquer también representaba el símbolo de aquellas ideas "fin de siglo" que d'Ors, y toda su generación, estaban dispuestos a enterrar.<sup>19</sup>

Es significativo que, en el mismo año de la fundación de la revista, Riquer presentara su última exposición en Barcelona y que en el banquete de homenaje no asistiera ningún miembro del *Noucentisme*.<sup>20</sup> El desplazamiento de Riquer también lo estaban sufriendo otros de los artistas emblemáticos del Modernismo catalán, como sus antiguos amigos Apel·les Mestres o Víctor Català —quienes también aparecían como redactores de la revista—. Así, parece claro que el proyecto de *Mediterrània* se imponía como el último esfuerzo de reafirmación de esta vieja generación.

En la concreción del proyecto, Riquer trató de repescar aquel sector más afín, vinculado generacionalmente al Modernismo decimonónico, e intentó resituarlo mediante el papel concedido a unos jóvenes que, aun no estando implicados oficialmente con el *Noucentisme*, participaban con cierta naturalidad de los nuevos planteamientos estéticos. Con este objetivo tiene que interpretarse el propósito que se encierra detrás del título del semanario: *Mediterrània*. En la misma dirección, también es indispensable remarcar la presencia, en la redacción de la revista, del crítico Francesc Pujols, uno de estos protagonistas jóvenes a caballo entre el espíritu modernista y los principios *noucentistes*.

Xènius, en su glosa de bienvenida, calificaba de *llaminer* el nombre de la revista; en la crónica de la "Pàgina Artística" de *La Veu de Catalunya* se hablaba del "títol escaient de 'Mediterrània'".<sup>21</sup> Precisamente d'Ors, el máximo vertebrador de la nueva estética clásico-mediterránea, se presentaba como redactor de la revista y, sin embargo, no llegó a publicar ningún artículo en sus páginas. No fue la única ocasión en que se utilizó el prestigio de la firma de Xènius para inaugurar una publicación periódica; pero en este caso particular, sospechamos que su "retirada" fue intencionada. ¿Qué podría esperar Xènius del contenido de una revista llamada *Mediterrània*? Probablemente, anhelaba encontrar, aunque de modo ponderado, la expresión de unas posiciones cercanas a las ideas que —nacidas en Francia al amparo de Jean Moréas y l'École Romane— llegaron a Cataluña a través de su propia mano y la de Josep Maria Junoy.<sup>22</sup> El mediterraneísmo *noucentista* abogaba por revivir aquel espíritu colectivo, el Clasicismo, propio de los pueblos del Mediterráneo. D'Ors, no obstante, se encontró, en las páginas de la revista, ante la realidad de unos artículos teóricos que no comulgaban con el principio que de antemano podría expresar su etiqueta. Un ejemplo de esta distancia puede hallarse en el

artículo que *Mediterrània* publicó del simbolista francés Eugène Carrière. De su reflexión, la estética *noucentista* sólo podía compartir un principio tan general como la valoración de la educación estética en su dimensión antropológica; sin embargo, la premisa de subjetividad que defiende Carrière —"*Tant sols es possible explicar amb profit una obra d'art quan se demostra en quina proporció està amb la natura, i en quina part s'hi troben representats els nostres sentiments i les nostres sensacions*"—<sup>23</sup> se oponía totalmente al intelectualismo orsiano, partidario de definir al nuevo clasicismo sobre la base de una recreación ideal de la realidad.

*Mediterrània*, era evidente, participaba de un doble juego. En tanto que d'Ors había confundido de forma intencionada las principales ideas de la estética mediterránea con su programa político-cultural, convirtiendo el concepto de Mediterranismismo en sinónimo de *Noucentisme*; la rúbrica de la nueva revista justificaba su estrategia de acercamiento al *Noucentisme* oficial y, paralelamente, camuflaba su propósito de independencia y su actitud anacrónica.

Dentro de esta misma maniobra se emplaza la presencia de Francesc Pujols, otro de los principales tematizadores del mediterranismismo en Cataluña, aunque nunca identificado plenamente con el *Noucentisme* orsiano. Pujols encajaba perfectamente entre los viejos modernistas de *Mediterrània*. Procedía, al contrario que d'Ors, de aquel sector modernista que, sobre todo a partir de 1898, se identificó, a la sombra del poeta Joan Maragall, con la estética espontaneísta. Sus reminiscencias decimonónicas no desaparecieron nunca; al contrario, lo que intentó Pujols a lo largo de la elaboración de su corpus estético fue encontrar la manera de equilibrar las tesis orsianas con una estética de procedencia modernista.<sup>24</sup> El proceso creativo, según Pujols, partía del vitalismo maragalliano, entendido como la expresión espontánea del Sujeto, y tenía como finalidad última la plasmación realista, la cual, según creía, era la característica esencial del hombre mediterráneo. Así, la contribución del crítico a la revista se explicita a través de dos artículos sobre su personal teoría estética mediterránea; posiblemente el único capítulo de la publicación que merecería arrojarse bajo su denominación.<sup>25</sup> En definitiva, pues, Pujols ejemplifica el apoyo a *Mediterrània* de un joven sector no comprometido de la vida intelectual catalana; y aporta, seguramente, su experiencia personal ante este tipo de proyectos.<sup>26</sup>

En conclusión, *Mediterrània* simplemente pretendía alzar la voz y dar la última oportunidad a los viejos modernistas rejuvenecidos: "*creiem que hi han artistes novells d'èlegi i artistes 'vells immortals'*". Pero éstos ya no podían competir con un discurso de tal vaguedad y falta de concreción: "*No*

Joan Lluís Marfany en *Aspectes del Modernisme*. Barcelona, Curial, 1975; Marfany rompía con la opinión, fomentada por los propios *noucentistes*, de interpretar el *Noucentisme* en oposición radical con el Modernismo. Desde el ámbito de las artes plásticas, este tema se ha tratado más recientemente; la aportación más precisa se encuentra recopilada en el catálogo de la exposición sobre el *Noucentisme*, celebrada en Barcelona en 1994: Peran/Suárez-Vidal, "La prefiguració d'un projecte. Modernisme i noucentisme", en *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània, 1994, pp. 45-52.

<sup>18</sup> Xènius [Eugeni d'Ors], "Glosari. Homenatge". *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 8-II-1911 (ed. vespre).

<sup>19</sup> Un ejemplo de esta oposición entre modernistas y *noucentistes* la protagonizaron Riquer y Alexandre Galí en las páginas de una revista alejada de la capital —*La Sembra* de Terrassa, núms. 599 y 600—. Riquer se oponía a las pinturas que Joaquim Torres García estaba realizando para decorar el Saló Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, al considerarlas de espíritu "*pobre, (...) faltat de sanc, de musculatura (...)*".

<sup>20</sup> Eliseu Trenc Ballester; Alan Yates, *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan "Modernisme"*. London, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, 1988, p. 44.

<sup>21</sup> "Crònica. *Mediterrània*". *Pàgina Artística. La Veu de Catalunya*, núm. 272. Barcelona, 1-III-1915.

<sup>22</sup> Al respecto, consultar el libro de Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterranisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

<sup>23</sup> Eugène Carrière, "L'ensenyança de l'art i l'educació per la vida". *Mediterrània*, Any I, núm. I. Barcelona, 15-II-1915, pp. 8-10.

<sup>24</sup> Martí Peran i Rafart, *Francesc Pujols i l'art del Nou-cents. Una aportació a la història del pensament a Catalunya*. Tesis Doctoral inédita. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, p. 73.

<sup>25</sup> Francesc Pujols, "La característica de l'art mediterrani". *Mediterrània*, Any I, núm. 1. Barcelona, 15-II-1915, pp. 6-7; y "L'antiguitat i l'estètica". *Mediterrània*, Any I, núm. 2. Barcelona, 1-III-1915, pp. 5-6. Reeditados ambos artículos respectivamente en *Revista Nova* (Any II, núm. 42, 15-X-1916 y Any II, núm. 41, 30-IX-1916).

<sup>26</sup> Pujols estuvo detrás de revistas como *Picador* o *Revista Nova* y de proyectos como la fundación de la asociación *Les Arts i els Artistes*; además, durante esta década, se consolidaba como uno de los críticos artísticos más influyentes.

*volem portar un art nou ni protegir el darrer, no volem distingir-nos entre'ls que fan 'revolució', tot crucificant l'art".*<sup>27</sup> Proyectos como el de *Mediterrània* –o como el de la revista *Ciutat de Girona*, que compartía su misma ambigüedad– no podían, de ningún modo, ofrecer una alternativa; su carácter efi-

mero y su limitada proyección, más que responder a la falta de recursos –el problema de la mayoría de publicaciones– correspondía a la difícil adaptabilidad a su tiempo. Ni aportando una discreta savia nueva en el último número, *Mediterrània* consiguió subsistir.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> "Salutació". *Mediterrània*, Any I, núm. 1. Barcelona, 15-II-1915, p. 5.

<sup>28</sup> En realidad, a pesar de un oportuno cambio de formato y de tipografía, la revista no abandona el habitual tono academicista y retrógrado. En esta perspectiva puede leerse el ininteligible artículo "*Pobre art!...*", firmado con el opaco pseudónimo T. de Dafnis.



## ¡ABAJO EL MEDITERRÁNEO! MIRÓ FRENTE AL TÓPICO

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ

Universidad Complutense de Madrid

NÚMEROSOS historiadores y críticos han hablado insistentemente sobre la presencia de la sensibilidad mediterránea, incluso de *mediterraneísmo*, en la obra de Joan Miró (1893-1983). El concepto de *mediterraneísmo* como referencia artística o cultural, sin embargo, dista mucho de ser algo unívocamente definido. En el caso de Miró, unas veces se ha identificado con un vago pero intenso sentimiento de apego esencial a su tierra natal, Cataluña, y a su paisaje,<sup>1</sup> mientras que otras veces hace referencia a la tradición artística y cultural catalana, como directamente opuesta a la castellana.<sup>2</sup> Esta ambigüedad viene a complicarse todavía más si se tiene en cuenta el famoso grito de “¡Abajo el Mediterráneo!”, que Miró lanza en medio de un banquete parisino en los años 20.<sup>3</sup> La presente ponencia plantea una reflexión sobre la verdadera dimensión, positiva y negativa, que el Mediterráneo como referencia cultural tiene en la obra de Joan Miró. Para ello, se analizan los significados que “lo mediterráneo” adquiriría en los ambientes culturales de Barcelona y París entre 1918 y 1929, escenarios decisivos en la formación de la personalidad pictórica de Joan Miró.

— Pero la sardina evoca el espíritu mediterráneo de que usted desconfía...

— Sí, yo grité *¡Abajo el Mediterráneo!* Esto ocurría en la Cloiserie des Lilas. Max Ernst gritaba *¡Abajo Alemania!* y yo *¡Abajo el Mediterráneo!* Yo lo hacía porque estábamos hartos de toda la gente que nos llenaba la cabeza con el Mediterráneo, el inocentismo, el equilibrio, la medida y todas esas historias. Yo no quería ser prisionero de esa mentalidad, con su aspecto inmóvil y muerto.

Este fragmento de las conversaciones de Joan Miró con Georges Raillard<sup>4</sup> que relata lo acontecido en el célebre banquete de Saint-Pol Roux, ha sido recogido con significativas diferencias en otros libros.<sup>5</sup> Las discrepancias, no obstante, lejos de restar valor a las palabras de Miró que reproducimos, favorecen su interpretación como una auténtica declaración de principios: En una fecha tan tardía como 1977, cuando tienen lugar las entrevistas, recogidas en el libro de Raillard, Miró nos recuerda explícitamente su deseo de ruptura radical con todo

aquello que conformaba las corrientes artísticas más conservadoras en los primeros años de su carrera profesional: primero en Cataluña, donde este conservadurismo artístico estaría cobijado bajo el manto del *Noucentisme*; después en París, ciudad a la que el pintor llega en 1920, encontrando ese clima cultural de regreso a valores artísticos tradicionales de la pintura occidental que Cocteau llamaría *retour à l'ordre*.

Analicemos primero el entorno catalán. Cuando Miró realiza su primera exposición individual en las Galerías Dalmau en 1918, muestra sus obras en una Barcelona que ya ha tenido contactos con las vanguardias internacionales a través de exposiciones en la misma sala Dalmau y, sobre todo, a través de la presencia directa en la ciudad de algunos integrantes de los grupos artísticos más renovadores europeos. Sin embargo, como lamentaría el propio Miró más tarde, y como han señalado unánimemente los historiadores que se han ocupado del tema, la influencia inmediata de estos grupos vanguardistas, ajenos por completo al clima general de la ciudad, fue limitada. Sabemos que a Joan Miró le impresionó la figura de Picabia, con el que mantuvo a partir de 1918 reuniones periódicas, y a través del cual descubrió la violencia iconoclasta de dadá, que nunca dejó de fascinarle. A la Barcelona neutral llegarían además entre 1914 y 1918, huyendo de la Primera Guerra Mundial, artistas como Gleizes, Marie Laurencin, Max Jacob o los Delaunay, por citar algunos de los ejemplos más significativos. Todo ello permitiría a un joven artista inquieto como Joan Miró tener la información más completa sobre las novedades artísticas de más allá de los Pirineos, como pronto se reflejaría en su obra. Pero no podemos dejar de tener presente que toda esta actividad tan modernizadora y cosmopolita se desarrollaba en Barcelona como algo “exótico”, completamente al margen del ambiente cultural general de la ciudad de Barcelona, dominado oficialmente por la academia estética del *noucentisme*.

En efecto, desde mucho antes, concretamente desde 1906, Eugenio D'Ors, nombre decisivo de la política cultural catalanista de la época, había venido publicando en el diario barcelonés *La Veu de Catalunya*, ligado a la Lliga Regionalista Catalana, su influyente *Glosari*, a través de la cual quería comenzar una tarea de mitificación de las nuevas generaciones de artistas

<sup>1</sup> Por ejemplo, Robert S. Lubar en su texto “El Mediterráneo de Miró. Concepciones de una identidad”, en *Joan Miró, 1893-1993* (Fundación Joan Miró CEAC, Barcelona, 1993, p. 25 y ss.).

<sup>2</sup> Es el caso, mucho más temprano, de James Johnson Sweeney en *Joan Miró* (The Museum of Modern Art, Nueva York, 1941). En esta primera monografía sobre Joan Miró, J. J. Sweeney explica la obra de Joan Miró partiendo de una interpretación esencialmente culturalista, en cuyo marco el color en la obra de Miró se entiende como algo típicamente catalán, heredero directo de la tradición muralista románica catalana, y opuesto al colorido sombrío de los pintores más emblemáticos de la llamada Escuela española: El Greco, Zurbarán, Velázquez y Goya (vid. p. 14). En esta línea están también, por ejemplo, Roland Penrose (*Miró*, Thames and Hudson, Londres, 1970) y Juan Peruchó (*Joan Miró y Cataluña*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1968).

<sup>3</sup> Recogido por Gilles Raillard en sus *Conversaciones con Miró* (primera edición española: Granica Editor, Barcelona, 1978), p. 138 y nota 3, p. 250.

<sup>4</sup> Raillard, *ibidem*.

<sup>5</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Le Seuil, París, 1946, pp. 117-118.

e intelectuales que comenzaban a reaccionar contra un modernismo ya decadente. Como ha indicado Francesc Fontbona,<sup>6</sup> al comenzar el nuevo siglo, D'Ors quería hacer *tabula rasa* del anterior para iniciar una nueva era artística en consonancia con la nueva era política catalanista del país, que tendría como líder a Prat de la Riba. Y para ello inventa el nombre de *noucentisme* (novecentismo).

En un principio, el *noucentisme* no es un estilo artístico determinado, sino más bien una idea que agrupa a un núcleo de pintores de una nueva generación con una serie de inquietudes más o menos renovadoras.<sup>7</sup> Con el paso del tiempo, sin embargo, las ideas estéticas que D'Ors quiere identificar con la nueva Cataluña —retorno al orden, al equilibrio, y al clasicismo— van a verse arquetípicamente representadas por Joaquín Sunyer, particularmente a través de obras como *Pastoral* o *Mediterránea*, que expondría en el *Faiaç Català* de Barcelona en 1911, y en las que la crítica veía felizmente aunadas la modernidad de un vago eco cézanniano con el clasicismo propio de la tradición greco-latina, asociable tanto al paisaje mediterráneo como al desnudo. Así pues, como también ha señalado oportunamente Fontbona, Cataluña “encontraba un estilo genuino inserto en una corriente muy característica de la pintura del Mediterráneo occidental europeo, y opuesto al experimentalismo vanguardista consagrado en París y en la Alemania expresionista”.<sup>8</sup> En el contexto del *noucentisme* d'orsiano, pues, lo mediterráneo tenía el significado artístico de *nacionalismo catalán conservador*. Al mismo tiempo, esa vertiente greco-latina que adquiere gran importancia en el sistema d'orsiano debe relacionarse con un claro sentido de *civilidad*: se trata de una Cataluña urbana, la nueva Cataluña de las ciudades industriales que ha de entenderse como herencia de la polis clásica de la tradición mediterránea. Las apelaciones a una “mediterraneización del arte contemporáneo”,<sup>9</sup> pues, pueden leerse como un intento de revivir la tradición clásica en Cataluña. El sentido decididamente político —en todas las acepciones de la palabra— de este concepto de “mediterraneidad” d'orsiano se hace más evidente si, como ha sugerido Robert S. Lubar,<sup>10</sup> lo comparamos a la visión de la “Cataluña poetizada por Maragall” y a “la implicación recíproca del campesino catalán con su entorno idealizado” a la que, como más adelante veremos, Joan Miró se siente más cercano. Porque de hecho, a lo que D'Ors quiere oponerse es a la Cataluña rural, que desafiaba la hegemonía política de la burguesía, para construir una nueva cultura nacional catalana según el modelo de las ciudades-estado greco-romanas.

Por eso, cuando Miró grita en una velada de Montparnasse, varios años más tarde de aquella primera exposición en Barcelona, su sintomático *¡Abajo el Mediterráneo!*, aparte de indicarnos su ya bien arraigado radicalismo, al que no renunciará nunca, y aparte de su personal dosis de iconoclastia, indispensable en un personaje ligado a los grupos más atrevidos y cáusticos de las vanguardias parisinas, lo que está rechazando provocadoramente es, en primer lugar, el recuerdo negativo de la construcción ideológica de D'Ors. A través de ella se rechaza por igual el clasicismo greco-latino —con lo que ello conlleva de normativismo en todos sus aspectos—; la idea de autoexaltación racial —pues se entiende sobre todo, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, como oposición al mundo germánico—; y el desprecio urbano por el mundo rural.



Figura 1. Joaquín Sunyer, *La Pastoral*, 1910-1911. Colección particular, Barcelona.

Porque Miró, como el poeta Josep Maria Junoy, entendería que la fuerza de Cataluña, su única posibilidad de integrarse en el mundo moderno, es la unión visceral y atávica del hombre, del campesino, con su tierra, en una simbiosis vivificadora capaz de producir los mejores frutos materiales y espirituales. Sólo a través de un intenso e ininterrumpido contacto entre el hombre y el campo de Cataluña, con sus más enraizadas tradiciones ancestrales, sería posible un paso hacia la nación del futuro, que había de integrarse con un sentido plenamente cosmopolita en el concierto internacional. Victoria Combalía ha comentado esta contraposición de genuina aspiración a lo moderno, a una cultura cosmopolita, con “la otra cara de la moneda, de dónde él [Miró] extraerá su fuerza creadora y su inspiración: el campo de Tarragona, la fuerza de su tierra natal”.<sup>11</sup> De hecho, podemos ver algo paralelo a este sentimiento aparentemente contradictorio en lo que ha constituido quizá su logro de mayor alcance gracias a una profunda coherencia interior: la fusión de su profundo, íntimo enraizamiento visceral con un cumplido deseo de trascenderlo estéticamente, abriendo la pintura a campos nuevos. Sólo a través de la más sincera y lúcida expresión de su mundo íntimo, del campo de Montroig, en la prodigiosa serie de cuadros de 1920-1923 (*La masía*, *el campo arado*), el Miró más catalán se convierte en una figura que trasciende todo localismo con la universalidad de su mensaje.<sup>12</sup> Los paisajes, las figuras atávicas del mundo rural catalán, a través de una intensa disciplina, asumen las fórmulas de los lenguajes vanguardistas para convertirse en algo propio, profundamente personal, y al mismo tiempo profundamente moderno, universal.

Este primer nivel de rechazo polémico del mediterraneísmo como convención hecha a la medida de la construcción d'orsiana —el Mediterráneo “del que desconfía”— puede constatarse también en un plano de rebeldía juvenil contra lo oficial, contra lo establecido, contra la estrechez de miras de un ambiente cultural en el que los artistas jóvenes que no practican la estética prescrita por D'Ors en sus *glosas* quedan excluidos de las vías de promoción profesional. Así lo expresa con cierto resentimiento el propio Joan Miró en una carta a su amigo, el también pintor Enric Cristofol Ricart:

<sup>6</sup> Francesc Fontbona, *El Paisatgisme a Catalunya*, Edicions Destino, Barcelona, 1979, p. 243 y ss.

<sup>7</sup> Con un nombre curiosamente coincidente, el igualmente conservador *Novecento* italiano se configura también como algo diferente a un movimiento artístico propiamente dicho, que Giulio Carlo Argan ha caracterizado como “una agrupación profesional de pintores y escultores de distintas orientaciones y niveles, todos ellos gentes de orden que se declaran modernos haciendo salvedad de su respeto por la ‘sana tradición italiana’” (Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, edición española: Madrid, Ediciones Akal, 1991, p. 342).

<sup>8</sup> Fontbona, *op. cit.*, p. 248.

<sup>9</sup> Vid. Eugeni D'Ors, *Obra Completa Catalana* (Barcelona, 1950, pp. 393-394 y ss.), citado en Lubar, *op. cit.*, p. 30.

<sup>10</sup> Robert S. Lubar, *op. cit.*, p. 29 y ss.

<sup>11</sup> Victoria Combalía, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Edicions Destino, Barcelona, 1990, p. 43.

<sup>12</sup> Sobre el cambio estilístico observado en la obra de Miró en torno a 1920, vid. el artículo de Francisco Calvo Serraller titulado “Miró y la vanguardia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1981, núm. 369.

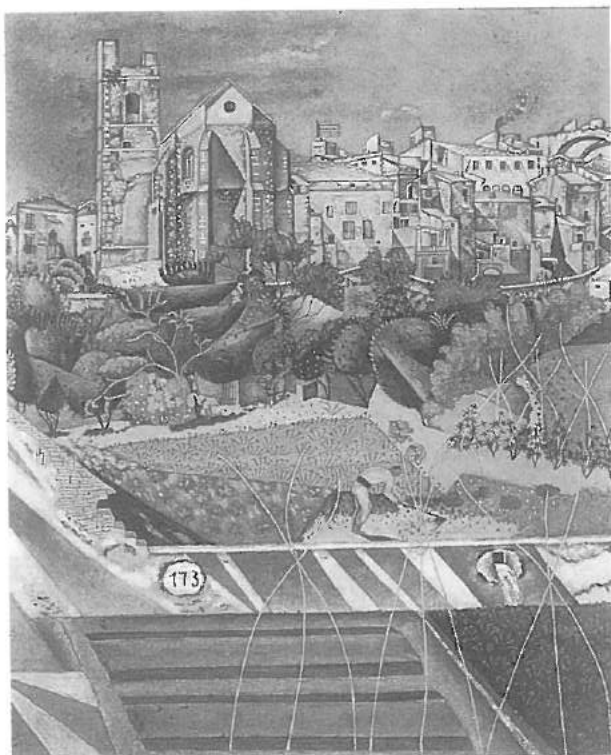


Figura 2. Joan Miró, *Pueblo e Iglesia de Montroig*, 1919. Colección M.ª Dolores Miró.

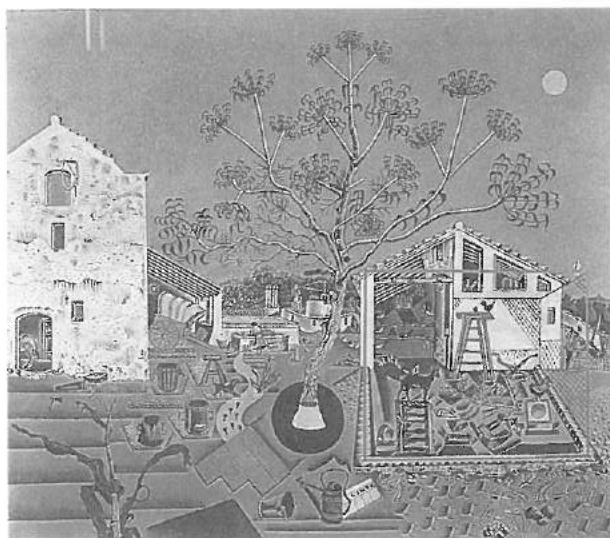


Figura 3. Joan Miró, *La Masía*, 1921-1922. National Gallery of Art, Washington.

Tengo que decirte que si tengo que vivir mucho tiempo más en Barcelona, esta atmósfera tan mezquina y tan de pueblo de payeses (artísticamente hablando) me as-

fixiaría [...] El Ministro de Instrucción Pública, (Xénius) seguirá escribiendo glosas de que uno no debe moverse de Barcelona, como si tuvieramos que ser apóstoles. Estos señores que tienen la sartén por el mango, si quieren evitar esto, al dar pensiones a cualquiera de la Lliga para que vaya a Nueva York a aprender como se hace la manicura a los gatos, que piensen también en nosotros.<sup>13</sup>

Es, por tanto, de este concepto de “mediterráneo” *noucentista*, empleado además como confuso referente estético y cultural para encubrir la mentalidad conservadora y excluyente de la política artística de la Lliga, del que desconfía Miró en primera instancia: en el contexto de la política artística catalana de las primeras décadas del siglo, pues, el grito de Miró significa un levantamiento visceral contra todo lo que suponía el *noucentisme* de conservadurismo falsamente nacionalista. Lo que rechaza, pues, no es “el mediterráneo”, sino ese mediterráneo al que D’Ors había querido encerrar en su idea de *noucentisme*.

Pero, si tenemos en cuenta las circunstancias específicas en que Miró profiere ese grito radical y destructor, de resonancias claramente dadaístas, de *¡Abajo el Mediterráneo!*, podemos pensar en una segunda lectura de ese rechazo. Analizaremos en segundo lugar, pues, el contexto del ambiente de las vanguardias parisinas con las que Miró está en contacto.

El Mediterráneo significaba, efectivamente, en esos círculos, el escenario geográfico en torno al cual se había venido formando desde siglos, desde milenios atrás, todo lo que hasta entonces se había considerado más noble de la historia occidental; por consiguiente, se había convertido en el símbolo de la más rancia cultura europea, trasnochada y corrupta, a la que las vanguardias debían oponerse violentamente. El Mediterráneo constituía la unidad cultural a cuyo alrededor se habían forjado los valores del mundo occidental. Ahora, con la Gran Guerra, esa unidad había empezado a resquebrajarse definitivamente. Y ese *mediterráneo*, asimilable a los conceptos de civilización, cultura, historia, y moral común, encarnaba todo lo que había que rechazar si se quería hacer una verdadera revuelta intelectual contra la sociedad, si se quería empezar de nuevo para hacer un arte que pudiese estar a la altura del siglo xx. Futuristas, dadaístas y surrealistas habían declarado en sus respectivos manifiestos su total desconfianza por la tradición cultural y artística occidental, *mediterránea*, de la que el nuevo artista tendría que empezar por liberarse para poder crear libremente. No olvidemos que será el propio Miró quien lanzaría uno de los gritos de guerra que más hicieron fortuna en ese sentido: cuando más tarde, en torno a 1928 o 1929, Miró hablaba de “asesinar la pintura” se refería a la necesidad de acabar con la parte heredada del hecho pictórico, el oficio, la cocina pictórica, las convenciones técnicas, para poder enfrentarse a la creación estética de la forma más libre posible.

Barcelona y París, pues, configuran ambientes bien diferentes. Pero ¿cómo se produce el salto entre el contexto barcelonés y el parisino? Cuando Miró llega por primera vez a París en marzo de 1920, el contacto con la deslumbrante vida artística de la capital francesa le produce un profundo choque.<sup>14</sup> Sin embargo, el marcado contraste con el ambiente provinciano del que procedía no le impidió, sorprendentemente, entrar muy pronto en contacto con lo más revolucionario de la vanguardia europea, a pesar de que poco antes, tan solo en 1918, estaba aún exponiendo en las galerías Dalmau bodegones, retratos, paisajes y desnudos de ecos cézannianos y fauvistas: es decir, el tipo de pintura contra el que se alzaban los rebeldes parisinos.

Su rápido alineamiento con los grupos más rabiosamente vanguardistas no le impidió, por otra parte, darse cuenta de que la escena artística parisienne se encontraba, en cierto modo, en

<sup>13</sup> Reproducida en Combalía, *op. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> Vid. Margit Rowell, ed., *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, G. K. Hall and Co., Boston, 1986, p. 99 y ss.



un *impasse*: el cubismo había dejado de ser novedad años atrás; Dadá iba a sufrir precisamente entonces, y en París, sus mayores escándalos y su gran crisis; el surrealismo, aunque ya se estaba forjando en muchos aspectos, todavía no había sido formulado como tal. A todo ello había que sumar el creciente conformismo que, desde 1917, estaba invadiendo algunos sectores de la vanguardia artística: una oleada de realismo de estirpe más o menos clasicista, y una cierta vuelta a la tradición, conformaban un contexto de *retour à l'ordre* al que ya nos hemos referido, y que tendría un reflejo en situaciones paralelas en otras ciudades europeas.

Estas circunstancias parisinas, pues, explican también el *¡Abajo el Mediterráneo!* mironiano como visceral grito de rebeldía: de nuevo, en un marco en el que los sectores más reaccionarios de la crítica querían hacer ver el experimentalismo de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial como una especie de enfermedad juvenil afortunadamente en vías de superación, y en el que lo *mediterráneo* volvía a emerger con todos sus significados de referente cultural tradicional, asociado a los logros artísticos greco-romanos con todas sus connotaciones de serenidad, permanencia y normativismo. Por ello, el *mediterráneo* que Miró rechaza también en este contexto es el convertido en una convención cultural a la medida de una situación reaccionaria. No en vano Georges Raillard ha dicho que "para ver bien a Miró, hay que ver en él al contestatario permanente".<sup>15</sup> En efecto, en la cita que encabeza este artículo, que no es preciso volver a repetir aquí, Miró deja bien claro cuál era el sentido de su protesta.

Hemos visto cómo el rechazo de Miró al concepto de *mediterráneo* como construcción arbitraria al servicio de una mentalidad conservadora, puede aplicarse a dos contextos bien diferenciados. Ambos tienen en común una mirada al pasado, un "aspecto inmóvil, muerto". Y quizá sea ésta otra clave para comprender mejor la dimensión de la presencia del *Mediterráneo* en la obra de Miró.

Porque, en efecto, Miró no comparte en absoluto los planteamientos neoclasicistas y academicistas que encierran, bajo la bandera del *mediterraneísmo*, de una parte, el *noucentisme* catalán y, de otra, el llamado *retour à l'ordre* parisino. Para Miró, insisto, ambos son "lo inmóvil, lo muerto". ¿En qué forma, entonces, podemos ver un sentido positivo a esa presencia del *mediterráneo* en el mundo mironiano que tanto han exaltado los historiadores y críticos? En cierto modo se ha adelantado ya la respuesta a esta pregunta: Miró siente el *mediterráneo* no como *historia*, como *pasado*, como "lo muerto", sino como *vida*, como luz, presencia humana en la tierra, como intercambio poético entre hombre y naturaleza a través de la tierra de Cataluña, a través de un contacto físico, de una identidad intuitiva con ella, de la que ve surgir y crecer plantas, árboles,

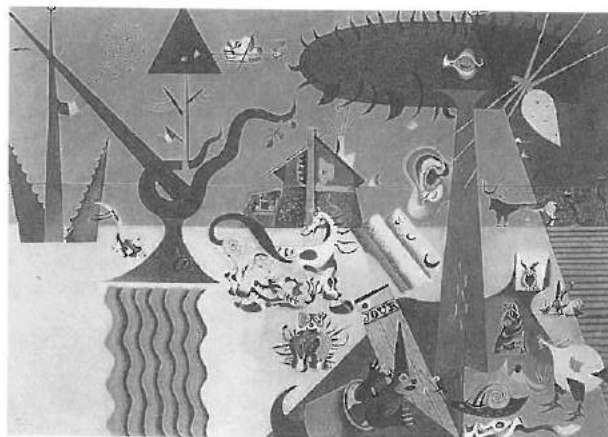


Figura 4. Joan Miró, *Tierra labrada*, 1923-1924. Museo Guggenheim, Nueva York.

frutos, de la que se nutren sus animales y sus hombres. Es ese *mediterráneo* esencial, atávico, el que Miró necesita para hacer brotar con nueva savia toda la vitalidad de su obra. Y es ese *mediterráneo* el que Miró busca continuamente, al que vuelve recurrentemente después de sus estancias parisinas, de sus viajes a Japón o a Nueva York. Es un *mediterráneo* que se convierte en fuerza creadora, que permite al pintor ir cada vez más allá en su audacia pictórica.

En un texto de 1985,<sup>16</sup> Jacques Dupin, poeta y crítico muy cercano al pintor durante décadas, y siempre uno de sus mejores intérpretes, reproduce una afirmación de Joan Miró fechada en 1948:

El carácter catalán no se parece al de Málaga o al de otras partes de España: Es muy de pies a tierra. Nosotros los catalanes pensamos que hay que tener los pies sólidamente plantados en el suelo si uno quiere volar por los aires. El hecho de que yo vuelva a bajar a la tierra de tanto en tanto me permite saltar más alto después.<sup>17</sup>

Ese es el sentido positivo del *Mediterráneo* para Miró: un *mediterráneo* identificado con sus raíces ancestrales, con el campo de Tarragona, con una Cataluña de tradición rural, que le hace sentir de forma inequívoca su posición en el mundo, pero también un *mediterráneo* que permite y ayuda a crecer a un espíritu en expansión capaz de enriquecer la cultura contemporánea, capaz de proponer una alternativa radicalmente moderna a la noción más doctrinal del clasicismo *mediterráneo*.

<sup>15</sup> Georges Raillard, "El surrealismo arraigado de Miró", en *El Surrealismo* (Antonio Bonet Correa, ed.), Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 135.

<sup>16</sup> Jacques Dupin, "Joan Miró et la réalité catalane", en Catálogo exposición *Picasso, Miró, Dalí. Évocations d'Espagne*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Europalia 85 España, Madrid, 1985, pp. 49-58.

<sup>17</sup> Citado por J. J. Sweeney en "Comment and interview", *Partisan Review*, febrero de 1948.

# LA MÁSCARA Y EL ROSTRO: EL DEBATE EN TORNO AL ORNAMENTO. LA BÚSQUEDA DE LA SIMPLICIDAD Y EL MITO DEL MEDITERRÁNEO

TERESA-M. SALA

Universidad de Barcelona

Una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone formas de orden que están implicadas por la continuidad del tiempo...

MICHEL FOUCAULT

EL propósito de este breve estudio es abordar el debate sobre el ornamento en el campo de la arquitectura y el de las denominadas artes “decorativas-aplicadas-industriales” (el orden de estos tres últimos vocablos no es en absoluto gratuito). Nos interesa observar el tránsito entre la preponderancia decorativa que inunda todas las artes, y que llega a su máxima eclosión en el siglo XIX con el Art Nouveau, y el deseo de simplicidad en los primeros años del siglo XX, momento en que cambian el gusto y los referentes ideológicos. Entonces es cuando el mito del Mediterráneo emerge como un lugar de encuentro, igual a una apelación de los valores de la cultura mediterránea como afirmación del Clasicismo, y, a la vez, representa una búsqueda del elemento popular, autóctono, de identidad.

El análisis de la ornamentación, tema a menudo marginado o bien tratado como una mera clasificación estilística sin conclusiones, nos puede desvelar múltiples cuestiones sobre los cambios de una época a otra. El significado de las palabras “ornamento” y “decoración”, a menudo tienden a identificarse.<sup>1</sup> La complejidad del entramado es tal que sólo podremos acercarnos de forma parcial a las cuestiones cruciales del momento, bajo los parámetros de una historia del arte que se vincula a la historia del gusto<sup>2</sup>—aunque no se trata de una historia de los estilos y las modas decorativas—. Así pues, no intentaremos emprender la búsqueda de una variedad infinita de motivos decorativos, porque esto se convertiría en un trabajo ilimitado, sino que, siguiendo los pasos de E. H. Gombrich, “empezaré a observar los patrones y a preguntar sobre ellos (...) No hay

tribu o cultura carentes de una tradición ornamental”.<sup>3</sup> En este sentido, examinaremos la ornamentación entendida como máscara, que disimula o tatúa el rostro, y la opción contraria, la vía purista de la desnudez sin atributos, que responde a la máxima de Loos: ¡es el espíritu lo que construye el cuerpo!<sup>4</sup>

## El ornamento como arte

La revolución industrial fue un acontecimiento decisivo en la historia de las “artes decorativas”. El debate arte-industria marca el posicionamiento de los defensores y detractores de la utilización de la máquina. Sin embargo, en ningún caso se discute la ornamentación, simplemente se replantean las formas de ornamentar, o bien si una ornamentación se considera apropiada, llegando incluso a describir el ornamento como “una necesidad natural”.<sup>5</sup> Por consiguiente proliferan gramáticas de la ornamentación que se convierten en un instrumento didáctico indispensable para una época que está básicamente preocupada por la decoratividad. Porque, en definitiva, el ornamento se concibe como arte.

Los problemas de los efectos más inmediatos de la industrialización fueron la vulgarización, las imitaciones baratas que carecían de buen diseño y que aparentaban lo que no eran. Por eso, bajo la necesidad anunciada desde diversas tribunas de ejemplificar con patrones, que sirvieran como modelo para los diseñadores de ornamentos, se constituyeron, por un lado las

<sup>1</sup> Véase el capítulo “El ornamento en la historia de Occidente” en el libro de L. Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Cátedra, Ensayos Arte, Madrid, 1985, pp. 15-31.

<sup>2</sup> Me interesa el enfoque que sobre el gusto nos aporta Valeriano Bozal en la introducción de su libro *Goya y el gusto moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1994. El autor pretende situar las obras de Goya en el “horizonte del gusto del momento”, de ahí que sitúe el concepto e intente justificarlo: “Gusto es término que no tiene buena acogida entre los historiadores, parece un concepto en exceso elusivo —y para muchos, subjetivo— como para poder ser utilizado con rigor en el campo de la historia del arte (...) el gusto no es la consecuencia difusa de unos textos teóricos, resulta de la articulación de instancias diferentes, que tienen que ver con las teorías, pero también con las costumbres, el desarrollo de las formas artísticas (y su redundancia), las modas y su influencia, etc. Que tienen que ver, naturalmente, en los hechos políticos y sociales (...) Que tienen que ver, también, y en muy primer término, con la obra de los propios artistas, con su incidencia sobre el gusto del momento, formándolo, cambiándolo, orientándolo... La del gusto no permite una historia lineal, pero tampoco conduce a la confusión (...) El gusto no se mueve en una dirección, lo hace siempre en varias a la vez, y ninguna es independiente respecto de las restantes, pues cada una se define en relación a las demás, explícita o implícitamente (...) Me atrevo a decir que el gusto constituye un sistema y promueve una dinámica. No respeta los estilos, se desliza en ellos y los atraviesa. Una de las mayores dificultades con las que se han encontrado los historiadores del arte y la literatura al periodizar estilísticamente la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX ha sido la inadecuación de las hipótesis convencionales. Hablar de neoclasicismo prerromántico, de prerromanticismo, de romanticismo clasicista, etc., no ha mejorado mucho los resultados. Quizá, lo apunto, porque no se tenían en cuenta las categorías del gusto que se deslizaban, tramándolas, entre todas estas modalidades estilísticas”, pp. 10-12. También ha tratado el tema Francis Haskell en *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Alianza, Madrid, 1989 (1987). En la “Introducción” nos corrobora el problema de la relatividad del gusto, p. 10.

<sup>3</sup> *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (1979), p. 9. Sobre el tema también es interesante el libro de S. Durant, *La ornamentación. De la revolución industrial a nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, 1991 (1986).

<sup>4</sup> Frase de Loos citada en el artículo de Y. Safran, “La curvatura de la espina dorsal: Kraus, Loos y Wittgenstein”, en AAVV, *Adolf Loos*, Ed. Stylos, Barcelona, 1989, p. 83.

<sup>5</sup> Sobre el tema véase Stuart Durant, *op. cit.* También Herbert Read definió el ornamento como una necesidad psicológica en *Art and Industry. The Principles of industrial design*, Londres, 1934.

coleccionar de "artes industriales, aplicadas y decorativas" y se confeccionaron múltiples repertorios de gramáticas de la ornamentación.<sup>6</sup> Tanto las colecciones como las gramáticas nos muestran un cuadro completo de las aspiraciones y de los gustos de la sociedad decimonónica.

La pionera en este campo fue Inglaterra, con la formación del South Kensington Museum (el significativamente denominado "Museum of Ornamental Art", que con el cambio de edificio pasará a conformar el Victoria and Albert Museum), fruto de la primera Exposición Universal de 1851, celebrada en Londres. Los certámenes expositivos que inician esta nueva etapa en las sociedades europeas en proceso de industrialización son el mayor escaparate que la nación muestra como emblema de identidad hacia las otras naciones europeas en competencia. Después de los objetos exhibidos en la exposición universal londinense, Henry Cole y el círculo de los denominados "reformistas ingleses" reaccionaron frente a la decadencia de las artes del objeto. Desde el *Journal of Design and Manufactures*,<sup>7</sup> el mismo Cole, en colaboración con Jones, Redgrave y Wyatt, recogían los problemas que los nuevos procesos de fabricación industrial conllevaban. Pensaban y defendían que la racionalización del diseño sería el instrumento más adecuado para el desarrollo de una verdadera cultura de la industrialización.

Los debates y la crítica del ornamento se convirtieron en una de las cuestiones teóricas más controvertidas entre críticos, artistas, arquitectos y artesanos. Una de las cuestiones que se planteaba era la demarcación entre las bellas artes y las artes industriales y la aplicación de las bellas artes a la industria.<sup>8</sup> Se condenaba la falta de gusto, los estragos de la máquina, el desequilibrio de fines y medios en el exceso de novedad, que hacía que se olvidase la adecuación, y, desde algunos sectores, se reivindicaba el trabajo artesano, así como de forma prácticamente generalizada se veía la necesidad de volver a aprender los principios de la decoración.

### Estilos ornamentales y fuentes inspiradoras

Durante el siglo XIX existe una gran variedad de estilos arquitectónicos y ornamentales donde elegir. Nunca con anterioridad en otro período de la historia se había contado con tal cantidad de información de datos visuales. Los diseñadores de ornamentos fueron eclécticos en su gran mayoría. Pero el problema es que "una aproximación ecléctica al ornamento termina a menudo en la producción de meros pastiches".<sup>9</sup>

Por otro lado, la utilización de la naturaleza con fines decorativos fue una de las fuentes de inspiración primordial. Algu-

nos, como Ralph Wornum, conservador de la National Gallery, criticaron los excesos del naturalismo decorativo, de la imitación directa de la naturaleza —que había sido propugnada por Pugin— porque estos excesos habían llevado a la vulgaridad, a la sinrazón. También Wornum "meditó en su libro acerca de la relación entre ornamentación y música en un párrafo que suena como eco previo de ulteriores especulaciones".<sup>10</sup> Esta propuesta de concebir el arte del diseño ornamental como hermano de la música, y no de la pintura, coincide con una de las aspiraciones de la época, en que todo arte aspira a la condición de la música.

No obstante, hay quienes como John Ruskin apelan a la naturaleza, defendiendo que no hay que imitarla sino que debemos aplicar sus leyes. La alternativa ruskiniana reivindica la inspiración naturalista, como en tiempos del gótico, y también defiende el modelo ético del trabajo manual de los artesanos de la Edad Media. Éste será el mismo camino seguido por William Morris y la doctrina del movimiento de las Arts and Crafts, que podríamos decir que utilizan la capacidad del ornamento como vehículo de expresión de una ideología —estética y política—.

La aportación de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc transformó la práctica de la arquitectura del siglo XIX. Su propuesta da protagonismo a la función de la arquitectura con una coherencia estructural donde se juntan los componentes racionales y orgánicos. Y, además, diseñó gran cantidad de ornamentos basados en formas vegetales para la decoración de sus proyectos.

Por otra parte, Gottfried Semper, en su publicación *Der Stil* (1860-1863), añadió la importancia del principio de la fidelidad al material. Pero a diferencia de la propuesta ruskiniana, Semper siempre se mantuvo convencido de que la arquitectura clásica era un modelo para todos los tiempos. Desde su posición ecléctica defendía la coherencia entre forma y función, entre arte e industria.<sup>11</sup>

Una de las aportaciones transcendentales en este contexto fue el libro de Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856), publicación traducida al francés y al alemán, que tuvo una gran difusión. Tal como indica, una vez más Gombrich: "Jones aportó al debate un criterio que había estado ausente en Ruskin y Semper: la psicología de la percepción. Su enfoque deriva, en resumidas cuentas, del de Hogarth, que fue el primero en experimentar con métodos empíricos en su búsqueda de la 'línea de belleza'".<sup>12</sup>

Derivaciones similares que se inspiraron en la obra de Jones fueron el *Álbum Enciclopédico-Pintoresco de los industriales* de Lluís Rigalt (publicada en Barcelona, 1857), repertorio en dos volúmenes que recopila un conjunto de litografías con propuestas de todo tipo de modelos decorativos, en reivin-

<sup>6</sup> En la tesis doctoral, *La Casa Busquets (1840-1929)*, Universidad de Barcelona (1993), ya abordaba un capítulo dedicado a las fuentes para el estudio de la producción y funcionamiento del taller de ebanistería y decoración en cuestión. Una de las fuentes que creímos primordial, porque es indicadora a su vez de la ideología y los referentes estéticos en los que los artesanos se instruían, era la biblioteca del taller, que tuvimos la posibilidad de reconstruir, casi de forma íntegra.

<sup>7</sup> Se trata de una publicación de carácter mensual que apareció entre 1849-1852, donde se recogen artículos de opinión sobre los productos industriales.

<sup>8</sup> Existe una ingente literatura sobre el debate y las contribuciones de las discusiones sobre los problemas causados por la revolución industrial en el campo del diseño: los estudios pioneros de S. Giedion, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, 1978 y N. Pevsner, *Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, 1963, seguidos de otras aportaciones como F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Milán, 1978, entre otros. Intervinieron en la discusión factores ideológicos y también económicos. En Cataluña, ya en el siglo XVIII se había creado la Escuela de Nobles Arts i Oficis de Llotja, con la intención de instruir en el diseño y la pintura de motivos florales para los estampados de "indianas". En algunos países se dará más importancia al dibujo-diseño y en otros a la técnica.

<sup>9</sup> S. Durant, *op. cit.*, p. 115.

<sup>10</sup> Gombrich recoge la cita de Wornum, suficientemente significativa de los principios perceptivos, que según él tiene el "sentido del orden" en la ornamentación: "Creo que la analogía entre música y ornamento es perfecta. Uno es al ojo lo que la otra es al oído, y no está muy lejano el día en que esto quede prácticamente demostrado. El primer principio del ornamento parece ser la repetición... una sucesión medida en el sistema de ambos surge de la misma fuente, el ritmo... La segunda etapa en música es la armonía, o una combinación de sonidos y melodías simultáneos; es también idéntica en arte ornamental, pues todo esquema ornamental correcto es una combinación... o una sucesión medida de formas... llamada en la primera contrapunto y en la otra contraste simétrico". *El sentido de Orden...*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>11</sup> Los arquitectos Vilaseca y Domènech i Montaner son seguidores de sus teorías, tal como indica M. Freixa en *El Modernismo en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986, p. 92.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 82.



dicación del eclecticismo,<sup>13</sup> con un objetivo principal: unir utilidad y belleza en las artes industriales. La alianza entre lo útil y lo bello será uno de los temas de debate que a posteriori llevará al replanteamiento de la cuestión de la decoración y la funcionalidad.

Muchos de los ensayos sobre las leyes del ornamento son un claro intento de buscar y definir el ornamento como lenguaje. Éste es el camino que conducirá finalmente a la utilización del ornamento como recurso significativo, como símbolo.<sup>14</sup> Jones ya sugería que la decoración podía transformarse en el puntal de una renovación general del estilo, la vía hacia el movimiento por el Art Nouveau. Pero en la escena finisecular hay que añadir otros ingredientes esenciales que ayudaron a la cristalización lejos de los historicismos, como fue la importancia decisiva del influjo del arte japonés y la configuración de nuevos repertorios decorativos cercanos al modelo de Jones.

Entre otros muchos ejemplos de la proliferación de publicaciones citaremos la dirigida por A. Raguenet, *Matériaux et documents d'architecture et de sculpture*, donde aparecen dibujos neogóticos, un apartado titulado "japonaiseries" (con composiciones japonesas y paneles decorativos), y, a pesar de ser una publicación francesa, aparecen algunos detalles escultóricos y arquitectónicos del arquitecto catalán Domènech i Montaner. También cabe destacar la *Grammaire des Arts Décoratifs* de Charles Blanc, publicada en 1883, que defiende la utilización de materiales industriales que reproducen técnicas que permiten la reproducción en serie.

Una muestra que podríamos denominar "panteísta-cientifista decimonónica" fueron los dibujos de Ernst Haeckel, publicados por primera vez en 1862, y recopilados en forma de álbum en *Kunstformen der Natur* (1899-1904), que ejercieron una considerable influencia en el Jugendstil.<sup>15</sup> De la misma forma, en Francia, dos de las recopilaciones más significativas del influjo de la inspiración en la naturaleza, que posibilitó la evolución hacia una decoración con motivos vegetales y animales, fueron: *La Plante et ses applications ornementales*, realizado bajo la dirección de Eugène Grasset, y *L'animal dans la décoration*, compilación de M. P. Verneuil.<sup>16</sup> En un comentario sobre el primer repertorio, Gustave Soulier destaca que se trata de un método de interpretación decorativa, aplicable a las diferentes artes decorativas —desde la orfebrería, el papel pintado, la cerámica, las vidrieras, los hierros, los muebles...—.<sup>17</sup> Y Grasset, en el "prefacio", defiende el espíritu del trabajo colectivo, y a manera de manifiesto expone: "Nous n'avons nullement la prétention d'inventer un Art, chose d'ailleurs impossible, et nous nous contenterons d'essayer de marcher de l'avant en abandonnant toute copie des ornements d'une autre âge".<sup>18</sup> Grasset propone tomar como base de composiciones las necesidades constructivas y adoptar una ornamentación inspirada en la naturaleza. Siguiendo los pasos de su maestro, Verneuil, refiriéndose a los artesanos de la Edad Media, y a las artes de la

cerámica, los cueros, la laca, las alfombras, las considera "œuvres d'art dans toute l'acception du mot, dignes de toute admiration et de constante étude, non pour les copier, mais pour y trouver le secret du style (...)". Y se pregunta: "Que cherche constamment l'industrie?", respondiendo: "De la variété dans les modèles, de la variété dans les couleurs, de la variété dans les formes, et cela avec un minimum de frais de fabrication (...) ce qui n'existe pas ici, l'imitation pour le plaisir d'imiter et non pour celui de composer ou orner".<sup>19</sup> Se trata, pues, de componer libremente con estos motivos como tema, con un registro de infinita variedad de motivos. De la relación con la naturaleza, Walter Crane, en el ensayo *Line and Form* (1904), aísla la estructura esencial, la forma y la línea como elementos principales del lenguaje. La síntesis del Art Nouveau llevó a la generalización de estos ornamentos naturalistas y lineales.

En un intento de comparación con la Edad Media, A. Cirici defendía que el paso de lo románico a lo gótico fue precedido por un cambio de tema en la escultura decorativa,<sup>20</sup> y por contra, la evolución de la decoración floral modernista el fenómeno tuvo un sentido contrario: "Empezó con detalles florales realistas, del tipo introducido en el dibujo por Apeles Mestres, que fueron estilizados después buscando la norma en lo arcaico o en lo exótico, en lo preraphaelista o en lo japonés, hasta que el exceso de estilización condujo a lo arbitrario, y de lo arbitrario surgió el retorno a lo prestigioso y cultural: al laurel, al olivo, al boj, al mirto, la vid y la hiedra, abandonando los lirios, las anémonas, los iris, las azucenas, las rosas y las orquídeas en beneficio de un nuevo mundo vegetal que llevaba en su seno, implícita, la semilla esencial del clasicismo".<sup>21</sup>

#### La apelación a la tradición mediterránea: simplicidad, conciencia ordenadora y desnudez en las técnicas de ornamentación

Desde el momento en que las imágenes y las formas decorativas del Art Nouveau fueron cayendo en descrédito, bajo un proceso de desgaste y arbitrariedad, la búsqueda de la síntesis y la simplicidad se da por la senda del clasicismo o por la senda de lo popular. Simplicidad es un lema que se repite contra la "eliminació de falses elegàncies".<sup>22</sup>

Este nuevo rebrote de clasicismo "des del punt de vista geogràfic, el tema del nou classicisme imbricat amb el del mediterranisme va determinar una selecció centrada en França, Catalunya i Itàlia".<sup>23</sup> Y en este sentido uno de los focos irradiadores de la defensa de la tradición clásica ya había sido Francia, que después de la guerra franco-prusiana (1870-71), quiso distinguir la cultura francesa con un pasado civilizado de raíces mediterráneas frente a la cultura del Norte de Europa. El mito de Arcadia se convirtió en una fuente de inspiración inigualable

<sup>13</sup> Un eclecticismo inteligente e imaginativo, tal como propugnaba Jones en *The Journal of Design*, Londres, 1851.

<sup>14</sup> Los escritos de W. Crane, *Ideals in Art*, G. Bell and Sons, Londres, 1905, apuntan en este sentido.

<sup>15</sup> Durante la década de los noventa los dibujos de la recopilación citada aumentaron considerablemente con ilustraciones de medusas, plantas acuáticas, animales... Haeckel influyó de forma decisiva sobre August Endell y Hermann Obrist.

<sup>16</sup> Publicados por la Lib. Centrale des Beaux Arts en París, 1896 y 1897 respectivamente. Otros artesanos, como Eugène Gallé o Ruprich Robert, también publicaron otros repertorios de flora ornamental.

<sup>17</sup> "La plante et ses applications ornementales" en la *Revue des Arts Décoratifs*, Exposition Universelle, París, 1900, pp. 93-96.

<sup>18</sup> Bajo estas mismas directrices, en 1905 Grasset publicará *La composition ornementale*, obra de características más teóricas.

<sup>19</sup> "Introduction" en *L'animal dans la décoration*, op. cit., pp. III-IV.

<sup>20</sup> Según Cirici, "en la Edad Media, lo que se produjo fue el abandono de la palmeta, del acanto, de la rosácea, del amento sinusoide, de la hoja hemipleja, que constituían el repertorio románico, por el jazmín real, los cardos, la achicoria, los pámpanos, el roble, la hiedra, la sagitaria, la col, la lechuga de la época gótica. El cambio era equivalente a substituir unos temas prestigiosos y tradicionales, de origen asirio, griego, egipcio, persa, por temas cercanos, vivos, cotidianos; a substituir, en fin, una forma de tipo cultural por otra de tipo vital". *El arte modernista catalán*, Ed. Aymà, Barcelona, 1951, p. 186.

<sup>21</sup> A. Cirici, *ibid.*, p. 186.

<sup>22</sup> Xènius, "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 15-II-1911.

<sup>23</sup> M. Peran, A. Suárez y M. Vidal, "Opcions i models per a un art modern. Noucentisme i context internacional", cat. Expos. *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Barcelona, 1994, p. 54. También es interesante el catálogo de E. Cowling, J. Mundy, *On classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Tate Gallery, Londres, 1990.

para algunos poetas y escritores franceses, y, de forma especialmente significativa, se materializó a nivel pictórico en los grandes ciclos simbólico-decorativos de Puvis de Chavannes.<sup>24</sup> También en Cataluña la presencia de la tradición clásica, tal como señaló en su momento E. Valentí i Fiol,<sup>25</sup> estuvo presente desde el período de la *Renaixença* y durante el *Modernisme*, aunque con el *Noucentisme* resurgirá con fuerza.<sup>26</sup> El mito del *Mediterraneísmo-Clasicismo* es lo que podríamos denominar un lugar común de reflexión, pero también de inconcreción. En los inicios del siglo XX, el clasicismo mediterráneo como fuente de identidad cultural no es sólo un fenómeno con traducciones estéticas sino que se convierte en el fundamento ideológico del retorno al orden, de los valores de una “nueva cultura” que se impondría, sobre todo, después de la primera guerra mundial.<sup>27</sup>

En el campo de la arquitectura y las artes decorativas, al principio de la “firmitas, utilitas et venustas” de Vitrubio se añade el de la simplicidad, de retorno a la sencillez y la austeridad como valores propios de la tradición mediterránea, un concepto de clasicismo mediterraneísta que se relaciona también con lo popular. La necesidad de buscar lo esencial, de una arquitectura y unas artes libres de la retórica vacía del eclecticismismo decimonónico, formaba parte de una operación que intentaba deslindar lo fundamental de lo accesorio. Por eso las vanguardias arquitectónicas fijarán su atención en esta tradición. Pero, a la vez, volver la mirada hacia la llamada arquitectura popular era regresar, en cierta forma, a la arquitectura pre-industrial, con una dosis importante de nostalgia del paraíso perdido.

Me interesa destacar, básicamente en Cataluña, algunos episodios de la compleja operación de deslindar lo fundamental de lo accesorio, por lo que hace referencia a los componentes que intervienen en el entorno habitado. J. Torres García en su artículo “La decoración de las casas”<sup>28</sup> recuerda a los artesanos el olvido de la sobriedad propia de la tradición autóctona, que hace falta recuperar y que está exenta de la influencia de modelos foráneos. Eugeni d’Ors en *La Ben Plantada* pondera la sencillez y armonía de la arquitectura mediterránea. La protagonista, Teresa, vive en un pueblo de la costa, pequeño y blanco. Cabe destacar aquí la revalorización de lo popular y la alabanza de la casa humilde, como una actitud que defiende las más pequeñas cosas cotidianas. La presencia de las artes y los oficios populares en pro de la dignificación de la casa, con una cierta pátina de franciscanismo, coincide con las palabras de Folch i Torres cuando propugna que no se debe ornamentar el esqueleto con aplicaciones ornamentales sino acusar hasta el lirismo las funciones de cada elemento constructivo.<sup>29</sup> Consejos que anunciaban una manera de actuar, con una conciencia ordenadora y un gusto por la desnudez en las técnicas de la ornamentación. Además ironiza sobre la gran cantidad de objetos inútiles y de mal gusto que se acumulan en los interiores, y propugna la importancia de un mobiliario sobrio, no imitador

de modelos extranjeros, con una consideración especial por los artesanos que hacían bien su trabajo, sin esnobismos ni imitaciones. Reivindica el retorno a los “viejos muebles”.<sup>30</sup> El resumen de estas opiniones y tentativas lo encontramos ejemplificado en la Exposición Internacional del Mueble de 1923. Por un lado se intenta mostrar la decadencia del siglo anterior y los intentos de renovación se dirigen hacia la búsqueda de la simplicidad: “William Morris, en Inglaterra, y Bing, en Francia, pretenden aportar nuevas formas; el primero con la vuelta a la decoración renacentista, sobre la sencillez japonesa, intentando el prerrafaelismo decorativo, y el segundo con las formas curvas y los ‘huesos de muerto’ sin conseguir imponer sus invenciones. Se quiere el mueble confortable y sencillo, y se construyen por series en los grandes talleres. Triunfa la simplicidad y la economía”.<sup>31</sup> Sin embargo, en el aspecto artístico e innovador la muestra no tuvo mucha importancia, y la única iniciativa interesante se presentó como un concurso convocado por el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) bajo el título significativo: “Per a la bellesa de la llar humil”. El objetivo era “procurar despertar el interés hacia esa obra moralizadora de embellecimiento de la habitación humilde”,<sup>32</sup> con la característica común de sencillez y precio reducido. Santiago Marco, impulsor de esta iniciativa, se lamentaba de la desorientación que hizo que no se llegara a una solución perfecta de lo que ha de ser una “habitación humilde”. Pero “no obstante, se consiguió alguna demostración de cuán bello puede ser lo modesto, el encanto de la simplicidad de un sencillo arco abierto en una pared blanca, unos muebles de enea y madera de haya natural, unas alegres cretonas de florecillas, alegran ese interior que es bello, porque no ocultan su limpia modestia, porque busca sus encantos en la armónica simplicidad de los materiales modestos sin ocultar su origen, sin querer aparentar lo que por su rango no les es permitido, atrae, invita al deseo de su posesión, desechando de casa los sucios papeles y los muebles de mal gusto”.<sup>33</sup> “Per a la bellesa de la llar humil” fue la muestra resultante de la “bella dignidad” que podía dar el *Noucentisme* de carácter popular, de geometría simple y de líneas rectas y lisas. La única ornamentación existente eran cenefas con golondrinas o con la cesta y los jarrones de frutas, motivos decorativos del redescubrimiento de lo barroco, entendido como un arte de raíces populares.

Pero estas ideas noucentistas “moralizadoras” contrastan con los lujos decorativos modernos, cosmopolitas, que proceden de Francia, una vez más. Recorrido que acaba en el Déco, en el que “las referencias barrocas son en su casi totalidad decorativas; el barroco es en la arquitectura del XX ante todo una cuestión ornamental, que no afecta globalmente a los volúmenes y plantas que por lo general están condicionadas por una estandarización de sus soluciones. Barroco y clasicismo son simplemente dos opciones no enfrentadas para un gran número de arquitectos”.<sup>34</sup> Así pues, eclecticismismo de nuevo, pero con una epidermis decorativa diferente, con unos patrones multiformes

<sup>24</sup> Este tema fue tratado in extenso en T. M. Sala, “Puvis de Chavannes, la ensoñadora eternidad”, *Kalías*, Revista de Arte. IVAM Centre Julio González. Año VII, núm. 13, semestre I-1995, pp. 136-141.

<sup>25</sup> *Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana*. Barcelona, 1973.

<sup>26</sup> Véase el catálogo de la exposición: M. Peran, A. Suárez y M. Vidal, *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, op. cit.

<sup>27</sup> Durante el período de entreguerras en Europa se producirá una reacción que coincide con el resurgimiento de los nacionalismos. El retorno al orden es un retorno a la figuración y a los oficios tradicionales, aunque según los países las diferencias son remarcables. En 1980, en la exposición *Les réalismes 1919-1939* del Centro Georges Pompidou de París, se planteaban diversos elementos de juicio en torno a este fenómeno, principalmente en Italia, Alemania y Francia.

<sup>28</sup> *La Veu de Catalunya*, 14-III-1912.

<sup>29</sup> *La Veu de Catalunya*, 1910.

<sup>30</sup> Múltiples artículos publicados en la “Pàgina Artística” de *La Veu de Catalunya*, como “L’amor als vells mobles familiars” (31-VIII-1911), “L’art de la casa” i “Vells amoblaments” (28-XII-1914), etc. La figura de J. Folch i Torres ha sido estudiada de forma monográfica por M. Vidal, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Pub. Abadia de Montserrat, Barcelona, 1991.

<sup>31</sup> “Sección técnica y escolar”. Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores. Barcelona, sept.-oct. 1923, p. 34.

<sup>32</sup> S. Marco, “La casa humilde”, *Album-Resumen*, Barcelona, s.a.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s/p. Se presentaron 40 conjuntos. Véase el libro impreso por Oliva de Vilanova, *Per a la bellesa de la llar humil. Recull d’orientacions*. FAD, Vilanova, 1923.

<sup>34</sup> J. Pérez Rojas, *Art Déco en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 318.

mes. "Clásico y barroco, sintético y exuberante, cosmopolita y casticista, historicista y futurista, profundo y superficial, el art déco gusta de lo refinado y lo rústico, de la estridencia y el ritmo, del lujo y la sencillez, del esfuerzo y la indolencia, de la quietud y de la aceleración; (...) es más un espíritu que un estilo."<sup>35</sup> De ahí que un ala del Noucentisme "se embarca en ese cierto concepto de lo 'moderno' que es el Art Déco".<sup>36</sup>

Pero el problema de fondo planteado es la relación entre lo útil y lo bello, entre la forma y la función. En 1908, el arquitecto Adolf Loos había decretado la muerte del ornamento de forma drástica. La intención era firme: separar el arte de la utilidad, evidenciar el divorcio entre la decoración y la adecuación funcional. Según Loos, "poseemos el arte que ha remplazado al ornamento. Después de las tensiones y fatigas cotidianas, vamos a escuchar a Beethoven o el Tristán".<sup>37</sup>

Loos es consciente del carácter instintivo y natural del ornamento, para él el ornamento significa un vínculo con un pasado ya muerto, al que se contraponen el carácter artificial de la sociedad burguesa. "El ornamento se les convirtió en fetiche, y sustituyeron esa criatura llamándola estilo (...) Y copiaron durante tanto tiempo ornamentos desaparecidos hasta encontrar-

los ridículos ellos mismos y, cuando ya no pudieron más, crearon nuevos ornamentos —o sea que habían degenerado tanto culturalmente que ya podían hacerlo. Y por fin se alegran de haber encontrado el estilo del siglo Veinte. (...) Pero el estilo del siglo Veinte no es eso. Hay muchas cosas que muestran en forma pura el estilo del siglo Veinte. Son aquellas a cuyos productores no les pusieron como tutores a los degenerados".<sup>38</sup>

No obstante, en la Exposición des Arts Décoratifs Modernes de París, en 1925, encontramos el punto de convergencia del debate en torno al ornamento, de las dos tendencias que emanan de este recorrido que hemos descrito por la era de la mecanización: las muestras del denominado Art Déco, que entienden la casa como una sólida y lujosa elegancia decorada, y, por otra parte, la propuesta de Le Corbusier en el del pabellón de l'Esprit Nouveau, que, conjuntamente con el de la URSS de Melnikov, entienden la casa como una máquina de vivir, como un utensilio. Un debate que condujo al movimiento moderno por la vía de intentar desenmascarar continuamente las apariencias, del menos es más, y que resume una parte importante de las experiencias artísticas y arquitectónicas del mundo contemporáneo.

<sup>35</sup> J. Pérez Rojas, *ibid.*, pp. 63-64.

<sup>36</sup> A. Suárez, M. Vidal, "Pròleg" en P. Maenz, *Art Déco: 1920-1940*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1976.

<sup>37</sup> Extraigo la cita de Gombrich, *op. cit.*, p. 94.

<sup>38</sup> "Arquitectura", publicado en *Der Sturm*, 15-XII-1910. Traducido al castellano en *Escritos II. 1910-1932*, Bib. de Arquitectura, El Croquis Ed., Madrid, 1993 (1987), pp. 29-30.



# LA CIUDAD SOÑADA POR ILDEFONS Cerdà: DEL MÉTODO POSITIVISTA A LA UTOPIA MEDITERRÁNEA <sup>1</sup>

JUAN MOLET I PETIT

LA configuración urbanística del Ensanche de Barcelona está marcada por el pensamiento de Ildefons Cerdà, autor del plan. El estudio <sup>2</sup> de este personaje completamente influido por el positivismo <sup>3</sup> de su época y por la fe en la ciencia y el progreso, nos revela cuáles fueron sus principales preocupaciones en el momento de definir la nueva ciudad industrial. Así, antepone a la realización de su proyecto el análisis minucioso de todos los hechos “positivos” que conforman la ciudad de Barcelona: se interesa por la ubicación de la ciudad, por su clima dominante, con mención de vientos y precipitaciones, por los principales accidentes geográficos que la rodean, así como por factores de carácter higiénico, como las causas y consecuencias de las epidemias declaradas en la ciudad, y por aspectos de carácter social, como el coste del alquiler de la vivienda obrera, la composición por clases sociales de la ciudad, y las características principales de las viviendas. <sup>4</sup>

Todos estos estudios, sin precedente alguno en España, y la aplicación de las conclusiones que de ellos se desprenden, llevan a Cerdà a definir un proyecto de ensanche que, como se verá, resulta utópico, <sup>5</sup> no sólo por su dificultosa realización, sino también por sus concomitancias con las ideas del llamado “socialismo utópico”. <sup>6</sup> Con este adjetivo podemos calificar su proyecto de ensanche, aunque éste esté firmemente basado en la concreta realidad social, económica, física y climática de una ciudad ubicada en la costa del Mediterráneo Occidental.

Por otro lado, no sólo el pensamiento positivista traducido en utopía de Cerdà fue importante a la hora de definir el Ensanche de Barcelona, sino que la tradición urbanística y arquitectónica del Mediterráneo también tuvo su papel en la construcción de esta ciudad. Así, nuestro análisis se orientará tanto desde el punto de vista teórico, como del práctico, haciendo hincapié en aquello realizado, mucho más marcado por el peso de la tradición. De este modo podremos determinar en qué grado lo mediterráneo, entendido en un sentido amplio, <sup>7</sup> estuvo presente en el momento de construir la Barcelona de la era industrial.

## I. El urbanismo

En su Teoría General de la Urbanización Cerdà describió los principios fundamentales de su idea de ciudad. De su observación minuciosa de la vida humana se desprende que ésta se divide en momentos de movimiento y momentos de reposo; a su vez, el Mundo y las propias ciudades también se dividen en espacios de movimiento y de reposo, los primeros los constituyen las vías (calles, plazas, etc...) y los segundos los “intervías”, es decir, las áreas donde se sitúan las viviendas. Mediante el análisis del estado de las “vías” e “intervías” de las ciudades de su época, <sup>8</sup> Cerdà pudo observar los principales defectos que éstas

<sup>1</sup> Esta comunicación forma parte de los estudios que se llevan a cabo en la línea de investigación que, ocupándose del Modernismo y el Novecentismo en Cataluña, dirige la catedrática Dra. Mireia Freixa i Serra, en el marco del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

<sup>2</sup> Para un análisis más profundo del pensamiento de Cerdà vid. la parte III de J. Molet Petit, *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample*, tesis doctoral inédita, dirigida por la Dra. Mireia Freixa i Serra y leída en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona en junio de 1995. Esta tesis versa, principalmente, sobre la evolución de la tipología “casa de vecinos” del Ensanche de Barcelona entre 1860 y 1888.

<sup>3</sup> Cerdà también establece las diferentes leyes naturales, en su caso aplicadas al entorno urbano, a través de la observación y el análisis minucioso de los hechos, tal y como propugnan los principales teóricos del positivismo, entre los que destacan Auguste Comte y Hyppolite-Adolphe Taine, quien interpreta la historia y la cultura a través de leyes similares a las de la naturaleza. Asimismo cabe señalar la presencia en Cataluña de una corriente positivista ligada a la arquitectura, encabezada por Lluís Domènech i Montaner. Éste pide la creación de una nueva arquitectura “nacional” que traduzca las “leyes” de nuestra historia y nuestra cultura. Vid. “En busca de una arquitectura nacional” en *La Renaixença*, any VIII, vol. I (28 de febrero 1878), pp. 149-160.

<sup>4</sup> Vid. I. Cerdà, *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de la Ciudad de Barcelona*, tomo II; también la “Parte analítica. Estudios estadísticos” de la *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de reforma y ensanche de la ciudad de Barcelona*; y los “Datos estadísticos” de *Ensanche de Barcelona, memoria descriptiva de los trabajos facultativos y estudios estadísticos hechos de orden del Gobierno y consideraciones que se han tenido presentes en la formación del Ante-proyecto para el emplazamiento y distribución del nuevo caserío*, párrafos 19 al 60.

<sup>5</sup> El carácter utópico del pensamiento cerdiano quedó ya indicado por Arturo Soria Puig en su artículo “Una utopía concreta” publicado en el catálogo de la exposición antológica sobre la figura de Cerdà organizada por el Colegio de Ingenieros de Canales, Caminos y Puertos y celebrada en Barcelona en 1976. Sobre la influencia del socialismo utópico en Cataluña, vid. J. M.ª Oller Romeu, *Introducció del socialisme utòpic a Catalunya 1835-37*.

<sup>6</sup> Recordemos que los Socialistas utópicos, entre los que destacan Robert Owen, Charles Fourier y el Conde de Saint-Simon, abogaban por la creación de una sociedad nueva, cuya finalidad fuera promover la felicidad y el bienestar generales, a través de la edificación de nuevas comunidades igualitarias, fundadas en una base verdaderamente social, que acabarían por substituir y redimir a las antiguas, en plena decadencia moral y social. Vid. E. H. Cole, *Historia del pensamiento socialista*, vol. I, pp. 9-16.

<sup>7</sup> Entendemos “lo mediterráneo” desde un doble punto de vista: el físico, incluyendo la orografía, el clima, la presencia física del mar..., y el cultural, con amplias referencias a la historia, las tradiciones locales,...

<sup>8</sup> Aunque Cerdà hable siempre en general sin concretar de qué ciudades está hablando, de la lectura de sus escritos se desprende fácilmente que para sus estudios tomó como base la ciudad de Barcelona, es decir, una ciudad de carácter mediterráneo.



Fig. 1. Ildefons Cerdà, *Plan de Reforma y Ensanche de la ciudad de Barcelona*, primera versión, presentada y aprobada por el Gobierno en 1859. En él se pueden observar los principales principios del urbanismo cerdaniano.

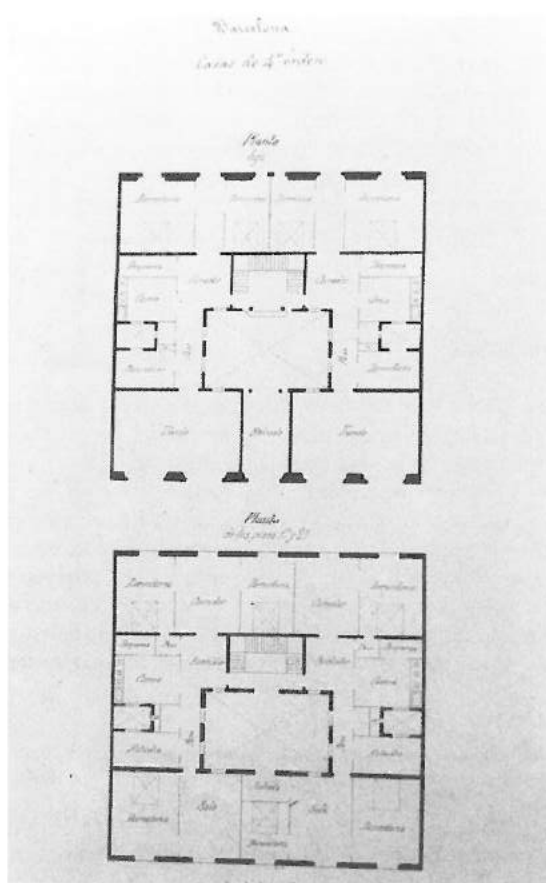


Fig. 2. Ildefons Cerdà, *Distribución de las casas que se proponen para el Ensanche de Barcelona. Casas de cuarto orden.*

ofrecían, perjudiciales para el desarrollo físico, moral y social de sus habitantes. Éstos se resumen básicamente en: a) calles estrechas que impiden la circulación de personas y carruajes, perjudicando uno de los principios elementales, el movimiento; b) viviendas pequeñas, oscuras, mal ventiladas, sucias, amontonadas, y caras, lo cual perjudica al segundo principio, el reposo, y a la propia sociedad;<sup>9</sup> y c) y como causa desencadenante de todo lo demás, la existencia de murallas y fortificaciones, que limitan el espacio físico de la ciudad, causando el amontonamiento de ésta y todas sus graves consecuencias, sobre todo las de carácter higiénico.<sup>10</sup> Así, a la hora de elaborar la nueva ciudad, Cerdà procura evitar todos estos defectos (muchos de ellos típicos de las ciudades mediterráneas); para lo cual quiere garantizar tres principios: la salubridad, la viabilidad y, esta es una consideración exclusivamente social, la igualdad.<sup>11</sup> El primero se consigue gracias a calles amplias, cuya orientación se habrá de determinar según la dirección de los vientos más favorables, de manera que éstos determinarán el esquema general de la ciudad, con edificios aislados, rodeados de jardines. El segundo se consigue mediante una red viaria racional, con calles de suficiente amplitud para absorber el tráfico y cruces espaciosos para facilitar todos los movimientos. La consecución del tercero, requerirá que todas las partes de la ciudad tengan el mismo trato, de manera que todos los terrenos tengan el mismo valor y se acabe con la injusticia que representaba (y que aún representa) el tener que pagar un mayor alquiler, según la zona. Junto a estos tres principios una condición básica, que la ciudad sea ilimitada, para que pueda crecer libremente y para que haya espacio suficiente para desarrollar todas las actividades, evitando además la especulación inmobiliaria que la falta de espacio edificable provocaba.<sup>12</sup>

A través de todo se ve claramente el deseo de Cerdà por romper con los aspectos negativos del urbanismo mediterráneo tradicional, respetando principalmente la vieja malla ortogonal, de calles paralelas, aplicándole la más rigurosa geometría y modificándola en tres puntos básicos (fig. 1): a) la plaza mayor, indiscutible centro de reunión social de los pueblos mediterráneos, desaparece como tal: por un lado, la voluntad de crear una ciudad igualitaria, provoca la eliminación de espacios privilegiados socialmente, diseminando los edificios públicos por todos los barrios de la urbe; por otro, la función de espacio verde, de recreo y relación, la traspasa a los numerosos parques públicos que esparce por la ciudad y a los jardines interiores de las manzanas que él prevee; y por otro aparta la función comercial de estos espacios con la creación de mercados cubiertos.<sup>13</sup> Así, las plazas cerdanianas, desprovistas de sus funciones seculares, quedan reducidas a simples cruces viarios sin la menor relevancia social.<sup>14</sup>

b) Las calles se amplían considerablemente y se regularizan por completo, desapareciendo la dualidad de amplitudes entre las paralelas a la costa y sus perpendiculares, típica de los pueblos del litoral.<sup>15</sup> Ya no se protegen del sol gracias a su estrechez, sino gracias a los plataneros,<sup>16</sup> que ofrecen sombra en verano y permiten la necesaria insolación en invierno. Los porches, que se habían usado ampliamente en los nuevos espacios

<sup>9</sup> Vid. I. Cerdà, *Teoría General de la Urbanización...* vol. I, p. 405 y ss.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 256-260.

<sup>11</sup> Vid. I. Cerdà, *Teoría de la construcción de las ciudades...*, párrafos 1.461-1.497 b.

<sup>12</sup> Una descripción más detallada del Plan Cerdà también la encontramos en J. Molet, *op. cit.*, capítulo III.1.1.

<sup>13</sup> La desaparición de los mercados de las plazas y su ubicación en espacios cubiertos e higiénicamente más adecuados es una tendencia que ya era habitual en las ciudades del siglo XIX y que Cerdà recoge y potencia en Barcelona.

<sup>14</sup> La tan repetida afirmación que Cerdà pretendía crear un nuevo centro urbano en la Plaça de les Glòries, es completamente falsa, ya que ésta adquiere sus impresionantes dimensiones, a causa de ser el lugar donde se cruzan las calles más importantes del Ensanche, la Diagonal y la Meridiana. Así cabría interpretar ese espacio, no como una gran plaza mayor, sino como un gran chaflán.

<sup>15</sup> Vid. A. Cirici, *L'Arquitectura catalana*, p. 17.

<sup>16</sup> Cerdà, en su *Memoria del Ante-proyecto del Ensanche de Barcelona...* (párrafos 134-135) dedica un apartado específico al arbolado de las calles, citando los beneficios que éste aporta a la ciudad, destacando la eliminación de la excesiva humedad del suelo y la regeneración del oxígeno. Añade que se ha de elegir con sumo cuidado la especie más conveniente, aunque no cita ninguna en concreto. Esto nos induce a pensar que la adopción del platanero se decidiría más tarde (el citado escrito es de 1855) una vez vista la buena adaptación a la ciudad de los primeros ejemplares de esta especie, provenientes de la Devesa de Girona y plantados en las Ramblas en 1859.

decimonónicos, son completamente rechazados por Cerdà, considerándolos poco higiénicos, insalubres, húmedos, mal ventilados e inseguros de noche. Sólo aprueba los pórticos aislados, sin construcciones encima, como los que se encuentran en la plaza principal de Granollers.<sup>17</sup>

c) Se desprecia la antigua red de caminos que comunicaban Barcelona con los pueblos del llano, ejes a lo largo de los cuales había crecido tradicionalmente la ciudad, imponiendo una nueva más directa y eficaz. La nueva red sigue comunicando el núcleo de la Barcelona antigua con los pueblos del llano pero, además, tiene una visión más universalista integrándose en lo que él denomina la "vialidad universal" ya que su prolongación coincide con los caminos que comunican Barcelona con el resto de Europa y del Mundo. Asimismo estos nuevos caminos se integran en la malla ortogonal y, sobre todo, tienen en cuenta la orografía del terreno, así como las "salidas naturales" de la ciudad hacia las que se dirigen. De los viejos caminos, Cerdà sólo conservará el que comunicaba Barcelona con Gràcia y que ya se había consolidado como paseo.

De este modo, comprobamos como Cerdà obvia la mayoría de los parámetros históricos urbanísticos de los pueblos mediterráneos, pero respeta completamente los parámetros geográficos, intentando integrar su nueva ciudad al marco físico donde se ubica; así, las calles siguen la orientación de los vientos más saludables que soplan en Barcelona, el S.O. poco húmedo y fresco, y el N.E., templado, que se cruzan en ángulo recto haciendo coincidir esta orientación con la de la costa, siguiendo una de las premisas más importantes de los pueblos mediterráneos. Asimismo dirige las vías principales a los valles del Besós y Llobregat así como al delta de éste buscando, como se ha dicho, las salidas naturales, que evitan el paso por las sierras que rodean a la ciudad.<sup>18</sup> Por otro lado, el urbanista prevee la construcción de un canal alrededor de la ciudad para interceptar las temidas aguas torrenciales que los días de lluvia bajaban desde la Sierra de Collserola e inundaban el llano de Barcelona. Este canal tenía que substituir el foso de la muralla, que hasta aquel momento había servido para canalizar las aguas pluviales al mar. Así vemos como Cerdà aprovecha y se adapta a las condiciones físicas y climáticas del lugar donde ubicará su ciudad, siguiendo una norma no escrita del urbanismo mediterráneo.<sup>19</sup>

Desgraciadamente, muy poco de lo proyectado por el urbanista se llevó a cabo, ya que no se construyó ni el canal de recogida de las aguas pluviales, ni los jardines interiores, ni el gran número de parques previstos, así como se favoreció una zona determinada en detrimento de la igualdad propugnada. Sólo se respetó, hasta cierto punto, el diseño viario, reduciendo la anchura de algunas calles principales; y la distribución de las manzanas. Esto ha provocado que la buscada integración del Ensanche en su entorno mediterráneo se haya cumplido sólo a medias (sólo cabe recordar las periódicas inundaciones que aún sufre la parte baja de la ciudad durante el mes de septiembre), aunque ciertos aspectos de la tradicional ciudad mediterránea se hayan salvado: la concentración de actividades en su centro, naturalmente saturado, la creación de plazas como lugares de reunión, destacando la de Cataluña, y la falta de grandes espacios verdes, mucho más típicos de las grandes urbes del norte.

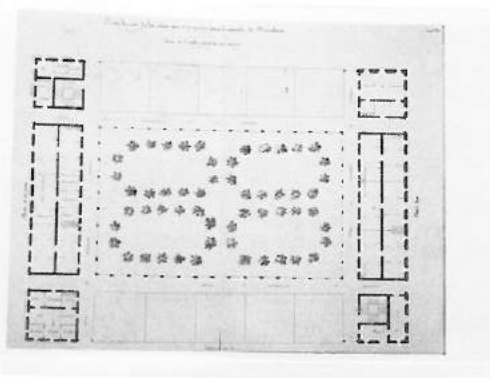


Fig. 3. Ildefons Cerdà, *Distribución de las casas que se proponen para el Ensanche de Barcelona. Casas de primer orden para la clase obrera.*

## II. La arquitectura

La nueva ciudad propuesta por Cerdà, integrada en su entorno mediterráneo, no solamente se definió a través del urbanismo; ya hemos visto cómo el ingeniero valoraba el "inter-vías" como parte fundamental de la ciudad, llamándole "urbe elemental", por lo cual también llegó a planificar como tendrían que ser los edificios de la nueva Barcelona.<sup>20</sup>

Las viviendas, que propone, muy distintas de lo que se construyó, cumplen cuatro condiciones básicas: salubridad, a través de la conveniente insolación y ventilación; moralidad y decencia, separando adecuadamente las habitaciones comunes de las estrictamente privadas; independencia, aislando máximamente cada una de las viviendas; y economía, estando al alcance de todas las clases sociales.<sup>21</sup> A partir de esta primera definición, estudia y describe cómo tendrían que ser cada una de las diferentes habitaciones, insistiendo básicamente en los aspectos de limpieza, ventilación e iluminación, así como reclamando amplitud y aislamiento.

Más interesantes para nuestro estudio son los ocho ejemplos, correspondientes a sendas tipologías, que nos propone al final de uno de sus escritos en forma de láminas, sin texto.<sup>22</sup> Los edificios que propone no cumplen a rajatablas todo lo que reclama en sus textos, pero representan un compromiso entre sus ideas y la tradición constructiva mediterránea, siendo mucho más realistas, y resultando mucho más interesantes para nuestro análisis.

Se trata de ocho tipologías diferentes, que responden a ocho categorías sociales. Las cuatro primeras las denomina "casas de primer orden", "casas de segundo orden", "casas de tercer orden" y "casas de cuarto orden" (fig. 2), según el tamaño y la riqueza de la familia a que vayan dirigidas. Son edificios o bien aislados, o bien adosados, o bien entre medianeras. En todos ellos se mantienen las condiciones de ventilación, iluminación y aislamiento que exige en sus escritos, consiguiéndolas a través de la presencia de grandes patios, de la poca profundidad de los edificios y de la poca altura de éstos.

<sup>17</sup> Vid. I. Cerdà, *Teoría de la construcción de las ciudades...* párrafos 1.227-1.228.

<sup>18</sup> Cabe recordar que la comunicación entre el Llano de Barcelona y el interior de Cataluña sólo se puede realizar cómodamente a través de los valles del Besós y del Llobregat. Cualquier otra ruta, como la de los antiguos caminos de Horta a Cerdanyola, o de Gràcia a Manresa, o de Sarrià a Sant Cugat, implica el dificultoso ascenso a la Sierra de Collserola.

<sup>19</sup> Vid. M. Goldfinger, *Arquitectura popular mediterránea*, p. 13.

<sup>20</sup> En varios textos de Cerdà encontramos referencias a la vivienda: Vid. *Ensanche de Barcelona, memoria descriptiva...* párrafos 98-161; *Teoría de la construcción de las ciudades...*, párrafos 881-1.150; y *Ordenanzas Municipales de construcción para la ciudad de Barcelona y pueblos comprendidos en su Ensanche*, título IV, sección II, arts. 90-207.

<sup>21</sup> Vid. I. Cerdà, *Teoría de la construcción de las ciudades...*, párrafos 881-1.150.

<sup>22</sup> Vid. I. Cerdà, *Memoria descriptiva...*, atlas, láminas X-XXI.



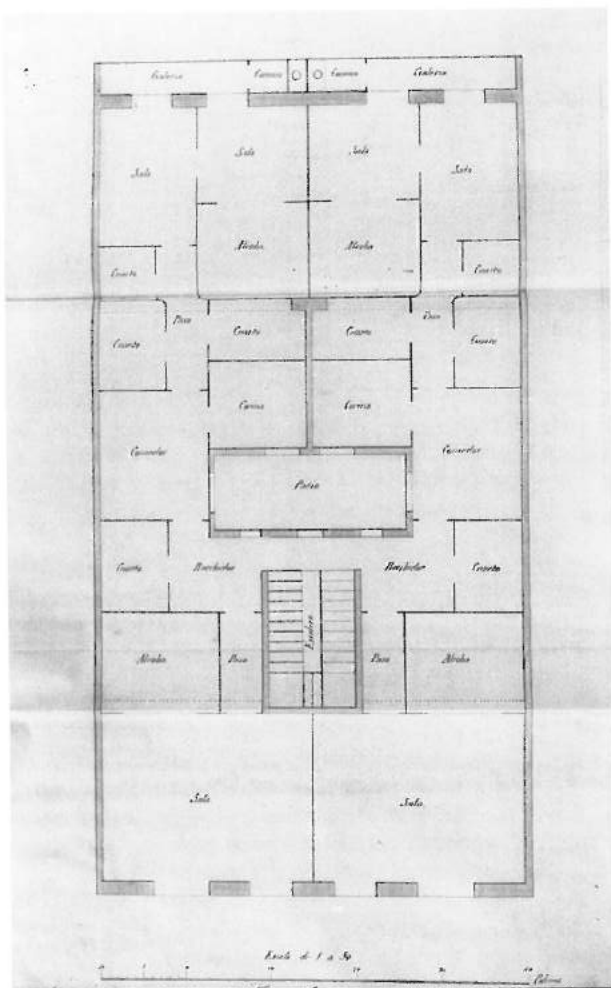


Fig. 4. Casa Jansa, Rda. St. Antoni, 96, Barcelona, Santiago Tarafa, Maestro de Obras, 1872. Planta. En ella podemos observar las principales características de las casas de Ensanche de Barcelona, que entroncan con la tradición mediterránea: edificio de forma alargada, pasillo longitudinal uniendo todas las habitaciones, presencia de patio posterior, galería,...

Las últimas cuatro tipologías (fig. 3) consisten en edificios "para la clase obrera". Los tres primeros para familias y el cuarto para "trabajadores solteros". Son muy parecidos entre sí y presentan una estructura muy simple: edificios de planta baja y dos pisos, de forma cuadrangular organizados alrededor de un gran patio central, conformando una especie de manzana. Las cuatro alas de edificación que conforman el rectángulo son muy estrechas y esto permite que las viviendas sean fácilmente ventilables con ventanas que dan a la calle y otras que dan al gran jardín central. En este lado se sitúan unas galerías o corredores abiertos que comunican todas las viviendas con las escaleras y entre sí, y funcionan como los rellanos. Las viviendas son muy sencillas con pocas habitaciones, muy ventiladas. Estas casas poseían, además, servicios comunes como escuelas y baños públicos.

Esta última tipología, la gran casa obrera, resulta quizá la más interesante y la más "utópica", acercándose al falansterio definido por Fourier,<sup>23</sup> o las Mietskasernen alemanas, por lo cual son completamente ajenas a la tradición mediterránea.

Desgraciadamente, como se ha señalado, nunca llegó a

construirse ninguno de estos edificios propuestos por Cerdà. Sólo aquellos que él califica de "cuarta clase" recuerdan a la tipología general que se construyó en el Ensanche, aunque con diferencias. Es por esto por lo que, si queremos rastrear las influencias de "lo mediterráneo" en el Ensanche, tendremos que hacer forzada referencia a lo construido.

Las técnicas constructivas utilizadas en los tipos de edificios construidos generalmente en el Ensanche son muy parecidas a las típicamente mediterráneas.<sup>24</sup> Así, observamos que se utiliza profusamente la técnica del ladrillo, recubierto parcialmente de piedra de Montjuïc, pero mayoritariamente de estuco en las caras exteriores, y enyesado en el interior de las habitaciones. Las crujiás se siguen cubriendo con jácenas de madera sobre las que apean las típicas bovedillas a la catalana, de ladrillo plano. La misma técnica se utiliza en la cubrición del edificio. Así se conseguía el típico terrado plano, que constituía un espacio exterior para los habitantes del edificio. El terrado era muy común en la Barcelona vieja, constituyendo un espacio amplio y soleado, ideal para secar la ropa y para huir del calor y la humedad, obteniendo el tan preciado aire fresco, muy escaso en las tan mal ventiladas viviendas del casco viejo, sobre todo durante los largos veranos mediterráneos. Esta gran utilidad, avalada por una larga tradición fue seguramente lo que movió a los constructores a utilizarlo casi exclusivamente en los edificios del Ensanche.<sup>25</sup>

Una vez desechados por completo los modelos propuestos por Cerdà, vemos cómo los edificios básicamente cuadrangulares y centralizados, de poca profundidad que él imaginara, derivaron, muy tempranamente, en construcciones con la típica estructura rectangular alargada (fig. 4) presentando las fachadas delantera y posterior en los lados más estrechos, siempre entre medianeras. Excepto en los chaflanes, podríamos decir que la mayoría de los edificios actuales presentan esta solución tanto los que se ubican en parcelas amplias, de más de doce metros de anchura, como aquellos más estrechos, en solares de menos de seis metros. Son precisamente estos últimos los que, por sus dimensiones, más semejanzas presentan con la típica casa mediterránea, tipología no contemplada por Cerdà. En ellos encontraremos más frecuentemente la típica disposición con un estrecho pasillo a un lado, con el mínimo indispensable de habitaciones al otro. Pero como la profundidad de las parcelas del Ensanche en muchos casos es mayor que la de las pequeñas manzanas de nuestros pueblos costeros, en algunos edificios las viviendas seguirán una distribución mucho más relacionada con aquella que se encuentra en las casas aisladas, con una habitación central, comunicada con la escalera de vecinos, a cuyos lados se situarán los dormitorios.

Otra característica común que también mantienen con la arquitectura popular mediterránea, sin duda alguna deudora de la forma alargada de los edificios, será la presencia del patio trasero. Éste, que las preocupaciones higienistas de Cerdà habían destinado a ser un jardín, conservará su función de espacio destinado al trabajo, como ampliación de las tiendas y talleres que ocupan la mayoría de las plantas bajas de estos edificios. Y esta función no sólo la cumplirán los patios traseros de los edificios con tiendas y talleres en la planta baja, sino también aquellos situados en construcciones con viviendas en los bajos, lo cual demuestra la fuerza de la tradición por encima de las preocupaciones de los teóricos.

Otro elemento cuyo origen se encuentra en la arquitectura popular, lo tenemos en las típicas galerías posteriores, elemento muy habitual de los grandes patios que centran las manzanas del Ensanche. Éstas se observan ya en las masías, como elemento completamente integrado al edificio que procuraba fres-

<sup>23</sup> Una descripción del Falansterio de Fourier nos la ofrece Leonardo Benévolo en *Historia de la arquitectura moderna*, cap. VI, pp. 190-193.

<sup>24</sup> Para definir la casa popular mediterránea vid. A. Cirici, *op. cit.*; M. Goldfinger, *op. cit.*, y C. Flores, *Arquitectura popular española*, vol. 5.

<sup>25</sup> Idea de la importancia del terrado, como elemento de cubrición nos la da el protagonismo plástico que a éste concedía Gaudí en todos sus edificios, convirtiendo estos espacios en verdaderos jardines de piedra.

cor en verano y abrigo en invierno.<sup>26</sup> En Barcelona, ya se encuentran en la ciudad intramuros como elemento exterior de la vivienda, y se desarrollan completamente en el Ensanche donde adquieren gran protagonismo, como elemento que *coloniza* los patios traseros y amplía el espacio de la vivienda. Aunque la función sea la misma que en el campo, en la ciudad se suele tratar de estructuras adosadas al edificio en las cuales se ensaya el uso de nuevas técnicas como es la del hierro. Además, su función cambiará muy pronto, ya que con el tiempo pasarán a cerrarse con cristalerías, constituyendo una ampliación de la propia vivienda y dejando de ser aquel espacio de transición entre ésta y el exterior. Precisamente este cerramiento de las galerías coincide con la filosofía de Cerdà, ya que él aprobaba la construcción de galerías interiores, siempre y cuando éstas fueran acristaladas; según él la presencia de las galerías acristaladas aislaba las habitaciones del exterior, consiguiendo, al igual que en las masías, que éstas fueran "más frescas en verano y más abrigadas durante el invierno".<sup>27</sup>

En cuanto a las fachadas de este Ensanche "no-cerdaniano" (fig. 5), la pervivencia de lo mediterráneo será también mucho más común en aquellas pertenecientes a edificios humildes, ya que las más ricas se verán impregnadas de elementos historicistas, que en el cambio de siglo serán substituidos por los *fastos* del Modernismo. Así pues, en muchos edificios del Ensanche encontraremos las sencillas fachadas de los pueblos mediterráneos, en las que dominará el muro, completamente plano, casi sin elementos sobresalientes, siempre recubierto con estuco. La sencilla decoración se basará en elementos horizontales, como cornisas, molduras, franjas y zócalos, así como los antepechos de los terrados, algunos en forma abalaustrada, y las ménsulas y cartelas que se situarán, conformando otra línea horizontal, a lo largo de la zona de desván, como recuerdo de los antiguos modillones que sostenían las vigas de madera sobre las que descansan las típicas bovedillas. Estas ménsulas, pues, cumplen una función semejante a los también mediterráneos triglifos clásicos.

En cuanto a las aberturas, y siempre en los edificios más humildes, se siguen utilizando, en gran medida, las formas de las casas rurales. Quizá la profusión de balcones, no tan grande como en edificios más ricos, sea la única nota disonante. Cabe destacar que este elemento, es denostado por Cerdà en muchos de sus escritos, ya que él opinaba que el voladizo del balcón quitaba luz y ventilación a los pisos inferiores y a la propia calle, por lo cual aboga por los balcones sin saledizo, es decir por los llamados balcones antepechados, otro elemento muy común en el Ensanche. Ambos tipos serán mayoritariamente adintelados, con las imprescindibles persianas de librillo, que protegen el interior de la fuerte luz mediterránea, reservándose los arcos escarzanos, o de medio punto imitando los viejos palacios góticos catalanes, para la entrada a la finca. En este caso, el arco se construirá en ladrillo y se cubrirá de estuco imitando el despiece de las dovelas. Esto es importante, ya que la dovela clave también será utilizada como estandarte del edificio, figurando en ella las iniciales del propietario y, a veces, la fecha de construcción.

### III. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, Cerdà parte de un método positivista llegando a formular una ciudad, de marcado carácter utópico. Tanto la voluntad de crear una ciudad completamente nueva, rompiendo con todo lo anterior, igualitaria, donde no exista especulación inmobiliaria y donde todos los barrios ten-

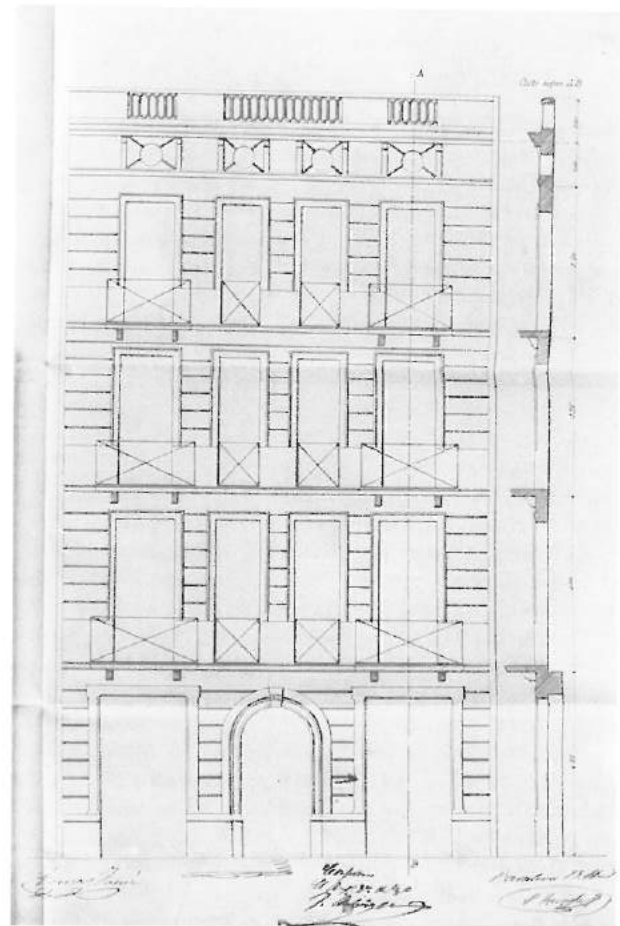


Fig. 5. Fachada de la anterior. Aquí observamos la típica balustrada que corona el edificio, así como las molduras horizontales que remarcan las alturas de los pisos, y que acompañadas de franjas en el mismo sentido imprimen la típica horizontalidad de la arquitectura mediterránea. Asimismo destaca la puerta central, de acceso a las viviendas con el usual arco de medio punto, elemento que se remonta a los palacios góticos catalanes, aquí con la dovela clave resaltada, con la fecha de construcción del edificio, elemento más propio de la arquitectura popular.

gan la misma importancia, con edificios específicos "para la clase obrera", con servicios comunes, pensados para dignificar la maltrecha vida a los obreros del siglo pasado, son muestras evidentes del carácter utópico del proyecto cerdaniano. Un proyecto de ciudad, que tiene muy en cuenta el entorno físico, intentando adaptarla a la orografía y al clima mediterráneos.

Pero este modelo de ciudad y arquitectura utópica choca no sólo con los intereses de la burguesía como tantas veces se ha insistido, sino también con la tradición urbanística y constructiva cuya influencia no podemos despreciar. Así, el proyecto pensado desde el positivismo y concretado en la utopía, es "re-modelado" finalmente por la fuerza de la cultura y de las tradiciones mediterráneas, imponiendo la funcionalidad que siempre ha marcado a las construcciones de carácter popular.

Así, en la construcción del Ensanche de Barcelona observaremos con detenimiento este proceso. La nueva estructura urbana ofrecida por la manzana Cerdà permite la construcción tanto de las grandes casas burguesas de la zona central, como de los pequeños edificios para menestrales de la periferia. En las primeras, donde la representatividad juega un papel impor-

<sup>26</sup> Sobre la masía catalana existen diversos estudios, entre los que destacan los de J. Camps i Arboix, *La masía catalana: història, arquitectura, sociologia*; J. Danés i Torras, "Estudi de la masía catalana" en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, juliol de 1933; y C. Flores, *Arquitectura popular española*, volumen 5, parte II.

<sup>27</sup> Vid. I. Cerdà, *op. cit.*, párrafo 979.

tante, en un principio, se buscarán modelos más suntuosos tendiéndose a copiar los esquemas de los palacios barrocos de inspiración francesa, con las habituales enfiladas, asociándoles elementos de la arquitectura "noble" del área mediterránea, como pueden ser los grandes patios interiores, rodeados de galerías, y las grandes escalinatas en ángulo, a imitación de los palacios góticos catalanes. En estos grandes edificios sólo se buscará la funcionalidad a partir de los años ochenta, cuando la representatividad pasará del interior a la fachada. Entonces, aun conservando elementos como el gran patio central, se buscará la funcionalidad interior adoptando los largos pasillos rectos y las habitaciones alineadas a lo largo de éstos, perfeccionando los esquemas de las casas mediterráneas.

En los estrechos edificios para obreros del Ensanche periférico, la pervivencia de los esquemas de la casa popular mediterránea será mucho más clara. Por un lado las dimensiones de ambas tipologías son muy parecidas, por el otro, la falta de representatividad en las primeras motivará la adopción de la funcionalidad de las segundas, copiando más fielmente sus estructuras. Así, mientras en las grandes casas burguesas a partir de los años ochenta se utilizarán, muy perfeccionados, las mismas soluciones de las casas populares, en los edificios menestrales, la dependencia de los modelos mediterráneos será mucho más directa, copiando no sólo sus virtudes, sino también sus defectos. Esto provocará que, mientras que las grandes casas evolucionen desde esquemas poco funcionales a esquemas muy funcionales, desplazando la representatividad del interior al exterior, provocando la aparición de las ornamentales fachadas eclécticas y modernistas, las casas modestas se mantengan en una línea de funcionalidad media con fachadas fieles al modelo popular mediterráneo, que con el tiempo y sólo en algunos detalles, adoptarán elementos del nuevo estilo ornamental.

Así pues, vemos cómo la fuerza de la arquitectura mediterránea se impone a la lógica positiva y a la voluntad utópica del proyecto cerdaniano. Este fenómeno que *a priori* nos puede parecer extraño, no nos debe sorprender, pues la Barcelona moderna, como cualquier otra ciudad, no fue un ente que apareció repentinamente sobre el llano, sino que constituye la evolución de una pequeña ciudad con más de dos mil años de tradición al borde del Mediterráneo.

#### IV. Bibliografía

- Benévolo, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Camps i Arboix, J. de, *La masia catalana: història, arquitectura, sociologia*, Barcelona: Aedos, 1976.
- Cerdà, Catálogo de la exposición organizada por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Barcelona, y celebrada en esta ciudad en 1976.
- Cerdà, I., *Ensanche de Barcelona, memoria descriptiva de los trabajos facultativos y estudios estadísticos hechos de orden del Gobierno y consideraciones que se han tenido presentes en la formación del Anteproyecto para el emplazamiento y distribución del nuevo caserío*, Barcelona: s/e, 1855.
- , *Ordenanzas municipales de construcción para la ciudad de Barcelona y pueblos comprendidos en su Ensanche*, Barcelona: s/e, 1859.
- , *Teoría de construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*. Cerdà y Barcelona, Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, 1991 (antología de textos del autor, la mayoría inéditos, redactados entre 1854-75, entre los que se incluyen los dos precedentes).
- , *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona*, 3 vols., Madrid: Imprenta Española, 1867.
- Cirici, A., *L'arquitectura catalana*, Barcelona: Teide, 1975.
- Cole, G. D. H., *Historia del pensamiento socialista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Danés i Torras, J., "Estudi de la masia catalana" en *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona: jul. 1933, p. 277.
- Domènec i Montaner, Ll., "En busca de una arquitectura nacional" en *La Renaixença*, any VIII, volum I (28 de febrero de 1878).
- Flores, C., *Arquitectura popular española*, vol. 5. Madrid: Aguilar, 1977.
- Goldfinger, M., *Arquitectura popular mediterránea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Molet i Petit, Joan, *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample*, tesis doctoral inédita, dirigida por la doctora Mireia Freixa i Serra, leída en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, en junio de 1995.
- Oller Romeu, J. M., *Introducció del socialisme utòpic a Catalunya 1835-1837*. Barcelona: Edicions 62, 1969.



## LA CIUDAD JARDÍN DE TARRAGONA: UN PROYECTO DEL ARQUITECTO PAU MONGUIÓ I SEGURA

ELENA DE ORTUETA HILBERATH

Hay que vivir en comunicación perpetua con el cielo azul, con luz esplendorosa, con el sol embriagador, con el aire embalsamado por los efluvios de árboles, plantas y flores...

EMILIO CASTELAR

LA ciudad jardín diseñada por Pau Monguió significó la primera propuesta en Tarragona de modernizar la ciudad al intentar ruralizar la vida ciudadana; siguiendo los postulados de las corrientes urbanísticas en boga patrocinó y promovió la creación de una ciudad jardín. Para su elaboración y puesta en marcha no buscó el respaldo de ningún tipo de institución. El cliente pasó a ser una pieza clave en el desarrollo del proyecto al adaptarse el arquitecto a sus necesidades y gustos. El aspecto final, según el arquitecto, sería el de "*un gran parque sembrado de casas para la vivienda*".<sup>1</sup> Pero en la actualidad el diseño se ha adulterado debido a la especulación del terreno y a la transformación de viviendas unifamiliares en casas de pisos, causado en parte por el vacío legal que ofrecían las ordenanzas municipales para la conservación y transformación de las barriadas suburbanas.

La extensa bibliografía de época vinculada con la temática de la ciudad jardín —en el área del Mediterráneo español— editada en publicaciones seriadas (revistas especializadas y prensa) o no seriadas (folletos y ensayos) contrastan con la escasa resonancia que ha gozado el análisis del fenómeno ciudad jardín entre las investigaciones actuales.<sup>2</sup> Pero no todas las ciudades jardines corrieron la misma fortuna propagandística entre los medios del momento; es el caso de la ciudad jardín de Tarragona, trazada por Pau Monguió, sobre la cual no hemos encontrado todavía noticias críticas o descriptivas del proyecto, siendo las únicas referencias bibliográficas actuales relativas a un chalet situado en la c/ Huyà.<sup>3</sup> Al contrario de otra ciudad jardín diseñada en la misma ciudad por Joaquim Maggioni para el Banco de Urbanización de Madrid: largas entrevistas, comentarios sobre el proyecto y anuncios sobre los diversos modelos de casas con sus facilidades para ser adquiridas ocuparon varias columnas de los periódicos locales. A pesar de toda esta publicidad el proyecto no se ejecutó. En ningún caso se ha realizado un estudio profundo y detallado de las mismas.

El crecimiento de los núcleos urbanos generó distintas iniciativas para solventar los problemas que originaba la concentración población-producción. A grosso modo podemos mencionar dos formas de ordenación urbana. Un primer tipo a gran escala patrocinado sobre todo por los Ayuntamientos al encarar el estudio del desarrollo de la ciudad hacia los municipios limítrofes considerando su posible integración; y un segundo tipo de planificación del suelo consistía en intervenciones concretas creando barriadas suburbanas preferentemente a la manera de ciudades jardines.

Dentro del primer tipo encontramos el proyecto del urbanista francés Léon Jaussely formulado a raíz del "*Concurso internacional de anteproyectos de enlaces de la zona de Ensanche de Barcelona y pueblos agregados*" (1903). En su propuesta cotejó las experiencias inglesas de ciudad jardín al proponer un cinturón verde rodeando la población que alternaba con zonas residenciales, bosques y paseos. Esto fomentó las edificaciones de villas de recreo en los alrededores de la ciudad dando lugar a una búsqueda de un nuevo estilo arquitectónico inspirado en las formas tradicionales de las viviendas rurales catalanas.

En relación a las barriadas urbanizadas al modo de ciudad jardín existen abundantes ejemplos. En el ámbito de nuestro Mediterráneo no se aplicaron estrictamente los postulados del creador de la ciudad jardín inglesa, Ebenezer Howard, el cual entendía la ciudad jardín como un núcleo independiente y autosuficiente formado por casas unifamiliares con su jardín (Letchworth y Welwyn), sino al igual que en otros países europeos como en Alemania fue entendida como un conjunto de casas con jardín situadas al final de un importante eje de comunicación. Un factor sustancial para una primera clasificación es el considerar la categoría social a la que estaban destinadas. Por un lado la ciudad jardín espaciosa formando conjuntos de edificaciones aisladas designadas a las clases acomodadas y por el otro lado edificaciones en hilera con escasas dimensiones pensadas para las clases más desfavorecidas.

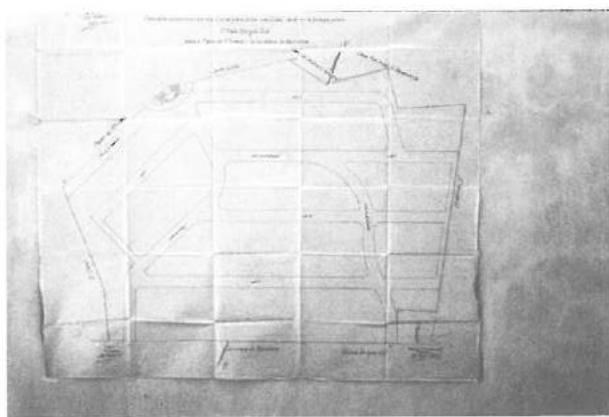
En el primer grupo encontramos abundantes ejemplos repartidos por el litoral mediterráneo: en Roses el proyecto frustrado de convertir los terrenos de la antigua Ciudadela en ciudad jardín (ca. 1916), en Vilanova i la Geltrú de transformar el paraje denominado "Ribes Roiges" en ciudad jardín por el arquitecto Josep M.<sup>a</sup> Miró Guibernau (ca. 1917), en Barcelona la ciudad jardín de Pedralbes respaldada por la Sociedad Anónima San Pedro Mártir, en la cual colaboraron varios arquitectos (ca. 1918), en Sitges la ciudad jardín financiada a través de la Sociedad Terramar, cuyo diseño se debió al arquitecto Josep Carbonell i Gener (1920), en Sant Andreu de Llavaneras la ciudad jardín trazada por Josep Puig i Cadafalch (ca. 1920) etc. Algunas veces este tipo de urbanizaciones se acogían a la nueva ley de casas baratas: en Barcelona la Cooperativa de Periodistas en Horta (1914), en Alicante la Cooperativa General Marvá (ca. 1924) etc.

Dentro del segundo grupo, mucho más modestas, destaca la labor desempeñada por la Cooperativa de Casas Baratas creada

<sup>1</sup> AHMT, *Policía Urbana 1920*, Exp. 20 "Autorizando a Pablo Monguió Solé para convertir en ciudad jardín unos terrenos lindantes con la carretera de Castelló", Memoria del proyecto 19-7-1920, p. 6v. s/sig.

<sup>2</sup> Una breve aproximación la encontramos en AAVV: *Noucentisme i Ciutat*, Barcelona: Electa, 1994.

<sup>3</sup> J. R. Costa Palreja: "Pau Monguió i Segura, Arquitecte Tarragoní. (Una aproximació des de la documentació municipal)" en *Recull Pau Monguió i Segura (1865-1956)*, Tarragona: Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental "Margalló del Balcó", 1988, pp. 7-12. Y J. M. Buqueras i Bach: *Arquitectura de Tarragona des del segle XII*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona, 1991, p. 98, fig. p. 96.



1. Plano de alineaciones que se proyectan para formar una ciudad jardín en la finca que posee Don Pablo Monguió i Solé entre el Paseo de San Antonio y la carretera de Barcelona. 1920. Pau Monguió i Segura (AHMT). 93 x 110 cm.

en 1912 Fomento de la Propiedad que levantó varias barriadas en: Barcelona (barrio de Sans, barrio Sant Andreu...), Sitges, Premià de Mar etc. todas ellas dirigidas por el arquitecto Juli M.<sup>a</sup> Fossas (ca. 1920). Hemos de tener en cuenta que también se intentaron aplicar en el Mediterráneo los criterios de urbanización del ideólogo madrileño Arturo Soria Mata, inventor de la *ciudad lineal*. Arturo Soria Mata proponía ruralizar la ciudad y urbanizar el campo en la medida que ideó la creación de casas con jardín a lo largo de los ejes importantes de comunicación. Fue la misma Compañía Madrileña de Urbanización la que diseñó: la ciudad lineal Reus-Tarragona-Salou (1928), o la ciudad lineal Vilanova i la Geltrú-San Vicenç de Calders (1921), con escasos resultados.

Tarragona, al igual que otras ciudades del ámbito del Mediterráneo –en el tercer lustro del siglo actual– necesitaba un incremento del terreno edificable ya que resultaba totalmente insuficiente el ensanche de población aprobado en 1857. La primera acción partió del Ayuntamiento al encargar a su arquitecto municipal Josep M.<sup>a</sup> Pujol de Barberà la redacción de un plan de urbanización de los alrededores de la ciudad aprobado por Real Decreto el 13 de junio de 1922. La propuesta significaba un crecimiento urbano hacia la zona Oeste de la población compuesto por un trazado geométrico en cuadrícula continuando el quehacer del diseño del ensanche anterior.

Pero no todas las iniciativas partieron de entidades públicas sino que existieron propuestas privadas de planificación del territorio para la ciudad de Tarragona. Si el arquitecto municipal había decidido en 1919 ensanchar la población hacia el Oeste al ofrecer esta zona el menor número de desniveles, la iniciativa privada se decantó por urbanizar el lado Este de la ciudad. El pionero en la propuesta fue Pau Monguió (1920), quien emplazó su ciudad jardín a la entrada de la población entre la carretera de Barcelona y el paseo de Sant Antoni, cerca del “futuro” Parque del Miracle (1920). Las posibilidades de la zona impulsaron a una importante entidad financiera del momento como el Banco de Urbanización la creación de una ciudad jardín lindante con el camí de la Rabassada, el ferrocarril de M.Z.A. y el barranco del Miracle (1924).

Estos proyectos de urbanización no ofrecieron resultados inmediatos. El incremento de viviendas emplazadas en la zona del ensanche empezó a ser factible a partir de 1924, en cambio

tendremos que esperar a la década de los años treinta para observar el crecimiento paulatino de chalets en la ciudad jardín proyectada por Pau Monguió. Por ello el Consistorio en 1920 con el propósito de mejorar la situación deplorable de las clases más desfavorecidas de la ciudad instó al Ministerio de Trabajo con el fin de lograr la creación de una Junta de Casas Baratas. En dicha instancia se describió la crisis de la vivienda que sufría la ciudad: “*el excesivo aumento que han sufrido los alquileres en esta localidad, la casi paralización de las construcciones de edificios destinados a habitaciones, y aun las escasas reformas de las existentes de propiedad particular que en su mayor parte carecen de toda condición higiénica, al alza incesante de los mantenimientos, el estado ruinoso de gran número de casas, señaladamente las que ocupan la zona antigua de esta antigua Ciudad, y otras muchas causas que contribuyen a hacer mas deseable el llevar a cabo la empresa proyectada*”.<sup>4</sup> Con la lectura de la prensa diaria de la época hemos podido corroborar estas frases.<sup>5</sup>

Nuevamente fue la iniciativa particular con la creación de asociaciones: Unión de Inquilinos de Tarragona (1923), Compañía Tarraconense de Construcciones Económicas (1923), La Colectiva (1927), La Tarraconense (1929)... las que incentivaron la construcción de casas para obreros, eso sí respaldadas por la legislación de Casas Baratas. Las primeras viviendas obreras más significativas ubicadas en la c/ Lleida del nuevo ensanche se construyeron siguiendo el diseño de Francesc Monravà (1924). Formaban un conjunto de 16 viviendas de escasísimas dimensiones dispuestas en hilera establecidas a lo largo de un pasaje particular, de las que se comentó: “*más que chalet resultarán aquellos minúsculos edificios verdaderas jaulas de seres humanos*”.<sup>6</sup> En cierta forma se veía peligrar el nuevo ensanche al edificarse viviendas humildes y no grandes edificios representativos del potencial y esplendor económico de la ciudad.

El emplazamiento elegido por Pau Monguió para la ciudad jardín significaba un embellecimiento de los accesos a la ciudad y ofrecía la posibilidad de vivir en contacto con la naturaleza admirando los nuevos inventos de la técnica, como nos lo describe su propio autor: “*Esta finca, además de poseer las excelentes condiciones que disfruta toda esta región, su configuración especial y su declive, le asemejan a un anfiteatro en el que, desde todos sus puntos, los espectadores dominan la vista, que en este caso especial es el mar, pudiendo contemplar desde la misma, todos los sistemas de locomoción y transporte que ha inventado el hombre para su servicio y comodidad, por cuanto la carretera y el ferrocarril á Barcelona nos ofrece todos los modelos referentes á la locomoción y tracción terrestre y el mar, los que aprovechan la vía universal, para establecer la comunicación entre los hombres que habitan apartadas regiones*”.<sup>7</sup> Las posibilidades de expansión urbana de la ciudad de Tarragona eran conocidas por nuestro artífice ya que con anterioridad, mientras ocupaba el cargo de arquitecto municipal, redactó el “*Proyecto de las obras que faltan para la total urbanización del Ensanche parcial de Tarragona*” (1894) dibujado según el plan ratificado en 1857. Esto le permitió estudiar la gestación de la moderna Tarragona con sus posibles puntos de dilatación y ver los problemas al aplicar un trazado en cuadrícula en terrenos con abruptos desniveles.

La primera propuesta de trazado viario para la ciudad jardín fue formulada el 19 de julio de 1920 (fig. 1). Los terrenos lindaban al Norte con el paseo de Sant Antoni, casón del jardín (derribado) y Casa Provincial de Beneficencia (actual Diputación); por el Este la finca del Sr. Verdol y el Sr. Salvadó; al

<sup>4</sup> Vid. cit. 1, pp. 3v-4.

<sup>5</sup> C. Gómez Cruz: *La ciutat de Tarragona a l'època de la dictadura de Primo de Rivera; aspectes de la vida urbana*, Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials “Guillem Oliver”, 1994, pp. 73-77.

<sup>6</sup> *Diario de Tarragona*, n.º 91, 19-4-1925, p. 2.

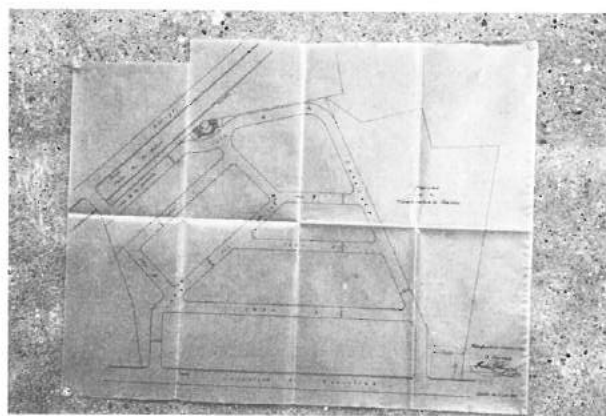
<sup>7</sup> AHMT, *Fomento 1919/1920*, Exp. 25 (1920) “Para la construcción de casas baratas”, Instancia del Ayuntamiento 23-10-1920, s.p. s/sig.

Oeste la finca del Sr. Clavell y por el Sur la carretera de Tarragona a Barcelona y el Sr. Salvadó. Por la segunda proposición se urbanizaba una menor extensión de terreno, al haber tenido que vender el 6 de octubre de 1923 un pedazo de tierra a la Mancomunitat debido a la necesidad de ampliar las instalaciones de las dependencias de la Casa Provincial de Beneficencia como el Pabellón de Ancianos. Primordialmente esta reducción de la superficie afectó al cambio del trazado de las vías y al retraso en la construcción de la misma. Pero la ilusión puesta en el proyecto dio lugar a que el 25 de octubre de 1924 (fig. 2) diseñara el cambio de alineaciones de la ciudad jardín aprobado por el Consistorio el 30 de diciembre del mismo año.

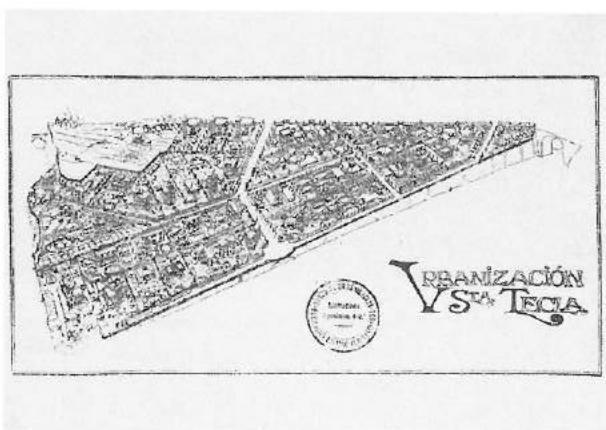
Si confrontamos la proposición de 1920 con la definitiva de 1924 advertimos que al reducir el área de la mencionada ciudad jardín por el lado Este se han suprimido dos manzanas y parte de una tercera obligando a modificar la alineación de la c/ Rabassada (actual camí de Beneficència), de configuración originariamente curva, para dar paso a un trayecto dominado por las líneas rectas. En este segundo proyecto se perdió gran parte de los efectos artísticos generados por la línea curva, acercándose como diría el autor al *"antiestético y repulsivo sistema de la cuadrícula con sus monótonas e invariables calles"*.<sup>8</sup> Esta segunda solución fue elogiada en el informe del arquitecto municipal: *"satisface mucho mejor las necesidades que el anteriormente aprobado por adaptarse mas a la configuración del terreno y a las necesidades del tránsito rodado, al propio tiempo que ofrecerá unas perspectivas de mas bello efecto"*,<sup>9</sup> claro defensor del sistema geométrico como había demostrado en su proyecto de ampliación de la zona de Ensanche.

La otra ciudad jardín, bautizada *Urbanización Santa Tecla* (fig. 3), fue dibujada por el arquitecto Joaquim Maggioni i Castella. El promotor de la urbanización, la entidad bancaria Banco de Urbanización, condicionó el diseño al acordar un trazado en cuadrícula compuesto por el mayor número de parcelas regulares. La topografía del terreno ofrecía unas características similares al de la ciudad jardín diseñada por Pau Monguió, es decir, se trataba de una zona con considerables desniveles, por ello al aplicar el sistema en cuadrícula, sin realizar apenas desmontes, dio lugar a una propuesta de trazado viario con pendientes muy forzadas, siendo el proyecto redactado el 23 de abril de 1924 inadmisibles para su aprobación. Siguiendo las directrices del arquitecto municipal se suprimió la calle en proyecto llamada Cardenal Barraquer y se prolongó la calle propuesta de Julio Antonio (agosto 1924). El trazado plantea un potente eje longitudinal que vertebraba la organización del viario secundario, semejante a la ciudad jardín diseñada en Vilanova. La ordenación parcelaria estaba compuesta fundamentalmente por solares cuadrados de unos 350 m<sup>2</sup> dispuestos a lo largo de vías de seis o siete metros y medio de ancho. Además se impuso al constructor el retrasar dos metros la fachada de la alineación de la calle, al igual que la otra ciudad jardín tarraconesa.

En la memoria de la *ciudad jardín Monguió* se analizó: sistema de urbanización a adoptar, agrupación de los edificios, rasantes, nombres de las calles, ancho de las calles, sección transversal de las calles, alcantarillado, servicio de aguas potables y excepciones. El arquitecto se preocupó por crear un espacio saludable e higiénico advirtiendo de la importancia de una buena conducción de aguas residuales que en el solar de Pau Monguió Solé no ofrecían grandes inconvenientes debido a las pendientes naturales del terreno. Las aguas potables procedían de la canalización de la ciudad empalmada en la tubería del paseo de Sant Antoni. En la práctica la transformación de unos terrenos yermos en ciudad jardín fue lenta, primero se expropiaron algunos terrenos, luego se paralizaron las obras en



2. Proyecto de reforma del trazado de la ciudad jardín. 1924. Pau Monguió i Segura (AHMT). 45 x 58 cm.



3. Croquis de la Urbanización Santa Tecla. 1924. Joaquim Maggioni (AHMT). 21 x 32 cm.

1930 por una denuncia particular, además el promotor se enfrentó con diversas oposiciones de particulares... Así se entiende que hasta 1935 no se resolviera un problema tan elemental como el de las cloacas.

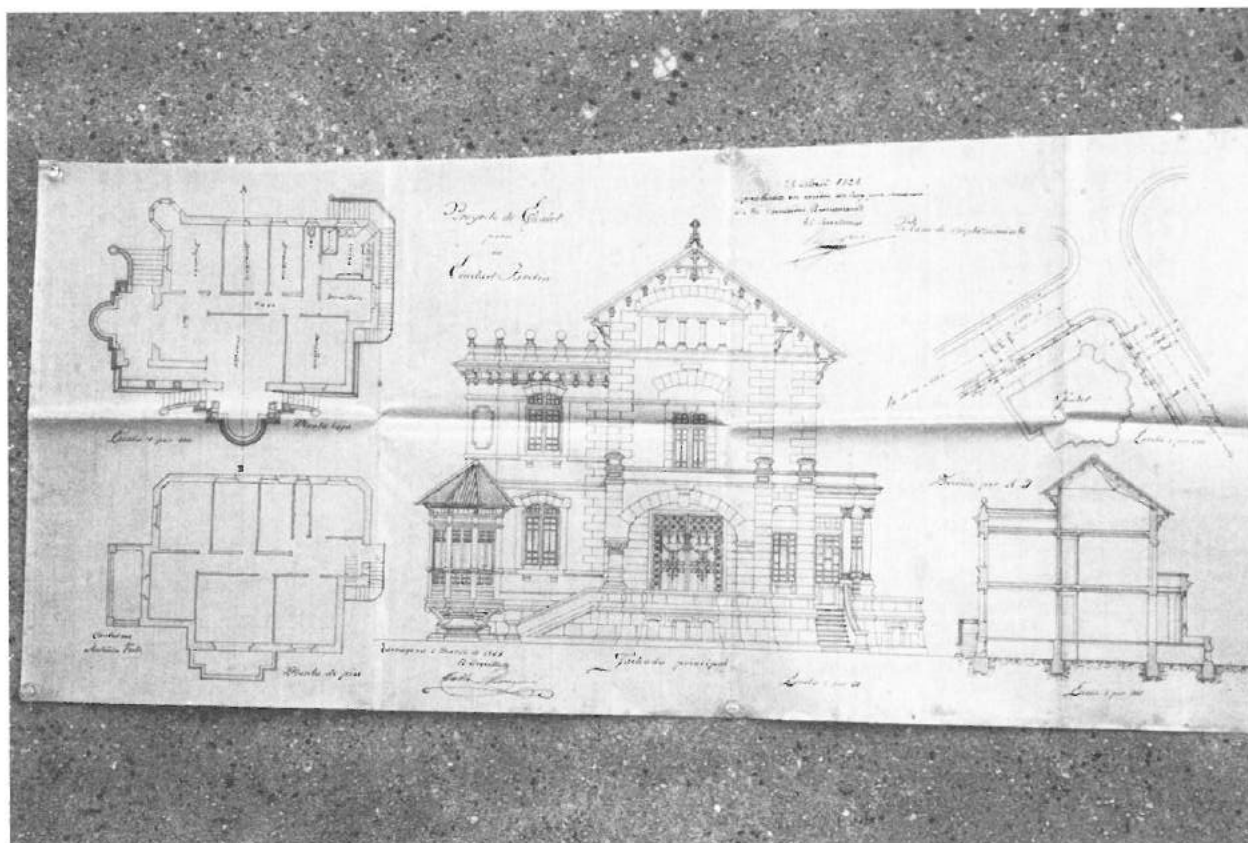
Pau Monguió no consideró en su proyecto ni la parcelación ni el diseño de unos chalets modelo. Los edificios tan sólo deberían estar rodeados de terreno libre para poderlo dedicar al arbolado o plantas de jardín. Asimismo el Ayuntamiento, apoyándose en lo propuesto por el mismo arquitecto, limitó la altura de los edificios hasta el pretil oriental del paseo de Sant Antoni, pudiéndose edificar a partir de siete metros de distancia del muro de contención, además el aspecto de la fachada posterior de la casa debería tener la misma distinción que la fachada principal. No existió en ningún momento una estandarización de las tipologías constructivas. El resultado final fue una urbanización donde predominó la diversidad sobre la homogeneidad.

Sobre la traza urbana marcada por el viario se definió la morfología particular de la *ciudad jardín Monguió* por presentar manzanas estrechas y alargadas con un esquema de parcelación general; se divide la manzana a lo largo de su eje y se subdivide transversalmente sin necesidad de formar un tejido geométrico uniforme. El tamaño resultante de la parcela oscila entre los 290 m<sup>2</sup> hasta los 740 m<sup>2</sup>, vinculada la superficie con

<sup>8</sup> Vid. cit. 1, p. 5v.

<sup>9</sup> AHMT, *Política Urbana 1924*, Exp. 1 "Sobre reforma de las alineaciones del plano de la ciudad jardín solicitada por don Pablo Monguió Segura", Informe de Josep M.ª Pujol de Barberà, 20-11-1924, s.p. s/sig.





4. Proyecto de chalet para Antoni Fonts i Barberà en la ciudad jardín. 1925. Pau Monguió i Segura (AHMT). 31 x 74 cm.

el terreno edificado y su emplazamiento. Las parcelas de mayor extensión se dispusieron a lo largo de la arteria principal, la carretera Barcelona-Tarragona. Además una ubicación privilegiada tenían las parcelas situadas en las esquinas. En ningún momento se pretendió la sobreexplotación del suelo construyendo edificaciones en hilera o casas familiares agrupadas en cuatro. Lamentablemente no toda la ciudad jardín se urbanizó antes de la guerra civil, por ello se definió sólo parte del parcelario. El proceso de urbanización comenzó en las parcelas lindantes con la carretera a Barcelona y se continuó por su paralela (actual c/ Saragossa).

Al diseñar la ciudad jardín Pau Monguió consideró la anchura que deberían tener las calles según las necesidades del tránsito rodado. Al tratarse de una zona residencial con escasa circulación aplicó una amplitud de cinco metros a la calzada al igual que las carreteras de tercer orden y para el servicio de peatones una acera de un metro de ancho a cada lado, a excepción de la c/ Rabassada (actual camí de Beneficència) de siete metros de calzada. El arbolado se situaría entre la alineación del ancho total de la vía y la fachada del edificio con una distancia mínima de dos metros. La longitud de las calles fluctúa aproximadamente entre los 150 m y los 50 m. En definitiva, propuso un trazado viario formado por vías poco anchas y cortas.

Las distintas soluciones constructivas fueron elaboradas por tres técnicos: el promotor Pau Monguió i Segura con doce proyectos, su hijo Pau Monguió i Fonts con cinco proyectos y el hijo del arquitecto municipal Antoni Pujol i Sevil con dos proyectos. El número de proyectos señalados coinciden con la obra atribuida por nosotros pero no con la obra firmada. Pau Monguió i Segura firmó el plano "Proyecto de casa en la ciudad jardín", de 1934 para Jaume Melic, diseñado por Pau Monguió i Fonts, y el diseño "Proyecto de casa en la ciudad

jardín", de 1932 para Cristòfol Domínguez y Francesca Teixell; firmó primero el padre borrando su firma para plasmar la del autor del proyecto Pau Monguió i Fonts. Este intercambio de firmas entre padre e hijo arquitectos también lo hemos podido constatar en diversos diseños de obra particular planificada para la ciudad de Tarragona por Josep M.<sup>a</sup> Pujol de Barberà y signada por su hijo Antoni Pujol i Sevil sobre todo a partir de 1930, coincidiendo con la jubilación del arquitecto municipal de Reus Pere Casellas i Tarrats. Además el diseño de "Casa para María del Pilar Fonts en el terreno lindante con la carretera de Tarragona a Barcelona Kilómetro 1 Hectómetro 4 y 5" (1929) firmado por Pere Casellas i Tarrats pero diseñado por Pau Monguió i Segura.

Pero volvamos primero a la memoria del proyecto de ciudad jardín redactada por Pau Monguió, así como abunda información sobre el sistema viario (alineación, rasantes, anchura...) el creador no atendió los posibles resultados estilísticos a que deberían responder los alzados. Tan solo puntualizó tres aspectos; las viviendas serían aisladas: "los edificios rodeados de terreno libre... haber ricas y lujosas fincas al lado de modestas construcciones cada una dentro de su propio recinto"; cercadas por verjas: "unos zócalos o poyos de 0'50 m. de ancho por 0'045 m. sobre los que se levantara la verja afianzada en montantes de obra de fábrica ó de metal. La verja deberá quedar retirada de la vía pública 0'4 m. de este modo quedará resuelta la manera de poder proporcionar asientos a los transeúntes sirviéndose de la verja de respaldo", y el número de habitaciones "se tendrá en cuenta en que pueden tener acceso por una sola calle ó por dos. En el primer caso, podrá haber, como máximo, dos habitaciones por piso y en el otro caso, hasta cuatro por piso".<sup>10</sup> Si comparamos lo redactado con los diseños de los chalets de Pau Monguió i Segura abundan las construcciones aisladas aunque proyectó tres pareadas

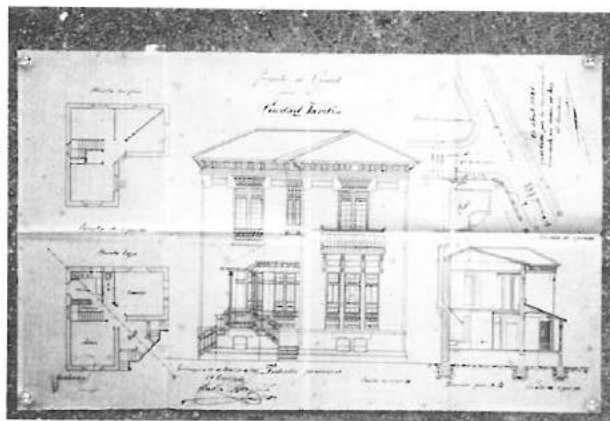
<sup>10</sup> Vid. cit. 1, pp. 6v, 9v y 7v.

para Maximilià Ramos (1931), Joaquim Guinovart (1931) y Manel Combalia - Jaume Melic (1932), para estos últimos propietarios diseñó también Pau Monguió i Segura un duplex pero con distinto emplazamiento (1933). En ningún caso dibujó el alzado de las verjas propuestas. La distribución de la planta presentó múltiples combinaciones y no ajustó el número de habitaciones a dos por planta si daba a una única calle, como podemos observar en el proyecto de vivienda para Maximilià Ramos (1931).

El joven arquitecto Joaquim Maggioni, imbuido en las nuevas tendencias formales, comentó: *"no habríamos de incurrir en ninguna exageración estética; los sistemas constructivos que pensamos utilizar son los mismos que han seguido nuestros maestros ya que no admiten ninguna modificación por ser perfectos y el gusto de cuantas construcciones se proyectan corresponderá en lo realizable con lo típico y regional de nuestros antecesores"*.<sup>11</sup> Esta búsqueda de soluciones constructivas autóctonas ya se experimentaba en el resto de Europa, en concreto en Inglaterra con la evolución de los *cottages*. En el ámbito mediterráneo se valoró la arquitectura popular de la zona al adoptar la cubierta morisca y las fachadas blancas valorando su sencillez y economía, complementándose su decoración, a veces, con formas clásicas. Esta vuelta a lo clásico causó entre nuestros arquitectos un retorno hacia las maneras italianas, reflejándose en una admiración por las ornamentaciones barrocas, en concreto en la realizada en la obra brunellesquiana. Además esta búsqueda se plasmó en la interpretación de la obra de la secesión vienesa reflejándose en el uso de formas geometrizarantes combinadas con caprichosos diseños.

Estas nuevas corrientes estilísticas convivieron conjuntamente; el arquitecto adoptó una tendencia u otra dependiendo de lo requerido por el cliente y según sus preferencias. En la *ciudad jardín Monguió* se propusieron todo tipo de chalets, evolucionando sus edificaciones hacia modelos propios de la arquitectura moderna. La obra de Pau Monguió i Segura dibujada entre 1925 y 1935 se decantó primero por una tipología noucentista —casa para Antoni Fonts i Barberà ubicada en c/ Miracle (actual c/ Ribes) trazada en 1925, lamentablemente no se realizó— (fig. 4), aunque también admitió diseños inspirados en la vivienda rural —casa para don Josep Amorós en la c/ Saragossa diseñada en 1929— modificando su estilo hacia una nueva arquitectura —casa de Emili Tost en c/ Huyà de 1935—. En cambio, Pau Monguió i Segura prefirió tomar como punto de partida los modelos de la secesión vienesa —casa de Gabriel Fabà emplazada en la c/ Saragossa diseñada en 1932— aunque también optó por formas propias de las construcciones rurales —casa para Ramón Guinovart situada en la c/ Rabassada (actual baixada de la Beneficència) proyectada en 1933— destacaba de esta última su decoración a base de esgrafiados. Por último, Antoni Pujol i Sevil tomó en sus dibujos algunas características propias de la casa agraria —casa para Teodora Hernández Escribano en la carretera de Barcelona de 1930—.

En la otra ciudad jardín diseñada por Maggioni se formularon modelos de casas cuyos costes oscilaban entre las 5.000 y



5. Proyecto de chalet para Josep Rovira i Colóm en la ciudad jardín. 1925. Pau Monguió i Segura (AHMT). 29 x 48 cm.

las 20.000 pta. El arquitecto no imitó otros tipos difundidos por la entidad patrocinadora Banco de Urbanización como los diseños de: A. Sanz Marcos para el barrio de la Prosperidad en Madrid (1923) o los dibujos de D. J. de Sáenz Iturralde (1924), sino repitió formas tradicionales de la arquitectura rural mediterránea. Sus viviendas unifamiliares nos recuerdan el proyecto de chalet diseñado por Josep M.<sup>a</sup> Martino Arroyo para *Terramar* en Sitges (1919).<sup>12</sup>

En planta se experimentó con diversas formas: rectangular, cuadrada o en forma de L. Se propusieron diversas soluciones de distribución según fuese la planta. Con planta en L destaca la solución de eliminar el pasillo al situar la entrada en el ángulo central —casa para Josep Rovira i Colóm en c/ Miracle (actual c/ Ribes) de 1925 (no se realizó) diseñada por Pau Monguió (fig. 5) o el chalet para Antoni Sanchez Meca en la *Urbanización Santa Tecla* diseñado por Joaquim Maggioni en 1924 en el camí de la Rabassada—; con planta cuadrada o rectangular se repartían las habitaciones alrededor de un patio central —casa para Manel Combalia - Jaume Melic en c/ Saragossa de 1932 (no se realizó)— o bien en chalets de mayor superficie se optó por los distintos cuartos a través del pasillo —chalet para M.<sup>a</sup> Pilar Fonts en la carretera de Barcelona de 1928—. Una pieza clave para las diversas soluciones de planta lo constituyó la situación de la escalera bien en el centro de la edificación o bien a un lado, reflejándose normalmente en el alzado de la edificación por un cuerpo saliente.

Los aspectos analizados en los dos proyectos de ciudad jardín desarrollados para la ciudad de Tarragona han sido: promotor, diseñador, emplazamiento, trazado viario, parcelario, planta y alzado de la edificación. Partiendo de este esquema aplicado a otros ejemplos se podrá definir con mayor precisión la tipología de ciudad jardín propia de nuestro Mediterráneo; aunque esperamos con nuestro texto haber contribuido a su valoración.

<sup>11</sup> AHMT, *Ensanche 1924*, Exp. 28 "Don Juan Antonio López Serra. Solicita sean incluidos en el plan de Ensanche los planos que acompaña referentes a la urbanización de una finca propiedad de los consortes: don Augusto Serres y d.<sup>a</sup> Victoria Sena", Memoria descriptiva, 23-4-1924, s.p./sig.

<sup>12</sup> AAVV: *El noucentisme un projecte de modernitat*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Generalitat de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 251.

## LA PALMERA, UN SÍMBOLO NUEVO EN LA CIUDAD DE ALICANTE

IRENE GARCÍA ANTÓN

Universidad de Alicante

No se cuestiona, hoy en día, el substrato socio-cultural que subyace en la base de toda política encaminada a salvaguardar los bienes patrimoniales de un país, entre los que se cuenta el propio paisaje medio ambiental, como transfondo de la conciencia colectiva.

Este pensamiento está presente en la Carta suscrita por tres regiones europeas –Andalucía, Languedoc-Roselló y Véneto–, y que fue presentada en el Primer Congreso Internacional sobre el Paisaje Mediterráneo.<sup>1</sup> En dicho documento las comunidades firmantes se comprometen a realizar una política de conservación y gestión del paisaje en la zona mediterránea, teniendo en cuenta que éste “es el resultado de la combinación de los aspectos naturales, culturales, históricos, funcionales y visuales”.<sup>2</sup>

En este sentido, recabamos la atención sobre una especie vegetal mediterránea, la palmera datilera (*Phoenix Dactylifera*) de la familia de las palmáceas, y cuya área de distribución comprende desde el Senegal a la cuenca del Indo. Su producción es espontánea en el Norte de África y Asia Suroccidental, mientras que en otras zonas aparece por medio de cultivo.

A lo largo del litoral levantino destaca la región del sureste por la abundancia de esta especie que se ofrece aislada, alineada y formando grupos más o menos densos hasta llegar a constituir auténticos bosques de palmeras. De entre ellos, el que se halla ubicado en Elche está considerado como el primer palmeral de Europa, aunque el número de palmeras que en ocasiones se le ha llegado a atribuir ha sido desorbitado. Esta es la primera razón que ha desencadenado infinidad de escritos y también representaciones pictóricas de variado cariz y calidad artística.

El libro *Les palmeres del migjorn valencià* recoge todo lo más interesante acerca de los palmerales, “hort de palmeres”, ilicitanos: sus orígenes; las noticias vertidas por los visitantes de Elche a partir del siglo xv, deteniéndose en los viajeros del xviii y xix; y los productos y actividades en torno a las palmeras.

A propósito de la literatura romántica, en un principio, seguida de la neorromántica de autores más recientes el autor contempla un singular aspecto de las palmeras independientemente del carácter simbólico y emblemático que habían llegado a alcanzar: “el de la exaltació del paisatge orientalizant i la creació d’una identitat entre la població i les palmeres que l’envoltaven, tot dotant Elx d’un significat específic”.<sup>3</sup> Entre los escritos que ensalzan esa indeleble unión del pueblo ilicitano con su árbol más representativo destacamos el poema de Pedro Ibarra y Ruiz,<sup>4</sup> titulado “La Palma-cáliz de Elche”,<sup>5</sup> y una cita afortunada de Joan Fuster.<sup>6</sup>

Igualmente, Gaspar Jaén i Urban menciona en *Les palmeres del migjorn valencià* otro aspecto no menos interesante: el papel que han desempeñado los huertos de palmeras en la configuración y transformación de la ciudad de Elche.<sup>8</sup>

Así pues, tras haber considerado la incidencia de un elemento natural, como es la palmera, en la conciencia colectiva y el paisaje urbano de Elche, no nos resistimos a plantear una cuestión similar aunque no del todo exacta en otro lugar próximo: la ciudad de Alicante. Es obvio que cada región y cada ciudad tiene sus propias peculiaridades y que deben tenerse en cuenta, en opinión de Roger Beer y Elías Bonell, “las condicio-

<sup>1</sup> Montpellier, 14-16 de junio de 1994.

<sup>2</sup> “Tres regiones europeas son las primeras firmantes de la Carta del Paisaje Mediterráneo” en *Arquitectura del paisaje*, n.º 9. Tarragona, Ediciones de Horticultura, enero 1994, p. 7.

<sup>3</sup> En el manuscrito de Cristóbal Sanz de 1621 “Excelencias de la Villa de Elche” ya se encuentra el dibujo de una palmera de tres troncos símbolo de la Trinidad, y otro en el que se muestran dos palmeras a ambos lados del escudo de la población. Desde muy antiguo la palma blanca ha estado presente en la liturgia de la Semana Santa, y en la representación del “Misteri d’Elx”. La palma blanca ya era comercializada en la Edad Moderna y su producción fue en aumento durante los siglos xviii y xix. A principios del siglo xx, paralelamente a la producción de la palma blanca lisa aparece la modalidad de la palma rizada, cuya labor artesanal estuvo siempre en manos de los más antiguos propietarios de huertos de palmeras. Hoy en día, este oficio mantenido por algunos miembros de las familias de *palmerers*, no tiene muchas perspectivas de continuidad por la escasez de mano de obra y poca rentabilidad.

<sup>4</sup> G. Jaén Urbán, *Les palmeres del migjorn valencià*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1994, p. 34.

<sup>5</sup> Pedro Ibarra Ruiz (Elche 1858-1934), historiador, archivero y cronista de Elche, entre otros cargos. Encabezó desde principios de siglo una campaña contra la destrucción de los huertos de Elche y la defensa de los palmerales como bienes protegibles, precedente indiscutible de la política de conservación del paisaje mediterráneo como patrimonio cultural de la nación.

<sup>6</sup> “La Palma-cáliz de Elche”: “Con ser de la inmortal Naturaleza / la palma insigne cáliz de hermosura / su espléndido penacho de verdura / no eclipsa a la ciudad con su belleza. / Pueblo que tiene arranque y fortaleza / vence a la palma en resistencia dura / a sus dátiles rubios de dulzura / a sus arcos triunfales en grandeza. / En ese cáliz que el Abril le trajo, / levanta a Dios su mesa de trabajo / en sus ágiles manos hilanderas / pues quien adora el mar y sueña y canta, / y al cielo el cáliz del amor levanta, / ¡es más alto que todas las palmeras!”, en *Para la historia de Elche Pro-Palmeras*. Imprenta Agulló, Elche 1931, p. 8.

<sup>7</sup> “A Elx”: “la palmera té un no sé què de figura incitant, de tret cap amunt, viu, de vol esgrimit. O m’ho sembla a mi. Ben mirat, a la seva vora, el poble pletòric i emprendedor em dóna la raó”, en *Obres completes 3, Viatge al País Valencià*. Edicions 62, Barcelona 1971, p. 243.

<sup>8</sup> G. Jaén i Urbán, *Guía de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Elche*, T. I, COAV, Alicante 1984. También ver: V. González Pérez, *El Bajo Vinalopó. Geografía agraria*, Universidad, Departamento de Geografía, Valencia 1977. *La Ciudad de Elche. Estudio geográfico*. Universidad, Departamento de Geografía, Valencia 1976.



nes ecológicas y las exigencias urbanísticas, sin olvidar el papel histórico de sus árboles".<sup>9</sup>

Matilde Dobón Giner atribuye al antiguo "Paseo de los Mártires" con sus palmeras "un primer lugar como representación simbólica de Alicante".<sup>10</sup> La extendida presencia de estos árboles por las más destacadas zonas del Ensanche no hacen más que reafirmar la teoría de su destacada representatividad comparable a la de otros símbolos —mar, cerro y fortaleza— que se habían constituido como tales siglos atrás, como bien se muestra en el escudo de la población.

Ahora bien, la gestación del "Paseo de los Mártires" no es más que la consecuencia de las notables y continuadas obras de que es objeto el puerto de Alicante —de inmejorables condiciones físicas—, pues la bahía donde se ubica "es bastante abrigada", y "una de las mejores de levante por su tranquilidad".<sup>11</sup>

El puerto de Alicante pasa a ser desde 1858, en que se establece comunicación ferroviaria directa con Madrid, el primer puerto de mar enlazado por vía férrea con la capital de la nación,<sup>12</sup> y en 1880 se clasifica como "Puerto de Interés General de Primer Orden", hecho éste que acarrea sobre el ya considerable movimiento de buques, la creación de un nuevo espacio urbano que con el tiempo se convertiría en un espléndido y monumental paseo costero compuesto por tres tramos: el Paseo del Postiguet, el Paseo de los Mártires, hoy Explanada, y el Paseo del Varadero, actual parque de Canalejas.

En relación con el Paseo de los Mártires, ya en 1875 J. Pastor de la Roca menciona las "calles paralelas de palmeras cuidadosamente alineadas", y más adelante alude de nuevo a ellas con párrafos literarios muy dentro de la corriente neorromántica de exaltación del paisaje exótico del lejano mundo islámico. "... las brisas marítimas hacen cimbrear los abanicos de palmas del árbol del Desierto, que se eleva por dó quier, cargado de abundante fruto, como racimos enormes de oro" allí "se realiza la idealización de uno de esos sueños orientales de las Mil y una noches como un oasis que brota en medio de la aridez de un terreno abrasado de sed".<sup>13</sup>

No obstante, la definitiva disponibilidad de los terrenos para un paseo marítimo no se haría realidad hasta que "En cabildo municipal de 30 de abril de 1886 se aprobó el proyecto de Paseo de Varadero, resultado de una larga discusión que afectó al pueblo y se manifestó en la prensa diaria".<sup>14</sup> A partir de entonces Alicante recibe donaciones de árboles "Don José María López, de Elche, anunció un regalo de mil palmeras y, además, el Ayuntamiento adquirió otras muchas en Albatera",<sup>15</sup> que sin duda se destinarían al Paseo del Postiguet, el cual una vez recompuesto cambiaría el nombre por el de Paseo de Gómiz, ya en la década de los noventa.

Toda esta planificación coincide con el Proyecto General del Ensanche, aprobado en 1887, pero cuya orden no fue publicada hasta el año siguiente. El Ensanche se verificó hacia el oeste y noroeste, quedando la ciudad dividida en casco, ensanche y extrarradio. Dos grandes ejes: el primero en dirección NS —Avda. del General Marvá, Federico Soto y Doctor Gadea— y el segundo en dirección EW —Avda. de Alfonso X el Sabio y Avda. de la Estación— atraviesan el Ensanche, y proyectan en el lugar donde se cruzan una plaza circular, Plaza de la Independencia, hoy Plaza de los Luceros cuya definitiva imagen no se obtendrá hasta principios de los años treinta.



1. Antiguo Paseo del Postiguet, Alicante, 1900.



2. Emilio Varela, *Altas palmeras*, 1931.

Algo más hacia el oeste el Plan de Ensanche contemplaba otra arteria importante que correría paralela a la Avda. del Doctor Gadea y serviría de enlace a las dos estaciones de ferrocarril y éstas, a su vez, con el puerto.

Por último, dentro de "este conjunto de vías principales sería la Ronda Periférica que, bordeando el perímetro exterior del Ensanche, transcurre por las actuales avenidas de Salamanca y calles de Benito Pérez Galdós, Carmelo Calvo y Pintor Murillo, para acabar en lo que hoy es Plaza de España, antigua de Santa Teresa".<sup>16</sup>

Pues bien, todas estas arterias que hemos mencionado no sólo favorecen la circulación viaria, sino que se adornan casi exclusivamente de filas de palmeras en toda su extensión, con

<sup>9</sup> R. Beer y E. Bonells, "Los contratos de cultivo. Un aspecto de la restitución de los árboles en las ciudades", *Arquitectura del paisaje*, n.º 13. Tarragona 1994, p. 13.

<sup>10</sup> M. Dobón Giner, "Símbolos de la ciudad de Alicante", *Revista Oficial de las Hogueras de San Juan*. Festa 95, Alicante 1995.

<sup>11</sup> J. López Gómez, "El puerto de Alicante", *Revista Estudios Geográficos*, n.º 60 (agosto de 1955). CSIC, Madrid, p. 516.

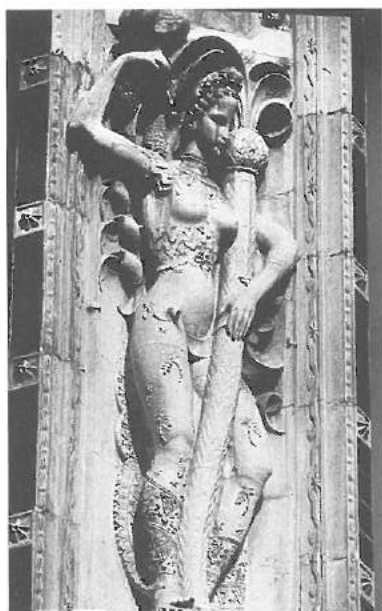
<sup>12</sup> Varios, *Geografía de la provincia de Alicante* dirigida por A. López Gómez y V. M. Rosselló Verger. Diputación Provincial de Alicante, Alicante 1978, p. 359.

<sup>13</sup> J. Pastor de la Roca, *Guía del alicantino y forastero en Alicante*. Imprenta José Marcili, Alicante 1875, pp. 176 y 178.

<sup>14</sup> V. Ramos Pérez, *Historia de la Provincia de Alicante y de su capital*, T. II. Diputación Provincial de Alicante, Alicante 1971, p. 67.

<sup>15</sup> V. Ramos Pérez, *op. cit.*, p. 68.

<sup>16</sup> A. Ramos Hidalgo, "La ciudad de Alicante" en *Historia de la Provincia de Alicante*, V, 1. Ediciones Mediterráneo, Murcia 1985, p. 36.



3. Daniel Bañuls, Fuente de Levante, Alicante, 1931.



4. Avenidas Dr. Gadea y Federico Soto, Alicante.

lo que se acentúa la estructura ortogonal del trazado, modelan y enriquecen el paisaje urbano,<sup>17</sup> y, en última instancia, entran a formar parte de la historia colectiva, ya que los habitantes las han aceptado de manera unánime hasta el punto de convertirlas en un nuevo símbolo de su ciudad.

La euforia y el fervor popular ensalzan el nuevo aspecto que está tomando Alicante, y en concreto la remodelación de los terrenos junto al mar, por lo que no debe extrañar que cristalizara en el "Himno Alacant" con música de Juan Latorre y letra de José Mariano Milego, compuesto en 1895. Dicho himno fue estrenado de forma oficial en el Teatro Principal el 9 de enero de 1902, y su interpretación corrió a cargo del recién creado "Orfeón de Alicante". La letra patentiza la estima y la representatividad que desde ahora va a tener el Paseo del Puerto con sus palmeras polimorfos. Si en otros momentos se les había comparado con cálices o abanicos, en los versos del himno se humanizan y transmiten los sentimientos de la mujer alicantina.<sup>18</sup>

Si las palmeras levantinas sirvieron de inspiración a los artistas también lo fueron en la obra literaria de los grandes escritores alicantinos de "La Edad de Plata".

José Martínez Ruiz "Azorín" (Monóvar 1873-Madrid 1947) deja vagar su pensamiento libre junto al puerto de Alicante, y establece conexiones con Oriente al comparar sus hábitos y sus palmeras. "Al aire la bandera blanca y azul del puerto"... "Las banderas verdes del Islam. Oriente. Todo el Mediterráneo con su historia de pasión férvida, Oriente por el Mediterráneo"... "Pensar en el viaje lejano en que no sabemos lo que vamos a hacer. Terrados blancos de la tierra africana; terrados como los terrados alicantinos. Palmeras, palmeras con

sus troncos finos que rayan en el horizonte con multitud de trazos negros".<sup>19</sup>

Gabriel Miró Ferrer (Alicante 1879-Madrid 1930) está considerado como "el escritor más representativo de Alicante. La provincia tiene un protagonismo esencial en su obra" nos dice Miguel Ángel Lozano, y así lo expresa Azorín al hablar de Miró, "Gabriel Miró, elemento geográfico de esta tierra", y, a propósito de su estilo literario, "...un estilo sabroso, succulento, sensual. Estilo que es la sensualidad del paisaje de la Marina; paisaje mediterráneo, en que la sensual Valencia ha puesto su sello",<sup>20</sup> pero Miguel Ángel Lozano puntualiza al respecto "caeríamos en un tremendo error si atribuyéramos a Miró las cualidades de escritor localista".<sup>21</sup> La propia hija del escritor, Clemencia Miró escribe a propósito de la visión honda y universal del paisaje mironiano: "En lo más secreto de nuestra vida, hay otra tierra, otro universo, y esos paisajes son los que a veces descubrimos bajo la luz del horizonte que está enfrente de nuestros ojos"<sup>22</sup> y termina diciendo "desde ese paisaje tan suyo, y por ese fervor, mira a los lejos, y por esto a su muerte nos deja una obra levantina y europea, tan diversa dentro de su armonía, tan clara y difícil como el mundo".<sup>23</sup>

Gabriel Miró publica en 1909 *La palma rota*,<sup>24</sup> novela de juventud de raíz romántica, en la que se narra la historia de un amor frustrado. La palma como árbol emblemático<sup>25</sup> está presente en el lugar donde se desarrolla la acción de esta novela. En el primer capítulo introduce y define a la protagonista mediante el símil de una palmera "Bajo la ventana estaba el huerto grande y frondoso regalador cuidado de Luisa", y describe un poco más adelante "Alejado en un yermo herreñal, se levantaba un torreón decrepito y rojizo al sol poniente. Una palma

<sup>17</sup> F. J. Galán Baño, *Árboles de las calles, plazas, parques y jardines de Alicante*. Publicaciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1990.

<sup>18</sup> "Son fills del poble / que te les chiques / con les palmeres de chunt al mar / son molt airoses / molt reboniques / y fan cuan volen / riure y plorar".

<sup>19</sup> Azorín, *Obras selectas*. Biblioteca Nueva, Madrid 1943, pp. 842-843.

<sup>20</sup> Azorín, *op. cit.*, pp. 824 y 825.

<sup>21</sup> M. A. Lozano Marco y otros, "La literatura en el siglo xx" en *Historia de la provincia de Alicante*, T. VI. Ediciones Mediterráneo, Murcia 1985, p. 500.

<sup>22</sup> C. Miró, "Prefacio" a las *Obras Completas* de Gabriel Miró. Biblioteca Nueva, Madrid 1943, p. XVII.

<sup>23</sup> C. Miró, *op. cit.*, p. XX.

<sup>24</sup> G. Miró, "La palma rota" en *Los Contemporáneos*, revista semanal ilustrada, n.º 5, año I, 29 de enero de 1909.

<sup>25</sup> P. A. Galera Andreu, "La palmera, árbol victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya*, n.º 187-188, Madrid 1985.

muy fina subía gentilmente y se doblegaba en lo alto como un brazo protegiendo con la gracia de sus ramas la rota corona del almenaje".<sup>26</sup> Al final del relato "La palma truncada por la tempestad queda como imagen emblemática de Luisa".<sup>27</sup>

Y mientras tanto, en Alicante prosiguen las obras del Ensanche, aunque éste se vea en ocasiones interrumpido por crisis económicas y sociales. Plazas, avenidas, calles, paseos y parques se adornan con monumentos y nuevas plantaciones de palmeras, ahora en el Parque de Canalejas, luego en la avenida de Federico Soto. Más tarde se llevan a cabo plantaciones en las avenidas de Fermín Galán, Federico Soto, General Marvá y Plaza de la Independencia "habiéndose logrado un notable embellecimiento de aquellas hermosas avenidas que en breve plazo constituirán magníficos paseos de palmeras acentuando la nota típica levantina de nuestra ciudad".<sup>28</sup>

Dos hechos acontecen casi simultáneamente en 1928, de gran transcendencia para la ciudad y para los alicantinos: en primer lugar, la entrega del Castillo de Santa Bárbara por parte del Gobierno a la ciudad, y seguidamente, la creación de "les Fogueres de Sant Chuan"<sup>29</sup> junto con su himno a ritmo de pasodoble que no tardaría en dejarse oír. En él, al igual que en el "Himne Alacant" se introducen referencias metafóricas a la dársena del puerto y a las próximas palmeras "En la mar, mansa y lluentosa, / que abaniquen les palmeres, / ...".

La élite intelectual que se había ido conformando en Alicante había aglutinado a jóvenes valores. Todos ellos intentaban la elevación cultural y artística de la tierra levantina a través de la renovación de las formas, reinterpretadas a la luz de las nuevas concepciones gestadas en otros países de Europa.

Este es el caso del pintor Emilio Varela Isabel (Alicante 1887-1951)<sup>30</sup> conocedor del arte de Joaquín Sorolla<sup>31</sup> y pintor él mismo de las palmeras levantinas de clara luminosidad y suave elegancia con el fondo musical de las cinco "Canciones playeras" que el compositor Óscar Esplá y Triay (Alicante 1889-1976) le dedicara en 1930, con texto literario de Rafael Alberti.

El mismo Óscar Esplá participa y alienta el espíritu levantino. El tratadista Antonio Iglesias observa la clara inspiración de la obra para piano *Levante*, "en ritmos, cadencias o giros populares levantinos, nunca utilizados directamente y, por el contrario, las más de las veces, trasladados a la partitura y convertidos en temas con propia personalidad".

Otra figura de aquellos momentos que interesa destacar es la del escultor y ceramista Daniel Bañuls Martínez (Alicante 1905-1947),<sup>32</sup> quien a su regreso de París concursa y gana, en 1930, el proyecto para una fuente que debía ser instalada en el centro de la Plaza de la Independencia, hoy de los Luceros. La elevación de esta Fuente de Levante pone el broche de oro a la terminación de los grandes ejes del Ensanche, y está considerada como "una de las obras que en España más se aproxima, con todas sus dificultades estilísticas al espíritu que anima las creaciones de un Chiparus".<sup>33</sup>

Pues bien, en uno de los cuatro relieves esculpidos en piedra de la Fuente de Levante aparece la palmera abrazada por una odalisca. El marcado orientalismo del monumento público viene dado por la inserción de cerámica de reflejos metálicos,



5. Parque de Canalejas y Paseo de la Explanada, Alicante.

albercas y surtidores de agua así como minuciosos calados. "Fantasía y decorativismo ecléctico cuajan en el espíritu y la idiosincrasia alicantinos, por lo que esta fuente surgida casi al tiempo de las hogueras nos ha quedado hoy en día en Alicante como un monumento paradigmático permanente en contraste con las efímeras hogueras".<sup>34</sup>

En definitiva, el conjunto de esta obra monumental es un canto a la tierra levantina, pues en ella quedan plasmados algunos de sus más preciados símbolos.

Joan Fuster debía pensar en la Plaza de los Luceros cuando escribió "Des de les seues places es distingeix un panorama extens, cap a la mar lliure...".<sup>35</sup>

Un círculo de palmeras rodea la plaza que preside el arranque de filas interminables de aquellos árboles en busca del Mediterráneo. Y así lo cantó el poeta alicantino Miguel Hernández (Orihuela 1910-Alicante 1942): "La palmera levantina, / la columna que camina / La palmera... / la palmera levantina / la que otea la marina, / la mediterránea era /" ... "¡La palmera levantina, / lo primero que ve el ojo marinero / de los mares de Levante. / ¡La palmera de Alicante! / Vedla fina en el confin / Vedla, presa, en la retina de Azorín. / Contempladla entre los ojos / rojos de belleza, roja de crepúsculo y pena de Miró: / del amante de las horas soleadas de las siestas, / de los corpus campesinos, de las fiestas / aldeanas / olorosas a cosechas y a campanas del que adoro tanto yo / Como manos compañeras, / al dejar mis anchos valles virgilianos y marchar de una mentira bella en pos, / como manos, / desde fondos de horizontes y colinas / me dijeron las palmeras / levantinas / 'adiós'".<sup>36</sup>

<sup>26</sup> G. Miró, *Obras completas*, op. cit., p. 173.

<sup>27</sup> M. A. Lozano Marco, "Introducción" a *Novelas cortas* de Gabriel Miró. Instituto Juan Gil Albert, Alicante 1986, p. 55.

<sup>28</sup> Memoria del Ayuntamiento de Alicante (1931-32). Gráficas Gutenberg, Alicante 1933, p. 178.

<sup>29</sup> F. J. Sebastián García, *Consideraciones estéticas sobre un arte efímero en Alicante: Las Hogueras de San Juan (1928-1987)*. Instituto Juan Gil Albert, Alicante 1988.

<sup>30</sup> J. Bauza, *Varela y su entorno*. Diputación Provincial de Alicante, IEA, Alicante 1979.

<sup>31</sup> A. Espí Valdés, *Relaciones de Sorolla con Alicante y sus pintores*. Separata de *Idealidad*, revista de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, 1974.

<sup>32</sup> L. Hernández Guardiola, *Diccionario de escultores alicantinos*. Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante 1974, pp. 35-38.

<sup>33</sup> J. Pérez Rojas, *Art Déco en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid 1990, p. 36.

<sup>34</sup> I. García Antón, "La Fuente de Levante o el monumento a la hoguera", *Art i Foc*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante 1987, s/p.

<sup>35</sup> J. Fuster, op. cit., p. 214.

<sup>36</sup> M. Hernández, *Obras completas*, vol. I. Espasa-Calpe, Madrid, pp. 229-231.



## ACTITUDES NOVECENTISTAS EN EL ARTE DEL PAÍS VASCO

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA

CON esta comunicación se quiere hacer una relectura sobre ciertos aspectos del arte y de la cultura que se desarrollan en el País Vasco a principios de siglo, sobre todo en las décadas de los años 10 y 20. Se trata de unos apuntes con miras a una investigación que se desarrollará en una posterior tesis doctoral y tiene que ver con las conversaciones previas a ella.

Hemos agrupado estos distintos aspectos bajo el título general de actitudes novecentistas, ya que no se trata de un movimiento, ni siquiera un grupo organizado como ocurre en Cataluña en torno a la figura de Eugeni d'Ors, pero sí se pueden observar una serie de actitudes modernizantes *enfrentadas con la idea de ochocientos*, similares o próximas a las que se registran en Cataluña por esos años.<sup>1</sup> Aun cuando el *noucentisme* catalán tiene diferencias claras con el caso vasco, como apuntaba ya Xabier Saenz de Gorbea, al detectar similitudes entre la situación vasca y la catalana del momento, en su publicación *Los hermanos Zubiaurre*.<sup>2</sup>

Un aspecto crucial a la hora de abordar el tema, tiene que ver con el concepto de modernidad, diferente en el novecentismo y en los movimientos de vanguardia. Para ayudarnos a entender el problema, se pueden distinguir dentro del arte español dos direcciones de la modernidad, una más en consonancia con las vanguardias, rupturista por tanto, línea liderada por Ramón Gómez de la Serna, y otra que aboga por la modernidad, pero entroncando con la tradición mediterránea y liderada por Eugenio d'Ors.<sup>3</sup>

Intentaremos centrarnos en actitudes como el cosmopolitismo, la valoración de la ciudad, la cuestión nacional, la tradición, la modernidad, el clasicismo o la "regeneración de España".

El cosmopolitismo es uno de los cambios que propondrán las nuevas generaciones ante lo que consideran cerrado iberismo de la generación intelectual anterior (la célebre generación del 98). Ante el pesimismo de aquélla, con el nuevo siglo se

mira a Europa con ánimo de integración (pero sin renunciar a lo autóctono) y de búsqueda de modelos a aplicar en la España caciquil.

Por otra parte, las tertulias de cafés (como la de la Gran Vía, presidida por Pedro Eguíluz) no están constituidas por artistas o intelectuales bohemios, sino por personas de gran formación intelectual, con aspecto cuidado, muy del gusto del momento, ya que se insiste en el aspecto cuidado y afeitado del hombre moderno, vestido a la moda *sport* y cuya afición no serán ya los toros sino el deporte, en especial el fútbol, tanto en Bilbao como en Barcelona (no podemos dejar sin mencionar al jugador del Atlético que pinta Aurelio Arteta, antítesis de los toreros que pintaba Zuloaga), convirtiéndose poco a poco en referencia de la exaltación ciudadana. La pintura y la vida de Gustavo de Maeztu, en esos años, puede entenderse también como una apuesta cosmopolita.

El País Vasco ve su salida al mar por medio del puerto de Bilbao y su pujante burguesía industrial como uno de los signos de contacto con Europa, sobre todo a partir de la favorable situación creada por la neutralidad de España en la I Guerra Mundial. La imagen de la burguesía bilbaína que ofrece el enclave de Neguri, con sus referencias a la arquitectura inglesa o a los estilos artísticos, así como un incipiente proyecto de "Nueva Bilbao" cercana al mar, tienen su base en otra idea de ciudad siglo XX, diversificada, como urbe dinámica que se asemeje a las grandes capitales europeas.

La ciudad es el tema central del novecentismo pues en ella se desarrollará el proyecto de "civilidad" que se pretende llevar adelante. Eugeni d'Ors tanto en el "Glosari" como en *La Ben Plantada* había iniciado el desarrollo de esta idea entre 1906 y 1911. En el País Vasco la carencia de una capitalidad clara como puede ser Barcelona en Cataluña, se vería suplida por la pujanza que conoce Bilbao durante estos años del primer tercio de siglo. Poco a poco, la burguesía bilbaína irá generando un

<sup>1</sup> En el Catálogo de la exposición sobre el Noucentisme celebrada en Barcelona en 1994 y 1995 se define este movimiento como "aquel proyecto moderno determinado que, promovido desde el nacionalismo burgués en consonancia con un importante sector intelectual, se desarrolla entre 1906 y 1936". M. Perán, A. Suárez y M. Vidal, *Noucentisme*. Catálogo de la exposición en el Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 1994. Valeriano Bozal al hablar sobre el *noucentisme* lo define como: "un movimiento no excesivamente articulado ni homogéneo que, al menos en principio, reacciona contra el modernismo, aunque conserva muchos de sus rasgos. Noucentisme es novecientos, modernidad, los noucentistas son los hombres del novecientos, los que se reclaman del nuevo siglo en los primeros años de su andar, y esta actitud es, por encima de ideas, pensamientos o catecismos —por usar una terminología de gusto d'orsiano—, el principal común denominador de estos artistas e intelectuales." V. Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

<sup>2</sup> "(...) entendiendo que la distancia que separaba las dos sociedades, la vasca y la catalana, tanto en su distinta trayectoria cultural anterior, como en sus tradiciones populares particulares, motivaban las diferencias entre los dos movimientos. Aunque el espíritu sea común. Aquí, se produjo de forma más espontánea, como decantación de una 'necesidad', consciente o inconsciente. Allí, 'controlado' desde el principio por d'Ors y lanzado desde las instituciones públicas. Yendo, por eso, muy ligado a las primeras conquistas del catalanismo político. Matiz nacionalista que aquí también tiene su importancia, ahí está 'Hermes', por ejemplo, financiado por Sota". X. Saenz de Gorbea, *Los Hermanos Zubiaurre*. "Temas vizcaínos", Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.

<sup>3</sup> "A veces un artista elige una de las dos direcciones, pero otras veces pasa de una a otra, ya sea como arrepentimiento, ya sea para enriquecer la experiencia, o aún ensaya las dos. Lo que se suele denominar vuelta al orden sería la permanente vigilancia de la modernidad para serenar las aguas, lo que llamaríamos vanguardias sería la continua disposición, dentro de la modernidad, a removerlas, lo dionisiaco y lo apolíneo pugnando por su preeminencia". A. Moya, en *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco*. Nicolás Lekuona y su tiempo. Electa, Madrid, 1994.

clima de optimismo que quiere convertir a la ciudad en punto obligado de referencia económica, pero también cultural.

Bilbao se perfilaba como la gran ciudad que encabezaría la regeneración cultural del País Vasco, e incluso podríamos pensar en un "País Vasco Ciudad" al modo en que se habla de la "Cataluña ciudad" propuesta por el *noucentisme* catalán, aun cuando el matiz de su relación con España es uno de los puntos a investigar como elemento diferencial entre el País Vasco y Cataluña. "Esta extraversion de Bilbao sobre España puede no solo contribuir a perpetuarla, sino a transformar de cuajo su psicología, a crearle un alma nueva. El mal de Bilbao, hasta hace poco, era el ser un pueblo casi aislado por su economía del resto de la nación española y sólo en un contacto epidérmico —de navegantes y negociantes— con el mundo de más allá del Cantábrico. En lo económico, bastaba esa anómala situación. Pero no para los fines superiores de una vida civilizada, que son crear cultura, perennes obras del espíritu, así colectivas como individuales. Bien notorio y patente es el caso de las artes y las letras en Bilbao, empedecidas, ahogadas casi, por un medio hostil, indiferente o incomprensivo. Los creadores espirituales de Bilbao —y en Bilbao simbolizamos toda la región vascongada como capital por derecho propio de fuerza y dominio—, para ser algo, para desenvolverse, han tenido que trasladarse en España, penetrar en el mundo a través de España".<sup>4</sup>

A pesar de las diferencias entre el País Vasco y Cataluña, existe un espíritu similar (propiciado por la industrialización) en la aspiración de crear una metrópoli en base a espacios tanto urbanos como arquitectónicos (donde se incluyen las artes plásticas) que permitan desarrollar el espíritu cívico del ciudadano. Nos referimos a los distintos y numerosos proyectos para dotar a Bilbao con equipamientos diversos, como centros escolares, edificios de servicios, viviendas para los distintos grupos sociales, parques, monumentos, e incluso una reflexión teórica sobre la ciudad, cuyo mejor ejemplo puede ser la conferencia de Ricardo Bastida del año 23 titulada "El Problema urbanístico de Bilbao".<sup>5</sup>

Guillermo Díaz-Plaja muestra cómo esta sensibilidad estaba presente entre los intelectuales vascos, mediante el siguiente texto de Pío Baroja en *Divagaciones apasionadas*:

Para realizar esta idea de cultura a que uno aspira como español y como vasco, se necesitaría una gran capital en España y una ciudad importante en Vasconia.

Madrid no lo es aún: quizá llegue a serlo. España no tiene todavía la gran capital; los españoles no contamos con la gran fragua donde se pueden fundir los ideales; no podemos ser los troqueladores de las ideas generales como los franceses. Ellos cuentan con la provincia, como nosotros; con la genialidad nativa que guardan en su seno todas las provincias y, además, tienen el troquel de París para las ideas suyas y las ajenas.

Esta falta de gran capital que uno tiene como español no se puede satisfacer cumplidamente; es más fácil llegar a realizar la aspiración de tener en el País Vasco una ciudad grande, una ciudad importante, que puede ir elaborando una cultura especial, que, utilizando todos los elementos aprovechables, tenga cierto carácter vasco.

Los vascongados no hemos contado con ciudades importantes hasta ahora, y la civilización y la cultura son productos genuinos de las ciudades.

No creo que ninguna ciudad vasca haya tenido fuertes anhelos de cultura. El carácter de todas ellas ha sido, hasta aquí al menos, puramente dinámico, cosa necesaria en los pueblos nuevos. Respecto al ideal particularista, localista, que han engendrado, es un ideal defensivo, que a mí me parece un error de perspectiva, que ni siquiera es autóctono y original porque procede del lado mediterráneo.<sup>6</sup>

Esta idea de ciudad como generadora de cultura y la posibilidad de una España con guía en Bilbao, estaba extendida entre la intelectualidad bilbaína de los años 10 y 20, con la diferencia de no considerar el localismo como procedente del Mediterráneo, ya que ven otro símbolo del Mediterráneo (Roma) y por tanto un sustrato cultural clásico unitario con base en la ciudad. Entre estos intelectuales destacaremos a los fundadores de la Escuela Romana del Pirineo: Ramón Basterra, Pedro Murlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas, Fernando de la Quadra Salcedo y José Félix de Lequerica.<sup>7</sup> Basterra, el poeta español más valorado por Eugeni d'Ors, aspira a llevar la pureza esencial de lo rústico vasco, fuera de todo folklorismo y anécdota, a la ciudad, a lo ciudadano. Así, comparaba el renacimiento cultural vasco con el Renacimiento italiano y situaba a Bilbao en un plano similar al papel jugado por Florencia en el siglo xv.<sup>8</sup>

El proyecto más sólido de cosmopolitismo y civilidad urbana que se da en el País Vasco en esta época es, sin duda y como ha sido reiteradamente señalado, la revista *Hermes* (1917-1922). Aun cuando patrocinada y dirigida por nacionalistas, da cabida y potencia el debate entre las distintas maneras de entender lo vasco (ideologías tan opuestas como Arturo Campión, Gregorio Balparda, Juan de la Encina). Entre sus colaboradores estaban personas preocupadas por el problema de España como Ortega o d'Ors, interesadas por el desarrollo de la pintura vasca como Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), por informar puntualmente sobre teatro y literatura europeos, al mismo tiempo que sobre figuras de la cultura vasca, destacadas personalidades del nacionalismo y los ya citados intelectuales de la Escuela Romana del Pirineo, etc. Según J. P. Fusi (en el prólogo a la edición facsímil de *Hermes* 1917) la revista "intentará al menos proyectar una imagen innovadora del País Vasco: el País Vasco como región dinámica,

<sup>4</sup> "La misión de Bilbao" (Editorial), revista *España*, Madrid, 6 de mayo 1922. Debemos advertir que el caso catalán presenta una idea clara de crear nación centrada en Cataluña, el referente de la burguesía catalana es Barcelona. En el País Vasco, dada una situación diferente en cuanto a estructuración del territorio, población, economía, tradición histórica y política, el referente estará dirigido hacia Madrid, la idea de intervención de Bilbao en Madrid es frecuente y se presenta a la capital vizcaína, no sólo como la gran ciudad del País Vasco, sino como la ciudad que puede liderar un nuevo proyecto de España.

<sup>5</sup> *El problema urbanístico de Bilbao*. Editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, con introducciones de Nieves Basurto, Eduardo Leira y Damián Quero, Bilbao, 1991.

<sup>6</sup> G. Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*. Alianza Universidad, Madrid, 1975.

<sup>7</sup> Sería interesante investigar si existen relaciones entre este grupo y el que bajo el nombre de "L'École Romane" lidera Moréas en Francia, ya que éste será una de las referencias que toma d'Ors, como bien apuntan M. Perán, A. Suárez y M. Vidal en el catálogo *Noucentisme, un proyecto de modernidad*.

<sup>8</sup> "¿Mas el dinero de procedencia mercantil no se ilustró en soberbias empresas? ¿Quién no sabe que el poder de Florencia fue el poder bancario de los Médicis? ¿Cómo me complazco en saber que en el seno de algunas familias bilbaínas, tocadas del santo deseo de ser grandes, se lee, sigilosamente, la historia de los procedimientos, empresas y realizaciones de esta familia insigne, inclita, en la que todos estaban contaminados del deseo de ser más: el hijo más que el padre y el nieto más que el abuelo, hasta que terminan en Reyes —si no propiamente de título, de hecho— de su tierra! Este hecho, que he sabido por conducto fidedigno, de dos familias bilbaínas, que hay quien siente una ambición vasca que echaremos a rivalizar con la toscana de aquí a unos siglos, nos colma de esperanzas. Que a nosotros se nos meta una cosa en la cabeza, y la hacemos. Hay indicios de que se nos está metiendo en la cabeza ser grandes y lo seremos. ¡Oh Dios mío, que así sea y que tú nos protejas!

Tened el convencimiento de que en Bilbao va a pasar algo de lo que se ocupará la Historia. Estamos ya en escena casi todos los actores." "El Poder de Bilbao" en *Papeles inéditos y dispersos de Ramón de Basterra*, ed. G. Díaz-Plaja, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1970.

industrial, urbana y moderna, rechazando implícitamente, por tanto, la identificación del País Vasco con tradicionalismos de aldea, con idílicos paisajes rurales, con leyendas candorosas e inocentes, tan frecuentes en el costumbrismo regionalista del siglo XIX y en la literatura vasquista de principios del XX<sup>9</sup>.

La idea de ciudad novecentista como lugar de civilización lleva implícitos tres niveles de actuación, a veces diversos y a veces coincidentes: regional, nacional y estatal.

En el terreno regional se sustituye el mito castellano de la generación precedente, en que se buscaba la esencia de España en Castilla (Azorín, Zuloaga, etc.), en favor de un interés por el País Vasco, como ocurrirá en Cataluña por desentrañar la esencia de la tradición catalana.

De esta manera se mira el campo y el mar del País Vasco, no como algo melancólico y perdido, sino como lugar de búsqueda de lo primario y esencial. Ejemplo de esta actitud es la publicación de Basterra *La sencillez de los seres* (Ed. Renacimiento, 1923) cuya portada ilustró el pintor Gustavo de Maeztu. En el fondo subsiste la idea (similar a la que plantea d'Ors en Cataluña) de que la vida en el campo ha sabido guardar el sustrato cultural latino, frente a una ciudad modernista y decadente.

Esta actitud de introspección y búsqueda de valores universales en lo autóctono manifiesta el deseo de debatir lo definitorio de una raza vasca o un arte vasco específico, tal como se manifiesta en la prensa, en las revistas *Hermes* y *Arte Vasco*. *El Artista y el País Vasco* de Basterra en 1913, *La trama del Arte Vasco* de Juan de la Encina, en 1919, *La pintura Vasca 1909-1919. Antología*, son otras tantas publicaciones donde se articula una ideología en torno a la trascendencia de la cultura vasca. La idea de que las nuevas generaciones de artistas están sacando a la pintura vasca del etnicismo y costumbrismo, sin por ello renunciar a la tradición, está muy extendida entre los críticos vascos, como Joaquín Zuazagoitia, quien al referirse a Ucelay ve a un posible "libertador" de la pintura vasca, y no vascos, como d'Ors, que se refiere a Arteta como el que "sacó a la pintura vasca del atolladero del vasquismo".<sup>9</sup>

Los mismos temas rurales se convierten en arquetipos de cánones de belleza modernos, se buscan los valores esenciales, hay una nueva mirada o una mirada diferente (más distanciada y objetiva) ante los temas que las generaciones anteriores habían representado ya. En la pintura de Arteta se aprecia una evolución hacia una sensibilidad diferente, por ejemplo, a la pintura de los llamados primitivos (Guiard) o de la segunda generación (los Zubiaurre). Una sensibilidad que representa valores morales, cercana a pintores del *noucentisme* catalán como Sunyer: la familia (*Camino de la fiesta*), las distintas generaciones (simbolizando el apego a la tierra, al mismo tiempo que el optimismo por el futuro), la maternidad (*Maria*), el trabajo (no sólo del campo, también de la ciudad), el amor filial (*Despedida de las lanchas*), la mujer en general como depositaria de la tradición, unida a la tierra y catalizadora de valores universales (*Eva Arratiana*), etc.<sup>10</sup>

Refiriéndonos al segundo nivel, quizás la confluencia de intereses entre el nacionalismo y las élites intelectuales no es tan clara como en Cataluña, pero no debemos dejar de lado el

hecho de que es en este momento cuando el Partido Nacionalista Vasco logra el control de la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao; y a pesar de que el nacionalismo no tenía un proyecto cultural claro para el País Vasco, hay dentro de él sectores o personalidades que participan de la sensibilidad novecentista a la que nos estamos refiriendo, concretamente un perteneciente a la familia Sota (patrocinadores de la revista *Hermes*), Ramón, será el presidente de la Diputación, con el consiguiente apoyo a casi la totalidad de las actividades culturales del Bilbao del momento. Momento en que se produce cierta sintonía entre el nacionalismo burgués e importantes sectores de la cultura que caracteriza, o mejor, define el novecentismo. Esta sintonía (que desapareció en Cataluña al abandonar d'Ors la Mancomunitat en 1919) se romperá en los años de la dictadura, cuando gran parte de los que podemos considerar teorizadores del novecentismo (Escuela Romana del Pirineo) evolucionen hacia posturas fascistas.

Como muestra de esta sintonía entre intereses políticos y artísticos, desde su cargo de arquitecto municipal de Bilbao, el arquitecto Ricardo Bastida (formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona) supone entre 1910 y 1927 una presencia continuamente preocupada por la imagen de la ciudad y su diversidad funcional moderna. A lo largo de estos años, atiende tanto a cuestiones urbanísticas, de servicios educativos, higiénicos y lúdicos, como al desarrollo de las artes aplicadas. No sólo llevará a cabo su labor como constructor, su actividad se extiende a dar conferencias, mejorar y reformar la enseñanza de la Escuela de Artes y Oficios, con destino al embellecimiento urbano.

Siendo de ideología conservadora, coincide en la aspiración de una ciudad Bilbao moderna con personas diversas, como Ramón de la Sota, Ramón Belausteguigoitia e Indalecio Prieto. Las ideas de tradición y modernidad están presentes en los edificios escolares de Bastida, y al mismo tiempo que se preocupa por el mínimo detalle funcional higiénico (aparatos secamanos), está incorporando el arte clásico, así como las artes aplicadas (relieves del frontón de la escuela de Indautxu realizados por los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios). En 1918 el Ayuntamiento de Bilbao, a instancias de Bastida, requiere la colaboración de Forestier, el mismo que proyectó los jardines del Parque de la Ciudadela de Barcelona, en 1917, que viene a Bilbao en aquel año y de quien se recaba opinión tanto sobre el nuevo parque (proyectado por Bastida en 1907) como sobre las posibilidades de localización de nuevos parques y jardines.<sup>11</sup>

En cuanto al nivel de actuación que hemos llamado estatal, es consecuencia de la nueva visión sobre lo local, y se basará en la idea de intervención del País Vasco en la regeneración de España. En Madrid, el problema de España había sido analizado por figuras de tanta relevancia como José Ortega y Gasset, preocupado por la necesidad de élites político-económicas y culturales.

Las perspectivas de regeneración e intervención de la burguesía norteña en la vida madrileña estaban tomando cierto auge, siguiendo de cerca la actuación del presidente de la Lliga Regionalista de Cataluña Francesc Cambó, cuya visita a Bilbao es interpretada por Pilar Mur de la siguiente manera: "Así pues

<sup>9</sup> Para Eugeni d'Ors "Hay en la primera de estas oposiciones, la de Arteta a Zuloaga, el símbolo entero de un cambio de ideal entre generaciones. Pensamiento, política, arte, cuanto —en el inmediato ayer— daban al mundo los vascos más notorios, ofrecía la nota común de un casticismo exasperado. En esto se asemejaban todos: los obesos de Euskadi, a los obesos de Castilla; los Arrue con sus muñequitos de boina, a Ignacio Zuloaga, con sus monstruos de capa y montera; don Sabino, a don Miguel; todos, por encima de las diferencias de acento —y de mercado— eran, en esta generación, fundamentalmente separatistas; todos se apartaban esquivamente de la catolicidad de la inteligencia, de la Roma universal... al contrario, en los nuevos, en los de las promociones novecentistas, empieza a afirmarse la emancipación sobre las mezquinas anécdotas... [así, Juan de Echevarría]: ... la primera exposición importante del pintor celebrada en Madrid (la primavera pasada); a raíz de la cual cabría decir, sin demasiada inexactitud, empieza en Madrid el interés por el arte nuevo". A. Moya, *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekunua y su tiempo*. Electa, Madrid, 1994.

<sup>10</sup> "en la generación novecentista se perciben datos de las dos anteriores: Por un lado, acercamiento a lo vasco, pero ya desde aquí y el ahora; por otro, a lo universal, al arte europeo de su tiempo, desde su conocimiento, pero nunca como moda impuesta a seguir. Esto es, ser antiguos y modernos a la vez." X. Saenz de Gortaza, *Los hermanos Zubiaurre*.

<sup>11</sup> *Homenaje a Ricardo Bastida*, exposición, Madrid, 1983. Banco Bilbao.



el mensaje de Cambó vendría a reproducir en el ámbito bilbaíno lo que Cataluña ya había activado desde principios de siglo. Es decir, la utilización del regionalismo como plataforma política de la hegemonía económica y consecuentemente la conformación de un frente cultural de nacionalidad, el 'Noucentisme' como alternativa a la cultura centralista.<sup>12</sup> También la presencia del industrial vasco Nicolás María Urgoiti en Madrid patrocinando la aparición del periódico *El Sol* y la editorial Espasa-Calpe parece avalar esta idea, hasta que la llegada de la dictadura de Primo de Rivera acabó con las expectativas puestas en todo ello.

Como hemos mencionado ya, en el texto de Baroja hay una aspiración clara a que la burguesía liberal bilbaína y en general las clases burguesas del norte peninsular con su intervención en Madrid, lleven a España a ser un país moderno, para lo cual se deberá regenerar la economía, pero también la política y la cultura. No podemos olvidar la idea constantemente repetida por el crítico de arte más sólido del País Vasco, pero con residencia en Madrid en estos años, Juan de la Encina (colaborador en la revista *España* desde 1915), en la que recalca que es el arte vasco, junto al catalán, el que sacó al arte español del academicismo en el que se encontraba y el mismo d'Ors se refiere a Echevarría como modernizador del arte español.

En este sentido, la participación de la pintura vasca y de Juan de la Encina en lo que se considera el más importante acontecimiento cultural de los años 20 en Madrid, es un hecho a analizar y sopesar. Pensamos que la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 otorga un cierto protagonismo a la pintura vasca como iniciadora de la modernización del arte español desde una visión novecentista. Es en torno al pintor vasco Juan Echevarría como se concita la necesidad de llegar a una gran exposición en Madrid que abra las puertas de los artistas más jóvenes y modernos. Juan de la Encina colaboró desde el principio y se ocupó de la participación vasca que podemos definir como muy bilbaína, estructurada en dos niveles generacionales: los Zubiaurre, Arteta, Echevarría, Quintín de Torre, Tellaiche, entre los mayores y Ucelay, Bikandi, Pérez Orúe y Urrutia, entre los jóvenes. Antonio Guezala estaría entre ambas. Cuando pudimos apreciar la obra presentada en la exposición,<sup>13</sup> nuevamente se evidencia el hecho de un componente novecentista que se pretende renovador de la pintura española. Posiblemente la no participación catalana tuviese que ver con la actitud de enfrentamiento respecto a la visión d'orsiana que esta exposición en cierto modo propició, aspecto importante a investigar, dentro de la quiebra de Eugeni d'Ors en su traslado de Barcelona a Madrid. También debemos señalar, con respecto a esta exposición, que la obra presentada por Arteta fueron los cartones preparatorios para los frescos del Banco de Bilbao, a los que luego nos referiremos.

La participación vasca en la Exposición de Artistas Ibéricos puede entenderse también como el resultado de la actividad que la Asociación de Artistas Vascos (1911-1936) desarrolló en Bilbao. La Asociación trabajará en favor de la modernización de la pintura y escultura y promoverá la creación de un Museo de Arte Moderno que se inauguró en 1924 bajo la dirección de Aurelio Arteta. La actividad expositiva de dicha Asociación, ya estudiada por Pilar Mur, responde a esa idea de modernidad y cosmopolitismo de que se hablaba, pues además de promocionar a sus artistas dentro y fuera de Bilbao, invita a numerosos artistas peninsulares o incluso europeos, renovadores en sus respectivos medios; sin olvidar cierta atención por las artes decorativas e industriales. También son notorias sus inter-

venciones públicas en la prensa para opinar sobre actuaciones urbanísticas, o en defensa de los artistas.

La misma Exposición Internacional de 1919, en parte promocionada por la Asociación, responde a una idea parecida, más modernizante que innovadora. Ante la lista de sus participantes advertimos la búsqueda de equilibrio entre tradición moderna (impresionismo, postimpresionismo) y novecentos, evitando decantarse hacia lo vanguardista, que por otra parte no gozaba del aprecio de los críticos bilbaínos.

Como hemos visto, un elemento recurrente en lo que se ha llamado la "Atenas del Norte" es su referencia al mundo griego clásico y su continua comparación con la Italia del Quattrocento, rasgo común al *noucentisme* catalán (los prólogos a *La trama del Arte Vasco* de Juan de la Encina y *La pintura Vasca* de Sánchez Mazas y Murlane Michelena insisten en la misma idea).

Hemos mencionado ya el grupo llamado Escuela Romana del Pirineo. La identificación de la nueva situación de "renacimiento" con el caso italiano es patente en todo este grupo de intelectuales, también la comparación de Bastera entre Bilbao y Florencia; pero debemos destacar la importancia que tuvo la estancia del poeta Ramón de Bastera en Roma entre 1915 y 1918, fruto de la cual escribió un curioso poema titulado "El vizcaino en el Foro Romano" en el que agradece a Roma el haber sido admitido en el mundo de la cultura como "bárbaro redento".

Rafael Sánchez Mazas publicará en el periódico *ABC* una serie de artículos titulados "Crónicas italianas" y Murlane Michelena pronuncia una conferencia titulada "Una alegoría de Botticelli", organizada por la Asociación de Artistas Vascos en 1913. Bastera calificó a Arteta como el Perugino euskaldun y Joaquín Zuazagoitia decía del joven pintor Jenaro Urrutia que convertía a las Neskas en Madonnas italianas.

Entre los ejemplos plásticos de esta situación está la importancia que toma en los años 20 el tema de la belleza pública en torno al problema de la construcción de la ciudad. El artista tiene la oportunidad y la responsabilidad de llevar a cabo ese ideal urbano de modo que responda a las expectativas que la sociedad se ha planteado.<sup>14</sup> El artista por medio, sobre todo, de la escultura pública, del jardín, de los oficios artísticos aplicados a la arquitectura (no es casualidad que en esta época la cerámica tome auge como decoración en los edificios) y de la pintura mural, irá configurando esa imagen de ciudad moderna y civilizada.

Con respecto al tema de la pintura mural, el modelo novecentista debe tener en cuenta los grandes frescos italianos del Trecento y Quattrocento, pero actualizados por Puvis de Chavannes en París o por Torres García en Barcelona. Desde 1911 se suceden en Barcelona campañas en favor de la pintura mural y serán frecuentes los viajes de los artistas a Italia, así como un interés por enseñar el género.

En este sentido y teniendo en cuenta cierta evolución de la idea novecentista, los frescos de Arteta, en el Banco de Bilbao de Madrid, serán un ejemplo notable. El edificio, iniciado en 1919 y terminado en 1923, está situado en el centro financiero de Madrid, como símbolo del poder económico de Bilbao, imagen de la idea que mencionábamos al principio del texto, un Bilbao que manifiesta a través del arte (de ahí la función pública que se concede al arte en esta época, frente a lo que consideraban "el arte por el arte" del modernismo) su desarrollo económico y cultural.

El arquitecto Ricardo Bastida incluirá en su proyecto lo

<sup>12</sup> P. Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985.

<sup>13</sup> Exposición "La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1995 y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996. Catálogo de la exposición publicado por el Reina Sofía y el Ambit Servicios editoriales. Madrid, 1995.

<sup>14</sup> "Los artistas han de ser los constructores ideales de la ciudad (...), la ciudad es la primera obra de arte que comienza en el trazado de las calles y plazas y acaba por el embellecimiento de cada uno de sus edificios, por fuera; y continúa por dentro en el embellecimiento de cada uno de sus salones y de cada una de sus habitaciones." Aragay, "El nacionalismo en l'art", *Noucentisme*, Catálogo de la Exposición en el Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 1994.

mejor de la escultura y pintura bilbaína del momento, dentro de la idea novecentista de la belleza pública como configuradora de la ciudad. Los escultores Quintín de Torre e Higinio Basterra y el pintor Aurelio Arteta contribuyen a crear un edificio emblemático.

Los temas y formas elegidos por Arteta representan el mundo del trabajo, tanto físico como intelectual, junto a las alegorías de las artes. Es un recorrido en doce escenas de las actividades del hombre, por medio de formas estilizadas, composiciones ordenadas, geometrizadas, que muestran un mundo igual de ordenado, idealizado, no contra la naturaleza pero sí más allá de ella; moderno (descargadores del puerto, fundidores, ferroviarios) y tradicional (labradores y pescadores), entre ellos las artes y lo intelectual, únicas referencias al mundo clásico. Lo anecdótico ha desaparecido, nada es gratuito, todo es simbólico, elemental, lindando casi con el amaneramiento en las formas y los contenidos. En este sentido, su relación con el poema "El esfuerzo" del belga Verhaeren fue señalada por Llano Gorostiza.

No debemos olvidar que para los novecentistas la función del arte es ética antes que estética, es decir el arte como configurador de un ciudadano plenamente integrado en un proyecto social de modernidad, basado en la tradición. Por esta razón,

que en cierta manera coincide con su ideología socialista, Arteta se plantea la pintura al fresco como una especie de obra social que le satisface plenamente: "... estoy contento, porque me parece que ahora mi obra cumple una misión social. Me alegra encaramarme sobre el andamio, como un obrero, para pintar. Ese matiz de jornada obrera que va a tener mi trabajo, me parece que lo honra".<sup>15</sup>

En definitiva, estos apuntes sólo pretenden ser un punto de partida que se interroga sobre el posible proyecto de modernidad que el País Vasco ensaya en torno a los años 10 y 20, y sobre sus semejanzas y diferencias respecto al *noucentisme* catalán. Pero habrá de tenerse en cuenta, cosa que aquí no se ha hecho todavía, su relación con planteamientos similares que sin duda circularon por Europa, así como las posiciones ya planteadas por generaciones anteriores (Unamuno, Baroja, Guiard). El arte juega un papel fundamental en la configuración de esta nueva situación, es por medio de la arquitectura, escultura y pintura como se construirá la nueva ciudad, una nueva ciudad que no es antagónica con todo lo anterior, pero que infunde una nueva imagen, una imagen de capitalidad (económica, cultural, política) para liderar una idea de nación moderna.

<sup>15</sup> M. Llano Gorostiza, *Arteta en el Banco de Bilbao*. Llano Gorostiza habla de la visita que Eugenio d'Ors hizo a Arteta, en Bilbao, cuando estaba trabajando sobre los cartones preparatorios.

# EL POBLADO/COLONIA DE BUSTIELLO 1890-1925: UN MONUMENTO DE LA ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL QUE RELACIONA ASTURIAS CON CATALUNYA

COVADONGA ÁLVAREZ QUINTANA

Universidad de Oviedo

## Resumen y avance de tesis

INTERPRETANDO lo mediterráneo como la imagen de lo español sentida en el ámbito cultural del periodo de entresiglos, casi el mismo de la restauración alfonsina, y no de una forma restrictiva como la visión mediterraneista de ciertas comunidades y movimientos, nos proponemos aquí *acogernos a una de las tres subpropuestas* que ofrece la organización del congreso. Concretamente, el tratamiento sintético, crítico y bibliográfico de un poblado minero radicado en Bustiello (1890-1925), Asturias (fig. 1), erigido, lo mismo que la infraestructura de comunicaciones (ferrocarril minero, apartaderos y puentes), las inversiones en las explotaciones (minas de hulla, fábrica de aglomerados, hornos de coque, depósitos de estériles), a expensas de la Sociedad Hullera Española (SHE), constituida y domiciliada en Barcelona en 1893 por iniciativa del II marqués de Comillas, Claudio López Bru, y orientada en gran medida al autoconsumo por parte de los buques de la compañía naviera que regentaba dicho grupo de empresas.<sup>1</sup>

De este notabilísimo conjunto del patrimonio industrial (o Arqueología Industrial,<sup>2</sup> término más general, pero que igualmente lo engloba) en cierta medida astur-catalán, no nos centraremos en las instalaciones de trabajo, producción ni máquinas, sino en la *obra civil o colonia de trabajadores*, en absoluto inferior a la Colonia Güell<sup>3</sup> ni a otras muchas que surcan los valles fluviales de la Cataluña primointustrial. Y al referir los aspectos urbanísticos y arquitectónicos, incluidas las artes industriales, lo hacemos ateniéndonos a la tesis de que por encima de esa cierta *catalanidad* de las formas empleadas (códigos y materiales *renaixença* y modernistas), aportada por los agentes financiador y responsable del diseño (ingenieros de la empresa minera reclutados en Catalunya), se imponen maneras en vez de *mediterráneas* o *levantinas*, *norteñas*. Un norte, de una parte, transpirenaico (los modelos de casitas pareadas retomados de uno de las múltiples barrios construidos en Mulhouse, Alsacia), especificado como en este caso de Mulhouse, o más genérico, sea británico, belga, alemán o suizo, en el uso de ladrillo rojo macizo y visto en paramentos, teja plana industrial,

aleros provistos de crestería inferior de madera recortada en filigrana, cierre de espadanilla de madera, etcétera.<sup>4</sup> Y otro norte autóctono, el asturiano, el de las formas constructivas vernáculas, a base de aparejos vistos de mampostería ordinaria y mortero de cal, combinados con el ladrillo rojo únicamente en ángulos; los volúmenes constructivos simples o la carpintería de armar y taller en maderas autóctonas, como el roble y castaño, etcétera.

## La lectura social

La lectura del poblado de Bustiello se ha mostrado siempre rica y heterogénea en significados, más aún que los trabajos que ha suscitado, aunque abundantes, como se aprecia en la bibliografía subsiguiente, de disímil signo, envergadura, enfoque y calidad histórica. No obstante, dos vertientes historiográficas brillan con precisión: la social o ideologización, asociacionismo, movimiento y contramovimiento obrero, resumible a su vez en dos posiciones enfrentadas: la del marqués de Comillas, sindicato amarillo parcialmente apoyado por el presbítero asturiano Maximiliano Arboleya;<sup>5</sup> y el socialismo de la minería asturiana, para entonces ya muy fortalecido. Por su parte, la otra dimensión de interés que suscita la colonia de Bustiello es la que le da sentido en el contexto de este congreso de historiadores del arte: sus valores y méritos arquitectónicos, de un relieve del que se dará cuenta.

Hasta la planificación de Bustiello, los mineros y empleados de las minas del llamado desde los tiempos de adquisición del I marqués de Comillas (1881) Coto de Aller, cinco o seis grupos de minas de montaña repartidas por los concejos de Mieres, Lena y Aller<sup>6</sup> se alojaban en cuarteles terreros de tabla improvisados, o de mampostería y dos plantas (fig. 2), haciéndolo la mayoría de los trabajadores por su cuenta (realquilados, cuevas, cuadras), y los empleados en viviendas que la empresa había puesto a su disposición, bien por arriendo a terceros, bien construyéndolas de nueva planta.<sup>7</sup>

No obstante, Bustiello ni resolvió el déficit de alojamientos

<sup>1</sup> Véase en la bibliografía títulos sobre el grupo de empresas y marquesado de Comillas.

<sup>2</sup> Como nosotros, una adelantada del tema en España como es Inmaculada Aguilar prefería ya en 1991 utilizar la expresión de "arquitectura de la industrialización" o "industrialización y arquitectura" pero la inserta dentro de esta disciplina moderna que historia los vestigios materiales o no de la era del maquinismo. I. Aguilar (1991): "Industrialización y arquitectura", *Actes del I Congrés d'Arqueologia Industrial del País Valencià*. Historia Local/7, Diputació de València, pp. 93-119.

<sup>3</sup> J. M. Boix, "Un prócer social: D. Eusebio Güell y Pacigalupi, primer conde de Güell", *Revista Social*, 1918.

<sup>4</sup> C. Álvarez Quintana (1991): "La estética de la arquitectura industrial", conferencia, Curso de Verano de la Universidad de Oviedo; y (1994): "Defensa, concepto y método de estudio de la arquitectura industrial", *II Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, Lisboa, en prensa.

<sup>5</sup> M. Arboleya (1918): *De la acción social. El caso de Asturias*. Barcelona.

<sup>6</sup> M. J. Baragaño, B. Begega, B. Santillán (1987): "La morfología urbana resultante del paternalismo empresarial decimonónico - El Coto Minero de Aller", *V Jornadas Culturales del IES de Moreda, La Ilustración y los orígenes de la industrialización en Asturias*, Moreda, p. 235.

<sup>7</sup> C. Álvarez Quintana (1986): "Casas y carbón. La vivienda minera en la cuenca del Caudal 1880-1936", *Llano*, n.º 6, pp. 83-99. AAVV (1986-





1. Colonia minera de Bustiello hacia 1927. A la izquierda el núcleo de la carretera (hospital-farmacia-colegio de niñas), y a la derecha y fondo el poblado propiamente dicho, orillado al río, con su caserío homogéneo, iglesia, ateneo, colegio de niños, etcétera.



2. Cuarteles de dos plantas, tipología de vivienda minera dominante en la cuenca hullera asturiana. Estos ejemplares pertenecieron también a la SHE, c. 1927.

sociales de la firma minera ni siquiera dio casa a los productores más necesitados, lo que explica la denominación de *Vaticano* que acompañó a la colonia desde un principio: sólo para empleados modélicos en conducta, y escuela o cantera para la formación de nuevos ministros en el sindicalismo amarillo de los Comillas, operativo en la cuenca minera más ideologizada y activista de todo el Estado. De hecho, su alto valor testimonial como conjunto parlante del paternalismo industrial histórico queda reflejado en su vocación de enclave autónomo y autosuficiente (presencia de hospitalillo, dos colegios para niños y niñas, círculo obrero, economato-cantina, lavadero público, fuentes, etc.), una antropología del territorio, en palabras de José Luis García en la que podría encarnarse el patrono ejemplar de Sisinio Nevares y el obrero soñado de Juan Sierra.<sup>8</sup>

### El poblado o colonia: conjunto y elementos integrantes. Ratificación de una tesis

Al prado improductivo orillado a la margen izquierda del río Aller (en asturiano *Llerón*), amenazado de inundaciones por las crecidas, que no se hicieron esperar, se dio a su perímetro almendrado original un trazado en cuadrícula que sólo esporádicamente retomó la historia de los asentamientos humanos, y entre ellos algunas *cités ouvrières* desde la revolución industrial. Igualmente excepcional resultó en el contexto del poblamiento asturiano del momento, integrado por caseríos o grupos de casuchas diseminadas por las curvas del relieve de los valles hulleros.

La ordenación geométrica del suelo (fig. 3), en cuatro áreas nítidamente especializadas y jerarquizadas socialmente: la A, una banda del extremo que discurre, como el eje del poblado, con orientación N-S, contenida entre la vía del ferrocarril minero de la empresa. La integraban hasta la guerra civil cuatro casas de buenas dimensiones y estatus, de las tres pareadas una compartida para médico y practicante, y otra individual para uno de los ingenieros. Bajo esta pequeña plataforma A más elevada y protegida de las crecidas del río, se edificó el grueso del caserío (1898-1918 c.), articulado entre dos calles paralelas y pavimentadas con canto del río.<sup>9</sup> Como en el anterior brazo A, en este B cada *dama del tablero* resultante la definían dos casas iguales para obreros o empleados, pegadas por la espalda y rodeadas de huertas o jardincillo, según su uso, por los cuatro lados, quedando siempre garantizada la independencia física y de accesos de los dos inquilinos que ocupaban cada casita. Sobre la fuente de inspiración de esta vivienda pareada, en cuya mitad el vecino constaba de una planta baja (cocina y una alcoba) y primera (dormitorios), ya se ha escrito suficiente.<sup>10</sup> Pero si el esquema tipológico de casa-cubo, subdividida verticalmente en dos, parece proceder del norte transpirenaico, otros detalles de exteriores enraizan en la tradición constructiva del norte asturiano: muros vistos de mampostería, a veces en calada, disposición de hastiales a fachadas laterales de la cadas, modulación de vanos exteriores, etcétera.

La zona penúltima o C del conjunto, constituida por apenas cinco casas pareadas y gemelas del total de 40 con que contó Bustiello. La situación en la cota inferior, inmediata al río, lo que explica también la proximidad del lavadero público, las convirtió en víctimas reiteradas de las riadas, siendo por tanto entregadas a productores de menor reconocimiento por parte de la empresa. Por fin, la última área del poblado o zona D resulta menos ordenada al carecer de las calles y manzanas rectas como elementos reguladores observados entre las zonas A y C. Igualmente, su borde parcelario se quiebra caprichosamente, cediendo únicamente a un par de elementos articuladores: el puente de piedra (pilas) y acero (tablero celosía)<sup>11</sup> que salva el Aller y comunica la colonia de los Comillas con la carretera Moreda-Mieres por la que se llegaba al poblado. Tal puente (fig. 3), al estribar en la parcela del poblado, genera una especie de avenida improvisada, nunca rectilínea ni rematada, excepto en las farolas de alumbrado público fundidas en líneas modernistas. Esa calle, mayor que las cinco o seis restantes de la colonia, conduce al chalé del director de la SHE, inserto en el poblado, plataforma alta, pero también se transmuta en una plaza igualmente poco tratada como tal, presidida por la iglesia-casa del capellán y el círculo obrero católico, y un poco más allá el colegio de niños provisto de viviendas para los her-

89): *Inventario Patrimonio Industrial de Asturias*. Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias. M. J. Baragaño, B. Begega, B. Santillán: "La morfología urbana resultante del paternalismo empresarial decimonónico - El Coto Minero de Aller", *V Jornadas Culturales del IES de Moreda, La Ilustración y los orígenes de la industrialización en Asturias*, Moreda, p. 238.

<sup>8</sup> Véase bibliografía, títulos de referencia y otros afines.

<sup>9</sup> Entre los colocadores de este pavimento de bola de río, se conoce el nombre de Inocencio Fernade, ya fallecido.

<sup>10</sup> Véase J. L. García; C. Álvarez Quintana; M. J. Baragaño y otras, así como los títulos específicos que figuran sobre Mulhouse.

<sup>11</sup> Interesante muestra del corpus de puentes paralelos a la industrialización que debería elaborarse en Asturias.

manos de la Doctrina Cristiana que regentaran todos los centros docentes de la SHE en Asturias.

Ante el Ateneo (c. 1894/95), también alojamiento de obreros solteros, y la capilla (1890-1894) que dialoga con el anterior casi escuadradamente, se erigió en 1925 el monumento al marqués de Comillas (fig. 4), alcanzado por suscripción de los productores. Esta pieza de bronce sobre pedestal de piedra en la que unos jóvenes mineros otorgan ofrendas al padre de la empresa, el II marqués, redondea y reafirma el valor de centro cívico de esta zona D, en la que no termina, empero, la colonia de Bustiello (fig. 3).

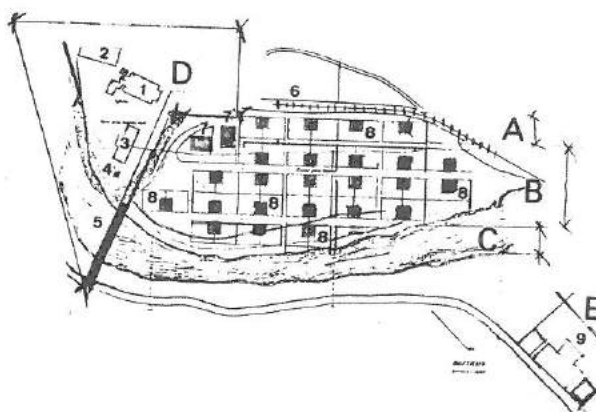
Y es que la experiencia-piloto que el II marqués de Comillas se propuso abordar para contrarrestar la ofensiva de su maltratada masa productora permite hablar de más que de un Bustiello de dos. El segundo, continuidad programática y funcional del primero ya visto, se edificó casi enfrente de él, pero separado por el río y más elevado por orillarse a la mencionada carretera general Moreda-Mieres. El hecho de que el edificio neurálgico del nuevo asentamiento fuera a ser el hospitalillo de la empresa (1902) (fig. 5), el primero en su género en la Asturias industrial del momento, y los principios higienistas de aislar estos servicios pueden arrojar luz sobre su implantación. Sólo que muy pronto se erigiría en las inmediaciones (fig. 3), flanqueándolo por un lado el colegio de niñas (c. 1912) regentado por Dominicas, y el también nuevo pabellón de la farmacia de la empresa (1924). Todo ello muy bien comunicado, tanto por la carretera antedicha como por el ferrocarril de la SHE que llegaba hasta Ujo donde enlazaba con el del Noroeste.

Así pues, en los dos Bustiellos pueden distinguirse áreas funcionales diferenciadas, pero sobre todo, desde el punto de vista de nuestro interés, dos grupos de inmuebles. De una parte los funcionalistas, prueba del racionalismo que difundió internacionalmente la revolución industrial (casas, excepto los chalés de los dos ingenieros, lavadero, economato e incluso ateneo), todos dentro de la colonia aprovechada al llano fluvial. De otra parte, los elementos (monumento al marqués) y edificios singulares. Como la capilla neorrománica (fundación en tiempos de López Bru, del obispo Martínez Vigil y del ingeniero F. Parent como director del Coto de Minas de Aller de la SHE); el colegio de niños (1906), tras la iglesia, cuyas formas tardomedievales armonizan con las del templo vecino, al tiempo que gozan de la oportunidad de investir un centro de enseñanza religiosa, agrada a un patrón que vive intensamente el neocatolicismo de "Rerum Novarum" y, entre otras cosas, conoce y cultiva el historicismo medieval en las formas artísticas, tanto como fórmula social de respaldo y aceptación de la nueva nobleza, como por su gusto estético personal (piénsese en el palacio de los López construido en Comillas).

Fuera del llerón del río, orillados a la antigua carretera Moreda-Mieres, continúan los edificios singulares de la colonia de la SHE. Son las piezas de más alto valor semántico y vocación representativa de la imagen que la empresa aspira a proyectar hacia el exterior o a la sociedad. Son la farmacia, la escuela de niñas, pero sobre todo el hospital de productores (1902), pese a cuya volumetría y presencia de galerías de cristal muy en conexión con las formas constructivas asturianas, en sus fachadas detalles moldeados de piedra artificial, imitación de aparejos culto-clásicos y sobre todo herrajes vegetales en antepechos y cierre delantero conectan sin duda con las maneras modernistas que estaban eclosionando en la arquitectura catalana.

## Conclusiones

1. En suma, el poblado/colonia de Bustiello define un conjunto monumental, declarado como bien de interés cultural dentro del ámbito del Patrimonio Industrial. Pese al daño que se le hizo por el borde oeste al introducir en él una vía semirrápida, al menos permanece y se reconstruyen gradualmente en



3. Croquis del poblado de Bustiello hacia 1930. 1 iglesia, 2 colegio de niños, 3 ateneo obrero y cuartel de solteros, 4 monumento al II marqués de Comillas, 5 puente salva el río Aller y da acceso a la colonia minera, 6 ferrocarril minero, 7 y 7' chalés de ingenieros, 8 casas pareadas tipo con sus parcelitas de huerto o jardín, 9 núcleo de la carretera, concretamente hospital, flanqueado por la farmacia y el colegio de niñas. A zona alta de empleados, B plataforma intermedia y más poblada, C manzana del río, última en construirse y la más indefensa a las crecidas, D centro cívico incluido por avenida, plaza, monumento y otros edificios, además de ser la puerta de acceso a la colonia a través del puente, E área de la carretera.



4. Monumento al II marqués de Comillas erigido por los productores del coto minero de Aller (Asturias), propiedad de su empresa, la SHE.

él el hospital, el colegio de niñas, la iglesia y el chalé del ingeniero. El resto del caserío sigue ocupado por trabajadores y pensionistas de Hunosa.

2. En el terreno historicoarquitectónico pesan tres componentes formales que se interrelacionan, creando un resultado heterogéneo, mestizo, híbrido, de alto interés por su riqueza. Primero, los estilos cultos, asociados a los edificios de representación. Cultos europeos, pero matizados a la catalana: el historicismo *renaixença* de la capilla y colegio de niños, y el modernismo algo más tardío, que abraza el hospitalillo, la farmacia y el colegio de niñas, e incluso el monumento al patrón



5. Detalles modernistas del hospitalillo de la empresa Sociedad Hullera Española del marquesado de Comillas.

ejemplar. Segundo, las formas puras, racionalistas, desnudas de la arquitectura del maquinismo europeo, sean naves, viviendas o mercados. En Bustiello se nos aparece en la casa-estándar para dos familias, en el puente que salva el Aller, el lavadero, etcétera. Y, en tercer lugar, las maneras constructivas asturianas ya indicadas más arriba (galerías de cristal, cuerpos abuhardillados sobre los faldones, muros de mampostería sin cargar, pavimento de canto rodado, etcétera).

#### Apéndice bibliográfico relacionado con el tema y otros afines

- Aguilar, I. (1991): "Industrialización y arquitectura", *Actes del I Congrés d'Arqueologia Industrial del País Valencià*. Historia Local/7, Diputació de València, pp. 93-119.
- Álvarez Quintana, Covadonga (1986): "Casa y carbón. La vivienda minera en el valle del Caudal", *Liño*, n.º 6, Universidad de Oviedo.
- (1991): "La estética de la arquitectura industrial", conferencia, Curso de Verano de la Universidad de Oviedo.
- (1994): "Defensa, concepto y método de estudio de la arquitectura industrial", *II Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, Lisboa, en prensa.
- (1995): "Solavy & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. Parte primera, las minas", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1996, en prensa.
- (1995): "Solavy & Cie. (Lieres). Historia y arquitectura de una empresa belga en Asturias. Parte segunda, el poblado minero o la cité ouvrière", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1996, en prensa.
- Arbolea, M. (1918): *De la acción social. El caso de Asturias*. Barcelona.
- Baragaño, M. J., Begega, B., Santillán, B.: "La morfología urbana resultante del paternalismo empresarial decimonónico", trabajo inédito (99 pp.), tutelado por el Dr. Aladino Fernández del Depto. de Geografía de la Universidad de Oviedo y subvencionado por el MOPTMA.
- : "La morfología resultante del paternalismo empresarial decimonónico - El Coto Minero de Aller", *La Ilustración y los orígenes de la industrialización en Asturias*, IES de Moreda (Asturias), V Jornadas Culturales, pp. 233-247.
- Barnich, G. (1919): *Essai de politique positive basée sur l'énergétique sociale de Solvay*. Bruselas, Office de Publicité Lebègue & Cie.
- Benito del Pozo, Paz (1992): "La industrialización asturiana; entre la Arqueología y la Historia. (El poblado minero de Bustiello)", *Ábaco*, n.º 1, 2.ª ép., pp. 79-86.
- Boix, J. M. (1918): "Un prócer social: D. Eusebio Güell y Pacigalupi, primer conde de Güell", *Revista Social*.
- Cascón, M. (1926): *Luz sin sombra: el marqués de Comillas*. Comillas.
- Castillo, Juan José (1977): *El sindicalismo amarillo en España. Aportación al estudio del catolicismo social español (1912-1923)*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Cheysson, E. (1892): "L'évolution du patronage". *La Réforme Sociale*, 2.
- (1916): *Le patron, son rôle économique et social*. París, V. Giard et E. Brière.
- Costa, J. (1918): *Instituciones económicas para obreros; las habitaciones de alquiler barato en la Exposición Universal de París en 1867*. Madrid, Biblioteca Costa.
- Fernández Lorenzo, G.: *Apuntes para una posible historia de la minería asturiana. Especial referencia a Aller y Mieres*.
- Frey, J. P. (1986): *La ville industrielle et ses urbanités: la distinction ouvriers-employés: Le Creusot, 1870-1930*. Lieja, Pierre Madarga.
- García, José Luis (1976): *Antropología del territorio* [estudio comparativo de Bustiello y Los Oscos]. Madrid, Taller de Ediciones de Josefina Betancor.
- Gil Mariscal, F. (1934): *Política positiva según las teorías de Solvay*. Madrid, Plutarco.
- Guiotto, L. (1979): *La fabbrica totale: paternalismo e città sociali in Italia*. Milán, Feltrinelli.
- Harmel, L. (1907): "La misión social del patrono", *La Paz Social*.
- Lami, E. O. (1887): *Mulhouse: son histoire et ses monuments*. Mulhouse, Éditions du Bastion.
- Laubier, P. de (1984): *La politique sociale dans les sociétés industrielles, 1880 à nos jours*. París, Económica.
- López Alonso, C. (1986): "Memoria introductoria", *De la beneficencia al bienestar social: cuatro siglos de acción social*. Madrid, TS (etc.).
- Marrey, B. (1984): *Un capitalismo idéal*. París, Clancier-Guénaut.
- Monlau, P. F. (1978) (1856): "Higiene industrial: ¿qué medidas higiénicas puede dictar el Gobierno a favor de las clases obreras?", *Estudios de Historia Social*, n.º 4.
- Monlau, P. F. y Salarich, J.: *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*. Reedición.
- Morales Saro, M. C. (1989): *El modernismo en Asturias*. Colegio de Arquitectos de Asturias.
- Nevares, Sisinio (1936): *El patrono ejemplar*. Madrid, Editorial Razón y Fé.
- Oberle, R. (1985): *Mulhouse ou la genèse d'une ville*. Mulhouse, Éditions du Rhin.
- Papásogli, Giorgio (1984): *El marqués de Comillas*. Claudio López Bru. Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas.
- Poulot, D. (1980) (1870): *Question sociale: le sublime ou le travailleur tel qu'il est en 1870, et ce qu'il peut être*. París, Maspéro.
- Schubert, Adrián (1982): "Paternalismo y minería. La práctica social de la Hullera Española", *Los Cuadernos del Norte*, n.º 13, Oviedo, pp. 82-89.
- (1985): "Entre Arbolea y Comillas [marqués de]: el fracaso del sindicalismo católico en Asturias", *Octubre 1934: cincuenta años para la reflexión*. Madrid, Siglo XXI.
- Sierra Álvarez, José (1985): "Política de vivienda y disciplinas industriales paternalistas en Asturias", *Ería*, Depto. de Geografía de la Universidad de Oviedo.
- (1990): *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial*. Madrid, Siglo XXI.
- Sociedad Hullera Española. Minas de Aller. Ujo (Asturias). G. García, *Fotógrafo*. Comillas c. 1927 (álbum fotográfico).



## PICASSO COMO MEDIADOR O EL PRIMER DESEMBARCO ARTÍSTICO DE CATALUNYA EN MADRID: DE LUZ A ARTE JOVEN

JAVIER HERRERA

### Preámbulo

AHORA que, gracias a las vicisitudes políticas más recientes, Catalunya está obteniendo, para bien o para mal, una repercusión pública de primera magnitud en el resto del Estado, ayudando de una vez por todas a eliminar el fantasma de la invertebración de España y a diseñar el modelo que de lo español siempre ha tenido la burguesía catalana, no está de más echar una ojeada hacia atrás y bucear en los orígenes de uno de los primeros desembarcos que el arte y la cultura catalanas tuvieron en Madrid, de la mano, curiosa paradoja, de un malagueño que, acaso por la coincidencia mediterránea, se atrevió a inundar de humedades y luces cegadoras la reseca y adusta meseta castellana cuya capital, mísera y triste, aún languidecía entonces por los ecos del desastre y donde sólo unas cuantas tímidas voces tenían ánimos para hablar de regeneración.

Acaso, esa es nuestra intención, iluminar ese precedente picassiano nos puede ayudar a contribuir a clarificar uno de los debates aún no resueltos del arte de nuestro "fin de siglo", la pugna entre modernismo y 98, una de las facetas que más han coadyuvado a oscurecer un período extraordinariamente rico del arte español.<sup>1</sup>

En efecto, tanto en el plano de la historia general<sup>2</sup> como en el de la historia del arte,<sup>3</sup> en los más recientes trabajos que abordan la problemática del "fin de siglo" español en cualquiera de sus vertientes creativas se constata una tendencia a la superación de la pugna modernismo frente a 98, establecida en el terreno crítico desde la perspectiva de la historia literaria (siguiendo el señuelo de la gratuita "invención" azoriniana, ideológicamente beligerante entre lo que ambos conceptos representan en cuanto a sensibilidad colectiva y territorial: es decir la oposición ancestral Madrid-Barcelona) por los ya clásicos ensayos de Díaz-Plaja y Pedro Salinas. El problema es que dicho artificial enfrentamiento, luego aplicado por Lafuente Ferrari al terreno del arte plástico y seguido por otros historiadores del arte más o menos orteguianos con mentalidad mecanicista y abundancia de tópicos (sobre todo en lo que atañe a los llamados "pintores del 98": Zuloaga, Regoyos, Beruete, etc. y al sentimiento del paisaje como característica esencial), ha ocasionado no pequeñas incongruencias y forzadas asignaciones generacionales (por ejemplo: los casos paradigmáticos de Solana o de Valle-Inclán) que lejos de aclarar el panorama han acentuado la confusión hasta extremos tan insospechados que

resulta difícil arrojar, ahora que se palpa ya el centenario, un mínimo de luz al respecto.

En nuestro ámbito fue la historiadora del arte catalana Mireia Freixa quien hace exactamente diez años planteó el debate en sus justos términos de equidistancia y sentido común con estas palabras: "Esta oposición modernismo/98 que de forma apresurada podríamos asociar a España trágica/renovación estética, es, por un juego de contrarios —la coincidencia en la búsqueda de un *arte nuevo* o *arte joven*—, la manifestación de un mismo problema... [cuyos: no copio textualmente por no alargar en exceso la cita] puntos de partida [que] son indiscutiblemente actitudes semejantes... nos obligan a inclinarnos por la existencia de una *plataforma común* o dicho de otra forma a optar por el *modernismo como concepto epocal*; una acepción amplia del concepto de modernismo que caracteriza todas las contradicciones estéticas de la época",<sup>4</sup> y a pie de página anota certeramente: "Podría ponerse el ejemplo de 'Arte Joven', avanzadilla del modernismo catalán en Madrid, dirigida por Francisco de A. Soler y Pablo Ruiz Picasso en la que colaboran Unamuno y otros miembros de la 'Generación'". Sin embargo, a pesar de ese reconocimiento explícito, desde la óptica catalana y por ello modernista y mediterránea, de la revista madrileña, aún no se ha destacado como se merece una empresa de esas características, tan "anómala" en el quehacer de un artista como Picasso y precisamente por ello dotada de una significación más profunda que la usualmente considerada —todo lo más "veleidad juvenil" sin mayor trascendencia— por sus biógrafos y críticos más afamados. Y no está nuestro artista sobrado de documentación fiable, y además con pedigrí madrileño, como para que, por una vez que parece haber acuerdo al respecto sobre la rotundidad de la empresa picassiana, no exprimamos su contenido lo suficiente en busca de pistas para la resolución de los problemas que tenemos planteados.

Los estudiosos de Picasso en su mayoría convienen en afirmar que esta su segunda aventura madrileña, que apenas dura los cinco primeros meses del año 1901, está motivada tanto por razones de índole personal (perder de vista a Casagemas tras la tabarra que le había dado en su tierra durante las navidades de 1900) como por la necesidad que sentía Picasso de encontrar nuevos horizontes artísticos a su medida (en Barcelona el liderazgo estaba en manos de Rusiñol y de Casas) y experimentar nuevas posibilidades creativas. De ahí que, siendo factible que hubiera ofrecimiento en firme por parte de Soler (aunque tam-

<sup>1</sup> Después de la exposición "Centro y periferia en la modernización de la pintura española", organizada por Carmen Pena López, precisamente a quien debemos uno de los trabajos más interesantes, de marcado carácter interdisciplinar, sobre la pintura y la generación del 98, *Pintura de paisaje e ideología* (Madrid: Taurus, 1982), parece estar variando la tendencia y puede verse ya un atisbo de claridad al poner en contacto las diversas corrientes que confluyen en esos años decisivos.

<sup>2</sup> Serge Salaün y Carlos Serrano, *1900 en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

<sup>3</sup> Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España: 1880-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.

<sup>4</sup> Cfr. *El modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 27-8.

bién dado el carácter avasallador de Picasso no sería descabellado pensar lo contrario), aceptara venir a Madrid y fundar con él una revista que fuera "avanzadilla del modernismo catalán". Soler y Picasso ya se conocían de Barcelona, del ambiente de *Quatre Gats*, donde el primero había dirigido durante 1897 la revista *Luz*, la primera revista de vanguardia editada en la capital catalana. También es claro que Soler fue el socio capitalista de la empresa madrileña: ya a primeros de año se encontraba en Madrid (en la calle Caballero de Gracia, 8) como delegado comercial de un invento ortopédico, el "Cinturón Eléctrico Galvani", patentado por su padre y de cuyas ventas en la capital del Reino salían las comisiones que financiaban la revista.

Hasta aquí la doctrina más o menos generalmente admitida. En relación con ella nuestro propósito no es otro que iluminar el nacimiento de *Arte Joven* en sus pautas ideológicas de síntesis entre modernismo y 98 a partir de la intervención de Soler,<sup>5</sup> siempre oscurecido por el genio de su amigo, y de los antecedentes detectables en *Luz*, sin olvidar las corrientes políticas dominantes que como veremos no pueden desligarse de los objetivos mediadores de Picasso.

En efecto: la crisis del 98 supuso un serio quebranto para los intereses de Cataluña por la pérdida de "un mercado que era disfrutado para los productos textiles e industriales prácticamente en régimen de monopolio"<sup>6</sup> y, como consecuencia de ello, el diálogo peninsular se enrarece surgiendo con nuevos bríos un *catalanismo nacionalista* que abre tres frentes de oposición con Madrid (la vía regionalista conservadora, la corriente republicana y el obrerismo revolucionario). Dentro de ese contexto no puede ser soslayado el hecho de que la reacción intelectual ante el desastre, el llamado *regeneracionismo*, tiene, acaso por los motivos antes citados, un importante componente catalán que, entre otros, está representado por el poeta Joan Maragall, quien en el mismo 1898 publica su *Oda a Espanya*, compendio de la nueva vía de vertebración que se abre entre Cataluña y el resto de España, un catalanismo a mitad de camino entre un sentimiento ibérico y europeísta que no excluye la idea —como ha señalado Joan Reglà— de que "puede despertar recelos en el resto de España".<sup>7</sup> ¡Y vaya que sí los despierta (como ahora): valga como muestra lo que opina al respecto Ángel Ganivet en *El porvenir de España*, escrito poco antes de su muerte: "He estado tres veces en Cataluña, y después de alegrarme la prosperidad de que goza, me ha disgustado la ingratitude con que juzga a España la juventud intelectual nacida en este período de renacimiento; a algunos les he oído negar a España. Y sin embargo el renacimiento catalán ha sido obra, no sólo de los catalanes, sino de España entera, que ha secundado gustosamente sus esfuerzos".<sup>8</sup>

A estos presupuestos de conciliación responde la revista *Luz*, que sale, de la mano artística de José María Roviralta, y de la mano literaria de Francisco de Asís Soler, un 15 de noviembre de 1897, bajo la protección espiritual de Santiago Rusiñol y su modernismo antiescolástico<sup>9</sup> con la pretensión (como reza su programa) de "no crear nada nuevo, porque en este siglo se va haciendo difícil la inventiva; pero sí ser el portaestandarte de todo lo nuevo, y al decir esto, queremos indicar de todo lo que tienda a abrir nuevos horizontes al arte y a la literatura". También *Arte Joven* se manifiesta de forma similar cuando en su ideario afirma que viene a "romper moldes, pero no con el propósito de crear otros nuevos" pues "el potente hábito de la civilización es bastante y cuidará de derrumbar lo que nos estorbe" y uno de sus primeros objetivos es dedicarle el

primer número íntegro al pope Rusiñol según se desprende de una carta que Picasso envía a Utrillo<sup>10</sup> pidiéndole materiales gráficos aparecidos antes en *Pel i Ploma*, proyecto que se frustra no sabemos por qué causa pero del que al menos nos quedó la publicación de su cuento "El pati blau" traducido al castellano junto a un dibujo de Picasso del poeta-pintor paseando por su jardín.

Pero tras seis números de periodicidad quincenal la revista se detiene y en una escueta nota publicada en ese número del último día de enero del año 98 se dice que a partir del día siguiente tanto Soler como Roviralta, junto a otros miembros, "dejan de formar parte de este periódico" sin que sepamos las causas, lo que no excluye que tanto uno como el otro sigan colaborando en su línea habitual en los siguientes números. El caso es que, tras la reanudación de su salida la primera semana de octubre del mismo año y bajo la batuta de un tal A. L. de Barán, se percibe una cierta alteración en la línea ideológica de la revista, más acorde con las ideas políticas dominantes frente al apoliticismo expreso de la etapa anterior. Así, resulta extraordinariamente significativo que el artículo que a modo de editorial-manifiesto inaugura esta segunda etapa, firmado por Barán, tenga el título de "Arte Joven" y que en él se encuentren, y no sólo por el título, tanto algunos de los fermentos ideológicos que nutrirán la revista picassiana como enjundiosas declaraciones de principios sobre la realidad artística y cultural del momento dentro de la calamitosa situación política reinante. Su línea argumental es la insistencia en la idea del empuje y la fuerza de la juventud creadora que debe abrirse paso frente a lo viejo a fin de colaborar en la regeneración del país. Para hacer más explícito dicho argumento, en primer lugar se constata una suerte de *ruptura generacional* que confirma la imposibilidad de ponerse de acuerdo o de valorar los logros inmediatamente precedentes ("comprendemos que nada o casi nada podemos aprender de cuanto han hecho o mejor dicho de cuanto han *dejado de hacer* [en cursiva en el original] los que nos han precedido en la vida, en nuestro país") y, segundo, como consecuencia de esa orfandad manifiesta, se explicita un recurso a los *espíritus jóvenes* foráneos y coetáneos que "aspiran a la juventud del Arte hacia el ocaso de la vida, como sucede con Puvis de Chavannes, con Whisler (*sic*), y con Degas, como sucedía con Burne-Jones, con William Morris, Wagner y los Goncourts", recurso que también está presente en *Arte Joven* pero con una altura de miras más elevada pues para la revista picassiana son los "jóvenes eternos" como Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, El Greco, Ribera, Mozart, Beethoven y, el mito por antonomasia de la modernidad, Wagner quienes han de servir de guías y modelos; y, tercero, la apelación a la confianza ciega en el Arte ("ideal complejo que nosotros creemos bastante poderoso para hacer feliz al que le adora") como medio para conseguir el objetivo de "regenerar una raza indiferente a todo, como demuestra serlo la nuestra". Y como colofón Barán expresa una importante consideración sobre la relación de Cataluña con España que no tiene ningún desperdicio: "Hemos dudado un momento —dice— si debíamos publicar *LUZ* en Madrid o en Barcelona; pero siendo esta última ciudad, la verdadera capital artística en el sentido moderno y universal de esta palabra, por esto reaparecemos en la capital de Cataluña, que consideramos artísticamente como la verdadera capital de España, ya que —nótese la enjundia de la reflexión— un miembro lozano en un cuerpo medio consumido representa lo mejor, así sea en un individuo como en una nación.

<sup>5</sup> Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, 1971.

<sup>6</sup> Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza, 1973, p. 477.

<sup>7</sup> Juan Reglà, *Historia de Cataluña*. Madrid: Alianza, 1978, p. 188.

<sup>8</sup> Ángel Ganivet, *Idearium Español. El porvenir de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 176.

<sup>9</sup> "Rusiñol no es modernista de escuela —dice Roviralta en el primer número—; él pinta y escribe, sin amoldarse a ninguna tendencia; describe lo que ve, tal como lo siente, y a este sentir y a este modo de ver las cosas a través de un prisma verdaderamente artístico, se le ha dado el nombre de modernismo."

<sup>10</sup> Palau i Fabre, *Picasso vivo*. Barcelona: Polígrafa, 1981, p. 216.

Por esto –y a partir de aquí vienen las frases más declaradamente políticas– y por creer que le conviene a la joven España apartarse de los amaneramientos que han derrumbado todas cuantas esperanzas se podían cifrar en un porvenir intelectual digno de los demás países; por esto, decimos, hemos procurado olvidar la Historia de España...”, para concluir con una referencia expresa a la lengua empleada, que será “generalmente el castellano, por mera galantería, como suele suceder en reuniones donde hay extranjeros, en las cuales si se puede, se habla en lengua de éstos, y de este modo todos podrán comprender de qué parte está la razón”.

Se defiende, pues, en *Luz* una postura de colonización cultural de Cataluña, el “miembro lozano” dentro de un cuerpo enfermo, respecto de España, para que bajo su indiscutible liderazgo artístico (que por supuesto no excluye lo material) pueda regenerarse todo el país, aunque para ello, en un primer momento, sea necesario prescindir del uso de la lengua propia por una cuestión eminentemente estratégica pues por encima de todo está el que “los que profesen ideales análogos se comprendan suficientemente”; planteamiento que encaja con la corriente del *catalanismo reformista* de tinte conservador y que está en la base de la fundación por Cambó de la Lliga Regionalista (en enero de 1899, justo cuando deja de aparecer *Luz* comienza a publicarse *La Veu de Catalunya* que será su órgano difusor), partido que aglutinará a los más destacados intelectuales del momento y que triunfará en las elecciones de 1901, contribuyendo a romper en su territorio el turno conservadores-liberales típico de la Restauración e iniciando una nueva era en las correlaciones de fuerzas entre Cataluña y el gobierno central.

Soler es sin lugar a dudas partícipe de esta mentalidad expansionista hacia Madrid de la cultura catalana, entonces identificada en su vertiente vanguardista con el “modernismo” que ejemplificaba Rusiñol y entendida también como medio de influir políticamente en la tarea de regeneración y, por supuesto, de “modernización” de la vida española. Picasso, que mientras se edita *Luz* se encuentra estudiando en Madrid y luego en Horta con Pallarés, no estaría al margen de dichas tendencias a partir de entrar en contacto con Soler, seguramente en las primeras reuniones de Quatre Gats, ideas que irían madurando, fortaleciéndose y contrastándose en contacto con la gente de

Pel i Ploma. Por eso, cuando Soler le propone la empresa de *Arte Joven* se produce una síntesis entre las posiciones de ambos (conservadurismo y regeneracionismo en el literato y modernismo equivalente a progresismo en el artista) bajo el común denominador, que cuadra a la perfección con las ideas del momento, de la conquista de Madrid en favor del arte y la cultura catalanas, más fresca y sana que la oficial que predominaba en la capital española. De ahí que firmas que aparecen en *Luz*, como las de Ramón Reventós y Luis Altada, sirvan de puente con *Arte Joven* precisamente en aquellos dos textos en los cuales la revista madrileña se muestra más decididamente defensor y transmisor de la catalanidad: Reventós en el primer número, dentro de una sección llamada “Cartas desde Barcelona” (que hay que suponer se pensaría de forma seriada aunque solamente salió ésta en la que, por cierto, confiesa es la primera vez que escribe en castellano), se dirige a los intelectuales madrileños para comentarles el estreno de la obra *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, y Altada en el tercero, ejerciendo como crítico de arte, refiriéndose a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, dedica todo su artículo a destacar a los artistas catalanes (Rusiñol, Mir, Llimona y Clarasó) aprovechando de paso para arremeter contra Sorolla, el gran triunfador del certamen, por ser “un gran pintor, pero un mal artista”.<sup>11</sup> Por lo demás la catalanidad de *Arte Joven* se manifiesta más en el terreno ideológico y teórico (prácticamente todos los escritores, además de los propiamente catalanes como Rusiñol, Verdaguier, Xavier Viura y las referencias a Pompeyo Gener e incluso los noventayochistas de primera fila, Baroja, Unamuno y Azorín, como la larga nómina de los de segunda responden a las pautas de ese “modernismo epocal” que diría Freixa) que en el propiamente estético de la revista ya que en casi nada recuerda a sus homólogas barcelonesas (salvo en el tamaño): tanto los dibujos de Picasso como el propio diseño y compaginación carecen de esa factura estilística relacionable con el modernismo y sí, por el contrario, tal parece que el malagueño se hubiera adaptado enseguida a la atmósfera dominante en la capital, más áspera, dura, mísera y triste que la reinante en la alegre y confiada Barcelona, pues Picasso personifica –y resuelve de una vez por todas– la síntesis entre modernismo y 98 (para entendernos) o la armonía entre las dos caras de una misma moneda: Cataluña y España.

<sup>11</sup> Luis Altada, “Notas de la Exposición. Los artistas catalanes”. *Arte Joven*, n.º 3 (3-mayo-1901), p. 7.



## GATCPAC, GATEPAC Y MEDITERRANEIDAD

CARMEN RÁBANOS FACI<sup>1</sup>

Universidad de Zaragoza

UNO de los aspectos más interesantes del pensamiento arquitectónico español es la existencia de una duplicidad vanguardia-tradición española, que impregna la obra de pensadores y artistas. Así, el Regeneracionismo cristaliza en las mentes de Joaquín Costa y de Ortega y Gasset, pero en sus escritos se observa siempre esta contradicción. El arquitecto Fernando García Mercadal también desarrolla en sus textos esta duplicidad, por un lado se inspira en Viollet-le-Duc y Le Corbusier, pero por otro indaga en lo tradicional, en la arquitectura mediterránea y vernácula.

El Racionalismo se desarrolla en Europa aproximadamente entre 1911 y la II Guerra Mundial, vinculado especialmente a Le Corbusier. En España, los arquitectos son progresistas, pero a la vez regeneracionistas. Se relacionan con el ambiente privilegiado de "La Residencia" (el cineasta Luis Buñuel realiza un cine de vanguardia, pero utilizando como fondo la música popular de los tambores de Calanda y con la religiosidad latente del Milagro de Calanda). Es, a todas luces, un movimiento contradictorio. El Racionalismo llega tarde a España, en 1925, año en que acaban la carrera de Arquitectura Regino Borobio, Bergamín y García Mercadal, pero arraiga y se desarrolla amparado por la II República hasta 1939.<sup>2</sup>

El régimen de Franco plantea propuestas "populistas" y cuando promueve nuevas arquitecturas de signo popular o de estilo neo-racionalista, lo hace desde fórmulas paternalistas y recurriendo a materiales pobres. Resulta curioso cómo los cristianos de base seguirán apoyando una arquitectura popular y progresiva, al modo vanguardista y planteada como fórmula de oposición al Régimen.

Vemos, por tanto, cómo pervive la vanguardia, pero de forma híbrida.

El GATCPAC, con la gran figura de Josep Lluís Sert, indagará sobre la reutilización de los modelos de la casa ibicenca. García Mercadal promueve el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) en el Gran Hotel de Zaragoza, pero a la vez estudia la arquitectura popular, y más aún, la mediterránea. Precisamente, cuando se funden la vanguardia y la tradición es cuando se dan las mejores obras de arquitectura, esto ocurre por ejemplo, con las estaciones de la red viaria de Viena de Otto Wagner o con la Casa del Pueblo de Víctor Horta. De hecho, todo arquitecto que entiende la vanguardia es respetuoso con la tradición.

Con la implantación del Racionalismo, la decoración floral

modernista ha desaparecido por completo, sólo quedan las secuelas en el Art Déco. Porque en definitiva, y sobre todo, tras la II Guerra Mundial, se llega a un arte, a una arquitectura, esencialmente sobria y económica, se introduce el hormigón armado y la tecnología industrial, se pone en marcha una política de "casas baratas", un ejemplo de la cual tenemos en La Ciudad Jardín de Zaragoza, que realiza Miguel Ángel Navarro. El rechazo a la estética anterior es muy evidente sobre todo en Centroeuropa, en este sentido es interesante citar un texto de Freud que refleja el paradigma de una cultura en crisis, habla del narcisismo de una sociedad burguesa que mira hacia sí misma e intenta transmitir su narcisismo a la obra artística, contratando a arquitectos costosos (el caso de Eusebi Güell, en Cataluña, en relación con Gaudí). El Racionalismo aparece, por tanto, con una gran voluntad de comunicación y con el deseo de que la arquitectura llegue a toda la población, con una gran vocación democratizadora, acorde con los socialismos utópicos de uno u otro signo.

### Las premisas del Racionalismo

Se le atribuye, erróneamente, a Le Corbusier el ser el creador de la Arquitectura Contemporánea, aunque sí es cierto que supo recoger el funcionalismo de toda una serie de teóricos precedentes, entre ellos: Viollet-le-Duc, William Morris, Eiffel, etc.

Le Corbusier aplica a su "Modulor" el principio antropométrico vitrubiano, pero en general la tratadística romana o del Renacimiento incide en sus concepciones arquitectónicas, de manera que el segundo de sus cinco puntos maquinistas, referente a las terrazas-jardín, concibe a éstas planas y transitables, al modo mediterráneo, y con recogida de aguas hacia el interior de la vivienda al modo del "compluvium" de la "domus" romana; sus espacios acuáticos y piscinas comunitarias tendrían este mismo origen.

### El Racionalismo en España

A comienzos de siglo, en España, hay que disociar dos estilos diferentes: el Art Déco, estudiado y codificado por Javier Pérez Rojas (y editado por Cátedra en 1990), y el Racionalismo ortodoxo o heterodoxo, que se desarrolla entre 1925 y

<sup>1</sup> Esta comunicación parte del curso de doctorado impartido por la Dra. Rábanos en el año 1996, titulado "Vanguardias arquitectónicas del periodo entreguerras en Aragón", y del trabajo de curso de Eliseo Bayo sobre "Josep Lluís Sert", al que debe considerarse como colaborador en la misma.

<sup>2</sup> Consultar el artículo de Carmen Rábanos Faci, leído en el CEHA de Madrid hace dos años y publicado en *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol* por el Instituto de Estudios Alto Aragoneses de la Diputación de Huesca, 1995, titulado "Racionalismo y pensamiento arquitectónico en Europa. El caso de España", en el que me centré en el panorama europeo que hace propicia la arquitectura española a la que nos referimos en esta comunicación.

1939, sobreviviendo a la Guerra Civil a través del Neo-Racionalismo y que pervive hasta hoy en el llamado "Minimalismo".

### Los estilos de entreguerras y la renovación arquitectónica en España

El Art Déco, vigente desde 1903 hasta 1940, se difunde notablemente a partir de 1925, fecha en la que tiene lugar la Exposición de Artes Decorativas de París, cuya influencia en la llamada generación de arquitectos españoles "del 25" es fundamental.

El término Art Déco define la producción artística del periodo de entreguerras, que asimila las aportaciones de los estilos de principios del siglo XX de forma ecléctica y con voluntad de síntesis conciliadora (viene a significar un mundo hedonista que termina y al que se enfrenta un cubismo revolucionario). Es un estilo versátil, refinado y estilizado, pintoresquista y decorativo, con voluntad de modernidad, que utiliza criterios ambiguos entre la vanguardia y la tradición (revitaliza la geometría del arte clásico griego y del estilo severo), hedonista y narcisista, y, en definitiva, muy aceptado por todo ello, tanto es así que actualmente se están rediseñando piezas de joyería en la línea Art Déco. A todo lo dicho, hay que añadir todo el repertorio que toma del Modernismo, como el "*coup de fouet*", decoración floral a base de guirnalda y maceteros, aunque sin ser abigarrada y centrada en determinados lugares, así como el dinamismo e incluso la rapidez del futurismo. El Art Déco convive con la influencia del Regionalismo, con la integración de los estilos del pasado, y aglutina eclécticamente todo ello. La revista *La Esfera*, de tono aristocrático y burgués, ayuda a difundir este frívolo y nuevo estilo. Entre los arquitectos que lo cultivan en España, cabe destacar a: Anasagasti y Palacios, que trabajan en Madrid, Puig i Cadafalch, en Cataluña, mientras que en Aragón se encuentra representado por Albiñana, Regino Borobio y José Borobio, Miguel Ángel Navarro y Marcelo Carqué.

### La arquitectura catalana hasta la fundación del GATCPAC

La renovación de la arquitectura catalana quedó en manos de las nuevas promociones de los maestros de obra que empezaron a salir de las recién fundadas escuelas Politécnicas, primero, y de Arquitectura después.

Las técnicas de ladrillo plano, es decir, todas las soluciones constructivas que lleva a cabo el albañil a base de colocar ladrillos o baldosas planos, siempre unidos por el canto, eran propias de la zona mediterránea. La vuelta o bóveda es la versión más espectacular y conocida de estas técnicas. Desde la Edad Media, los ladrillos habían sustituido a las losas de piedra para la construcción de las bóvedas en las iglesias de Cataluña, seguramente por razones económicas. La bóveda era el elemento más espectacular construido con esta técnica, y su resistencia se tenía como algo misterioso. El éxito de las técnicas de ladrillo plano se ha basado en cuatro factores: 1) Sólo se necesitan materiales corrientes y de poco coste; 2) no se necesitan cinchas para la bóveda; 3) puede ser ejecutado por cualquier artesano conocedor de su oficio y 4) se trata de una técnica muy versátil aplicable a muchas soluciones constructivas. Al asociar el ladrillo antiguo con el cemento moderno, de reciente aparición, se obtenía una gran ventaja de resistencia, durabilidad y rapidez. El banco de pruebas de las modernas técnicas fueron las fábricas de la industria barcelonesa construidas casi masivamente a partir de los años setenta. La utilización del cemento, del hierro y del ladrillo, desplazando cada vez más a la madera, se debía también al ahorro en primas de seguro para protección de incendios. El éxito de las nuevas técnicas fue tan

arrollador que en tan sólo diez años, durante la década de los setenta, se modernizó el 75 % del parque industrial de Barcelona. Las bóvedas eran soportadas por jácenas de madera en el 80 % de los casos, o por jácenas de hierro en el 20 % restante, ya que se consideraba que la madera destinada a las estructuras es un material de combustión lenta, mientras que la estructura de hierro colapsaba el edificio en un momento.

El arquitecto innovador por excelencia de la época fue Rafael Guastavino i Moreno, quien después de haber diseñado algunas de las fábricas más importantes de la época —declaradas hoy monumentos de interés cultural— se trasladó a los Estados Unidos. En América, el arquitecto valenciano, probado con éxito en Barcelona, imprimió un giro revolucionario a la construcción norteamericana. Seguía ésta la tradición iniciada por los primeros colonos de construcción europea en madera, con el inconveniente de su combustibilidad. Cuando llegó Guastavino a América habían pasado diez años del incendio de Chicago y cada año ardían barrios enteros en numerosas ciudades, sin que la introducción del uso del hierro hiciera disminuirlos. Bien al contrario, los constructores norteamericanos se habían dado cuenta de que los incendios hacían más presa en los edificios construidos con hierro que con madera.

En la década de los setenta, el arquitecto Henry Hobson Richardson había implantado un *revival* viodoludiano de la arquitectura medieval neorrománica y neogótica a base de grandes bóvedas que, en la mayoría de los casos, se hacían de cartón o de escayola. Así Guastavino llegó en el momento adecuado pues la demanda de construcción de bóvedas se extendía por todo el territorio, y él podía aportar el sistema europeo, de construir con piedra o con ladrillo, mediante una alternativa real y competitiva que denominaba "Construcción Cohesiva", porque los materiales (la argamasa) actuaban en función de su capacidad de mantenerse íntimamente unidos como los conglomerados de la Naturaleza; sin embargo, el revestimiento exterior de esta arquitectura, por haberse copiado directamente de la arquitectura griega, no era auténtico, por lo cual la arquitectura resultante era imperfecta. Más tarde, la propia Roma, después Bizancio y sobre todo el Islam, perfeccionaron notablemente la Arquitectura Cohesiva, gracias al uso de la mampostería; el Renacimiento constituiría un periodo de decadencia; mientras que el reto de los tiempos modernos sería conducir a la Arquitectura a su esplendor clásico, en sus dos formas, la anterior a la época de Augusto, basada en el empleo de argamasa o cemento, y a la posterior a este momento histórico, basada también en el empleo del cemento pero igualmente en el uso del ladrillo.

La importancia de estos hechos se reforzó con la publicación de la obra de Auguste Choisy: *L'Art de bâtir chez les Romains*, que según Guastavino, venía a llenar el vacío dejado por Viollet-le-Duc.

Las propuestas norteamericanas a base de acero laminado y hormigón armado fueron rebatidas por Guastavino, quien argumentó que el hormigón no daba buenos resultados pues era demasiado pesado y no resistía bien al fuego y porque era manipulado por obreros sin especializar o necesitaba mano de obra de alto coste. Por otra parte el hierro tenía el defecto de su poca resistencia al fuego. En consecuencia la solución ideal era combinar la construcción cohesiva de ladrillo plano con el hierro, el cual podía proporcionar al ladrillo la misma resistencia que los huesos y los tendones confieren a la carne en el cuerpo humano, construcción mixta que se puede llamar obra de ladrillo tensado.

Guastavino se hizo socio de diversos arquitectos de renombre entre los que figuraban McKim, Mead y White, que le encargaron, entre otros proyectos, la construcción de la Biblioteca Pública de Boston, empleando allí la llamada "bóveda catalana". El éxito alcanzado por Guastavino en Estados Unidos no gustó en Cataluña, pues no era difícil admitir que una técnica tan popular, tan antigua, tan "típicamente catalana" pudiera

ser objeto de una apropiación individual y de unas patentes industrialmente registradas.

A pesar de que no se le reconoció plenamente en su tierra, Guastavino mantuvo relaciones desde América con distintas regiones españolas, incluida Cataluña. Se le encargó la construcción del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Chicago de 1893. Lo firmó en colaboración con el arquitecto valenciano Enric Dupuy y fue una réplica de la Llotja de Valencia.

En 1904 se celebró en Madrid un Congreso Internacional de arquitectos en el que Guastavino estuvo representado por Mariano Belmás. Su ponencia fue impresionante por la cantidad de documentación y fotografías de los innumerables edificios construidos con su técnica y sus diseños en los Estados Unidos. Este material fue utilizado por Luis Moya para publicar en 1947 su libro titulado *Bóvedas tabicadas*.

En aquel congreso, Puig i Cadafalch pronunció su famosa conferencia sobre "Arquitectura catalana" que significó, además, el pleno reconocimiento de Guastavino. La internacionalización de la Arquitectura empezaba a ser un hecho y los arquitectos españoles, especialmente los de Barcelona y Madrid, empezaban a hermanarse con sus colegas extranjeros en los mismos gustos, las mismas tendencias y hacia los mismos objetivos. Entraríamos pronto en España en el periodo histórico de la Dictadura de Primo de Rivera y el inmediatamente posterior de la II República.

La renovación arquitectónica española vendría coadyuvada por los sucesivos grupos que se fueron formando en nuestra geografía, el GATCPAC y el GATEPAC. El grupo iniciador, el GATCPAC, no habría existido sin la fuerte personalidad de Josep Lluís Sert, con lo que habría que considerar a éste como el principal impulsor del Racionalismo en España. También es comúnmente aceptado que la arquitectura de los años 30 habría sido muy distinta de lo que fue, sin la existencia de aquel grupo de arquitectos y técnicos que introdujeron el Racionalismo europeo en la arquitectura.

Las corrientes estéticas que habían imperado en Cataluña a finales del siglo XIX y a principios de siglo, el *Noucentisme* y el Modernismo, se habían agotado. Al final de la segunda guerra mundial la praxis arquitectónica de Adolf Loos propugnaba un tipo de arquitectura funcional y desornamentada, acorde con los nuevos tiempos; mientras en Cataluña, la triunfante burguesía del periodo de entreguerras, henchida de éxitos comerciales, creadora de casas de cambio y de agentes aduanales, se había multiplicado desde los años de la gran revolución industrial. De su seno salió una pequeña burguesía que produciría el germen de transformaciones gracias a un cambio de fase en la mentalidad de la clase que se hizo tan progresiva como republicana.

En 1927 Le Corbusier pronunció una importante conferencia en Barcelona. Entre los muchos y entusiastas oyentes hubo uno que habría de convertirse en su discípulo más aventajado: Josep Lluís Sert. Este mismo año, el catalán expuso en Galeries Dalmau su proyecto de "cases d'estiueig" (casas de verano), en la Costa Brava, que suponen la hibridación de los modos constructivos corbusieranos y la arquitectura tradicional ibicenca, es decir la arquitectura vernácula del área mediterránea. De 1929 a 1931 Sert trabajó con Le Corbusier en París.

La fecha de 1929 es fundamental para el entendimiento de las corrientes arquitectónicas en Barcelona. La Exposición Universal de ese año fue la culminación de un largo y frenético proceso de transformación social en Cataluña. El arquitecto responsable de la realización del proyecto fue Josep Puig i Cadafalch, representante de la línea modernista, mientras que la línea académica estaría representada por Raimon Duran i Reynals, en su Palacio de Artes Gráficas (hoy Museo de Arqueología). Pero la principal prestación extranjera fue el pabellón alemán diseñado por Mies van der Rohe, realizado en planos, al modo neoplástico, horizontales y verticales, integrado en un

paisaje artificializado, al modo japonés, pero de una gran diaphanidad, luminosidad y planitud, muy mediterráneas.

En 1929, unos meses antes de la inauguración de la Exposición, unos cuantos jóvenes llenos de idealismo y de propuestas novedosas organizaron otra exposición, ésta de arquitectura moderna; el grupo se hizo llamar GATCPAC, a modo de nombre-manifiesto de objetivos. Los catalanes, organizados en equipo fueron capaces de desarrollar propuestas urbanas y obras arquitectónicas de naturaleza social y contaron con el apoyo de la Generalitat, institución restablecida con el advenimiento de la República.

Le Corbusier y Josep Lluís Sert mantuvieron su amistad, y éste facilitó los contactos de aquél con Cataluña, de modo que Le Corbusier presentó en 1932 el Plan Macià para Barcelona, a la vez que quedaría impresionado por el desarrollo del Plan Cerdà y por las construcciones de Gaudí con sus interpretaciones de la llamada bóveda catalana, en realidad, procedente de los Estados de la Corona de Aragón desde el siglo XIV (anteriormente en Aragón ya se utilizaba, desde el siglo XIII hemos visto numerosos ejemplos en la comarca de las Cinco Villas aragonesas).

El GATCPAC planteaba propuestas funcionales y racionales, a la par que admiraba la arquitectura popular mediterránea porque respondía a esos mismos objetivos. La arquitectura de Josep Lluís Sert supone una reinterpretación de los modos constructivos ibicencos, que se explayan magistralmente en "la Ciutat de repòs i vacances" de las costas de Garraf a pocos kilómetros de Barcelona.

Las líneas horizontales y la planitud de sus techumbres se reitera en el Sanatorio Antituberculoso de la calle Torres i Amat de Barcelona.

En 1934, la Joyería Roca del Paseo de Gracia reitera la tendencia a las líneas horizontales de la arquitectura mediterránea, y una funcionalidad corbusierana, al modo de las "machines à vivre" y los trasatlánticos tan admirados por el suizo.

En cuanto al Racionalismo en el resto de las regiones españolas, se desarrolla en principio muy mezclado con el Art Déco, pero su espíritu aparece muy claro en la revista *A.C.* (Documentos de Arquitectura Contemporánea), órgano difusor de este movimiento, que está en la línea de la revista de Le Corbusier *L'Esprit Nouveau*, y al igual que ésta, sirve de portavoz al GATEPAC, y aglutina, con un claro espíritu de clan, a un grupo de artistas y técnicos españoles que trabajan para el progreso de la Arquitectura Contemporánea.

El GATEPAC cuenta con unos subgrupos: el del Norte, Centro y Este (Cataluña). Se organiza en torno a García Mercadal, a partir de una exposición de Arquitectura que tiene lugar en el Casino de San Sebastián en septiembre de 1930, y se conforma, desde el punto de vista teórico, en una reunión que se celebra en Zaragoza, en el Gran Hotel, el 26 de octubre de 1930, cuyos resultados se plasmaron en los llamados "Acuerdos de Zaragoza", recogidos en la obra de Simón Marchán, y que son los siguientes:

- El GATEPAC es el representante del CIRPAC en España.
- Cuenta con varios grupos: Centro, Norte y Este, que se rigen de forma independiente.
- Los asociados pueden acudir a concursos solos o con algún miembro del grupo.
- Unen ética a estética.
- Utilizan un sello del grupo, legalizado.
- Siguen, en cuestión de arte, una serie de normas.

De la reunión de Zaragoza surge el CIAM, y su órgano es el CIRPAC. El GATEPAC depende del CIAM a través de su portavoz, que es la revista *A.C.*; en la cual, precisamente se comienza a hablar de arquitectura "mediterránea" a partir de 1931, como fórmula arraigada en las tradiciones constructivas y aportadora de soluciones a las necesidades reales del ser humano; al año siguiente, en 1932, la IV Reunión de los Congre-



los Internacionales de la Arquitectura Moderna (CIAM), iba a tener lugar a bordo de un barco, el *Patris II*, que llevaría a los congresistas de Marsella a Atenas, a través del Mediterráneo, y rodeados de costas plagadas de fórmulas arquitectónicas sencillas austeras luminosas y de limpia volumetría. Representantes de dieciséis países tratarían el problema de la "ciudad funcional", habitada por individuos integrados en la colectividad.

La edición de esta revista abarca 25 números, desde 1931 a 1937. De 1931 a 1934 fue progresista, y de 1936-37 revolucionaria, integrándose en el Sindicato de Arquitectos, del que Torres Clavé fue secretario hasta 1938.

La revista *A.C.* es un alegato de modernidad, reivindicándola y divulgándola. Ataca el academicismo tradicional, los eclecticismos de la cultura burguesa y arremete contra el Art Déco, porque es "otro estilo". Ataca la modernidad sin metodología científica y revaloriza lo popular mediterráneo (megaron prehelénico y lo ibicenco). Por otro lado, proporciona una visión crítica de lo que es la Arquitectura nacional y extranjera, apoyando todo aquello que es "moderno": exposiciones, dibujo (Ángel Ferrant), pintura, mobiliario, etc. A través de *A.C.* se divulga, igualmente, el urbanismo de ciudades del futuro, con modelos urbanos que se ponen en práctica en ciudades como Barcelona, Moscú, Madrid o Ceuta. Incluye también reportajes sobre la propagación de la arquitectura contemporánea prefabricada; sobre hoteles, estaciones de autobuses (como la de Burgos, de García Mercadal), viviendas de alquiler, clubes náuticos (como el de San Sebastián), vivienda mínima y obreira, etc. Se atacan determinadas cuestiones, como la verticalidad, aunque hay un artículo sobre un rascacielos, se suele tachar con una gran "X" fotografías del gótico elevado, del eclecticismo-"tarta", etc.

Otra interesante revista, prácticamente desconocida incluso por los especialistas, es *Nuevas Formas*, que se publica en Madrid entre 1934 y 1936. Abarca temas como la actuación arquitectónica, interiorismo y creación de espacios, pero dentro de los cánones de vanguardia racionalista, sin vestigios de Art Déco ni academicismos, apoyando la sobriedad decorativa y la depuración de las formas. Aborda contenidos importantes como la Ciudad Universitaria de Madrid y la Residencia de Estudiantes, la arquitectura popular, prototipos de edificios con "nuevas formas", pabellones, residencias universitarias, arquitectura comercial, garajes, viviendas, edificios escolares, cines, interiorismo, mobiliario, etc., sin hacer nunca referencias a pintura o artes decorativas, y presentándolo siempre de una manera muy gráfica, ya que atiende más a la forma que al contenido.

El Racionalismo en España se va difundiendo de la mano de estas revistas entre 1925 y 1939, y se mantiene en la posguerra modificado por ciertos intereses maniqueos, como el intento de los promotores de abaratar los costes de las viviendas, produciendo edificios de mala calidad y eliminando el criterio humanista que caracteriza al Racionalismo. Esta manipulación le ha perjudicado y desprestigiado en gran medida.

Dado su carácter internacional, el Racionalismo español sigue a Europa, pero tiene unos códigos propios, como por ejemplo, la lectura propia que se hace del expresionismo alemán, y que se traduce en cierto gusto por achafanar los edificios en altura (Mendelsohn). Además, influyen bastante los proto-racionalistas, sobre todo los neoplasticistas (Theo van Doesburg). Influyen igualmente la Bauhaus (Walter Gropius, en Borobio) y Le Corbusier, aunque todo ello adaptándolo a la tecnología española, que está más atrasada.

Los arquitectos racionalistas españoles nacen entre 1880 y 1900, se titulan hacia 1925, y recién titulados visitan la Exposición de París de 1925, influyéndoles muchísimo y trabajando, a partir de entonces, en una duplicidad entre el Orteguismo y el Regeneracionismo. Bergamín queda impresionado por el pabellón de Islandia, García Mercadal por el que alojaba la revista *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, Casto Fernández-Shaw por el de Rusia, que era futurista, etc. La praxis racionalista co-

mienza por tanto a partir de 1925: la estación de petróleo de Porto Pi (1927), de Fernández-Shaw; la casa del marqués de Villora (1927), de Bergamín; el Rincón de Goya (1928, con proyecto de 1926), coincidiendo con el centenario de la muerte de Goya (mientras que el centenario de Góngora ya había influido a su vez en la llamada "Generación del 27").

El Rincón de Goya parte de los modelos de la arquitectura mediterránea, reinterpretados por los arquitectos del Renacimiento italiano: la arquitectura antropomórfica aplicada a la figura geométrica del cuadrado y su proyección en el cubo espacial, todo a base de líneas horizontales y sin más aplicación decorativa-funcional que el porche que recuerda las *stoas* helenísticas, del Mediterráneo occidental.

Fernando García Mercadal, es uno de los arquitectos más representativos de la arquitectura de vanguardia del periodo de entreguerras en España, su pensamiento teórico inspirado en los principios racionalistas de la Bauhaus y Walter Gropius, influyó notablemente en los arquitectos de su época.

Quizás su línea teórica más interesante la constituya su defensa a ultranza de las premisas funcionales y orgánicas de la arquitectura popular, lo cual queda reflejado en su libro *La casa popular en España*, obra de 1930, y que, en una edición más reciente, prologada por Bonet Correa, éste relaciona el pensamiento de García Mercadal con el de la Institución Libre de Enseñanza. Alude al Regeneracionismo y al texto de Manuel Cossío "Elogio del arte popular", de un tono más folklorista, mientras que García Mercadal incidía en la esencia popular, eliminando el folklorismo populista de los regeneracionistas y defendía las nociones de espacialidad e higienismo acogedoras del ser humano; simultáneamente, rechaza el maquinismo a ultranza y la frialdad de la vivienda mínima. Es decir aboga por la casa popular por lo que encierra de permanencia de lógica constructiva, con una fuerte base antropológica y humanista.

Su concepción respecto a la "casa barata", se apoya en la defensa del prototipo de casa mediterránea, dominada por la horizontalidad, provista de cubiertas aterrazadas y adaptada a la escala humana. Este horizontalismo lo incorporaría a su incompromiso "Rincón de Goya", en 1928.

Muchos de sus conceptos generales sobre arquitectura se recogieron en el número 6 de la revista *A.C.* (difusora de las ideas de GATEPAC).

## Formación

La formación esencial de García Mercadal tiene raíces madrileñas (en un ambiente cultural más rico y estimulante que el zaragozano), ya que realizó sus estudios de arquitectura en esa ciudad dentro del ya citado marco de la Residencia de Estudiantes.

De 1920 a 1923 trabaja y colabora en el estudio de Aldama, y en esa última fecha es cuando marcha a Roma hasta 1927, becado por la Academia de España; en esta ciudad estudia la arquitectura civil de influencia helenística y la arquitectura mediterránea. De sus viajes por Europa importa las ideas más avanzadas del momento; así, en París trata con Le Corbusier, y entre 1926 y 1927 está formándose en Alemania, donde contacta con Walter Gropius, a quien traería a Madrid para intervenir en un ciclo de conferencias en la Residencia de Estudiantes; en dicho país descubre la urbanística como fórmula de acción ciudadana transformadora, y en Berlín, conoce los proyectos de Mies van der Rohe. Su asistencia a actividades culturales por Europa le llevó a entrar en contacto con el Neoplasticismo, el Expresionismo alemán, el Racionalismo, etc., y el acceso a revistas como la vienesa de arquitectura *Der Architekt*.

Consideraba a sus profesores de la Escuela de Arquitectura como anodinos y conservadores, excepto Anasagasti y Palacios, cuyo Círculo de Bellas Artes de Madrid es una de las me-

jores obras del Déco europeo (este estilo que sigue manteniendo propuestas claramente proto-racionalistas), siendo Palacios uno de los arquitectos de mayor nivel dentro de la arquitectura déco europea de su época. Mantiene relaciones con Anasagasti, Flórez, Zuazo Ugalde (cuya "Casa de las Flores" supone el modelo actualizado de la arquitectura doméstica popular porticada de Castilla), considerándolos como iniciadores de la investigación y puesta en práctica de la arquitectura racionalista.

### Trayectoria profesional

Finalizada la carrera regresa a Zaragoza y recibe el encargo de realizar el Rincón de Goya, obra duramente criticada a nivel local (excepción hecha del periodista Narciso Hidalgo, el único que le apoyó en un artículo periodístico), fracaso moral que le obligó a autoexiliarse en Madrid.

En 1930, los días 25 y 26 de octubre, organiza en Zaragoza la reunión fundacional del GATEPAC, impulsada también por Josep Lluís Sert. En esta reunión se dan cita arquitectos vanguardistas de toda España, y, a través de ésta, García Mercadal se relacionaría e incidiría en arquitectos como Clavé, Churruga, López Delgado, Rodríguez Arias, de la zona centro, Labayen y Vallejo de la zona norte, y, el propio Sert, de Cataluña, quien se convertiría en uno de los mejores arquitectos ra-

cionalistas a nivel internacional, y que, tras exiliarse a EE.UU. sería profesor en Harvard. Así, García Mercadal acabó estableciendo lazos intelectuales con personalidades de todos los puntos de España, a los cuales llegaría además la revista *A.C.*, difusora del pensamiento arquitectónico contemporáneo en el país.

Durante la Guerra Civil, soñaba con un país renacido y reconstruido, en el que la arquitectura estuviera al servicio del hombre, como reflejo del pensamiento humanista, fruto de las doctrinas de la Institución Libre de Enseñanza.

Acabada la guerra, se le encargan los proyectos de los edificios del Instituto Nacional de Previsión del nuevo Estado, los INP constituirían una de las tipologías más sobresalientes de la arquitectura española de posguerra, que si bien no siguen ya las premisas antropomórficas, sí contienen una honda preocupación social y humanística.

Durante toda su vida, Fernando García Mercadal tuvo una intensa actividad como conferenciante y divulgador de las fórmulas arquitectónicas populares y de la cultura moderna, vertiente híbrida entre la tradición y el progreso que no abandonaría hasta su muerte, próxima a la cual y anticipándose a la misma, coleccionaba postrimerías de Valdés Leal. Sirva este escrito como homenaje a su memoria, sumándose así a los actos que se realicen durante su centenario, celebrado este año, que espero no sea, como siempre, utilizado por los arribistas de turno.

## EL MEDITERRÁNEO Y AMÉRICA: LA INFLUENCIA DEL MEDITERRANEÍSMO EN LOS ORÍGENES DEL MURALISMO MEXICANO

MIGUEL CORELLA LACASA

Universidad Politécnica de Valencia

CURIOSAMENTE, la que podemos considerar como carta de presentación del muralismo mexicano, el manifiesto de Siqueiros "Tres llamadas de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", fue publicado en Barcelona.<sup>1</sup> Paradójicamente, lo que era una proclama panamericano nacía en España. Si bien uno de los propósitos declarados del manifiesto era el de rechazar la influencia en América de los españoles Zuloaga, Anglada Camarasa, Quiralt y Benlliure, España continuaba siendo un referente obligado y frente a la contaminación del arte "literario y tradicional, teatral y en forma de opereta folklórica" de estos viejos pintores de la península, Siqueiros propone el modelo de tres españoles de genio y "de su época": Sunyer, Picasso y Juan Gris. La oposición no es la de lo americano frente a lo español, sino la de lo nuevo frente a lo viejo. Sunyer, Picasso y Gris son traídos a la proclama por ser "tres españoles de su época", y el manifiesto de Siqueiros anticipa así también un concepto, el de lo actual, el de *actualismo*, que será central en el arte y la literatura mexicanas a partir de la publicación de *Actual n.º 1*, hoja volante con la que nace el Estridentismo. Pero este propósito modernizador se acompaña de una reiterada apelación a la raza: se trata —afirma— de sentar las bases para un arte americano "que responda al vigor de las grandes facultades de nuestra raza".

Haciendo suyo el concepto vasconceliano de la raza, pero también su ideal modernizador, Siqueiros ha de vincular las características del arte *actual* con las atribuidas a la raza. Las características formales del arte de vanguardia serán interpretadas entonces como expresión de las cualidades espirituales de la modernidad que a su vez coincidirán con las de la raza americana. Obedeciendo a este esquema conceptual, Siqueiros fundamenta la influencia de la pintura y la escultura españolas en América en la afinidad racial y al explicar la huella de Zuloaga o de Anglada Camarasa afirma que "por afinidad de raza nos han contaminado terriblemente". Extrapolando el argumento podemos decir que el buen éxito de la influencia de Sunyer, Picasso y Gris está garantizado también por la existencia de una afinidad racial semejante aunque de signo distinto.

La cuestión ahora es: ¿cuáles son los rasgos básicos de este arte a la altura de su época?, ¿cuáles son las influencias españolas y europeas que servirán como basamento para construir este arte americano? La posición de Siqueiros a este respecto es fruto de su estancia en Europa y se hace coherente reconstruyendo las escalas de su viaje. En París toma contacto con un Diego Rivera descontento de su etapa en Montparnasse y que investiga abandonando el cubismo y retornando a Cézanne. En Italia ambos artistas entran en contacto con los murales bizantinos, renacentistas y barrocos en un viaje que significa una revisión de la historia del espacio de representación renacentista

hasta sus inicios, un viaje que con un itinerario distinto llega, sin embargo, al mismo punto que el camino iniciado por Cézanne y continuado por los cubistas: a la deconstrucción del espacio-tiempo de representación renacentista. En Barcelona, última etapa antes de volver a México, Siqueiros entra en contacto con un ambiente artístico que percibe como claramente diferenciado del madrileño. Mientras que, en su opinión, las últimas exposiciones colectivas en Madrid participan del arte literario tradicional, en Barcelona descubre un arte que "se libera del enorme peso de su gran tradición y se universaliza". En definitiva, Siqueiros encuentra a orillas del Mediterráneo, y en oposición a un Madrid castizo y folklórico, el ejemplo de una estrategia de modernización que se libera de la tradición universalizándose pero conservando los signos de identidad propia de eso que Siqueiros denomina la raza.

Lo importante es señalar que las experiencias vividas en estas tres escalas del viaje pueden sintetizarse en torno a un nombre: Cézanne. Refiriéndose a Sunyer, Picasso y Gris, Siqueiros afirma: "después de muchos años han abierto ávidamente los brazos a Cézanne". A renglón seguido, Cézanne se convierte también en el hilo conductor con el que Siqueiros organiza la evolución de la vanguardia: "de manera razonada, recogeremos todos los acontecimientos espirituales de la renovación nacidos desde Cézanne a nuestros días". La "vigorización sustancial" del Impresionismo, la "depuración" y el "carácter deductivo" del Cubismo, la "fuerza emotiva" del Futurismo, el "novísimo trabajo de revalorización de los clásicos" (en lo que parece un reconocimiento de tendencias como Valori Plástici) e incluso un Dada "todavía en gestación", pueden ser sintetizados por Siqueiros gracias a la presencia subterránea de Cézanne.

La fórmula de síntesis contiene dos ingredientes básicos y aparentemente contradictorios: de un lado un cierto ideal clasicista, de otro, la estética de la ciudad y de la máquina de procedencia futurista. "¡Como los clásicos —afirma— realicemos nuestra obra según las leyes inolvidables del equilibrio estético! Como los clásicos, seamos hábiles obreros: volvamos a los antiguos y a su base constructiva, a su gran sinceridad". Pero, al mismo tiempo, Siqueiros defiende el segundo gran principio de su estética:

...no recurramos a los "motivos" arcaicos que nos serían exóticos: vivamos nuestra maravillosa época dinámica. Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida cotidiana, la vida de nuestras ciudades en construcción (...) las inmensas masas de hierro y de cemento ancladas en la tierra, (...) los muebles y los utensilios confortables. Recobremos lo humano-invulnerable de los hábitos modernos: "sujetos nuevos", "aspectos nuevos".

<sup>1</sup> Publicado en el único número de la revista *Vida Americana* editada por Siqueiros en Barcelona en 1921.



Como vemos se trata de una síntesis tan aparentemente contradictoria, como lo fue en general el *retour à l'ordre* del momento en Europa y particularmente en España. Contradicción entre la modernización que representaba la adopción de estos nuevos temas y el esfuerzo por vincular la renovación a un proyecto de identidad cultural. Con todo ello, el nuevo arte de Siqueiros se define mediante la oposición a algunas de las constantes del arte mexicano inmediatamente anterior: oposición al indigenismo del XIX o al de Saturnino Herrán y oposición no sólo a la pintura *pompier* del modernismo sino también a la pintura *plein-air* de Ramos Martínez y sus Escuelas de Pintura al Aire Libre. Frente a la importación tardía y anacrónica del impresionismo y sus derivados en América, nuevamente la figura de Cézanne aparece como referente fundamental:

...desde hace algunos años hemos acogido frenéticamente en América, ramas enfermas del impresionismo, árbol cortado por Paul Cézanne, restaurador de lo esencial: hay que hacer del impresionismo algo definitivo como la pintura de los museos.

Esta restauración de lo esencial consistirá, siempre bajo la inspiración de Cézanne, en "*no olvidar concebir las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica*". Se trata, finalmente, de oponer una visión *constructiva* frente a la puramente *decorativa*, de supeditar el color y la línea a la estructura geométrica de la forma, reducción a "*lo esencial: la creación de volúmenes en el espacio*". La tarea consiste también, afirma Siqueiros recogiendo un término capital en autores del momento en España como Huidobro, Guillermo de Torre o Torres-García, de crear y de construir, no de reproducir, decorar o caricaturizar.

Pero el argumento fundamental y original del manifiesto, la principal orientación lanzada por Siqueiros, consiste en la anunciada identificación entre las características formales del nuevo arte y el espíritu de la raza americana:

La comprensión del admirable fondo humano del arte negro y del arte primitivo en general da una orientación clara y profunda a los artistas plásticos perdidos desde hace cuatro siglos en una opaca vía de error; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indígenas (mayas, aztecas, incas, etc.) nuestra proximidad climatológica con ellos nos permitirá asimilar el vigor constructivo de sus obras, en las que se expresa un claro conocimiento elemental de la naturaleza que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética sin llegar naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (indianismo, primitivismo, americanismo) tan a la moda entre nosotros y que nos conducen a estilizaciones efímeras.

Reforzando las principales ideas del manifiesto, Siqueiros finaliza con una invitación a "*rechazar las teorías fundadas en la relatividad del 'arte nacional': ¡Universalicemos! Nuestra fisionomía natural, de raza y local aparecerá inevitablemente en nuestra obra*". La consigna es pues olvidarse del énfasis en los rasgos de identidad propia y sumarse a las corrientes internacionales. Pero la confianza en que inevitablemente ésta se manifestará descansa sobre el supuesto de que su fisionomía natural, racial o local corresponde íntimamente con la sinceridad, el equilibrio y el predominio de la forma estructural sobre lo decorativo, que caracterizan a la gran corriente del arte moderno desde Cézanne.

Al analizar las tesis de este primer manifiesto de la renova-

ción artística en América Latina, hemos ido señalando algunos rasgos que lo emparentan con la situación del momento en España. El mismo autor se refería a Sunyer, Picasso y Gris como ejemplos de un mismo talante. Por otro lado, hemos anticipado también las similitudes entre las soluciones española y mexicana al giro histórico en que consistió el llamado retorno al orden: situadas en la periferia del sistema artístico (como tanto se acostumbra hoy a decir) y embarcados muy tardíamente en el proceso de modernización artística, ambos países adoptarán una estrategia que es la misma pero que, obviamente, se articula de forma diferenciada en función de las particulares condiciones de cada uno. En síntesis, en ambas se articula una vanguardia *sui generis* que no se caracterizará por el radicalismo y rupturismo de muchos de los grupos de vanguardia, sino por la tentativa de adaptar las innovaciones formales a los temas y motivos de la vida cotidiana y a las tradiciones culturales de sus respectivos países. La constante será siempre la de conseguir una modernización en la que se integren la asimilación de lo nuevo e importado y la diferenciación respecto al patrón general: un intento de síntesis entre identidad y diferencia, entre lo local y lo universal.

Pero es el momento ya de desgarnar los puntos de contacto entre las soluciones mexicana y española para defender que si, como se proponía en los párrafos que explanaban el contenido de esta cuarta sección del congreso, el Mediterráneo se convirtió en España en un marco geográfico, antropológico y cultural desde el que construir las señas de identidad nacional, y si, como creo haber mostrado, la solución de Siqueiros está en deuda con la vanguardia española, bien puede hablarse figuradamente de un "mediterraneísmo americano". Los ingredientes de la síntesis son, como se ha señalado, los mismos: una exaltación de los valores de la cultura clásica que en España entronca con lo mediterráneo y en México con esa otra Arcadia del mundo precolombino; la influencia del "retorno al orden" traído por los españoles de la Escuela de París, pero también por los que en Italia conocen la Pintura Metafísica, Valori Plastici y la recuperación del mural; y, en definitiva, el giro clasicista que Siqueiros sintetizaba, con todo acierto, en torno a la figura de Cézanne.

Para desarrollar esta tesis escogeré algunas referencias centrales a mi modo de ver, pero necesariamente parciales. Trataré de rastrear la existencia de este "mediterraneísmo" dispuesto para su exportación a ultramar en un artista vinculado con Hispanoamérica como Torres-García, en un mexicano vinculado a España como Diego Rivera y en uno de los artistas de los que Siqueiros se reclamaba: Sunyer.

Un escrito de Torres-García de 1916 significativamente titulado *Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países de mediodía*, nos permitirá trazar las primeras analogías entre los tópicos de lo mediterráneo y de lo americano. La de Torres es, en primer lugar, una propuesta clasicista que implica una recuperación de la tradición, en segundo término, propone principios de orientación y por último está dirigida a un grupo de países, los del mediodía, como si la situación geográfica o climatológica pudiera ser el punto de partida para una comunidad cultural. En todos y cada uno de estos rasgos expresados en el título-proclama, Torres coincide con Siqueiros. En el cuerpo del artículo las similitudes se refuerzan: entronque con la tradición, rechazo del folklorismo, rechazo de las corrientes artísticas europeas decimonónicas y clasicismo. También, como ocurría con la propuesta de Siqueiros, la recuperación de la tradición propia es recuperación de unas formas, y de un espíritu del que son expresión, acordes con ese *creacionismo* que unificaba la estética de Cézanne, Huidobro y el propio Torres-García. Así en *Notes sobre art*, de 1913,<sup>2</sup> afirmaba:

<sup>2</sup> Torres-García, "L'orientació convenient al nostre art", *Notes sobre arte*, Barcelona, 1913. En *Escrips sobre art*, Edicions 62, Barcelona, 1980, p. 40.

...debemos escoger entre lo más genuino de lo nuestro, lo que más armonice con esta gran tradición. Para decirlo en una palabra: de lo catalán antiguo, lo que responde al concepto de clasicismo (...) Pero no es en las formas del pasado (...) donde hemos de buscar las fuentes de esta tradición, sino en su estructura, en algo de dentro, en el espíritu que los creó.

También, al desplegar las características de ese arte clásico, el que fuera uno de los "artistas oficiales" del Noucentisme utiliza términos muy similares a los que unos años más tarde empleara Siqueiros: el espíritu de la tradición mediterránea es el de "la serenidad, la alegría, la luz, el color, el afinado sentido de la proporción, su plasticidad, su pureza liberada de todo realismo, o por decirlo en una palabra: su clasicismo".

Podría pensarse que la similitud entre las posiciones de Siqueiros y Torres se circunscribe al período plenamente noucentista del uruguayo, pero siguen existiendo tras la ruptura de éste con el movimiento, consecuencia del nombramiento de Josep Puig i Cadafalch como presidente de la Mancomunitat y de la suspensión del trabajo del pintor en la Sala de S. Jordi del Palau de la Generalitat en 1917. Tanto en el manifiesto "Art Evolució"<sup>3</sup> como en la conferencia pronunciada en la Galería Dalmau el 22 de febrero de 1917 encontramos algunos de los componentes de sus proclamas noucentistas junto con novedades que marcarán la evolución post-noucentista de Torres y que Siqueiros recogerá en su manifiesto. Tenemos de un lado la misma denuncia de todo academicismo, el mismo interés por la estructura y las cualidades espirituales que en ella se expresa; pero, del otro, el descubrimiento de la contemporaneidad, de la ciudad moderna en su dinamismo y continua transformación. Sin embargo, esta actualización del arte tiene como misión eternizar lo actual, descubrir en el particular histórico una constante universal, la misma constante estructural o formal que Torres encontraba en el arte clásico mediterráneo y que Siqueiros reconocerá en el precolombino. Muchas han sido las discusiones en torno al problema de la continuidad o ruptura en la evolución del pensamiento y la obra de Torres, y curiosamente la lectura catalizadora del ambiente vanguardista catalán que Siqueiros lleva a cabo nos muestra una profunda continuidad: el momento vanguardista con su canto a la urbe y su estética simultaneísta o vibracionista se hace coherente con la defensa de la tradición mediterránea, ya que en el espíritu de nuestro tiempo, como en el alma de los antiguos se expresa una misma constante universal. En el Torres de *Un enemic del poble*, como en Salvat-Papasseit, sigue habiendo un proyecto nacional, pero que se construye ahora como programa de integración cosmopolita y que al reflejar el mundo urbano e industrial del puerto de Barcelona, o los arrabales de la Ronda de Atocha de Barradas, está proponiendo un nuevo sujeto histórico del cambio: el proletariado. Nacionalismo y socialismo se abrazan tanto en Cataluña como en México en torno a la cultura popular urbana como recurso contra la cultura de la burguesía.

Pero si la evolución de Torres-García va del Noucentisme a la vanguardia de inspiración futurista, la de los epígonos del Noucentisme a partir de la dimisión de Eugenio D'Ors como director de Instrucción Pública (1922) se dirige en el sentido de lo que las críticas de la exposición de Nonell en 1922 en la Galería Dalmau calificaron de "realismo". Valeriano Bozal<sup>4</sup> ha explicado este "realismo" como un término vago que agrupaba a artistas muy diferentes y ha preferido calificarlo como "cezannismo" atendiendo al recurso a colores terrosos y tonos neutros. Junto con esta revisión de Cézanne, el mismo Bozal ha remarcado la importancia de una segunda influencia determinan-

te: la del viaje a Italia emprendido por diversos autores ligados o no al Noucentisme de los veinte. El Siqueiros de Barcelona, recién llegado también de Italia, no pudo sentirse ajeno a este "caldo de cultivo", dominado por la revisión de Cézanne, por la crisis del cubismo y por el giro clasicista del futurismo.

También Cézanne fue para Diego Rivera el mantenedor de la tradición mediterránea dentro del mundo europeo moderno. Apenas un año después de pintar su célebre *Paisaje zapatista* de 1915, el cubista Rivera escribe al dadaísta Marius de Zayas una carta que es toda una declaración estética y que se fundamenta en una sorprendente lectura aristotélica de Cézanne, lectura en torno a la cual organizará su relación con la tradición pictórica occidental y mexicana.<sup>5</sup>

La forma existe en un conjunto plástico, a manera de entidad relativa que adopta tantas diferentes expresiones como las causas que limitan el espacio que la rodea y que, a su vez, son modificadas. Por ejemplo: las *reformas* de Cézanne que la gente, por lo general, llama *deformaciones*. La forma existe *per se* en todo eternamente, inmutablemente, independientemente del accidente que se percibe y en relación con la Forma Primaria.

Una forma pura e inmutable que se modifica por la interacción del espacio que la rodea. Como en el Siqueiros de Barcelona o como en el ideal mediterráneo de Torres-García, Rivera defiende la existencia de una estructura formal universal que subyace a las manifestaciones secundarias o accidentales. Forma sustancial que le permite vincular en una misma tradición, tradición mediterránea, arte de la raza, a Seurat y Grünewald, a Cézanne y a Giotto, a los grandes de la pintura española y a la escultura mexicana:

La materia, la substancia, también vive como accidente; calidad de la pintura; *per se*; como estructura sustancial independiente del accidente visual y de sus consecuencias plásticas (...) como en las pinturas de Giotto, Cézanne, el Greco, Zurbarán, Velázquez o en el arte oriental y sobre todo, en la escultura mexicana y en la negra.

El redescubrimiento de Cézanne de 1916 continúa durante los años inmediatamente anteriores al viaje a Italia en compañía de Siqueiros. Empeñado en una búsqueda sin norte tras la crisis del grupo de parnasianos (el "affaire Rivera" en 1917 y el abandono de su apartamento de Montparnasse en 1918 pueden servirnos como acontecimientos sintomáticos) la lección que extrae del cubismo le empuja en tres direcciones que confluirán en el proyecto muralista. En primer lugar, el cubismo se entiende no como ruptura absoluta con la tradición, sino como ampliación de la problemática implícita en el modo de representación creado por Brunelleschi. Piero della Francesca se convierte entonces en el primer cubista y su figura cobra la misma centralidad que la de Cézanne. De la revisión crítica de su etapa cubista, Rivera sale descubriendo una íntima continuidad entre su momento vanguardista y sus años de formación en España, en los que la figura de El Greco se muestra como parada obligada en su particular camino de cuestionamiento de la perspectiva renacentista. Diego encuentra entonces que el cubismo es esencialmente clásico y reconstruye su trayectoria personal en torno a las figuras de Seurat, Cézanne y El Greco. El segundo de los caminos, su estancia en Italia en 1920, estuvo precedido por este retorno al orden cezanniano, retorno en el que influyó su amigo Elie Faure, uno de los que más le animaron a emprender el viaje. Allí podrá confirmar *in situ* esta vinculación entre las negaciones cubista y pre-renacentista de

<sup>3</sup> En *Un enemic del poble*, Barcelona, 1917.

<sup>4</sup> V. Bozal, *Arte del siglo XX en España*, vol. I, Espasa-Calpe, 1995, p. 383.

<sup>5</sup> Carta a Marius de Zayas, París, 1916, en Diego Rivera, *Textos de arte*, edición de Xavier Moyssen, UNAM, Ciudad de México, 1986, pp. 36-38.

la perspectiva. Mucho se ha escrito de la influencia en Rivera y Siqueiros de los murales bizantinos, de los del Trecento, el Renacimiento o el Barroco, pero no ha podido establecerse, por lo que conozco, relación alguna entre el primer muralismo y la actualidad artística de la Italia que ambos visitaron: la Pintura Metafísica y Valori Plastici. Sin embargo, la identidad básica entre los puntos de partida y las intenciones que dominaron la búsqueda de unos y otros harían necesaria una investigación detallada de las posibles influencias de estas corrientes italianas en el origen del programa muralista. Entre 1918 y 1922 la revista *Valori Plastici*, en la que colaboraron artistas como De Chirico, Carrà, Morandi, Martini o Savinio, estuvo empeñada en una revisión de la vanguardia que tomaba como referente inmediato el arte italiano de los siglos XIV y XV. También ellos propugnaban una vuelta a la tradición clásica, al naturalismo, a la ejecución primorosa y al predominio de la línea. También en estos pintores italianos, la revisión de la vanguardia respetaba la obra de los cubistas para establecer, como se hizo particularmente evidente en el caso de Savinio y su obsesivo estudio de Cézanne en los primeros años veinte, un hilo conductor histórico que enlazaría a artistas como Cézanne, Matisse, Derain, Rousseau y Gauguin y, más hacia atrás, a Giotto con Poussin o a Ingres con Uccello. También en Italia, el predominio de Cézanne y Matisse en la exposición organizada por Vollard en 1919 para la Bienal de Venecia, se convertiría en uno de los detonantes del giro clasicista. Difícilmente podemos seguir sordos ante la sospecha de que la estética de *Valori Plastici* pudo influir en Rivera y Siqueiros. La aparición de esta revista desvela la existencia de una corriente realista y de voluntad clásica, subterránea y profunda, que constituiría lo que Jean Clair ha denominado *histoire autre* de la vanguardia; una corriente que mantenía viva la tradición mediterránea. Como se ha mostrado, esta reaparición de lo mediterráneo se operaba también en Diego Rivera, que recuperaba su admiración por Cézanne de 1916 y en el Noucentismo tardío barcelonés.

En tercer y último término, las obras que Diego Rivera produjo justo antes de regresar a México e inmediatamente después de su llegada muestran la presencia de estas preocupaciones y son, en buena medida, respuesta puntual a las mismas. Un lienzo como el de *La niña*, también conocido como *La vendimiadora*, de 1920 comparte algunas características comunes tanto a su etapa en Toledo, como a su primera obra mural. Retomando la influencia del Noucentismo, esta niña vuelve a una poética de la mujer como parte de la naturaleza o como su perfecta alegoría. La obra se caracteriza por una sencillez ritualizada que le confiere una monumentalidad y una simplicidad que anticipan la construcción de esos auténticos *ideales-tipos* en que consisten los personajes de sus murales. La limpieza de la línea que recorta figura y paisaje, su capacidad para reflejar una unidad entre la mujer y la naturaleza, su fuerte capacidad

simbólica, su intemporalidad clásica y su sentido del equilibrio, permiten interpretar esta obra como un escalón intermedio entre el Sunyer de *Mediterrània* (1910) o el de *Pastoral* (1911) y la mujer de *La Creación*, uno de los paneles que componen el mural del Anfiteatro Bolívar (Escuela Nacional Preparatoria), iniciado en 1922 y primer fruto del movimiento muralista. A la primera impronta de Sunyer, presente ya en el Rivera de Toledo, ha de sumarse ahora, como propone Bozal<sup>6</sup> la de la línea en arabesco de Gauguin, la del Picasso ingresiano y la de Renoir, pero sigue siendo Sunyer y su paleta cezanniana la principal influencia que emparenta la niña de Rivera con pintores como el Nonell de la Exposición de Dalmau (1922) o el Obiols de *Tarde en la montaña* y, cómo no, con los óleos sobre lienzo, pero de carácter mural, que Sunyer realiza en la Barcelona de los primeros veinte tras su viaje a Italia (Institut de Cultura per a la Dona de 1922 o Sala de Música de la Casa Guarró, Sarriá, 1923). Con el regreso de Rivera a México su obra muestra, si no la influencia directa de este noucentisme tardío, sí las similitudes entre lo que quizás debamos entender como dos síntesis diferenciadas pero que se aproximan por el hecho de partir ambas de problemas muy similares y de las mismas influencias determinantes. La huella de Sunyer se hace presente en *El balcón*, una obra de Rivera de 1921, nada más llegar a México y el recurso a las técnicas y procedimientos noucentistas aparece también en esa alegoría mural de la Arcadia clásica que es *La Creación*. Cuando Rivera ensaya por primera vez la concreción del proyecto vasconceliano de integración entre las cualidades de la raza y las de la modernidad recurre, inconscientemente quizás, a la experiencia noucentista, tan próxima y tan similar. No en vano ambos proyectos buscaban la integración entre un carácter nacional diferenciador y un lenguaje universal de integración, como también ambos pretendían levantar una síntesis entre la tradición y la modernidad y una alternativa a los modelos de identidad nacional de sus respectivas burguesías decimonónicas. En conclusión podemos afirmar que a las influencias conformadoras del muralismo que el mismo Rivera y la mayoría de los estudiosos han enfatizado ha de añadirse también la de este bagaje mediterráneo (toledano, catalán o italiano) que el artista traía pegado a sus botas. Así pues, no fue la conversión al materialismo dialéctico el desencadenante único de su retorno al realismo ni tampoco fue el encuentro con la cultura precortesiana en su viaje a Yucatán el espaldarazo único de su reconstrucción épica de la cultura indígena, también este redescubrimiento del Mediterráneo sirvió a Rivera como preparación para su inmediato redescubrimiento de la América precolombina. Progresivamente, y en la medida en que el programa muralista va definiéndose y diversificándose, Rivera se desprenderá de este referente noucentista como de la escalera de Wittgenstein que debe ser destruida una vez alcanzado el último peldaño.

<sup>6</sup> V. Bozal, *Diego Rivera*, Ed. Historia 16, Madrid, 1987.



# RAÍCES MEDITERRÁNEAS EN LA RECUPERACIÓN DEL BARROCO EN VENEZUELA: MANUEL MÚJICA MILLÁN

ALBERTO DARÍAS PRÍNCIPE / EUGENIO ALFONSO GARCÍA DE PAREDES PÉREZ

NUNCA un cambio o una transformación artística se ha producido de manera casual, ni tampoco esa mutación en el gusto se ha sucedido sólo en un momento o por una obra. Detrás de ese instante, perfectamente visible y espectacular, hay períodos de meditación, acontecimientos imperceptibles, que van sedimentando una idea hasta el punto de que, en la mayoría de los casos, un cambio de estilo o de lenguaje no se puede subrayar con absoluta precisión. El acontecimiento artístico no puede ser analizado sin tener en cuenta su antes y su después, es decir, unas causas y unas consecuencias; la mutación estilística supone, por tanto, un largo período de reflexión.

En la formulación del lenguaje neobarroco venezolano, como estilo nacional, confluyen varios condicionantes, políticos, sociales, y culturales; amén de la decisiva aportación de uno de sus artífices principales, Manuel Mújica Millán, arquitecto español, de nacimiento vasco (1896), pero crianza y formación técnica en Barcelona,<sup>1</sup> encargado de planificar la tercera y última remodelación del Panteón Nacional.

## 1. Las necesidades del Gobierno Rehabilitador de Venezuela en el contexto de la formulación de un nuevo lenguaje

La remodelación del Panteón está dentro del intento de la Dictadura Gomecista, de cimentar su proyección nacional en dos baluartes: la devoción a los héroes patrios y el culto a la imagen pública de progreso y prosperidad. La mejor forma de exponer estos factores estaba en la construcción de monumentales obras públicas.

Como ya se ha escrito, "los ideales rehabilitadores se identificaron con los independentistas";<sup>2</sup> por todo ello se entiende que la Dictadura intentara siempre convencer de que sus formas constructivas eran idénticas a los programados por los fundadores de la nación,<sup>3</sup> ayudando además a sublimar otros elementos del régimen que no eran gratos a la opinión pública. Por tanto, si el estilo era el mismo de los fundadores, la necesidad del barroco estaba servida, y la aportación de Mújica será la más aceptada.

En cuanto al afán constructivo de obras públicas, se partió de una etapa de rechazo, para alejarse de la corrupción de la que se acusaba a gobiernos anteriores, para evolucionar hasta entender el edificio de titularidad oficial como un elemento de marketing para incorporarse a la lista de países civilizados.<sup>4</sup> Así, "progreso" y "occidentalización" serán los leit motives ideológicos de todo un período de la realidad venezolana, aun hasta nuestros días, basados en parte en la falta de identidad de clase de los movimientos criollistas. Las modificaciones surgidas a raíz de la revolución del petróleo, vendrán a afirmar estas premisas, no siempre estructuradas sobre políticas de articulación económica nacional coherentes y concretas.

La literatura oficial justifica esta acción renovadora como "Símbolo de la trascendencia patriótica que ha evidenciado una vez más el arraigado espíritu bolivariano del Gobierno Rehabilitador de Venezuela".<sup>5</sup> La falta de un lenguaje constructivo que se pudiera considerar propio, una vez agotada la arquitectura colonial, impulsará a los entes estatales a bucear en las raíces históricas.

## 2. Entre la arquitectura nacional y el regionalismo: Manuel Mújica Millán y su formación en la ETSAB

El regeneracionismo, ideología fundamentada en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX, dará lugar a un inusual estímulo ecléctico a través de dicciones historicistas, pero la profundidad de sus orígenes es aún hoy fruto de discusión.<sup>6</sup> La necesidad de buscar un estilo "nacional", fue el embrión de una realidad arquitectónica: la plasmación de las tendencias regionalistas que, junto con el modernismo, trataba de erigirse en alternativa del eclecticismo.<sup>7</sup> Este estilo, omnímodo durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, no ha sido, todavía a estas alturas, delimitado en sus verdaderas fronteras formales: desde la tentación de considerarlo como un universo en el que puedan inscribirse todos los lenguajes decimonónicos,<sup>8</sup> hasta quienes opinan su clara diferenciación del historicismo, y la posterior derivación de éste en escuelas nacionales hasta desembocar en los regionalismos, pese a que encontremos una

<sup>1</sup> Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (a partir de ahora AETSAB): *Expediente de Manuel Mújica Millán*.

<sup>2</sup> Ciro Caraballo Perichí: *Obras Públicas, fiestas y mensajes (Un Puntal del Régimen Gomecista)*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1981, pp. 72 y 73.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>5</sup> *Memoria que presenta el Ministerio de Obras Públicas a las Cámaras legislativas*, tomo I, Imprenta Independencia, Caracas, 1930, p. CLVII. En adelante se citará como MOP, con sólo el año, el volumen si lo hubiere y la página.

<sup>6</sup> Federico Castro Morales: "Historicismo y regeneracionismo en España: La búsqueda de la arquitectura nacional", en *Cuadernos (Revista del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Demarcación de Santa Cruz de Tenerife)*, n.º 3, In Memoriam José Rodrigo Vallabriga, Santa Cruz de Tenerife, 1990, pp. 16-23; p. 16.

<sup>7</sup> Federico Castro Morales: *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> Fernando Chueca Goitia: *Historia de la arquitectura Occidental. X. Ecléctico*, Dossat, Madrid, 1985, p. 5.



1. Manuel Mújica Millán: *Proyecto de oratorio para el Palacio Real de Pedralbes*, perspectiva exterior, reformada en la ejecución final.

suerte de utilización de capacidades eclécticas en la semántica de los mismos.<sup>9</sup>

En 1911, las tendencias que buscaban el estilo nacional, hijas directas del romanticismo, habían sido absorbidas y yuxtapuestas por el regionalismo, única salida posible y real al historicismo español,<sup>10</sup> que, junto a los rápidamente agotados neobarroco y neoplatereesco, constituían la revitalización de aquellas entelequias nacionales.<sup>11</sup> La confianza oficial en las regiones, que permitía dar patente de corso a los nuevos casticismos arquitectónicos, permitiéndoles su desarrollo en lo público y lo monumental, ha sido sustentada por el profesor Castro Morales en el espíritu del 98, cuna del regeneracionismo, y en el Real Decreto de 18 de diciembre de 1913 que permitía la creación de mancomunidades.<sup>12</sup> Por supuesto, las identidades nacionales de sectores como Cataluña, provenían de realidades culturales e históricas que estaban mucho más allá de legalismos. Era una cuestión lejana, ya bosquejada para la arquitectura por Luis Domenech i Muntaner en su famoso artículo "En busca de un estilo nacional", que debía estar apoyado, siempre según sus palabras, en las tradiciones históricas, participando en las corrientes continentales.<sup>13</sup>

Pero el regionalismo no escapa tampoco de las discusiones que tratan de entenderlo como un verdadero eclecticismo o como una realidad tan soberana como el historicismo, que desde el punto de vista historiográfico ha contado con la estimulante aportación de Pedro Navascués y Alberto Villar. A nosotros no nos interesa en este caso esa cuestión como su proyección en la realidad de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, que iniciaba en las fechas indicadas (1911 y 1913), una renovación total de sus planes de estudios que, si a grandes rasgos puede ser entendida como la necesidad del retorno a la tradición clásica frente a la vanguardia, compartiendo el deseo de aquella por situarse en el plano internacional como auténtico corpus formal de la arquitectura, en realidad se

nos aparece como una plasmación de todas las realidades que hasta ahora veníamos introduciendo.

Como ya hemos indicado, uno de los impulsores del neobarroco venezolano será Manuel Mújica Millán. Este técnico se había formado en dicha Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en la que ingresó en el mismo año de 1913. Con cierta simpleza se ha aseverado que "durante el tiempo que Mújica estudia en España, la arquitectura española estuvo desconectada del movimiento europeo, las promociones que le eran contemporáneas produjeron solamente arquitectos académicos y eclécticos".<sup>14</sup> Pero la Escuela mantenía una constante relación con centros europeos y americanos, sobre todo Viena. Así lo demuestran revistas, libros y todo tipo de publicaciones extranjeras de asidua consulta. Las razones de la desconfianza y poca raigambre de las vanguardias estriban en que éstas, tanto en España como en los demás países, eran minoritarias, y su fórmula de desvirtuamiento de las corrientes más conservadoras tendieron a aislarlas.<sup>15</sup>

La recuperación clasicista no era, como el propio concepto clásico, unitario, dando lugar a multitud de interpretaciones y resultados, con un fondo común: la axialidad del edificio, la escenografía del espacio, y la descontextualización del proyecto; animado con nuevos y elegantes modos de presentación de planos,<sup>16</sup> que interesaron hondamente a los clientes venezolanos de Mújica.

Al tiempo que los programas, el claustro de profesores era nuevo. Jujol en dibujo, la formulación de la misma historia de la arquitectura, basada en las pautas de Bannister, o la influencia centroeuropea que se dejaba ver en las nuevas materias técnicas,<sup>17</sup> produjeron rupturas significativas.

Desde aquella *Renaixença* de Domenech i Muntaner hasta el Noucentisme, podemos establecer la misma relación entre la romántica idea del estilo nacional y su posterior flujo regionalista, por lo que sus esencias ideológicas se mantienen unívocamente. Desde el punto de vista de la Escuela barcelonesa, la aplicación de estos idearios se veía acentuada por "el interés por los edificios civiles, representativos de los nuevos programas y encargos sociales, frente a los encargos más abstractos y sobre todo más típicamente retóricos".<sup>18</sup> Se reproducía así no sólo lo que estaba sucediendo desde el punto de vista estético, sino también el amplio abanico de diversidades que la nueva situación de los arquitectos, tras su lucha encarnizada por establecer los límites de su función, estaba provocando.<sup>19</sup> Un ejemplo sería también el intento de que los nuevos profesionales conocieran las nuevas técnicas y materiales.<sup>20</sup>

Sólo desde los condicionantes estéticos de un corpus arquitectónico que trataba de pujar como un camino válido en el establecimiento de un código de formas universalizado, podemos entender la formación que llevará a Mújica Millán a plantear los inicios de un estilo nacional más allá del Atlántico, el neobarroco venezolano, y que cuenta, desde su origen, con una realidad fácilmente identificable: la exportación de lo que se estaba haciendo en España, y más concretamente en una Cataluña en la que florecía el Noucentisme. La praxis clasicista del mismo tiene diferentes vías: el neorrenacimiento, el neobarro-

<sup>9</sup> Pedro Navascués Palacio: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 236.

<sup>10</sup> Pedro Navascués Palacio: "Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)", en *Arquitectura y Vivienda*, n.º 3, Madrid, 1986, p. 30.

<sup>11</sup> F. Castro Morales: *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> F. Castro Morales: *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> Publicado en catalán en *La Renaixença*, Barcelona, 31 de octubre de 1877.

<sup>14</sup> AAVV: *Diccionario de las Artes Visuales en Venezuela*, Monte Ávila editores, Caracas, 1984, vol. II, p. 448.

<sup>15</sup> AAVV: *Exposició Commemorativa del centenari de L'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1977, pp. 320-326.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Véase también Alberto Darías Príncipe: *Arquitectura y Arquitectos en las Canarias Occidentales*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

<sup>20</sup> AAVV: *Exposició Commemorativa...* "Quadre de professors i plans d'estudis".

co, la arquitectura doméstica catalana del siglo XVIII, y la influencia vienesa de principios de siglo, que alcanzan su culminación en la Exposición Internacional del 29.

### 3. Mújica Millán: la formación reflejada en sus proyectos

#### 3.1. Trabajos universitarios

Aunque su interés por el estudio era desigual, Mújica, que tardó once años en titularse, contó con un profesorado a cuyo ejemplo recurrirá en sus proyectos.<sup>21</sup> Prefería las asignaturas creativas, frente a las teóricas y técnicas, con un especial interés por "Urbanización y trazado de la población", que le impartiera Casademunt y Vidal,<sup>22</sup> cuya docencia veremos reflejada más tarde en las Atarazanas. "Edificio Público", que firma y fecha en abril de 1920 como ejercicio de curso,<sup>23</sup> es un ejemplo de cómo admite las tendencias de sus formadores, advirtiéndose el interés clasicista.<sup>24</sup> Más novedoso resulta el ejercicio de hidráulica del curso 1922-23, "Croquis para una torre de agua", tinta china y aguada<sup>25</sup> en el que Mújica desecha el paradigma del Torreón ecléctico del Tibidabo (Amargós, 1905), adoptando el noucentisme neorrenacentista. Separa dos zonas, la torre y el depósito, sobrepuesto aunque exento, que más tarde aparecerá en las torres que Raventós diseñe para la Plaza de España de Barcelona.

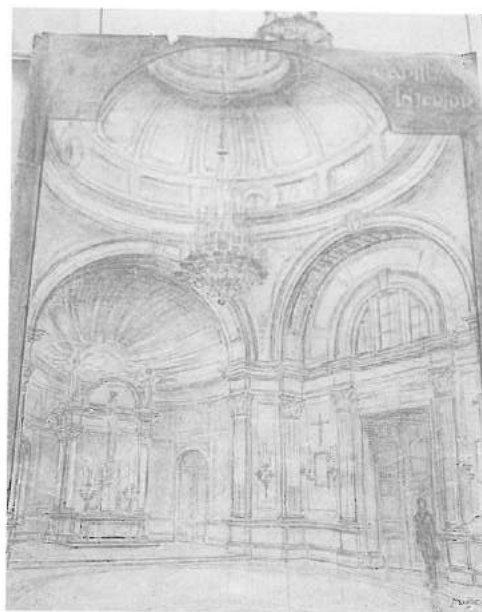
"Entrada de una gran ciudad",<sup>26</sup> para el examen de composición; e "Instituto de Segunda Enseñanza para una población de segundo orden",<sup>27</sup> realizados en ese mismo curso, reflejan las constantes antes señaladas, con una monumentalidad cercana a lo palatino. Hemos de tener en cuenta la tradición de la Escuela, denominada "Escuelas monumentales". El modelo es exagerado hasta la inconsecuencia, que en el caso del Instituto llevará a la indudable desconexión entre función y espacio. Pero en la "Entrada a una gran ciudad", vemos cómo las tópicas columnas y pilastras de órdenes reiterados coronadas por una gran cúpula, son la base que, en el futuro, permitirá a Mújica, una vez digerida la grandilocuencia, aplicarlas de un modo más racionalizado a sus trabajos.

Por último, Mújica se recrea con el lenguaje de los teatros griegos en su "Teatro al aire libre en un jardín particular",<sup>28</sup> obra no fechada que planea la vuelta al Mediterráneo como cuna de la cultura clásica, siempre tamizado desde el Noucentisme, con una clara referencia a la Acrópolis ateniense, tanto en la composición como en la forma.

#### 3.2. Primeros trabajos profesionales

##### 3.2.1. La Capilla de Pedralbes y el Palacio del Sol

Aunque no recibirá su título profesional hasta enero de 1925,<sup>29</sup> el año anterior Mújica realizará la Capilla del Palacio de Pedralbes, proyecto para la Casa real de Bona i Puig, dirigido por Nebot Torrens,<sup>30</sup> quien invita a su alumno a realizar el



2. Manuel Mújica Millán: Proyecto de oratorio para el Palacio Real de Pedralbes, perspectiva interior, reformada en la ejecución final.

oratorio. Vemos una obra madura, que opta por un lenguaje simple, de marcado corte barroco romano, aunque sin sustraerse al aderezo barroco más "beauxartiste", contenido en el interior por necesidades de unificación con el Palacio, pero más libre en la fachada, donde fantasea los órdenes, curva los perfiles al estilo catalán, y rotundiza la separación entre paños y huecos con guirnalda. La alteración del proyecto, modificado en su ejecución, simplificó el interior hasta hacerlo bramantesco, con una sobrecarga ecléctica del exterior, que verá desaparecer el porche clásico de entrada.

De 1926 es el Palacio del Sol para la Exposición internacional, del que sólo nos ha llegado la perspectiva de la fachada posterior.<sup>31</sup> El autor regresa al utopismo de sus primeros momentos, con mayor coherencia, sin desprestigiar la influencia de Puig i Cadafalch en sus obras para la misma Exposición, o los recuerdos de Nebot, Florenzá y Bona; que Mújica reconvierte en un camino monumentalista que trata de situarse como heredero del "Grand Siècle".

##### 3.2.2. Las Atarazanas y últimos proyectos en España

El proyecto más ambicioso de Mújica Millán es la reforma del barrio de las Atarazanas, realizado junto a Luis Girona y el ingeniero militar Mariano Jiménez Ruiz.<sup>32</sup> El origen está en el apéndice al plan Cerdá, de tres vías que comunicaran el ensan-

<sup>21</sup> Nebot i Torrens (*Detalles y Modelado*); Bona i Puig (*Teoría del Arte*); Rovira y Rabassa (*Flora y Fauna y Geometría Descriptiva*); Florenzá Ferrer (*Perspectiva y sombra*); Domenech Roura (*Dibujo de conjuntos*); Bassegoda i Amigó (*Aplicación de materiales a la construcción*); Jujol (*Elementos ornamentales*); y al final de la carrera, Casademunt y Vidal (*Máquinas, Topografía y Urbanización y trazado de la población*). Véase AAVV: *Exposició... "Quadre de professors"*.

<sup>22</sup> AETSAB: Expediente de Manuel Mújica Millán.

<sup>23</sup> AETSAB: Carpeta C. 58-10-10-VII, inv. 2234.

<sup>24</sup> AAVV: *Exposició...*, p. 332.

<sup>25</sup> AETSAB: Carpeta C. 58-10-III, inv. 1390.

<sup>26</sup> AETSAB: Carpeta C. 58-10-I, inv. 955.

<sup>27</sup> AETSAB: Carpeta C. 58-10-V, inv. 1395.

<sup>28</sup> Archivo Cátedra Gaudí (a partir de ahora ACG): Carpeta Mújica Millán.

<sup>29</sup> AETSAB: Expediente de Manuel Mújica Millán.

<sup>30</sup> Joan Bassegoda Nonell: "La finca Güell de Pedralbes. Nuevo Jardín de las Hespérides", en *Reales Sitios*, n.º 77, Madrid, 1983, p. 67.

<sup>31</sup> AETSAB: Carpeta C. 16-8-I, inv. 982.

<sup>32</sup> ACG: *Caja de Manuel Mújica Millán*, papeles sueltos.





3. Manuel Mújica Millán: 3.ª reforma del Panteón Nacional de Venezuela, fachada principal con vista de las tres torres.

che con la ciudad antigua, demorado por problemas diversos. Los tres autores aprovechan la falta de concreción del último plan de Reforma y ofrecen su trabajo en 1926.<sup>33</sup>

Proponen la prolongación de la calle Muntaner en su cruce con Sepúlveda, hasta un futuro cruce con Conde del Asalto, de 30 m de ancho, donde se ubicaría una amplia plaza. Hacia el mar, la vía se bifurca hacia la Puerta de la Paz y hacia la confluencia de Marqués del Duero con el Paseo de Colón. Las transversales se ensanchan hasta 30 m, y el tramo entre San Pablo y el Paseo de Colón se vacía, exceptuando la "faja de casas que dan frente a las Ramblas", estableciendo así una retícula de nuevas vías.

Mújica se encargó muy especialmente de la parte arquitectónica. Muestra una sensibilidad especial hacia los monumentos históricos, pero descontextualizándolos, proponiendo desmontar las Atarazanas para situarlas en otro lugar. Le interesan dos puntos: la confluencia de la Plaza de Colón y el nudo donde parten las nuevas vías, que denominó Plaza Reina Victoria. Utiliza el Noucentisme para el edificio del ejército, que convierte en modelo. Dimensiones colosales, contenidas en fórmulas propias del clasicismo: un gran basamento de carácter ciclópeo, de almohadillado rústico, con una sensación de pesadez que se acrecienta por su disposición compacta; un cuerpo noble algo retranqueado, con órdenes gigantes y ático, y una segunda secuencia, superior, con huecos rematados por frontones. El conjunto se suaviza con el achaflanamiento casi cóncavo de la esquina, y se aligera por la torre central, que se eleva cinco plantas más. Con menos ampulosidad, repite el planteamiento en otros edificios. Evita la sensación de vacío de los

grandes espacios mediante el procedimiento noucentista de las columnatas.

Razones económicas malograron el proyecto, pese a la euforia inicial, al igual que condicionantes más oscuros, como la supuesta vinculación del proyecto con la autoridad militar, más tarde desmentida en la prensa.

Por último, Mújica realiza en España el chalet de Marcos Alonso, edificio de poca trascendencia,<sup>34</sup> que para Mújica significa un ensayo de las claves regionalistas, o lo que es lo mismo, lo que en aquellos años se denominó "estilo montañés", exportado a Venezuela como "vasco". Lo contemplamos como el arranque de los trabajos venezolanos del arquitecto.

### 3.3. La llegada a Venezuela

Eloy Pérez, hombre de negocios venezolano, requiere a Mújica para reforzar la cimentación del Hotel Majestic, construido bajo planos de Marcelino Marí. El técnico llega a Caracas el 12 de octubre de 1927, y su concreta labor se fue complicando, hasta llegar a la renovación de prácticamente todo el conjunto. Aprovechando la excavación de los cimientos, realizó una tasca de ambiente español. Después, redistribuiría los espacios del inmueble y la decoración de las piezas: terrazas, comedor, recepción y salón de baile.<sup>35</sup> Basándose en el lujo exigido por los promotores, Mújica se desenvuelve con versatilidad, mostrando un popurrí de ambientes exóticos o de moda: café parisino "estilo Montmartre"; el comedor "clásico francés"; el salón de baile, Luis XV; el Patio Español, la Taberna, la Terraza Andaluza, Salón japonés, etc.<sup>36</sup> Todo ello resuelto gracias a su aprendizaje catalán. La frescura de sus formas, terminado el Majestic en 1930, convirtieron al arquitecto en favorito de una burguesía deseosa de construir en clave de "estilo vasco". Lo hispano, entendido aquí como lo colonial, se había puesto de moda años atrás por diversas partes del continente, y el bagaje noucentista de Mújica, diferente y novedoso, se podía fusionar perfectamente con lo ya existente. Proliferaron así los encargos, en su mayor parte viviendas privadas.<sup>37</sup> Retomando las Atarazanas, proyecta la urbanización de la Plaza de Bolívar de Caracas, irrealizado, con la novedad de proponer la presencia de un tren metropolitano.<sup>38</sup>

## 4. El Panteón Nacional de Venezuela

### 4.1. Avatares Constructivos

El Centenario de un hito nacional y el estado decrepito del edificio llevan a Juan Bautista Pérez, Presidente de Venezuela, y marioneta del sempiterno General Gómez, a decretar: "Procédase a ejecutar en el edificio del Panteón Nacional las modificaciones y reparaciones necesarias para que reúna las condiciones indicadas, en la fecha de aquel clásico acontecimiento", nombrando poco después a Guillermo A. Salas director técnico de los trabajos,<sup>39</sup> al tiempo que Federico Álvarez, encargado del MOP, solicitaba un proyecto a Mújica, que resultó satisfactorio y permitió la firma de un contrato entre ambos el 21 de febrero de 1930,<sup>40</sup> que establece la propiedad gubernamental del proyecto a cambio de un 5 % del presupuesto para el arquitecto.

<sup>33</sup> Para el estudio de esta obra nos basamos en el folleto: "Reforma y urbanización del barrio de Atarazanas", de Mariano Jiménez-Manuel Mújica-Luis Girona, Barcelona, s/e, s/f.

<sup>34</sup> ACG: *Caja de Manuel Mújica Millán*, Proyecto de casa para don Marcos Alonso en Tiana.

<sup>35</sup> Jorge Gutiérrez: "El hotel Majestic nos recibe en una casa country", en *Panorama*, n.º 68, Caracas, 1 de octubre de 1983, pp. 22-24. Ciro Caraballo Perichi: *Hotelería y turismo en la Venezuela gomecista*, Corporación de Turismo de Venezuela, Caracas, 1993, pp. 172-177.

<sup>36</sup> C. Caraballo Perichi: *op. cit.*, p. 174.

<sup>37</sup> Anónimo: "Cronología de Manuel Mújica Millán", en *Manuel Mújica Millán Arquitecto. Aproximación crítica a su obra (selección de textos)*, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Museo de Arquitectura, Caracas, julio-septiembre 1991, s.p.

<sup>38</sup> M. Jiménez, M. Mújica, L. Girona: "Reforma y urbanización...", láms. 7 y 9.

<sup>39</sup> MOP: 1930, pp. 909-910.

<sup>40</sup> ACG: *Caja de Manuel Mújica Millán*, "Contrato celebrado entre el Doctor Federico Álvarez Feo (encargado del Ministerio de Obras Públi-

En principio, la obra se dedicaba sólo a la fachada. Se trataba de levantar una torre central de 45 m con un pórtico como basamento, y transformar las dos torres existentes, todo ello en hormigón armado y yuxtapuesto a la fachada anterior. El lenguaje escogido era el colonial, con cubrición de ladrillo, considerado característico. En un documento posterior se pretende también actuar en la Capilla Mayor y en una nueva urna para Bolívar.<sup>41</sup> Debía llevarse a cabo en ocho meses, entregando el Gobierno los materiales, y abonando 200 bolívares por día adelantado sobre la previsión.<sup>42</sup> Mújica trabajaba con lentitud, en parte por la cuadrilla de trabajo traída desde Cataluña, que empleaba métodos tradicionales, por lo que, ante la posibilidad de no llegar a la fecha prevista, el 17 de diciembre, el Gobierno, por la potestad contractual, decide rescindir el contrato, “*de mutuo y amistoso acuerdo*”,<sup>43</sup> con unas ventajosas condiciones para el técnico,<sup>44</sup> pasando el control de la obra, en un nuevo contrato celebrado el 17 de mayo de 1930, al Gobierno. Éste sustituye el cuadro técnico y las cuadrillas empleadas por Mújica por ingenieros venezolanos (Hernán Ayala y Edgar Pardo Stolk)<sup>45</sup> que mantienen los planos originales, como fórmula para no agravar a un Mújica que, además, obtiene todas las indemnizaciones que solicita.<sup>46</sup> El arquitecto aceptó a regañadientes la nueva situación, manteniendo unas tensas relaciones con el nuevo equipo que, poco a poco, fueron suavizándose hasta que se consiguió cierta cordialidad,<sup>47</sup> llegando Mújica a declarar su total acuerdo con el hacer de los técnicos venezolanos.<sup>48</sup> Se trabajó a destajo, con dos equipos diferentes, siguiendo las pautas más modernas de la construcción, incluso sustituyendo materiales, y se actuó sobre la zona urbana adyacente, amén de numerosas reformas interiores que trajeron consigo la casi total redistribución iconográfica del conjunto.

#### 4.2. El lenguaje del Panteón

Los países de raíz hispana rechazaron durante años la arquitectura colonial, aunque un rebrote estilístico a comienzos del siglo xx, minoritario pero emergente, pareció cambiar la situación. Sólo Méjico, antes de los años 20, mantiene una postura consecuente, dando a la arquitectura preindependentista rango de estilo nacional, aunque con una mixtura de formas provenientes de fórmulas eclécticas. Más tarde, Argentina-Perú, como un foco común, y California catalizarán esta coyuntura al resto del continente, a partir de figuras como Martín S. Noel, empeñado en la formulación de un sincretismo panamericano que en realidad no era más que la reutilización de formas del Perú y Río de la Plata.<sup>49</sup> En el caso californiano, se tiende al abandono de modelos internacionales para hallar unas raíces propias que condujeran a la esencia de un estilo nacional, diferenciándose dos momentos: el *estilo misiones* y el *estilo español*, con un resultado muy adulterado por las mezclas y falsificaciones que sin mala intención se producían al querer resaltar en exceso lo hispano.<sup>50</sup>



4. Manuel Mújica Millán: 3.ª reforma del Panteón Nacional de Venezuela, proyecto: detalle de la torre principal.

En la década de los 20 se sobreestima todo lo español, tentando la suerte con multitud de lenguajes (plateresco, mudéjar, etc.), a los que se impone el barroco, por lo que se ha denominado su capacidad “*flexible, imaginativa, fuertemente ornamental* (...) [que] *permitía grandes libertades compositivas*”,<sup>51</sup> Conocido durante años como estilo neocolonial, voces que no creían lo restrictivo de esta denominación, así como la consideración casi espuria de la tradición ortodoxa del arte español, abogan por su red denominación como neobarroco.<sup>52</sup> No podemos desdeñar las influencias antiespañolistas que pretendían dejar a España el simple papel de trasmisor de una Italia que había servido de verdadero foco.<sup>53</sup>

Venezuela llegó a este lenguaje del mismo modo que el resto de los países del área. La primera experiencia, de 1914, tiene un carácter casi epitelial, como consecuencia de la Pana-

cas) y el arquitecto Manuel Mújica Millán con fecha 21 de febrero de 1930”, Apéndice documental del manuscrito de C. Ritz, R. Erwin: *Resumen de las obras de nuestro Panteón Nacional*.

<sup>41</sup> MOP: 1930, tomo I, Caracas, p. CCXXIV.

<sup>42</sup> ACG: “Contrato celebrado...”.

<sup>43</sup> Edgar Pardo Stolk: *Apuntes para la historia del Panteón Nacional*, Ediciones Centauro, Caracas, 1980, p. 158. ACG: *Caja de Manuel Mújica Millán*, “Contrato celebrado entre el Doctor Federico Álvarez Feo (encargado del Ministerio de Obras Públicas) y el arquitecto Manuel Mújica Millán con fecha 17 de mayo de 1930”, Apéndice documental del manuscrito de C. Ritz, R. Erwin: *Resumen de las obras de nuestro Panteón Nacional*.

<sup>44</sup> ACG: “Contrato celebrado...”, 21 de febrero de 1930.

<sup>45</sup> MOP: 1931, tomo II, Caracas, pp. 156-157.

<sup>46</sup> ACG: “Contrato celebrado...”, 17 de mayo de 1930.

<sup>47</sup> E. Pardo Stolk: *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>48</sup> ACG: C. Ritz, R. Erwin: *Resumen de las obras de nuestro Panteón Nacional*, p. 21. Inédito. *Caja de Manuel Mújica Millán*.

<sup>49</sup> Alberto Villar Movellán: “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica”, en *La Rábida*, s/f., pp. 339-349.

<sup>50</sup> Modesto López Otero: “Influencia española en la arquitectura norteamericana”, en *Arquitectura*, Madrid, junio de 1926, n.º 86, pp. 243-251.

<sup>51</sup> A. Villar Movellán: *op. cit.*, p. 342.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> M. López Otero: *op. cit.*, p. 250.



5. Manuel Mújica Millán: 3.<sup>a</sup> reforma del Panteón Nacional de Venezuela, detalle de las torres.

má Pacific International Exposition, en la que se opta por una perifrasis del clasicismo español: el Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela y el palacio de los Colón en Santo Domingo.<sup>54</sup> La siguiente etapa fue cubierta con la restauración de la Casa Natal de Bolívar, entre 1916 y 1920. Un equipo formado por Luis Malaussena, su hermano Antonio, el arquitecto Chataing, Tito Salas y Vicente Lecuona (director del grupo), estudia, por impulso del primero, las necesidades de la reconstrucción a partir de un buen conocimiento del estilo colonial.<sup>55</sup> Pero el Estado necesita convertir el edificio en un "monumento", enriqueciéndolo con una finalidad moral, frustrando la posibilidad de que esta obra fuera el comienzo de un nuevo lenguaje.<sup>56</sup> Por fin, coincidiendo con la llegada de Mújica, el arquitecto norteamericano Wendehack realiza el Country Club de Caracas, mostrando las posibilidades del estilo "misión", verdadero potenciador, aun por encima del español, del resurgimiento barroco.

Como ya hemos dicho, el bagaje de Mújica le permitía, desde el noucentismo, acercarse a la realidad arquitectónica venezolana con libertad pero perfecta capacidad de acoplamiento, dado que el proceso de búsqueda de un estilo nacional contaba con el refrendo de la ideología arquitectónica en la que se había preparado durante sus años de estudiante. Defendió desde un principio un lenguaje que se inspirara en las claves de la arquitectura histórica del país, para lo cual sostuvo la originalidad del estilo colonial, que tenía su origen en el arte español, pero que con el paso de los años había adquirido un sello propio e indeleble. Esta peculiaridad la basaba no sólo en aspectos formales sino también técnicos y matéricos. Todas sus cualidades quedaron, durante un tiempo, ocultas por alternativas de carácter internacionalista, inadecuadas por constituir un trasvase a zonas de diferente clima, luz, etc., en contraposición con la arquitectura colonial que sufre un proceso de adaptación que dura tres siglos.<sup>57</sup>

Esta idea fue completada años después, al aclarar que su estilo no era netamente colonial. Confesó inspirarse en ellos, pero "evolucionando con caracteres locales propios", afirmando también que nunca se guiaba por escuelas foráneas, sino por "el ambiente, tradición y cultura de los pueblos".<sup>58</sup> En su concepto de la arquitectura, el fin era primordial a la hora de concebir un edificio, dentro de "un arte eterno y dúctil a la vez".<sup>59</sup>

Pero cuando se enfrentó con la praxis, el resultado fue otro. En el Panteón se funden tres caminos: el neobarroco californiano, el eclecticismo regionalista español con un gran contenido clásico, heredado de su formación, y las tradiciones arquitectónicas venezolanas. Esta fusión lleva a un lenguaje nuevo, pero sin el matiz nacional que nos da a entender a través de ciertos monumentos representativos. No creemos que el hecho de haberse inspirado en las torres de la Catedral de Coro o en aspectos ornamentales de la catedral antigua de Mérida nos permita hablar de una renovación de la arquitectura venezolana.

Estimamos, a pesar de ello, que el Panteón es hoy un símbolo de la arquitectura vernácula, pero por un fenómeno inverso: es la función la que ha convertido a la forma en hito, y en ese sentido el resultado ha sido consecuente con la opinión de Mújica. Él, que nunca creyó en las modas arquitectónicas, creó una nueva pauta porque a través de ese arte dúctil del que hablaba engendró la más personal de las soluciones neobarrocas venezolanas.

<sup>54</sup> Biblioteca Nacional de Venezuela. Planoteca: *Venezuela Building Panamá Pacific International Exposition*. Documentación por ordenar.

<sup>55</sup> MOP: 1918, p. 315.

<sup>56</sup> Silvia Hernández de Lasala: *Malaussena. Arquitectura académica en la Venezuela moderna*, Fundación Pampero, Caracas, 1990, pp. 82-83.

<sup>57</sup> Víctor Manuel Rivas: "Conversaciones con el Sr. Mújica", en *El Universal*, 12 de noviembre de 1930, citado por Juan Pedro Posani, en *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez, Caracas, 1969, p. 305.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> ACG: *Caja de Manuel Mújica Millán*. Oldrich Bitnar da Roza: *Aproximación a la obra del arquitecto Manuel Mújica Millán*, inédito, p. 14.



# EUROPA, EL MEDITERRÁNEO Y LA TRADICIÓN NACIONAL. TRES PILARES PARA UN DEBATE EN LA GESTACIÓN DEL IDEARIO FASCISTA ESPAÑOL

M.<sup>a</sup> ISABEL CABRERA GARCÍA

Universidad de Granada

EL debate entre lo foráneo y lo autóctono, entre europeísmo y tradición nacional recorre los siglos XIX y XX en España, inclusive hasta unas décadas tan recientes como las de la postguerra civil. Y ya que será en los años 30 cuando se sienten las bases teóricas desde las que definen su programa estético los primeros años del franquismo, no podemos pasar por alto ciertos episodios culturales que actúan de nexo entre los desarrollos de preguerra y de postguerra en España, en particular sobre los aspectos que trata este Congreso.

Tampoco podemos concebir aislado lo que ocurre en España de lo que sucede en el resto de Europa. Hacia Alemania e Italia pondrán su mirada intelectuales franquistas de cara a definir un programa estético de cierta coherencia. Especialmente los puntos de contacto con el fascismo italiano son los que nos interesan para rastrear esa vocación mediterránea, sobre todo en la década que precede a la Guerra Civil. ¿Cuáles son estos nexos entre los horizontes culturales citados? Fundamentalmente la ideología del 98, los tradicionalismos de principios de siglo, algunas tesis noucentistas y sobre todo las ideas conservadoras formuladas ya en los años 30 por algunos intelectuales que luego estarían más o menos directamente implicados en el franquismo.

## 1. Pervivencia de los presupuestos teóricos del 98

En un primer momento los sectores más conservadores, en especial la "inteligencia" del nacional-catolicismo, intentarán marginar, acusándola de heterodoxia, a la generación del 98 por una tendencia a confundir los valores demo-liberales con las propuestas doctrinales de la generación. Teoría que tiene sus antecedentes en la misma identificación de la izquierda ideológica y política con los valores de ésta, hallando en ellos los principios de su programa de reforma; llegándose a afirmar incluso que los del 98 gobernaron en el 31, o por lo menos su espíritu. No obstante, pasadas las primeras fobias, poco a poco se va a producir el primer rescate de los valores más tradicionalistas y nacionalistas de esta generación —no en vano habían continuado su actividad algunos representantes del 98: Baroja, Azorín, Maeztu—, aunque para los sectores más entusiastas del conservadurismo a ultranza, aún durante muchos años fue considerada como un grupo de españoles culturalmente pervertidos. Estos valores rescatados por la facción conservadora insistían en un retorno a las esencias patrióticas y religiosas de la línea política y cultural más reaccionaria de la generación del 98 que comenzaba en Menéndez Pelayo y sus heterodoxos, seguía con Maeztu y llegaba en sus últimos coletazos hasta el grupo de Acción Española.

En algunos de los textos que se encargarían de la primera y tibia recuperación del 98, los presupuestos que se van a considerar y resaltar son aquellos que están relacionados con el tema de la conciencia de crisis nacional. El país, para los intelectua-

les fascistas estaba pasando por una situación similar a la que los del 98 se enfrentaban al finalizar el 800, es más, para la mayoría, España se habría sumido en la crisis desde el siglo XVIII, debido a las nefastas consecuencias que habría tenido el pensamiento reformador ilustrado sobre el país y sobre la cultura occidental en general, por ello incluso la crisis que había desencadenado la "Cruzada" no era otra que aquella que se venía arrastrando desde entonces y que también afectara a los noventa y ochistas. La alternativa que se plantea en este momento frente a ella, será la misma que adoptaran muchos de los intelectuales finiseculares: había que repensar España, conocerla mejor, redescubrirla de cara a la nueva era que nacía, y para conseguirlo había que rebuscar en su pasado histórico, en la tradición, en el pueblo, en sus costumbres ancestrales. Así, si en el 98 se vuelve la mirada hacia nuestro pasado cultural, ahora este fenómeno se lleva hasta sus últimas consecuencias cayendo en el anacronismo de querer implantar ese pasado en el presente, copiándolo incluso. Se cae por ello en un exacerbado nacionalismo que, abandonando la vocación europeísta del sector más progresista del 98, recorrerá casi todo el período de postguerra. Siguiendo esa línea de búsqueda de lo autóctono, esa conciencia nacional, es lugar obligado de referencia también la teoría unamuniana sobre la existencia de una intrahistoria nacional. Visión que actuará como base epistemológica de otra de las cuestiones teórico-artísticas más peculiares de la postguerra, el tema de las constantes o invariantes históricos, denominación que varía según los autores y que hará referencia a una serie de elementos y características peculiares y propias del arte español que se habrían mantenido presentes a lo largo de toda su historia y que le conferirían una impronta especial incluso en los estilos que se ha visto obligada a importar de fuera.

Varios textos de eruditos franquistas avalan y razonan estas conexiones y pervivencias finiseculares. Uno de los primeros artículos que aparecen defendiendo la recuperación de esta generación de intelectuales y declarando la filiación espiritual existente entre el 36 y el 98 es el trabajo de Maximiano García Venero, "La generación del 98, abuelos del 36", editado en las páginas de *El Español* el 5 de diciembre de 1942. Tres años después ve la luz otro artículo de Rafael Calvo Serer, "Valoración europea de la historia española", que más adelante publicaría otro artículo en 1947, en *Arbor*, revista general del CSIC, en el que deja ya constancia de la tibia recuperación de que es objeto la generación del 98 desde las mismas filas de los intelectuales más reaccionarios del régimen. En este artículo, "Una nueva generación española", preludia ya la nueva orientación que se le estaba dando al tema y que culminaría en el número especial que en 1948 iba a dedicar la revista *Arbor* con motivo del cincuentenario de esta generación, en un momento en el que además se estaban produciendo algunos de los acontecimientos más significativos de la década en el proceso que llevaría a la plena recuperación teórica y fáctica de nuestra mo-

dernidad espiritual y artística. La línea que dibuja dicha recuperación de los desarrollos históricos contemporáneos empieza conectando ya con la facción ideológica más progresista del 98, continuaría con los postulados del pensamiento romántico, para retomar finalmente, en un movimiento progresivo y sin brusquedades, los principios teóricos de las vanguardias, empezando por el surrealismo que había sido una de las poéticas que más trascendencia habían tenido entre los artistas y críticos de nuestra preguerra, y terminando por los del cubismo y los de la abstracción más pura, ya en los años 50.

Rafael Calvo Serer en su interpretación parte de la visión dual de Menéndez Pelayo, al que reconoce como maestro de la nueva generación del 36. A su magisterio, afirma, debemos la recuperación de la conciencia de nuestra misión en el mundo, "única que puede hacer fecundos todos los nobles esfuerzos del resurgimiento". Siguiendo a éste, se declara de acuerdo con su distinción entre una España ortodoxa y otra heterodoxa. Entre los heterodoxos incluye las iniciativas de los krausistas, institucionalistas, que pretendían, según él, introducir el espíritu europeo moderno, aunque reconoce lo que de positivo tuvieron estas iniciativas. Para concluir que la nueva era histórica tendría, por tanto, como misión "sustituir a la Europa racionalista y marxista por una nueva Cristiandad, en la que España ha de tener un papel rector en el mundo del espíritu". Habría por ello que asimilar y aprender lo bueno de Europa, alejándose así de las posiciones más radicalmente antieuropeístas de algunos sectores del régimen. Sin embargo matiza, no admite la Europa de los "excesos de la cultura moderna heterodoxa", sino aquella en la que coinciden por sus valores cristianos. Y aún más, había que enriquecer e influir en Europa con los valores culturales propiamente españoles, los de una cultura católica, nacional y tradicional.<sup>1</sup>

Otro autor que dedicaría varios trabajos a este tema, pero desde una óptica más abierta, iba a ser Pedro Laín Entralgo, humanista e intelectual católico perteneciente a un sector más progresista de los intelectuales del régimen, al que algunos autores han calificado como "falangismo liberal". Laín en fecha aún temprana publicará un amplio ensayo dedicado a *La generación del 98*, y más adelante otro para el cincuentenario celebrado por *Arbor: La Generación del 98 y el problema de España*. Laín reconoce ya sin ambages la acción reformadora desempeñada por regeneracionistas y krausistas. La intención declarada de aquellos autores y que el autor comparte, es la de enfrentarse a los problemas y cambiar este panorama por medio de la literatura, pero haciendo una España a la vez moderna y tradicional. Así pues ahora podía ser tolerable y hasta positivo el acercamiento a la modernidad. Igualmente Laín reconoce también junto a la colaboración entre pasado y presente, la que debe producirse, ahora sí, entre lo nacional y lo foráneo europeo. Se acepta Europa y el progreso pero con el deseo de ocupar un papel más activo en sus desarrollos, se defiende por ello la "españolización de Europa", tema que va a aparecer ya con cierta frecuencia en la historiografía de finales de los cuarenta.

## 2. Continuidad con los historicismos y tradicionalismos que le preceden en el xx

Siguiendo el tema de la continuidad, es decir los lazos que unen y establecen relaciones muy directas entre la postguerra y

la producción teórico-artística de finales del xix y primeros del xx, es precisamente el apartado de los tradicionalismos, historicismos o academicismos el que de una manera más clara y patente lo expresa, especialmente en el terreno de la ideología y praxis arquitectónica. Es la arquitectura de este pasado inmediato, en concreto el monumentalismo académico en sus diversas variantes, la que se impone e instrumentaliza como lenguaje del nuevo orden político en los primeros años, y desde instancias oficiales. No obstante más que de imposición sería conveniente hablar de pervivencia, pues la arquitectura historicista y académica habría permanecido como estilo mayoritario en el período anterior, sin lograr ser desplazada por los intentos renovadores del movimiento racionalista de preguerra. Movimiento ecléctico que domina las primeras centurias del xx en España y que va a recibir nuevo impulso tras la contienda civil con la nueva mentalidad fuertemente nacionalista y tradicional, principios ambos básicos como soporte de los historicismos y regionalismos del xx.

En el contexto socio-político e ideológico de finales del xix, en torno al discurso noventayochista, se desata uno de los debates más importantes que recorren las dos últimas centurias: una rotunda afirmación de hispanismo autóctono frente a lo foráneo, rastreando entre los éxitos del glorioso pasado nacional en el deseo de constituir un genuino "arte español". Se trata de una insistente búsqueda de un estilo propio que centrará el discurso historiográfico de la segunda mitad del siglo xix y las primeras décadas del xx. Y que en el franquismo se materializará en una serie de modelos artísticos que se declaran como paradigmas a imitar.<sup>2</sup> Se inquieren así en nuestra historia nacional aquellos elementos particulares de nuestro pasado que puedan ser útiles para representarnos con independencia de las grandes etapas del arte europeo e internacional. Dicha apelación a la nacionalidad tiene ya sus antecedentes en la tradición romántica y en sus *revivals*.

## 3. Continuidad con los postulados noucentistas

Otro de los momentos históricos que actúan de antecedente y como referencia obligada de los desarrollos que tienen lugar pasada la guerra, será el proceso ideológico, político, económico y cultural que vive Cataluña durante el segundo decenio del siglo, el llamado Noucentisme, producto de todo un movimiento regionalista que arranca de la crisis final del ochocientos y de la exacerbación de los nacionalismos, sumado a una serie de circunstancias que son fruto de las repercusiones que tiene la contienda mundial en el país. Movimiento éste de carácter culturalista que propone la revalorización de una estética clásica y en oposición a la creación romántica. Se insiste por ello contra la genialidad, el individualismo, la libertad creadora del Modernismo en favor de la arquitectura clásica que potencia en contrapartida la simetría, el orden, el ritmo, la sinceridad de volúmenes, la norma... —aspectos todos apreciados en los primeros años de postguerra—, con la intención de reaccionar frente al eclecticismo ochocentista y encontrar las bases de una arquitectura moderna al margen de nacionalismos y propuestas modernistas. El máximo inspirador de estas teorías, y que a su vez se convierte en el mejor hilo conductor entre Noucentismo y Franquismo, iba a ser Eugenio D'Ors. En el horizonte cultural y estético de sus formulaciones, de las noucentistas en general y de las d'orsianas en particular, hunden sus raíces buena

<sup>1</sup> Sobre el tema de la cultura católica y misión de España en Europa volveremos a insistir más adelante con la figura de Giménez Caballero. Cuestiones que además evidencian los puntos de contacto de España con la Italia fascista, donde, llegado el momento, Mussolini no verá inconveniente —pese a las primeras posturas fascistas fuertemente anticlericales— en aliarse con la Iglesia y proclamará que "la tradición latina e imperial de Roma está representada por el catolicismo". Ver U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*. Valencia, Fernando Torres editor, 1975, p. 269. L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino, Boltti Boringhieri, 1988. AAVV, *La trama culturale del fascismo*. Napoli, Tullio Pironti Editori, 1981. Scoppola, "La Chiesa e il fascismo". Bari, Laterza, 1971. M. Isnenghi, *Intelletuali militanti e intelletuali funzionari*. Einaudi, 1979, pp. 276-279.

<sup>2</sup> Cfr. M. I. Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada, Universidad de Granada (editada en microfichas), 1993. Tesis doctoral.

parte de los arquitectos y algunos críticos activos en la primera postguerra catalana, constituyendo éstos la columna vertebral de la Escuela de Arquitectura de Barcelona durante los años cuarenta, de ahí la importancia que tiene el Noucentisme como fuente metodológica de los primeros programas arquitectónicos del “clasicismo” o “academicismo” —como se prefiera llamar— imperial franquista. De ello se desprende que en el área catalana la continuidad con etapas anteriores sea la tónica dominante en la postguerra. De hecho serían numerosos los arquitectos ligados a este horizonte cultural que continuarían su actividad tras la guerra civil. También iban a ser variadas las direcciones y referencias que el Noucentisme proponía en arquitectura. Pero la línea global que más nos interesa a nosotros, por ser la que mayores conexiones establece con las propuestas de postguerra, es aquella que se inclina fundamentalmente por la arquitectura clásico-renacentista, por la historia y tradición clasicista, buscando en ella la herencia greco-latino-mediterránea. Precisamente en la normatividad que el estilo clásico y académico pretende imponer, en la rigidez de sus reglas internas que insisten sobre armonía, simetría, proporción, ejes, volúmenes y formas..., para hacer efectivo su deseo de orden y medida, y sobre todo en la intención de que sea éste un estilo representativo del Estado y la materialización de su fuerza y poder, formalizándose de este modo una íntima relación entre cultura —en este caso arte— y política —pues la ideología noucentista no puede disociarse de esta última—, se pueden reconocer las pretendidas conexiones con algunos de los principios del arte franquista de los primeros años cuarenta.

D'Ors, desde su gestión en las instituciones catalanas, logró hacer efectivo su ideario, que se sustentaba en una serie de nociones como: Unidad, Misión, Imperio, Autoridad, Belleza, Dibujo, Roma..., y en las que se encuentran los gérmenes de buena parte de los postulados artísticos dominantes a comienzos del franquismo, especialmente la mirada hacia Roma sobre la que insistirán también otros autores en los 40, como Diego de Reina, Víctor D'Ors, Luis Moya, Antonio Palacios... Pero serían sobre todo las cuestiones en torno a las relaciones entre cultura y política aquellas que más fácilmente se iban a imponer después, al ser la cultura un instrumento de vital importancia de cara a la legitimación y propaganda de la nueva ideología.<sup>3</sup> Son pues los principios más tradicionalistas de la edificación teórica d'orsiana los que se revelan en el programa del primer franquismo, dejando al margen aquellas otras tesis noucentistas que se decantaban por una modernización más radical de la cultura, y respetaban aún conceptos como la libertad del artista, el reconocimiento del arte como libre juego o placer, su alejamiento del servilismo con respecto a la naturaleza..., propuestas muchas que sí contemplaba D'Ors.

Continuidad probada además por la permanencia de Eugenio D'Ors en diferentes cargos e instituciones franquistas, así como por su actividad, como es sabido, en iniciativas de talante más abierto como la Academia Breve de Crítica de Arte y los Salones de los Once.

#### 4. Primeras propuestas teóricas fascistas

Más clara aún es esta apuesta por lo foráneo, por Europa y en especial por el horizonte mediterráneo, Roma y los códigos clasicistas, en las propuestas de un personaje fundamental, Ernesto Giménez Caballero. Pues será en los años que preceden a la guerra cuando se formen los modelos ideológicos que luego dominarían los primeros años de la dictadura, incluso desde las

páginas de numerosas revistas de vanguardia, mostrando ante todo simpatías por las iniciativas del fascismo italiano, y más claramente desde la revista *Cruz y Raya* y el grupo de Acción Española. Pero sería Giménez Caballero quien abordará en sus escritos desde los años 30 la tarea de elaborar una teoría indiscutiblemente fascista del arte, y que quedaría definitivamente plasmada en *Arte y Estado*. Como es sabido sus primeros pasos los daría en las filas de la vanguardia, y los textos aparecidos entre 1925 y 1932 en *La Gaceta Literaria*, de la que fue cofundador y director con Guillermo de Torre, evidencian ese espíritu vanguardista. Como sabemos, pronto empezarían a hacerse evidentes sus disensiones con De Torre y la vanguardia. En particular no estaba de acuerdo con algunos principios de esta última al defender un ferviente y acendrado nacionalismo, por lo que iría apartándose del internacionalismo que preconizaban los ismos, y cuando pretenda acercarse a este sentimiento universal lo hará desde un enfoque muy distinto, desde su consideración de una España superior con una misión ecuménica que cumplir en Europa, convertida en la nueva catolicidad armonizadora entre germanismo y romanismo, los dos estados totalitarios que cobraban fuerza en aquellos años. Por otro lado, siempre —incluso en sus primeros artículos en favor de la vanguardia— había mantenido una concepción racional y humana del arte, depositando una gran confianza en la razón frente a los experimentos más audaces y atrevidos de algunos ismos, oponiéndose por ello a la “demoníaca orgía del dadaísmo”, e incluso a algunas doctrinas del surrealismo. Giménez Caballero se encontraba mucho más cómodo con el horizonte teórico del ultraísmo y del futurismo italiano, en torno al cual, y dada su creciente admiración por Italia y los acontecimientos políticos y culturales que allí tenían lugar, va a girar su profundo cambio ideológico en favor de las teorías fascistas que de este país, poco a poco importaría en sus sucesivos viajes.

Ya en 1928 Italia destacaba sobre otras naciones como fuente de noticias literarias y artísticas internacionales para la *Gaceta*. Así el número del 15 de febrero de 1928 estuvo casi exclusivamente dedicado a temas italianos. El mismo Giménez Caballero plasmaría sus impresiones y su profunda admiración por los fenómenos italianos y por el duce en alguna de las obras que publicara después de su gira por este país: *Círculo imperial* en 1929, *Julepe de menta* y *Hércules jugando a los dados*. Y también sería asiduo colaborador de la revista italiana *Crítica Fascista*.<sup>4</sup> De dichos contactos procede su profunda aversión a lo nórdico, oriental y extranjerizante frente al latinismo, mediterraneísmo y romanismo cristiano que por el contrario serían rasgos definitorios de lo español. Ideas que pondrá de manifiesto en *Arte y Estado*. En concreto en la tercera parte del mismo, que lleva por título “La nueva arquitectura o la revolución fracasada”, y al hablar de Le Corbusier nos dice:

Le Corbusier —por fin— ha encontrado su camino de constricción y recreación. Frente a su quimera de revolución social y de maquinismo integral, ha encontrado, según sus propias palabras, “une vérité sociale: Rome”... Le Corbusier ha descubierto la majestad de Roma. De la arquitectura de los pueblos. Del Estado. (p. 67)

Y sigue más adelante:

Hoy sus dos grandes inquietudes, las inquietudes que el genio de Roma parece haberle desvelado, son...: salvar al hombre de la máquina, dominar la naturaleza humanamente. Encontrar la fórmula entre la masa y el

<sup>3</sup> Cfr. M. I. Cabrera García, “El binomio Arte-Estado: básico en la definición del programa estético de la postguerra”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 26, 1995, pp. 451-460.

<sup>4</sup> Desde 1933 y con el encabezamiento “Lettera dalla Spagna”, Giménez Caballero publicará numerosos artículos en *Crítica Fascista* exponiendo su ideario y analizando la situación española. También serán abundantes las líneas dedicadas por los propios intelectuales italianos sobre el particular: U. Nani, “Intermezzo spagnolo”, n.º 9, 1931, pp. 175-176; S. Panunzio, “La Spagna verso il Fascismo”. Anno XIV, n.º 23, 1936, pp. 355-357; L. Giusso, “Caratteri della Spagna”. Anno XIV, n.º 19, 1936, pp. 301-303; G. Engely, “L'Europa e la Spagna”. Anno XIV, n.º 22, 1936, pp. 346-348...



individuo. Entre lo colectivo y lo personal... No otra ha sido y es la fórmula fascista para lo social y político. (pp. 68-69)

Ahora bien, pese a esas coincidencias con lo italiano al insistir en temas como la vuelta a Roma, o la misión imperial del fascismo,<sup>5</sup> no considera extrapolable a España la fórmula italiana. España tenía su propio carácter, y aunque sin perder el norte romano, debía configurar su propio sistema a partir del que era su signo más definitorio, su catolicismo. Entronca con estas afirmaciones con la herencia nacional-tradicionalista del 98 insistiendo en los valores de lo nacional, lo español, lo ibérico, como lo pone de manifiesto en sus obras *Genio de España* y *La nueva catolicidad* —antecedentes de su ensayo

*Arte y Estado* como él mismo manifestaría— y llevándole a buscar en el pasado nacional un período ejemplar para la historia como sería nuestro Siglo de Oro. De ahí que en la misión que asigna el autor a nuestro país y con él a la cultura, como conciliadora y hegemónica en el nuevo proyecto totalitario occidental, la aproximación a este pasado, la resurrección del Imperio de Felipe II juegue un papel fundamental, representaría un “nuevo y orgulloso destino continuador de un alto pasado”. La España de la “nueva catolicidad”, el “genio cristiano” de occidente se erige entonces en defensora del genio oriental y occidental (comunismo y democracia respectivamente) considerando como norte en esta misión a Roma, los valores de la latinidad cristiana, lo mediterráneo, lo clásico frente a aquellos.

<sup>5</sup> Sobre el tema de la vuelta a la Roma imperial para el caso italiano ver: U. Silva, *op. cit.*; G. L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*. Bari, Laterza, 1982; A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Bari, Laterza, 1979. M. Isnenghi, *op. cit.*, pp. 235-237. Sobre la internacionalidad del fascismo, además de los citados: Argo, “Internazionalità del fascismo - Della propaganda”. En *Critica Fascista*. Anno XII, n.º 16, 1934, pp. 303-305; M. Palazzi, “Internazionalità del fascismo. Fascismo europeo”. *Critica Fascista*. Anno XII, n.º 4, 1934, pp. 79-80; E. Lolini, “La cultura fascista e la sua funzione internazionale”. *Critica Fascista*. Anno XIV, n.º 4, 1935, pp. 60-61.

## LUCHINO VISCONTI: LA SONORA CALIGRAFÍA DE LA IMAGEN

M.<sup>a</sup> JESÚS PIQUERAS GÓMEZ

Las relaciones entre el cine y la pintura han sido abordadas desde campos muy diferentes, atendiendo, principalmente, a la existencia de un lenguaje común. En un primer momento el cine utilizó la pintura para legitimar "artísticamente" sus producciones; esto se hace muy patente en el cine de carácter histórico donde se trabaja sobre todo con las fuentes pictóricas, bien para una reconstrucción ambiental, o bien para reinventar el pasado. Éste sería el caso de la frecuente aparición del filtro que el historicismo del siglo XIX ha supuesto a la hora de mirar la Edad Media o culturas no europeas.

La historiografía y la crítica vienen haciéndose eco permanente de los numerosos intentos que, desde que surgió, sitúan al cine entre el resto de las demás artes o como corolario a todas ellas, siendo capaz de aglutinar en una sola expresión artística todas las demás. En este sentido encontramos muy tempranamente el texto de Ricciotto Canudo aparecido en 1911 *Manifiesto de las siete artes*, donde queda de manifiesto el interés en legitimar esta nueva forma de expresión, calificándola de "arte plástica en movimiento". A partir de él los primeros teóricos muestran siempre cierta inquietud o preocupación a la hora de reflexionar y "normalizar" el lenguaje cinematográfico respecto al pictórico. Es precisamente en Italia donde los teóricos y los cineastas han entablado uno de los diálogos más fructíferos en torno a las relaciones del cine y la pintura.<sup>1</sup>

El caso del cine italiano supone, respecto a otras cinematografías, un modelo, ya que lleva impreso, casi como un código genético, la extremada fecundidad de su tradición artística.<sup>2</sup> Muy tempranamente, entre 1905 y 1912, la producción italiana definió su autonomía y la especificidad de las características propias, identificando los privilegiados referentes iconográficos y literarios, los modelos y las tipologías; se enfrenta y mide con el estándar narrativo y expresivo de los demás países, y concentra gran parte de su esfuerzo en afirmar su derecho natural como heredera de la gran tradición literaria y artística.<sup>3</sup> Luchino Visconti (1906-1976) es uno de los directores cinematográficos cuyas películas más se han relacionado con esta asimilación permanente e indisoluble de la "tradición artística"; una realidad que refuerza su peculiar puesta en escena construyendo lo que podríamos denominar "la pieza completa", la cámara al servicio de la música, la literatura, y la pintura; en palabras de José Luis Guarnier, "Visconti inventó para su uso y beneficio un cine estilizado al extremo, creador de sus propias soluciones expresivas".<sup>4</sup> La precisión y meticulosidad de la puesta

en escena son dos constantes, no sólo para cimentar una historia plásticamente, dándole coherencia a la atmósfera de una época, sino también porque contribuyen a reforzar y explicar el desarrollo psicológico de los personajes.

Un repaso de la filmografía de Visconti nos conduce a una serie de reiteraciones temáticas, enfoques paralelos y puestas en escena con una clara base literaria. Películas como *La terra trema* (1948) o *Rocco y sus hermanos* (1960) se escapan al tratamiento que obras posteriores nos muestran; la presentación amarga de la realidad aún parece revestida de cierto vitalismo y todavía no está presente esa decadencia crepuscular en la que el realizador italiano tan cómodo pareció trabajar en los últimos años. En producciones como *Muerte en Venecia* (1971), *Ludwig* (1973) o *Confidencias* (1974), se muestra más atraído por una descripción preciosista de la decadencia física y moral de los personajes. Esta idea le lleva, en ocasiones, a enmarcarlos en un escenario que, aunque natural, nos transmite una sensación de composición arquitectónica creada para la ocasión (el caso más relevante es la visión de la Venecia de *Muerte en Venecia*, o los vacíos e inmensos salones de los castillos de *Ludwig*), "decorados" por los que pasean su soledad los protagonistas.

De todas sus adaptaciones literarias, y hay muchas, son dos las que, aunque realizadas con nueve años de diferencia, tienen más de una idea común; se trata de *Senso* (1954) y *El Gatopardo* (1963). Su principal nexo de unión es el período histórico mostrado en ambas producciones: el Risorgimento, prolongado movimiento cultural y político, por el que Visconti mantiene una clara predilección. *Senso*, basada en un breve relato de Camillo Boito, nos traslada a los años de la ocupación austriaca de Venecia y la inminencia de la unificación. *El Gatopardo*, basado en la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, está ambientada durante la invasión de Sicilia por los piamonteses, la anexión de la isla a Cerdeña y la posterior unificación italiana bajo el reinado de la dinastía Saboya. Los dos protagonistas, tanto la condesa Livia Serpieri de *Senso*, como el príncipe de Salina de *El Gatopardo*, mantienen una posición de soledad, y aunque para el personaje femenino sea la pasión de un amor prohibido el eje de la historia, los dos tienen en el marco histórico el contrapunto a todos sus avatares.

*Senso* es el primer gran "melodrama" de Visconti donde analiza, a través de los derroteros de una truculenta pasión, un momento histórico-social concreto. Como melodrama defini-

<sup>1</sup> Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Saggi Marsilio, Venezia 1994, pp. 25-36.

<sup>2</sup> Gian Piero Brunetta, "Sogni luminosi: quarant'anni di cinema italiano", en Visioni di superficie. Cinema e pittura. *Cinema & Cinema*, Bologna 1989, n.ºs 54-55, p. 91.

<sup>3</sup> Brunetta, p. 92: "Senza voler sconvolgere l'elementare suddivisione dei generi, subito codificata sul piano internazionale, il cinema italiano riesce a far lievitare e articolare, in una morfologia relativamente complessa, i generi a cui sono attribuite le maggiori ambizioni culturali e artistiche. L'epica, il romanzo, il teatro, la poesia, la scenografia, l'architettura, l'iconografia pittorica e fotografica, sono naturali punti di riferimento con cui si vuol misurare al più presto da posizioni paritetiche e non di subalternità acquisita nel patrimonio genetico", p. 92.

<sup>4</sup> J. L. Guarnier, "Esplendor y miserias del Conde de Modrone" en *Los senderos de la pasión. Luchino Visconti*. Filmoteca Canaria, 1991, p. 27.



1. *La toilette del mattino* (1898), Telemaco Signorini.

mos la película, porque siguiendo las pautas de las óperas de Verdi, se convierte en una perfecta simbiosis entre música, teatro, literatura e imágenes, las imágenes de la pintura y las de Visconti sobre esa pintura. El arranque de la película nos da la clave: Teatro de la Fenice, Venecia 1866, tercer acto de *Il trovatore*, al terminar se suceden una serie de manifestaciones patrióticas contra los oficiales austriacos allí presentes. Entre ramilletes de flores y octavillas tricolores se produce el primer encuentro entre la condesa Livia Serpieri y el oficial austriaco Franz Mahler. La música de Verdi aglutina las ideas unificadoras de los venecianos y a la vez sirve de fondo en la presentación de los futuros amantes; la música, sólo presente en estos momentos de la película, acompaña a la cámara, o sea al espectador hacia la fatalidad: la de los amores de la condesa y la derrota de las tropas italianas frente al ejército invasor. De esta manera hace evidente la transposición del texto de Verdi al de la película. La elección de Visconti de la partitura de Anton Bruckner, *Sinfonía n.º 7 en mi mayor*, es significativa, un austriaco del siglo XIX para un drama de connotaciones históricas del siglo XIX. Un dato más corrobora la idea de síntesis, de espectáculo, y es la utilización de los planos en picado, tanto para el principio como para el final de la película: al inicio con el movimiento de la cámara sobre los palcos y el escenario de La Fenice, al final el plano nuevamente en picado, alejándose de la escena del fusilamiento, en un probable deseo de alejar nuestra mirada. Algunos autores apuntan que Visconti adopta con la cámara el punto de vista del hipotético espectador de La Fenice obteniendo la perspectiva desde los palcos del teatro.<sup>5</sup>

Muchas veces se ha calificado el cine de Visconti de autónomo,<sup>6</sup> prácticamente exento de referencias cinematográficas, pero deudor, sin embargo, de toda clase de formas culturales, desde la literatura, principalmente la decimonónica, hasta manifestaciones tan italianas como el melodrama lírico y la ópera.<sup>7</sup> Su "tardío" acceso al cine, como ayudante de Jean Renoir, y su formación escénica, le causaron, en numerosas ocasiones, un "rapapolvo" de la crítica que injustamente veía estos dos factores como una traba y no como una base enriquecedora (al margen de que Visconti simultaneó su labor cinematográfi-

ca con la de director teatral); todo se reducía a lo mismo: ¿qué hacía un aristócrata, de ideas marxistas, metido a cineasta? No se le puede acusar de una excesiva transposición al medio cinematográfico de su formación escénica, propiciado por la preferencia del director hacia el movimiento de los actores dentro del plano más que al desplazamiento de la cámara, o al rechazo de los efectos propios de montaje; dos formas de expresión en la propia evolución del lenguaje cinematográfico que a la hora de juzgar a Visconti hacen que se confundan los términos.<sup>8</sup>

*Senso*, se erige en síntesis de ópera, melodrama e Historia, las tres claves a partir de ahora en el cine de Visconti. Es en el guión donde se produce una primera toma de posición por parte del realizador, coguionista junto a su habitual colaboradora Suso Cecchi d'Amico; modifica el personaje de la condesa Serpieri, e introduce en la trama todo el trasfondo político obviado en el relato original. La importancia de la guerra contra los invasores y la exacerbación de los sentimientos nacionalistas sirven de base a una pasión culpable que lleva a la auto-destrucción de sus protagonistas. La pintura del ochocientos italiano se convierte en la perfecta mediación entre el relato y la adaptación cinematográfica. En un realizador de las características de Visconti, con un vastísimo bagaje cultural, donde la tradición teatral y musical marcan su educación, no es extraño encontrar la transposición de esos referentes culturales, hecho que se ve apoyado por el sólido equipo de colaboradores habituales de los que se rodeó,<sup>9</sup> permitiéndole alardear de la precisión y meticulosidad a las que hacíamos referencia.

A la hora de poner en imágenes un texto, y más cuando éste tiene una datación precisa, el artífice suele tener en cuenta el imaginario heredado de una época, es decir, todas aquellas imágenes que transmiten, con verismo o no, la memoria visual. Para Visconti no podía pasar inadvertido el conjunto de pintores italianos conocidos como Macchiaioli, porque fueron ellos los que, con sus cuadros, plasmaron la imagen de un pueblo, una tierra, una ideología. El término *macchia* se convirtió en el aglutinante de una "nueva" experiencia técnica basada en la acentuación del claroscuro para determinar el valor estructural de la luz-color contra el "aligeramiento" de la técnica de la veladura.<sup>10</sup> Podemos rastrear sus orígenes en lo que se denominaba "Boceto de historia" aplicado por un grupo de pintores, entre los que se encontraban ya algunos futuros Macchiaioli, al "paisaje animado", es decir al paisaje con figuras. Y también en este país el género del paisaje se convierte en el revulsivo y en el caldo de cultivo de las nuevas experiencias técnicas y temáticas.<sup>11</sup> Su libertad de movimientos como género permitía introducir y desarrollar nuevos enfoques temáticos y sobre todo experimentar con la luz y el color, renovando y recuperando cierto lenguaje pictórico.

Entre el grupo de jóvenes artistas activos alrededor de 1850 encontramos a Giovanni Fattori (1825-1908), Silvestro Lega (1826-1895), Cristiano Banti (1824-1904) y un poco más tarde a Telemaco Signorini (1835-1901). De todos ellos el que con más lucidez vio la necesidad de abandonar la temática histórica, tal y como se practicaba en el momento, fue Telemaco Signorini; intentó plasmar en sus obras la necesidad de verificar en la naturaleza los problemas lumínicos, y como consecuencia, el color. Los temas de sus cuadros se nutren de las escenas de la vida cotidiana intentando plasmar la "modernidad" de los nue-

<sup>5</sup> Rafael Miret Jorba, *Luchino Visconti, la razón y la pasión*. Ediciones Fabregat, Barcelona 1984, p. 90.

<sup>6</sup> Sobre Visconti se han escrito innumerables páginas tanto en Italia como fuera de ella. Es indudable que despierta pasiones a favor y en contra. Uno de los textos más completos, en castellano, sobre el director y el conjunto de su obra, no sólo cinematográfica, es el de Miret Jorba, anteriormente citado.

<sup>7</sup> J. L. Guarnier, *op. cit.*, p. 26.

<sup>8</sup> Pere Gimferrer, "En la muerte de Luchino Visconti", en *Los senderos de la pasión, Luchino Visconti*, Filmoteca Canaria, 1991, p. 21.

<sup>9</sup> Suso Cecchi d'Amico y Enrico Mediolí como guionistas, Piero Tosi a cargo del vestuario. Mario Garbuglia para los decorados, Giuseppe Rotunno y Pasqualino de Santis para la fotografía y Nino Rota y Franco Mannino en las cuestiones musicales, tanto como arreglistas de partituras como, sobre todo en el caso de Rota, compositor de partituras originales para las películas (*El Gatopardo*).

<sup>10</sup> Raffaele Monti, *I Macchiaioli*, Art Dossier, Firenze 1987.

<sup>11</sup> Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.



vos tiempos, aunque sus mejores cuadros son pedazos del paisaje italiano, principalmente de la Toscana. Silvestro Lega, en cambio, optó por retratar a sus contemporáneos, especialmente a las mujeres, inmersos en un paisaje por el que transitan en calma.<sup>12</sup> En el caso de Fattori su maestría le condujo por caminos diferentes en ciertos aspectos; el más interesante para nosotros es su corriente innovadora en el llamado “cuadro de historia contemporánea”, en la que la reconstrucción de una escena se realiza a través de la experiencia óptica directa, con todo lo que ello comporta. Un ejemplo de este tipo de experiencias son los cuadros *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861), *I soldati francesi del '59* (1859) o *Lo Staffato* (1878). Con los años Fattori se decantará por un método de depuración visual, un “conocimiento progresivo de la naturaleza a través de la experiencia, en un procedimiento desprovisto de formalismos”.<sup>13</sup> Todos ellos llegarán a un progresivo acercamiento a la pintura francesa, y sobre todo en el caso de Lega y Signorini, a unas cualidades vermerianas de la luz. A pesar de los diferentes planteamientos pictóricos entre ellos, desde el Café Michelangiolo en Florencia, el retiro en La Spezia, Castiglione-Cello o Piagentina han hecho que hoy en día hablemos de grupo de pintores, tanto en el ámbito temporal como en el espacial. Ellos mismos ya tenían cierta conciencia de grupo, porque los aquí nombrados y bastantes más<sup>14</sup> tenían en común, sobre todo, el deseo que identificaba el espíritu de rebelión social y política, guiado por la bandera de la unificación, con una firme voluntad de reformar la pintura de su país, en particular el romanticismo histórico que habían heredado. Todo ello pasaba por una apertura hacia el resto de Europa y, en especial, un acercamiento a Francia.

La obra de todos ellos puede rastrearse con relativa facilidad en las películas de Visconti, e incluso con “citas” casi textuales; el caso más evidente son los cuadros de Fattori *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1859) y *La battaglia di Custoza* (1876-78), para las escenas de la batalla en *Senso*. La derrota de las tropas venecianas aparece en la película descrita entre el humo de los cañones, el caos de la batalla y la desesperación impotente de los vencidos. Se ha señalado que Visconti mantiene el punto de vista del pintor, siempre en función de la acción, como si la cámara fuera un soldado en la retaguardia.<sup>15</sup>

El *tableau-vivant* es la representación animada de un cuadro, normalmente bastante conocido; espectáculo puesto de moda a partir de 1830 en los salones burgueses, pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades a finales del siglo pasado. “Irremediablemente *Kitsch*, esta imitación en carne y hueso de algo que a su vez es una imitación de la realidad (la pintura), cosechó siempre una gran aceptación entre el público. (...) De hecho, fue uno de los primeros espectáculos ante los que se puso una cámara de cine, paradoja sorprendente si se tiene en cuenta que la esencia y la función del *tableau-vivant* es detener el tiempo y el movimiento”.<sup>16</sup> Así su utilización suele comportar una apuesta, en ocasiones arriesgada, ya que hacer presente la pintura significa tener en cuenta el proce-



2. Fotograma de *Senso* (1954), Luchino Visconti.

so de transformación que, en el cine, la imagen sufre al contacto con otras imágenes.<sup>17</sup> La elección del cuadro de Francesco Hayez, *El beso* (1859), para transmitir la intensidad de la pasión de Livia Serpieri y su amante, a pesar del significado opuesto de ambas imágenes (el cuadro de Hayez representa la despedida del soldado que marcha a la guerra), condiciona el encuadre de Visconti, pero no interrumpe, ni paraliza, el desarrollo de la acción.<sup>18</sup> Normalmente la aparición de este recurso comporta un cambio de los efectos lumínicos, cromáticos, perspectivas, punto de vista, expresividad de los personajes, etc., respecto al modelo, sujeto a un proceso de relectura; sin embargo, la imagen de Hayez se diluye en la imagen creada por Visconti, ya que, primero y fundamental, la cámara no se detiene sobre el abrazo amoroso sino que asiste a su gestación y desenlace, de manera que la “congelación” de la imagen no se produce, y segundo, los efectos cromáticos, la luz y el punto de vista, están perfectamente integrados en la puesta en escena de Visconti.

Las actitudes y gestos de los protagonistas, durante las escenas en la villa de Aldano y Verona, delatan una clara teatralidad de inspiración romántica: ella recostada sobre el diván en actitud de abandono, él apoyando la cabeza sobre el regazo de ella, los movimientos de ambos son rápidos, como presos de un extraño frenesí; además del característico movimiento de la capa del oficial que le hace aparecer como los militares de los cuadros de Gros, Delacroix o Gericault.<sup>19</sup> Especial presencia tienen también los frescos de la villa de la condesa Serpieri en Aldano,<sup>20</sup> donde se intentó que el vestuario y el aspecto de la condesa estuvieran en armonía con los frescos.<sup>21</sup>

Otra cita pictórica reinterpretada por Visconti es la que utiliza para el apartamento de los soldados austriacos en Venecia; transposición de la habitación de *La toilette del mattino* de Signorini (1898), “casualmente” se trata de una escena cotidiana en un burdel. Sus personajes no son los mismos pero sí la dis-

<sup>12</sup> “L'educazione al lavoro del 1863, la tavolette ‘a macchia’ del 1864-1865 (*Le signore sotto la pergola, La passeggiata in giardino, Vasi sotto il pergolo, La visita, Orti a Piagentina*) e infine i celebri quadri degli anni 1867-1869 (*Il canto dello stornello, La visita, Il pergolato*) sono le tappe maggiori di questo percorso. L'esperienza del quotidiano viene celebrata con una gestualità quasi cerimoniale eppur naturalissima, come una sequenza fermata al suo fotogramma più significativo”, en R. Monti, p. 34.

<sup>13</sup> R. Monti, 1987 p. 27.

<sup>14</sup> Enrico Somarè, *I pittori macchiaioli*, Le edizioni del bibliofilo, 1986.

<sup>15</sup> R. Campari, p. 59.

<sup>16</sup> Aurea Ortiz, M.<sup>a</sup> Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 181-182.

<sup>17</sup> Giorgio Tinazzi, “La caverna di Platone e la luce di Cézanne”, en *Cinema & Cinema*, Bologna 1989, p. 55.

<sup>18</sup> Una teoría al respecto es la que plantea Antonio Costa en su libro *Cinema e Pittura*, Torino, Loescher, 1991, pp. 151-160. Para Costa la utilización del “plano-cuadro” sí que modifica y paraliza la acción en la película.

<sup>19</sup> Hay una teoría de R. Monti desarrollada en su libro *Les Macchiaioli et le cinéma*, respecto a la utilización de la pintura en *Senso*, según la cual, Hayez es citado para representar el mundo aristocrático, Signorini para lo burgués y Fattori para la batalla. Citado en R. Campari, 1994, p. 57.

<sup>20</sup> En realidad la villa Godi di Lonardo de Palladio, construida en 1537, cuyos frescos son obra de Giambattista Zelotti y Battista del Moro, discipulos del Veronese. Citado en R. Campari, 1994, p. 58.

<sup>21</sup> “Così la vestaglia di Livia alla villa... è in armonia con le linee ricche e corpose degli affreschi. Sarebbe stata inadeguata e meschina una vestaglia sgonfia, realistica accanto ai solari dei dell'Olimpo, al Trionfo della Serenissima in ampollosi Broccati”, Piero Tosi en R. Campari, 1994, p. 58.



3. Fotograma de *Senso* (1954), Luchino Visconti.

posición de las ventanas, por lo tanto la de la luz, y de los grupos de figuras (grupo al fondo sobre un sofá, tres personajes en torno a una mesa, dos figuras ajenas a los dos ambientes: la condesa entre los soldados de uniforme, el hombre entre las mujeres del cuadro de Signorini). La semejanza del papel pintado de la pared, la copia del dosel de la ventana, el mismo movimiento para las figuras, todo al servicio del único deseo de Visconti: "tener, frente a la cámara, a la gente viva, veraz. El vestuario, no como un elemento exterior, decorativo, sino vivo".<sup>22</sup> Para la secuencia del encuentro en Verona, entre el "verdadero" Franz Mahler y la condesa, el marco debía acompañar a los personajes a la hora de transmitir toda la tensión y desesperación que provoca. Se eligió una habitación sofocante donde la estridencia de los tonos rojos, en las paredes y en la vestimenta de Mahler (que hasta el momento viste con colores claros, fríos), contrastan con la severidad del traje negro de Livia; posiblemente se trate de otra transposición de un cuadro de Signorini, *La lettera* (1867);<sup>23</sup> luz, color, decorado todo en función del proceso de degradación de los protagonistas.

La presencia de un cuadro en una película puede tener una clara intención narrativa, sería lo que Costa denomina "pintura diegética":<sup>24</sup> la pintura, en su soporte original (fresco, tela o tabla) o reproducida en un libro, entra en la escena filmada, haciendo que un sistema de figuración estática esté presente en otro de figuración dinámica de una forma realista, produciéndose al mismo tiempo un enfrentamiento y una interacción entre ambos sistemas de representación; es lo que narrativamente comporta el cuadro de Jean-Baptiste Greuze, *La muerte del justo* (1778), en *El Gatopardo*. Hay que señalar que la elección en este caso no es de Visconti, sino del autor de la novela, y el realizador lo recoge como fiel adaptador; los movimientos de cámara, la forma en que relaciona en el plano al príncipe y al cuadro, nos muestra su mirada, ya que en ningún momento

utiliza planos subjetivos. En torno al cuadro tiene lugar uno de los diálogos clave de la película: la idea de la muerte, traslación del ocaso de una forma de vida, como metáfora del declive de la aristocracia siciliana, personalizado en la figura de Don Fabrizio, y la aparición de una joven y pujante nueva burguesía, personalizada en los personajes de Tancredi y Angélica. El cuadro de Greuze, paradigma también del final de una época, se encuentra integrado en la narración, propiciando la reflexión que, sobre la muerte, llevan a cabo los personajes.

Un juego, de los muchos que Visconti nos propone en sus películas, es la utilización de espejos para construir el plano. A través de su introducción, como elemento lógico en el decorado, construye una imagen real basándose en un conjunto de espacios imposibles, espacios irreales al servicio de la realidad. El ejemplo lo encontramos en ambas películas. Primero en *Senso*: a través de los espejos de los palcos en la escena del teatro, Visconti reúne en un mismo plano a la condesa Serpieri, el oficial austriaco, que se convertirá en su amante y a la cantante de la ópera que se está representando; es el momento en que la condesa intenta interceder por su primo ante el oficial, y significativamente, al mismo tiempo, la cantante se lamenta del destino de su amado preso. A los pocos minutos de película, en un solo plano, en una sola imagen construida, se nos da una cantidad de información apabullante. Como anécdota sobre la proliferación de espejos en el film, y cómo ayudan incluso a la definición de un personaje, en su primer encuentro amoroso, la condesa interroga a Franz sobre la costumbre que tiene de mirarse siempre en los espejos, a lo que responde que lo hace para "estar seguro que soy yo".

En *El Gatopardo*, en la escena en la que el príncipe Salina se afeita, éste aparece de espaldas al espectador cuando entra en la habitación su sobrino Tancredi para anunciarle que se une a las tropas de Garibaldi. En el plano permanecen los dos personajes pero sólo vemos el rostro de Tancredi a través del espejo que utiliza Don Fabrizio. Se produce una inmediata identificación de ambos, una fusión por medio del espejo de lo que representa uno y lo que representará el joven arribista y arrogante, al que sin embargo, el príncipe apoyará. Esa identificación a través del plano se resuelve al final de la película en la secuencia del baile, donde el triángulo amoroso entre el príncipe, su sobrino y Angélica (rodada con medios y primeros planos), expuesto hasta ese momento de una forma sutil, casi tímida, se revelará, entre miradas, insinuaciones y música, cuando Don Fabrizio y Angélica bailen un vals. Una vez más Visconti se erige, a la hora de construir una imagen, como heredero y deudor de la tradición pictórica universal, ya que numerosos son los ejemplos,<sup>25</sup> sobre todo en la pintura del siglo XVII en un juego muy barroco, en los que el espejo muestra ambigüedad y duplicidad, a la vez que sirve a los pintores para reencuadrar una escena, mostrando una realidad que de otro modo escaparía a la mirada del espectador. De esta manera Visconti utiliza los espejos para mostrar sentimientos e ideas que subyacen en el relato y son presentadas al espectador de una forma reveladora.

A pesar de las múltiples coincidencias entre las dos películas (el periodo histórico de referencia, la presentación de la decadencia aristocrática, la importancia del soporte musical, las fuentes pictóricas del ochocientos) es evidente que existe una diferencia en la concepción de las imágenes entre ambas. En *El Gatopardo* esta diferencia viene dada por "el abandono a la be-

<sup>22</sup> Pier Marco De Santi, *Cinema e pittura*, Art Dossier, Firenze 1987, p. 45.

<sup>23</sup> *La lettera* y *Aspettando* son dos cuadros de Signorini, fechados en 1867. Por su composición y temática, ambos pueden ser el origen inspirador de la habitación de Mahler en Verona.

<sup>24</sup> A. Costa, 1991, p. 146.

<sup>25</sup> A lo largo de la historia de la pintura se suceden los ejemplos en los que un espejo sirve a los pintores para mostrar espacios imposibles o para remarcar la duplicidad de una imagen; casi siempre de lo que se trata es de jugar con el espacio más allá del marco. Desde el célebre *Matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck hasta *Las Meninas* (1656) de Velázquez, la pintura ha reflexionado sobre sus posibilidades y sobre los poderes de la representación.

lleza que, de nuevo poderosa en todos los encuadres, no se siente como pasión culpable sino como melancolía, nostálgico apego a las cosas que se aman, sobre todo porque, además de bellas, se han perdido y se quieren revivir".<sup>26</sup> De esta idea de "belleza nostálgica" y sobre todo melancólica, emanan todas las escenas de la película; los momentos cotidianos de la familia expuestos a modo de rituales: el rosario, las comidas, las veladas de lectura, las partidas de caza, el baile, funcionan como imágenes imperturbables que se contradicen con la premura de los acontecimientos, imprimiendo un ritmo cadente, reiterativo, sostenido por la magistral partitura de Nino Rota.

Si para las escenas de guerra de *Senso* Visconti utilizó la pintura de Fattori como referencia, también un cuadro de éste, *La battaglia di Capua*, será la fuente de la única contienda en *El Gatopardo*, la toma de Palermo por las tropas garibaldinas. Aquí, más que una recreación casi literal del cuadro de Fattori como sucede con *La battaglia di Magenta*, éste le sirve de punto de partida, funcionando más como una sugerencia, a partir de la cual Visconti construye la imagen de la película; la secuencia transcurre entre las calles de la ciudad, los civiles irrumpen en la acción, las diferentes facciones del peculiar ejército corren un poco por inercia, siempre para destacar el caos, con múltiples puntos de vista, aunque siguen predominando los planos generales. También Signorini y Lega, principalmente, contribuyen con su pintura a la creación de los ambientes familiares, y en especial, a los tipos femeninos: *Il canto dello stornello* (1867), de Signorini, *La visita* (1868) o *Il pergolato* (1868), de Lega, para los personajes de la princesa y Concetta. Consigue reproducir el ambiente de una época a través de la obra de pintores concretos sin tratar explícitamente la obra de éstos.<sup>27</sup>

La luz, el color, que impregnan el sur italiano<sup>28</sup> son retratados con maestría por Visconti (más concretamente por Giuseppe Rotunno mediante el technicolor), en un certero intento de transmitir con veracidad, no sólo el ambiente de un lugar, sino sobre todo, el de una época. El lenguaje cinematográfico puesto al servicio de una idea: mostrar, con cierta ironía, el declive de una clase social. El marco arquitectónico fue especialmente tratado sobre edificios ya existentes, como la fachada del palacio de Donnafugata, construida en el pueblo de Ciminna por Mario Carbuglia, o la restauración de la villa de Boscogrande para la villa Salina en Palermo, aunque en su necesidad de verismo, Visconti utilizó el palacio Gangi de Palermo para la secuencia del baile, enmascarando sólo la terraza.<sup>29</sup> Formando parte de la decoración, tanto de la villa de Palermo como la de Donnafugata, figuran gran cantidad de cuadros, entre los que destacan los retratos femeninos; resulta revelador que sea la imagen femenina la que se multiplique en las paredes, a través de los cuadros, y en la película, a través de la intensa presencia de estos personajes "secundarios", consagrados en el personaje de Angélica.

El baile en el palacio Ponteleone es una de las secuencias más famosas de la historia del cine, donde el director "utiliza



4. *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861), Giovanni Fattori.



5. *La battaglia di Capua*, Giovanni Fattori.

las catorce salas del palacio como si fueran un decorado único, cuyas columnas, paredes o puertas abren o cierran secuencias en un inventivo equivalente del montaje cinematográfico tradicional".<sup>30</sup> La meticulosidad con que Visconti planifica cada una de las imágenes de sus películas transmite a éstas una sensación de preciosismo y de amor por el detalle a la vez, no exento de cierto barroquismo;<sup>31</sup> la recreación en la belleza no resulta gratuita, ya que a través de ella, consigue mostrar, casi como un naturalista, la cotidianeidad de los personajes. En el

<sup>26</sup> R. Campari, 1994, p. 61.

<sup>27</sup> Algunos autores citan la pintura de Böcklin para la imagen del soldado muerto al principio de *El Gatopardo* sin especificar una obra concreta. Es extraña la referencia si se tiene en cuenta el carácter simbolista y fantástico de la obra de dicho pintor. Por otro lado es evidente la intencionalidad de Visconti en la composición del plano referido, donde la actitud del cadáver y la inmovilidad de la cámara sobre él crean un indiscutible "plano-cuadro".

<sup>28</sup> Respecto a la pintura italiana del siglo XIX y la indiscutible referencia que de ella hace Visconti, es interesante recordar la existencia, en el sur de Italia, de la *Escuela de Posillipo*, un grupo de pintores napolitanos, contemporáneos de los *Macchiaioli*, que experimentaron con la luz y el cromatismo de las formas en el paisaje de Nápoles y sus alrededores; muy relacionados con ciertos aspectos del impresionismo francés, en su acercamiento a la naturaleza, a través de la pintura de paisaje y de género. Federico Pfister, "La Scuola di Posillipo", *Bolletino d'Arte*, 1925-26, pp. 163-183.

<sup>29</sup> Suso Cecchi d'Amico edit., *Il Gatopardo*, Bologna 1963.

<sup>30</sup> J. L. Guarner, 1991, p. 27.

<sup>31</sup> "véase el baile final de *El Gatopardo* y se comprobará cómo la acumulación de detalles veristas conducen imperceptiblemente su espacio escénico hacia el polo barroco, no a un barroco buscado y deliberado (como en Minnelli o Ken Russell), sino un barroco que nace de la densidad escenográfica e iconográfica del encuadre". Román Gubern, "Verdad histórica y esplendor artístico en Visconti", en *Los senderos de la pasión. Luchino Visconti*. Filmoteca Canaria, 1991, p. 32.



caso de Visconti la organización temporal de la música y la organización espacial de la pintura potencian las posibilidades del lenguaje cinematográfico.<sup>32</sup>

Todo este repertorio de “estampas” encaminado a dar coherencia visual a la obra cinematográfica, a impregnarla de la *Stimmung* de la época, permanece al servicio de dos narraciones que enfrentan el fin de un ciclo con la presencia de los nue-

vos aires que marcarán el período venidero. Esa confrontación aparece también entre las distintas fuentes pictóricas de las que Visconti se nutre. La pintura “moderna”, que desde mediados del siglo pasado intenta abrirse camino e imponer nuevas concepciones plásticas, se utiliza para plasmar, a través de imágenes en movimiento, un momento de convulsión, de cambio, el crepúsculo de una forma de entender la vida.

<sup>32</sup> Giorgio Tinazzi, “La caverna di Platone e la luce di Cézanne”, en Visioni di superficie. Cinema e pittura. *Cinema & Cinema*, Bologna 1985, n.º 54-55, p. 55.

## Sección 5

### **LAS FALLAS DEL ARTE (O “CAÑAS Y BARRO”)**

Utilizando algunos tópicos valencianos como pretexto, se pretende acoger en esta mesa a comunicaciones que versen sobre las grietas (fallas o fallos) de la artisticidad. El objetivo básico es amparar estudios sobre aspectos menospreciados y fronterizos de la historia del arte, sin que deba entenderse la referencia levantina o mediterránea en su estricta literalidad. Pese a que no se desea determinar de antemano la dirección temática y metodológica de las comunicaciones, entendemos que éstas podrían orientarse, al menos, en una triple dirección: 1) *Lo efímero*. Lo pop y lo popular. Lo comercial y lo horterá. Fiesta. Happenings y performances, etc. 2) *Lo prohibido y lo reprimido*. Arte y delito. Monstruos, niños, locos y criminales. Los sueños. Erotismo y pornografía. Fragmentos, mutilaciones y ruinas. Especuladores, falsificaciones y falsarios, etc. 3) *Lo marginal*. Lo femenino y lo ambiguo. Gitanos, proletarios y otros subgrupos tribales. Arte animal, etc.



## LAS "FALLAS" DE LA HISTORIA DEL ARTE

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

Universidad Autónoma de Madrid

### Disculpas (complicidad y diálogo)

QUIERO empezar con una disculpa. He aceptado el honor de presidir esta mesa quinta en el XI Congreso del CEHA, y esto sólo puede significar que me considero ya lo suficientemente mayor como para permitirme la osadía de intentar transmitir a otros mi experiencia, mis conocimientos o mis puntos de vista. Pero sé bien que mis largos años de actividad profesional no bastan para solicitar vuestra indulgencia. Dirigirse a otros colegas es siempre mucho más arriesgado que hablar a un público general, o estudiantil, como solemos hacer habitualmente en nuestro trabajo cotidiano. Sólo me anima la amistad de muchas de vosotras y vosotros, y la esperanza de que este clima afectivo pueda alumbrar un cierto sentimiento de complicidad que favorezca el diálogo. Me interesa mucho esta oportunidad de formular preguntas en voz alta, y de encontrar respuestas compartidas, sobre cosas que a todos nos competen.



1. *Calla y desconfía*. Cartel republicano de la Guerra Civil española.

### Historiador del arte y protocolo cortesano

La primera imagen de mi exposición es genérica: el Jefe del Estado de un país poderoso llega en visita oficial a Madrid. Hay banderas en el recorrido, y los medios de comunicación dan cuenta de cenas oficiales, reuniones de trabajo, paradas militares y entrevistas al más alto nivel. En la apretada agenda del protocolo se incluyen dos cosas significativas: ofrenda floral en el monumento a "todos los que dieron su vida por España" y una visita al Museo del Prado. Ambas estaciones del itinerario del ilustre visitante están muy cerca, como sabemos, pues nuestra tumba al soldado desconocido no es otra cosa que el Mausoleo-monumento a los muertos del 2 de mayo (frente al edificio de la Bolsa), reconvertido durante la transición política para que pudiéramos tener también una "llama ardiente" de las ofrendas rituales, a imitación de los otros países europeos. Lo del museo es más o menos invariable: el director de la institución (o algún conservador o conservadora de relieve) acompaña a los augustos visitantes, y ofrece explicaciones didácticas y anecdóticas sobre las obras preseleccionadas para la ocasión. Importan mucho en estos casos las fotos de la visita, la presencia de los reporteros, y la filmación para los noticiarios de la televisión.



2. *Obelisco a los héroes del 2 de mayo* (h. 1823-1840). Monumento actual, en Madrid, a todos los caídos por la patria.

### Preguntas iniciales

Lo que acabamos de describir es aparentemente una anécdota banal, pero nos autoriza a formular algunas preguntas: ¿Qué significado tiene la presencia oficial del historiador del arte en las ceremonias del poder? ¿Qué se espera de él? ¿Qué tipo de producto ofrece o custodia para que se considere conveniente o necesaria su concurrencia? Me gustaría partir de aquí para que pudiéramos pensar en la función social de nuestra disciplina. No creo que sea nocivo el intento de hacer un diagnóstico sobre algunos logros y carencias de la historia del arte, aventurando cuáles podrían ser en el futuro los caminos a seguir.



3. Alberto Ruiz Gallardón, presidente de la Comunidad de Madrid, desvelando al mundo “un Goya como la copa de un pino” (según expresión del entonces director del Museo del Prado José María Luzón). El cuadro, se supo en seguida, era una obra de Maella (*El País*, 13 de marzo de 1996).

### Prehistoria de la historia del arte

Hay una especie de prehistoria de nuestra disciplina con precedentes como Pausanias o Plinio en la Antigüedad, Vasari en el Renacimiento, etc. Pero ni siquiera Winckelmann, inventor del término *Kunstgeschichte*, puede considerarse un historiador del arte en el sentido que lo entendemos hoy. Su aportación fue seguramente muy importante para la definición de las categorías intelectuales con las que se organizó luego, a principios del siglo XIX, la primera oleada de museos públicos. La idea de que el arte es la expresión culminante de cada civilización se combina, durante la Ilustración, con la aceptación de que existe una jerarquía de valores artísticos, con obras excelsas y otras secundarias. El diletante y el anticuario es normalmente en estos momentos (hasta finales del siglo XVIII) la misma persona, al servicio siempre de unos pocos coleccionistas poderosos. Estos expertos son, como en otras ramas del comercio, los que venden el producto y (o) asesoran al futuro comprador.



4. J. J. Winckelmann, padre de la historia del arte.

### El funcionario público y el científico

La historia del arte es, en definitiva, un invento decimonónico que surgirá de la confluencia de varios factores técnicos y sociopolíticos. La Revolución Francesa nacionalizó los bienes reales y eclesiásticos e inventó la idea del “museo nacional” donde habrían de guardarse y exponerse, para el disfrute de todos los ciudadanos, las obras visuales más excelsas producidas por la humanidad. El custodio y ordenador estudioso de esos materiales tendrá vocación de funcionario público, situándose al margen de las veleidades y caprichos de los coleccionistas privados. Su trabajo tenderá a ser pulcramente objetivo, condicionado en medida creciente por el proceder de sus hermanos intelectuales, los estudiosos de las disciplinas físicas y naturales. Al igual que ellos, publica los resultados de sus indagaciones, surgiendo así una literatura especializada (libros y artículos) que alcanzará dignidad científica cuando un medio objetivo como la fotografía permita aportar pruebas fiables, establecer comparaciones, enunciar leyes, etc. Esto sucede ya en las últimas décadas del siglo XIX, y no es casualidad que sea precisamente en esos momentos cuando se crean las primeras cátedras universitarias de historia del arte.



5. Retrato de Alexandre Lenoir (fundador del Musée des Monuments français), por Pierre-Maximilien Delafontaine.

### El marco académico y la crítica de arte

Esto último es importante. La libertad intelectual que proporciona el amparo académico permite el desarrollo de un pensamiento histórico-artístico independiente, tanto de las exigencias clasificatorias del museo y de las presiones del mercado, como de los requerimientos administrativos o representativos del Estado. Coincide ello con la extensión de la crítica de arte que interviene ya de modo activo y determinante en la elaboración de los valores artísticos. Estamos en los inicios de la moderna sociedad de masas, con un periodismo muy activo y una presencia cada vez más abrumadora de imágenes multiplicadas (carteles, ilustraciones populares, aparición del cine...).

### Tres fases (y otra pregunta)

De un modo esquemático podríamos decir que el historiador del arte profesional ha pasado por tres fases: la del diletante-anticuario, la del funcionario de museos y la del crítico-profesor. Es interesante constatar que continúan vivos los prototipos intelectuales que derivan de cada etapa, superponiéndose e intercambiándose a veces sus funciones respectivas, con gran desconcierto general. O sea, que hay, al parecer, profesores que sueñan con dirigir museos, anticuarios que tratan las instituciones públicas como extensiones del negocio privado, museólogos que quieren ser enseñantes, etc.

¿Qué ha hecho, pues, la historia del arte, particularmente en España, en el siglo aproximado que lleva como disciplina "científica" e independiente? Su gran logro ha sido reconocer un territorio autónomo para los lenguajes visuales, demostrando el importante papel que éstos han jugado en la definición de los valores sociales en general. Semejante conquista ha sido entre nosotros una cosa aceptada implícitamente, pues la mayor parte de los esfuerzos de los estudiosos se han dirigido en las cuatro direcciones que describiremos a continuación.

### Atribución y cronología

El encuadramiento cronológico y la atribución de autorías constituye un trabajo esencial para anticuarios y conservadores de museos, pues es sabido que el valor comercial de los objetos varía considerablemente según la "etiqueta" que se les pueda o deba colocar. Es obvio que la ordenación física de los museos se ha apoyado hasta ahora en discursos implícitos que tienen en las escuelas artísticas, en las fechas y en los autores de las obras sus puntos de referencia fundamentales. Parece probable que el énfasis sobre esta clase de trabajo haya respondido a una necesidad histórica: las desamortizaciones y enajenaciones de numerosas propiedades eclesiásticas y aristocráticas, desde principios del siglo XIX en adelante, pusieron en circulación numerosas obras de arte que era preciso clasificar y recolocar. Cabe, en este sentido, aventurar la hipótesis de que ha sido la tambaleante configuración del estado español, su perpetua crisis de identidad a lo largo de los siglos XIX y XX, lo que justifica la persistencia e intensidad entre nosotros de esta corriente metodológica de la historia del arte. Por el contrario, otros estados con un patrimonio artístico colocado en instituciones bien asentadas, no habrían necesitado persistir tan obsesivamente en esta línea de trabajo.



6. Graffiti en la Universidad de Barcelona. Foto: noviembre de 1989.



7. Signo de circulación tapado en la carretera de Andalucía. Foto: julio de 1989.



8. Cartelas francesas para cuadros, tipo Lardeau.



### Catálogos e inventarios

La catalogación territorial de los bienes artísticos y monumentales se relaciona mucho con lo anterior, pues todo buen inventario aspira a identificar correctamente los autores y las fechas de ejecución de cada pieza. Es una actividad inconcebible sin la voluntad de los poderes públicos de intervenir en la gestión territorial del “patrimonio”. El historiador del arte ha actuado aquí tácitamente (y con frecuencia de modo explícito) como un servidor gubernamental que da fe de lo existente en un espacio geopolítico determinado. Se supone que, con sus informaciones, los poderes constituidos podrán controlar mejor el arte de su jurisdicción, emprendiendo acciones encaminadas a proteger tales obras de expolios o deterioros, así como a favorecer su disfrute por parte de estudiosos y ciudadanos. Esta pulsión profesional ha condicionado la elaboración de numerosos estudios donde se combinan las consideraciones estilísticas y/o cronológicas con parámetros de ámbito geográfico (la arquitectura románica en León, retablos barrocos en Castellón de la Plana, etc.).

### Iconografía

La tercera línea de trabajo preferente se ha ocupado de la iconografía de los principales asuntos mitológicos, políticos y religiosos. La gran unidad cultural del arte europeo ha permitido que los temas típicos identificados para el arte de otros países se reconozcan también en muchas de las creaciones localizadas dentro de los territorios del actual estado español. A ello se pueden sumar aportaciones específicamente hispánicas con la identificación de numerosas fuentes literarias y reconocimiento de las circunstancias ideológicas que determinaron representaciones visuales y obras arquitectónicas concretas. El énfasis ha sido puesto casi siempre en la asociación entre textos precedentes e imágenes ulteriores, con lo que se ha mantenido una tácita concepción subordinada del arte como mera ilustración de cuestiones suscitadas en los ámbitos tradicionalmente “más prestigiosos” de la literatura, la religión y la filosofía.

### La cuestión nacional (la regional y la local, también)

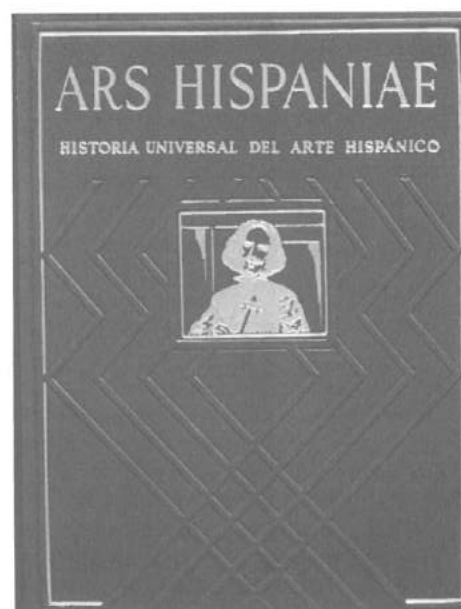
No ha sido ajena a ninguna de estas tres líneas de trabajo la pulsión más poderosa de la historia del arte en España: el esclarecimiento de la naturaleza e identidad del arte nacional, regional y local. Se trata de un asunto tan obsesivo que son contadísimos entre nosotros los estudios académicos que tratan de figuras y problemas artísticos “no españoles”. Ésta es una carencia dramática, no comparable a la de ninguno de los otros grandes países europeos cuya vocación es más universalista, y donde abundan las investigaciones sobre cosas ajenas a sus respectivas problemáticas nacionales. Podríamos hablar de un fuerte noventaiochismo latente en nuestra historia del arte que debe ponerse también en relación con esa mencionada crisis del estado y con su deficiente articulación, desde la invasión napoleónica hasta nuestros días. También cuenta en esta orientación un cierto complejo de inferioridad, como si no se pudiera estudiar desde España algo que no esté dentro de nuestras fronteras, lo cual no es incompatible con un orgullo desmedido y un tanto pueblerino por todo lo que consideramos “nuestro”.



9. Catálogo de helados Camy. Foto tomada en Madrid en septiembre de 1996.



10. J. L. Gerôme, *Pygmalion y Galatea* (1890).



11. Portada del volumen XV de la colección “Ars Hispaniae” (1971).

### Algunas consecuencias del estado autonómico

Muy interesante es la vigencia actual de semejante actitud. La consolidación del llamado "estado de las autonomías" ha favorecido en los últimos veinte años el traslado (la "transferencia") hacia las regiones y naciones periféricas de todos los tics intelectuales que caracterizaron a la antigua historia del arte español. Se trata de profundizar en el conocimiento del arte de cada comunidad autónoma, de modo que los estudios ajenos al territorio correspondiente son escasos, y tienen pocas posibilidades de beneficiarse de las generosas subvenciones con las que se financian publicaciones de asuntos locales o regionales.

Se está cumpliendo a rajatabla un axioma determinante en el origen de los grandes museos públicos europeos: cuanto menos fuerte era el poder económico y político que sustentaba a la institución, menos posibilidades tenía ésta de contener ejemplos de alto valor general. Y viceversa. Sólo grandes estados imperiales como Francia, Inglaterra o Alemania pudieron tener en el siglo XIX museos "universales". Otros países menores, como España, heredaron los jirones artísticos de antiguos periodos gloriosos y pudieron alimentar instituciones únicas (como el Museo del Prado). En los demás casos los museos hubieron de ser necesariamente de ámbito nacional y regional. Su misión tácita no fue mostrar ejemplos señeros de muchos países, en diferentes periodos, sino alimentar las señas de la propia identidad mediante la exhibición de las glorias artísticas locales.

### Monaguillo de la ideología nacional

No creo que sea necesario hacer ahora un estudio pormenorizado de todo lo dicho para certificar, en síntesis, el papel del historiador del arte como sacerdote (o monaguillo) de la ideología nacional, con todas sus grandezas y sus peligrosas aberraciones. Ninguna rama de la ciencia es tan inocente como a veces se pretende, y no puede ser una excepción la parcela del saber que a nosotros nos ocupa.

El arte se consagró como una especie de religión laica de los estados burgueses posteriores a la Revolución Francesa. En el dominio de la creación se conservó un contacto un tanto degradado e inocuo con lo sublime. Mientras el culto divino era monopolio de la Iglesia (lo cual no dejaba de ser potencialmente peligroso para el poder civil), el culto al arte fue organizado por una cohorte de nuevos profesionales cuyos propósitos, funciones y rituales hemos heredado nosotros en la actualidad. Sobre las esencias metafísicas que han sustentado tácitamente la actividad del historiador del arte hablaremos a continuación.

### La bondad (árbitro del gusto)

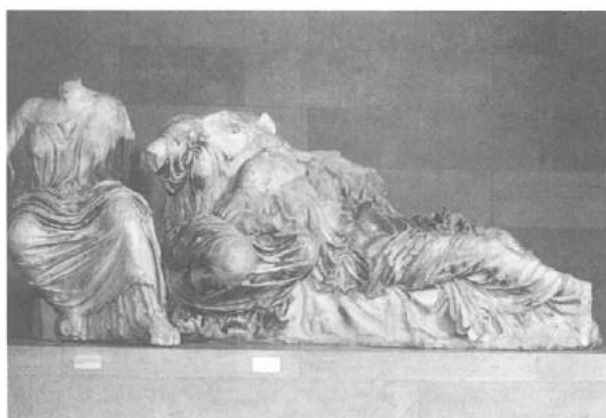
Aliado o superpuesto con el crítico de arte, árbitro del gusto de alguna manera, el historiador del arte se ocupa de examinar lo bueno, relegando la consideración de las cosas "secundarias". La noción de calidad artística suplanta al primero de los atributos divinos agustinianos. La poca calidad (el equivalente tácito de la maldad) es demonizada o ridiculizada. Ello implica la existencia de algún canon o norma (comparable al antiguo código moral), donde cuentan consideraciones variadas, según la manifestación artística de que se trate. El historiador del arte hereda estos códigos de sus mayores, los reelabora en parte con su trabajo y los lega a sus sucesores.



12. Esquerra valenciana. Cartel republicano de la Guerra Civil española.



13. Detalle del antiguo monumento a la Legión en Cáceres. Foto de principios de los años setenta.



14. Fragmentos del frontón este del Partenón.

### La verdad (lo auténtico y lo falso)

La búsqueda de la autenticidad artística constituye uno de sus empeños fundamentales. El historiador se afana en distinguir lo verdadero de lo falso según criterios axiológicos de raíz romántica: auténtico es todo lo que ha salido, completo, de la mano misma del artista correspondiente. Falso es todo lo que alguien puede confundir con lo anterior, careciendo de fundamento científico para hacerlo. Esto se relaciona mucho con la pulsión atribucionista, como ya hemos visto, y tiende a evitar el fraude económico e intelectual. El historiador del arte como moralista, como sacerdote laico, una vez más.

15. La llamada Tiara de Saïtapharnès, ingresada en el Musco del Louvre en 1896 como una obra maestra de la orfebrería griega. El autor del pastiche había sido, en realidad, el artesano ruso Israel Rouchomowsky.



### La belleza (lo feo y lo hermoso)

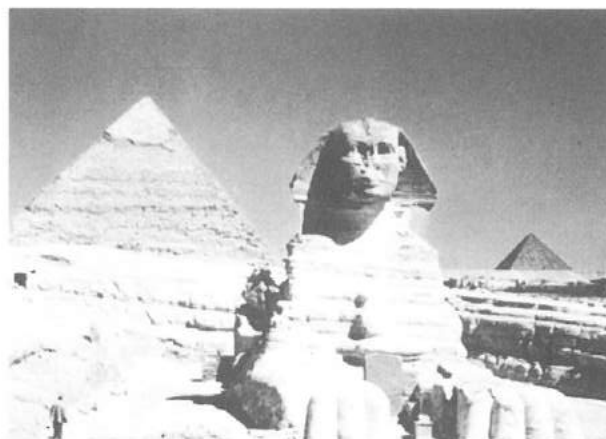
Heredero de los ideales del mundo clásico, tal como éstos se codificaron en la época de la Ilustración, el historiador del arte cree poseer un metro intangible con el que certificar grados de belleza y de fealdad para las distintas obras artísticas. Lo deforme, lo informe y lo grotesco tienden a excluirse o a relegarse en el infierno de la insignificancia artística. El arte verdadero, se supone, tiene algo de angélico. Belleza de Luzbel, antes de la rebelión y la caída.



16. Rafael, *La Virgen del prado* (Kunsthistorisches Museum, Viena).

### Eternidad (lo permanente y lo efímero)

Al triple atributo divino agustiniano (bondad, verdad y belleza) debemos agregar la preocupación por la permanencia. Se supone que las obras más excelsas deben durar, superando los estragos del tiempo que acaban inexorablemente con la vida humana. El historiador del arte como médico, especialista en la detección, colaborador del restaurador y concienciador moral para que la sociedad ponga remedios, evitando la muerte de lo sublime. Esto tiene como sutil corolario inexorable el que se valore más el arte concebido para durar. La jerarquía tradicional de las artes y de las técnicas atiende en buena medida a criterios antiguos de resistencia a la degradación: arquitectura (primero la piedra y el mármol y luego el ladrillo o la madera), escultura (bronce, mármol, madera y arcilla, por este orden), pintura (fresco, óleo sobre tabla o lienzo, acuarela y dibujo sobre papel, etc.). Una consecuencia de ello es que continúa habiendo dificultades para aceptar en la historia del arte manifestaciones efímeras como las fiestas, o los happenings y performances del mundo actual.

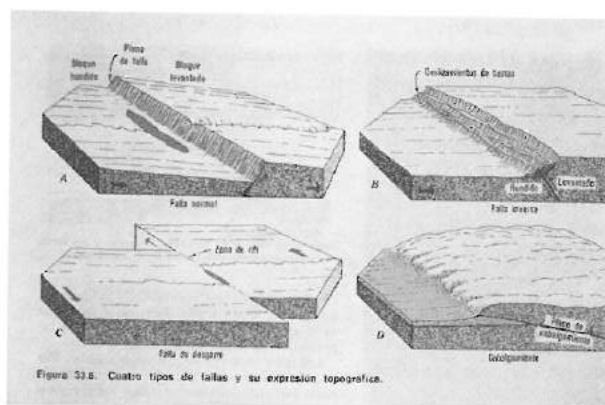


17. Esfinge y pirámides de Gizeh.



## Fallas

En este punto debemos aceptar una ruptura. Adoptemos primero la metáfora geológica: una falla es una interrupción, la quiebra de un terreno. Crea simas o barrancos, accidentes que permiten ver estratos sepultados. La falla nos hace conscientes de lo que el tiempo ancestral sedimentó, sin que lo supiéramos, sobre el suelo que pisábamos. No modifica su composición, obviamente, pero el observador atento pierde su inocente ignorancia al contemplar el paisaje. Quizá no baste con eso y necesitemos también la otra metáfora, la de la falla valenciana: se trata de quemar algunas de las construcciones intelectuales heredadas en una ceremonia con muchos fuegos de artificio. Que la broma no nos impida hablar en serio: el mundo que nos ha tocado habitar se está transformando de un modo espectacular y no podemos permitirnos el lujo de mantener intactos los mismos métodos y supuestos intelectuales que hace treinta o cincuenta años.



18. Cuatro tipos de fallas geológicas (de la *Geografía física* de Strahler, edición de 1975).



19. Octavi Vicent con boceto de S. Dalí: *Corrida de toros surrealista*. Falla del foc, 1945.

## Fallos (mea culpa corporativo)

Hemos sido demasiado autoindulgentes o perezosos, tal vez. La sociedad de la imagen masiva multiplicada está volcando hacia el mundo del arte a muchedumbres y recursos ingentes. Nuestras aulas están más llenas que nunca y podemos caer en la tentación de considerar todo eso como un mérito corporativo propio. Pero no hay razones para semejante optimismo: el boom del arte y el creciente interés por su historia tienen poco que ver con nuestro trabajo o con nuestros hábitos mentales. Muchos estudiantes dicen, incluso, que les entusiasma lo que estudian a pesar de los esfuerzos de sus profesores para que suceda todo lo contrario.

Nos falta debate crítico. Rara vez nos planteamos el sentido de lo que hacemos, en función de las exigencias y verdaderas necesidades de la sociedad actual. El ruido (en el sentido que tiene esta palabra en la teoría de la información) es excesivo: aportaciones irrelevantes o confusas reciben una atención desmedida mientras se reciben con un silencio desdeñoso trabajos sólidos y esclarecedores de otros colegas. En las evaluaciones de los currícula académicos se tiende a considerar del mismo modo cualquier clase de publicación, sin atender a su contenido. La cantidad sustituye a la calidad.

Nuestro saber oficial está acartonado. Lo que llamamos rigor científico es sólo, con bastante frecuencia, un cúmulo de datos inanes, cosidos con un lenguaje estereotipado, y en función de unos argumentos estereotipados e inmutables desde tiempo inmemorial.



20. Pintada en el patio de un bar de la carretera de Extremadura. Foto: octubre de 1990.

El arte del siglo XX, que constituye tal vez (por el número y por la variedad de sus propuestas) el ochenta por ciento de todo el legado creativo de la humanidad, estaba excluido hasta hace poco de nuestras aulas. Sólo ha entrado a regañadientes, empujado por los medios de masas, por las grandes exposiciones, y por el interés político en el asunto acompañado de inversiones millonarias.

No cumplen nuestros departamentos universitarios su obligación de constituirse en laboratorios intelectuales de vanguardia, donde se acoja la novedad y se acepte la independencia intelectual. Por el contrario, el clima es opresivo, burocrático hasta la exasperación. Las universidades tienen la rigidez adusta de las viejas academias. En ellas sólo se discute del escalafón y se alimentan ruines maquinaciones de carácter promocional. El verdadero saber se convierte ahí en algo casi clandestino: hay estudiosos que ocultan sus aportaciones a ciertos colegas para no fomentar más la oscura inquina que provoca en estos últimos la producción intelectual.

Como siempre: muchos males derivan de nuestra falta de pasión intelectual, de nuestro interés corporativo por utilizar el arte como un mero pretexto para poder actuar como sacerdotes de lujo en las ceremonias del poder.

### Subversión (echarse al monte)

Se hace necesaria la subversión de las categorías. El potencial transgresor de la creación no debe encontrarse con el apagafuegos del historiador del arte. Nuestro trabajo explicativo no intentará aniquilar los valores del arte sino incrementarlos. No fomentaremos la mitificación de lo inane, o de lo que trabaja contra los ideales de felicidad y liberación para todos, sino que nos ocuparemos de aquellos asuntos y orientaciones que favorezcan un incremento positivo de la vida y de la felicidad para el género humano. Debemos adoptar nuevos métodos y ocuparnos de otros temas tradicionalmente excluidos de nuestra disciplina. Exploremos las grietas, las fallas, las tierras de nadie. Se trata de desbordar el horizonte de lo artístico y de instalarnos provisionalmente en los bordes, porque sólo desde ellos (desde el monte) se ve mejor la naturaleza del centro. Si los artistas han propuesto, con frecuencia, una ruptura de sus propios límites, ¿por qué no podría intentar lo mismo la historia del arte?

### Visión política y moral

La historia del arte debe asumir su misión política, en el sentido estricto de servicio a la polis, a los ideales más nobles de la comunidad. Esto es doblemente exigible a la rama universitaria de la disciplina, no constreñida, en principio, por el tipo de servidumbres y exigencias técnicas que condicionan a otras subespecies de nuestra profesión (como galeristas, anticuarios, museólogos, etc.). Hay, sin duda, muchos modos de cumplir bien con los requerimientos morales del oficio. A título meramente indicativo, y para enlazar claramente con algunas de las comunicaciones presentadas a esta mesa quinta del XI Congreso del CEHA, propondremos una exploración múltiple que desborde esos ideales "agustinianos" heredados por el historiador del arte, y que hemos mencionado antes.



21. Montes de Soroa (Cuba). Foto: mayo de 1995.



22. Pintada en la Universidad Autónoma de Madrid. Foto: 1987.

### Más allá de lo permitido (lo delictivo)

Superando las concepciones más ñoñas de la bondad, el arte se ha adentrado en los abismos de la naturaleza humana bordeando (o situándose claramente en contra) la moral, las buenas costumbres y las leyes vigentes. El erotismo y la pornografía, el arte de oposición política, la sátira y la caricatura, el crimen, el despedazamiento del cuerpo, la matanza en masa, la necrofilia, el culto al horror: he aquí algunos de los asuntos cuya existencia puede detectarse a lo largo de toda la historia de las artes. Aunque se han incrementado en los últimos años, los estudios sobre estos temas siguen siendo escasos en comparación con las numerosas aportaciones sobre cuestiones menos inquietantes. Falta una indagación sistemática sobre las relaciones entre arte y delito, algo fundamental, en nuestra opinión, para poder profundizar en el asunto, tan importante para nuestra disciplina, de la elaboración y negociación de los valores.

23. Mapplethorpe, *Helmut & Brooks* (1978).



24. Foto de la fotógrafa Corinne Dufka tomada en Liberia durante la primavera de 1996.



### Más allá de lo auténtico (lo falso y lo verdadero)

No se trataría ya de distinguir los originales de las copias aislando la obra pura de los genios (algo que ya ocupó a Abraham Bosse en el siglo XVII y recibe en nuestros días amplio apoyo institucional), sino de reconocer el interés mismo de ciertas confusiones y mixtificaciones. La cultura artística contemporánea, inconcebible sin la infinita proliferación de reproducciones y "apropiaciones", no puede acercarse a este problema con puntos de vista decimonónicos: los "falsos" son también obras de arte, interesantes catalizadores culturales. Los malentendidos que han generado llegaron a producir, en algunos casos, importantes consecuencias para la historia de la cultura y de las artes en general. Nos interesa superar la visión del museólogo y la del comerciante de arte (aunque sus pretensiones puedan diferir radicalmente están obligados ambos a quedarse en una mera distinción entre lo verdadero y lo falso) para indagar en las motivaciones complejas de los distintos tipos de producción artística. Recorrer todos los peldaños de la escala: falsarios, copistas, imitadores, seguidores y discípulos, antagonistas, apropiadores irónicos, evocadores, recreadores con rigor arqueológico... ¿Dónde poner el límite entre lo que el historiador debe atender y lo que es simplemente irrelevante?



25. La Dama de Elche, ¿una falsificación de finales del siglo XIX?



26. La influencia de la *Dama de Elche* y de otras obras ibéricas (auténticas o falsas) es palpable en *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (1907).



#### Más allá de lo bello (el "gran arte" y lo hortera)

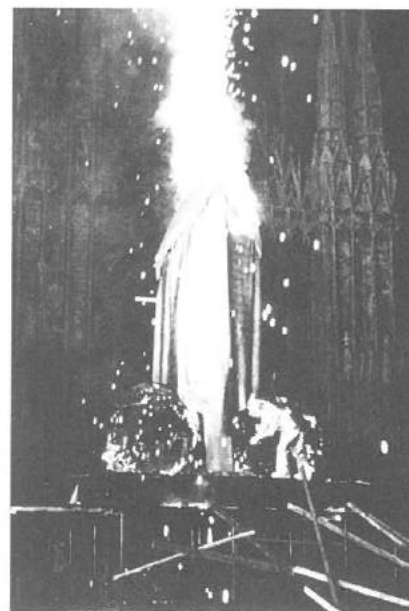
No basta con estudiar las obras de "buen gusto", herederas implícitas de valores o prejuicios seculares y arbitrariamente fabricados. Los límites de lo bello o hermoso, sus márgenes execrables, dicen mucho sobre la naturaleza misma del arte. Se han hecho muchas consideraciones sobre la historia del gusto pero pocas veces se ha traspasado el campo acotado de la alta cultura: mecenas que apoyan una u otra opción estética, grupos de presión incidiendo en la difusión de ciertos lenguajes, etc. Pero nos falta, en términos generales, un abordaje frontal de lo hortera. Esta carencia revela muy bien nuestra vocación elitista, nuestro escaso deseo de mancharnos las manos con la basura. Al historiador del arte parece repugnarle que los tónicos intelectuales empleados para las obras de degustación aristocrática sean utilizados para los execrables productos estéticos del consumo popular. Pero no debemos abandonar este territorio a nuestros vecinos intelectuales, los antropólogos y los sociólogos, pues aunque ellos pueden prestarnos algunos hábitos mentales y utillaje metodológico, el examen como tal de todo tipo de creaciones estéticas constituye el nudo central de nuestro oficio. El kitsch es un territorio adecuado para que el examen artístico se encuentre con la moral y por eso su estudio gana pertinencia en la hora actual.



27. Objetos "dalinianos" en una tienda de Cadaqués. Foto: mayo de 1996.

#### Más allá de lo durable (lo efímero y lo eterno)

Hace tiempo que hemos reconocido la necesidad de examinar manifestaciones artísticas perecederas como las exequias, entradas triunfales y otras fiestas en general. Algunos aspectos de la historia de la arquitectura efímera se han beneficiado mucho de esta ampliación de nuestro campo de estudio. Casi siempre, sin embargo, hemos tenido como telón de fondo el arte perdurable, de materiales "imperecederos", y en función del mismo hemos juzgado las manifestaciones artísticas concebidas para una corta duración. Pero ciertas tendencias del arte contemporáneo nos han enseñado a valorar la autonomía creativa de lo efímero. El ejemplo que dimana de esas creaciones podría servirnos para revisar de nuevo la historia del arte universal desde una nueva perspectiva: la de la impermanencia de la creación, la de su fusión estrecha con la vida. No siempre el arte ha sido una lucha simbólica contra las limitaciones temporales de lo humano. La historia de las artes visuales se acercaría así a la de la danza o a la literatura oral, sin renunciar por ello al estudio de los episodios perdurables que ocupan ya el grueso de nuestra actividad profesional.



28. Jean Tinguely, *La vittoria*. Piazza del Duomo de Milán, 28 de noviembre de 1970.

### Más allá de lo nuestro (lo universal y lo otro)

Ya hemos dicho que la obsesión por la propia historia, acariciando los sentimientos de la identidad nacional o local, ha sido abrumadora en nuestra profesión. Esta excesiva endogamia temática produce cierta asfixia intelectual y conlleva peligrosos gérmenes para la buena salud política en general. ¿Tiene sentido que continuemos hablando del arte español? ¿Debemos esforzarnos en matizar su redefinición? ¿Existen el arte andaluz, el valenciano, el madrileño, y así sucesivamente? El asunto tiene mucha vigencia en estos momentos, cuando asistimos a una efectiva universalización de las tendencias artísticas y culturales, y cuando se manifiesta agudamente la irrelevancia de los viejos estados nacionales. Necesitamos un ejercicio terapéutico, una cura de humildad tribal que implique la obligación de estudiar también "lo otro", implicándonos en problemas de auténtico interés universal.

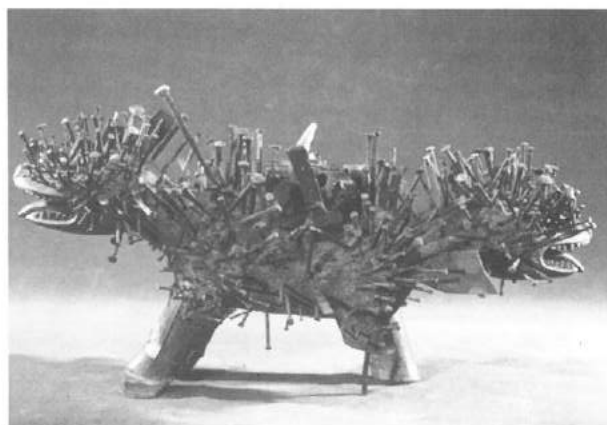
### Más allá de lo dominante (lo reprimido y marginal)

Lo otro es también lo negado dentro de nosotros, lo que no tiene voz porque está excluido de las palancas del poder: las mujeres, los niños, los enfermos, los ancianos, los ignorantes y los pobres. También los gitanos y, en medida creciente, distintos grupos de inmigrantes. ¿No tiene nada que ver con ellos el universo del arte? Una interesante tradición de historia social nos ha demostrado que se puede conjugar con inteligencia la problemática de las clases sociales con el discurso artístico-cultural; lo mismo puede decirse respecto a las corrientes "multicultural" y feminista. Pero todo ello está poco desarrollado en nuestro país y no suele aparecer en las revistas especializadas ni se ha reflejado apenas en los congresos del CEHA. Ocuparnos de lo marginal es un imperativo moral. No se trataría, pienso, de exaltar manifestaciones artísticas menores sino de que una adecuada orientación intelectual propicie la promoción educativa y profesional de estos subsectores reprimidos. De que la alta cultura acabe, finalmente, siendo elaborada por todos y para todos.

### Disciplina comprometida

Puede y debe ser la historia del arte una actividad comprometida. No en el sentido estoicamente militante del viejo marxismo, con sus dictados dogmáticos, sus temas acotados y sus métodos de aplicación inexorable. Más bien al contrario: por su apertura y flexibilidad, por su culto a la vida imprevisible y su aceptación de nuevos problemas, la historia del arte debería constituirse en una especie de guía epistemológica para otras ramas del saber, más estancadas que la nuestra en viejas rutinas, y menos capacitadas para dar cuenta de los complejos problemas del mundo en los albores del segundo milenio.

Señalaremos ahora unos pocos asuntos trascendentales para la comprensión de nuestro presente y sobre los que puede informar mejor la historia del arte que otras ciencias sociales y humanísticas. No es aventurado, creemos, reivindicar para nuestra disciplina una cierta centralidad epistemológica, considerándola como una atalaya privilegiada para entender algunos problemas importantes ajenos, aparentemente, a la creación visual.



29. Estatua fetiche con clavos del bajo Congo (Angola).



30. Cartel de Guerrilla Girls (1987).



31. Graffiti fotografiado en Bruselas en abril de 1989.

### El punto de vista

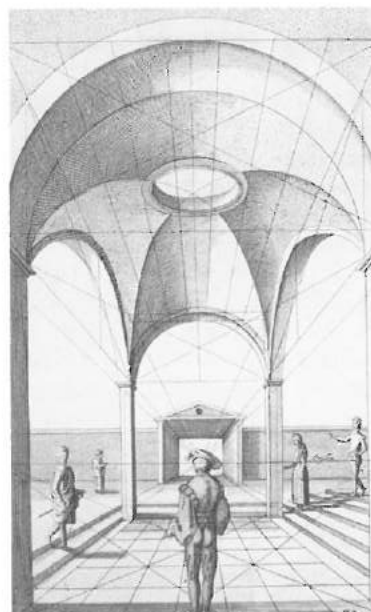
El ojo que mira es el ojo que controla. Organizar visualmente el espacio de la representación equivale a una traslación metafórica de las operaciones de dominio social. No es casualidad que a Dios se le haya atribuido la omnivigencia ni que el ámbito del poder moderno se haya concebido como un panóptico ideal. De la cárcel con torreta circular central a la cámara filmadora de los bancos, grandes almacenes, autopistas y calles: el vídeo “vigila” las vidas de los ciudadanos, haciéndolas presentes ante el Gran Controlador. ¿Por fin se ha encarnado el Gran Hermano?

Pero éste es un asunto tradicional de la historia de las artes visuales. El punto de vista físico (desde qué lugar se mira y con qué campo de visión) se ha fundido normalmente con el psicológico-social: ¿Es la mirada del artista de hombre o de mujer? ¿De qué grupo étnico, clase o subgrupo social? Con el descubrimiento de la perspectiva se vieron obligados los creadores, a partir del siglo xv, a reflexionar agudamente sobre esta cuestión. La invención de la fotografía y la del cine después hicieron que el punto de vista dejase de ser ideal para coincidir con el lugar físico donde se situaba la máquina “objetiva” (“máquina de toma”, “aparato tomavistas”). Algunas vanguardias rompieron con la monofocalidad de la perspectiva renacentista, la multiplicaron, impulsaron una metafórica visión interior o eliminaron las referencias dogmáticas, es decir los puntos de vista: *all over*.

Lo cierto es que ningún colectivo profesional está tan entrenado para examinar todos estos problemas como el de los historiadores del arte. Lo cual no quiere decir que el asunto esté, ni mucho menos, agotado. De hecho, es necesaria una exploración sistemática que extraiga todas las implicaciones perceptivas, psicológicas y sociales de esta cuestión en el ámbito proteico de las diferentes artes visuales.

### La cantidad (ecología de la imagen)

Las imágenes pueden estudiarse en términos ecológicos, como cuando se examina el tipo de especies biológicas y el número de individuos que pueden habitar en un área geográfica determinada. Sabemos que la cantidad de representaciones visuales por habitante ha ido aumentando de modo prodigioso desde el Renacimiento hasta nuestros días. Esto obliga a adoptar métodos muy distintos, según la época histórica a la que se enfrente el historiador: mientras es posible conocer (y considerar) casi todo el corpus artístico de la Antigüedad, tal cosa resulta imposible para la época contemporánea que exige “muestreos” y ha de resignarse a aceptar cribas valorativas efectuadas por instancias muy variadas. La enorme cantidad de obras artísticas hipotéticas (representaciones de variada índole) existentes actualmente, hacen que la nuestra sea la primera “civilización visual” propiamente dicha de toda la historia humana. ¿Quién puede examinar adecuadamente todo esto? No cabe duda de que los temas y los hábitos de trabajo de nuestra disciplina ofrecen más posibilidades de enfrentarse con éxito a esta problemática que los de otras especialidades científicas o humanísticas. Lo cual no quiere decir que este reto no nos exija un esfuerzo renovador de tal magnitud que quizá no basten los esfuerzos de la presente generación.



32. Jean Vredeman de Vries, *Perspective*. Leiden 1604, lám. 30.



33. Cartel publicitario tapando la Iglesia de San José de Madrid. Foto: junio de 1996.



### Ciencia de la imagen, ciencia con la imagen

La consideración anterior conlleva un importante correlato epistemológico: la historia del arte alcanza categoría de ciencia gracias a las posibilidades para reproducir obras fotografiadas que ofreció la civilización de la imagen. Nos basamos en "los originales", cierto, pero no podríamos describirlos adecuadamente ni establecer discursos intelectuales si no hubiéramos llegado a poseer un medio razonablemente bueno para representarlos. También para reproducirlos y distribuirlos a un coste razonable. Nuestra disciplina creció y se perfeccionó con los avatares de la sociedad de masas beneficiándose inexorablemente de sus avances. Esto no ha sucedido igual con otras ramas de las humanidades, como la filosofía, la filología clásica o la literatura, basadas en discursos puramente verbales, y que ven arrinconarse progresivamente sus métodos y objetivos.

### Estrategias narrativas

No somos, en general, muy conscientes de los artificios retóricos de la ciencia. Todos los saberes se manifiestan a través de géneros discursivos convencionales, y es preciso re-conocerlos para aceptar que las limitaciones del saber son, con frecuencia, una mera consecuencia del estancamiento de esos géneros. Dicho de otra manera: para pensar cosas nuevas puede ser necesario cambiar el registro del discurso, el procedimiento expositivo. Es casi seguro que Aby Warburg (que no estaba demente en sus últimos años) intuyera algo de eso cuando intentó llevar adelante su proyectada e inconclusa *Mnemosyne*: mediante grandes paneles cambiantes de fotografías parece que quería contar la historia transversal y diacrónica de las imágenes, su latencia inconsciente. Debió pensar el sabio que su discurso no podía ser ya exclusivamente literario sino icónico-verbal. Sus "montajes" de imágenes se aproximaban a los reportajes fotográficos de actualidad, publicados en las revistas de los años veinte y treinta, aunque no parecieran totalmente adecuados para lograr lo que pretendía. La adopción de otros lenguajes más avanzados como el del cómic o el cine le hubieran permitido, quizá, salir airoso del atolladero intelectual en el que se había metido.

Interesante precedente. La historia del arte puede sacar provecho sin traicionarse de los géneros discursivos y narrativos inventados por y para la sociedad de masas. Los catálogos de nuestras exposiciones y muchos libros de arte vomitados por la industria cultural, muestran ya la singularidad de nuestra disciplina en el conjunto de las ciencias sociales. Lo que hacemos está constituido por un conjunto de géneros, a caballo entre la intuición poética y la descripción neutra, entre lo que se dice y lo que se ve, entre lo virtual y lo real. Porque también se hace historia mediante la ordenación efectiva de las obras artísticas en el espacio sagrado del museo o de la sala de exposiciones.

Está por ver, en fin, lo que el colectivo profesional al que pertenecemos hará en los próximos años si se cumplen las promesas de la "galaxia Internet". Sí es seguro que la interacción icónico-verbal, imprescindible en nuestro trabajo, nos hará avanzar, gracias al ordenador, mucho más que a otras ramas del saber, condenadas a un oscurecimiento inexorable. Una interesante aventura intelectual y un gran desafío se abre ante las nuevas generaciones de historiadores del arte: demostrar las posibilidades de los nuevos recursos técnicos para desplegar un pensamiento no banal.



34. Páginas 264-65 del manual de *Historia del Arte* de la Editorial Anaya (edición de 1995).



35. *Mnemosyne*, lámina 55, tal como quedó a la muerte de A. Warburg.

### La batalla de los valores

Es natural entre nosotros trabajar sobre actitudes o cosas jerarquizadas. Todo lo que estudiamos está artísticamente valorado. Nuestros discursos, de hecho, inciden siempre en esa cuestión, reafirmando o corrigiendo las consideraciones heredadas. Las distintas corrientes del arte contemporáneo y la compleja interacción entre los varios agentes que intervienen en la artísticidad, han puesto muy en claro la naturaleza “otorgada” de esos valores. Ninguno de ellos está dado desde el inicio y para siempre, como las inmutables leyes divinas. Todos los juicios y apreciaciones son negociables. En realidad siempre ha sido así: tanto lo que consideramos arte como las clasificaciones en el interior del mismo son el resultado de una batalla compleja, de naturaleza ideológica, que se resuelve en la composición y disposición de lo que ahora se llama *la escena artística*.

Pero la vieja aceptación de que “sobre gustos no hay nada escrito” tiene hoy una vigencia insospechada al haberse extendido al terreno de la moral política y económica. El mundo financiero, supuesto motor de toda la sociedad, no actúa ya, aparentemente, basándose en leyes sino en *valores* fluctuantes: es significativo que ése sea el nombre que se da a las acciones o títulos de propiedad empresarial. De la economía a la moral. La idea es que lo bueno y lo malo dependen de la negociación, del juego interactivo de las diferentes fuerzas o grupos de presión. Esta sorprendente semejanza con el universo del arte convierte a éste, una vez más, en un paradigma epistemológico para discutir y esclarecer, como ya hemos dicho, asuntos de gran trascendencia colectiva. Cabe enunciar la hipótesis de que se ha producido una “artistificación” inconsciente (en sentido peyorativo, en este caso) de todo el cuerpo social y de que, en consecuencia, hayan quedado obsoletos los viejos utillajes metodológicos que se utilizaban para explicarlo. Otro desafío para nosotros: demostrar que la historia y la teoría del arte no sólo toman prestados métodos procedentes de disciplinas ajenas, sino que pueden exportar con éxito a otros dominios nociones esclarecedoras alumbradas en su propio territorio.

### Fin (provisional)

Nada de lo dicho pretende derrumbar el magnífico edificio heredado de nuestra disciplina. No se pueden desdeñar cien años, al menos, de trabajo colectivo serio y continuado. Pero son ya muchas las generaciones que han habitado en la misma construcción intelectual. Urge una reforma o el levantamiento de otras estructuras complementarias. Las grietas son muy visibles. Basta, de momento, con dejar crecer en ellas la hierba y las flores espontáneas de la primavera. Nos gustaría mucho que esta mesa quinta del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte se considerara como una de esas resquebrajaduras floreadas y sirviera para animar, para inculcar ilusión, sobre todo a los más jóvenes. Que sea sólo una invitación a trabajar por una necesaria renovación.



36. *La escena del arte* (del libro de J. A. Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*. Ed. Anagrama, Barcelona 1994).



37. *Victoria*, cartel de José Renau ejecutado durante la Guerra Civil española.

## SOBRE EL ORIGEN DEL DESNUDO FEMENINO EN EL ARTE GRIEGO CLÁSICO \*

CARMEN SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Madrid

UNA de las más singulares aportaciones de los griegos a la historia del arte fue la representación del cuerpo humano desnudo. Pero la rígida frontera que divide en Grecia los roles sexuales separa también su imagen pública. En el arcaísmo, durante casi dos siglos, dos tipos escultóricos llenan los espacios de santuarios y necrópolis, dos tipos que se oponen y complementan: el muchacho desnudo o *kouros* y la muchacha vestida o *kore*. En época clásica se continúa velando el cuerpo de la mujer, mientras se exponía orgullosamente a la mirada pública el del varón. En realidad esto no cambiará hasta el helenismo.

El desnudo atlético responde a la imagen ideal del varón. El hombre, desnudo, se eleva y dignifica. En él el griego reconoce al atleta, al noble, al hombre excelente moralmente, al héroe, al inmortal. El desnudo se utiliza como vestido, para marcar diferencias sociales y para individualizar a los griegos de los demás, de los otros.<sup>1</sup> Sólo los hombres nacidos libres, los hombres que disfrutaban de ocio, podían ejercitar su cuerpo, desnudos, en la palestra. El cultivo de un bello cuerpo diferencia al noble de aquel que tiene que trabajar para vivir, al hombre libre del esclavo, y a los griegos de los bárbaros, ya que "entre casi todos los bárbaros, ser contemplado desnudo supone una gran vejación, incluso para un hombre".<sup>2</sup>

El desnudo público de los varones los diferencia también de las mujeres que tanto en lo cotidiano como en el arte aparecen totalmente cubiertas hasta los pies. Las mujeres tienen un campo de actuación distinto al de los varones, pertenecen al ámbito privado y el hombre al público. El cuerpo masculino se expone a las miradas de los otros, el femenino debe ocultarse a la consideración pública. El desnudo femenino conserva toda la intensidad del tabú mientras el masculino goza de varios siglos de tradición. El cuerpo desnudo de la mujer continúa teniendo en el pensamiento griego muchas semejanzas con la concepción del desnudo de otras culturas contemporáneas, ideas como vergüenza, vulnerabilidad, humillación o poder mágico. Mientras, el desnudo del atleta se ha desprendido casi totalmente de estas connotaciones y ha asumido otras muy distintas. Pero también, no hay que olvidarlo, el desnudo masculino tenía para los griegos elementos eróticos dirigidos a la homosexualidad masculina.

La mujer honrada pertenecía a un solo hombre y su cuerpo debía ocultarse a la mirada de los otros. Sólo en contadas excepciones el arte griego muestra parcial o totalmente en época clásica el cuerpo de la mujer.<sup>3</sup> Pero la vista del cuerpo femenino produce recelo e incluso temor a los hombres ya que puede atraer nefastas consecuencias. Contemplar a una diosa desnuda es algo potencialmente peligroso. Los transgresores de la norma sufren terribles consecuencias. Tiresias quedó ciego al contemplar el baño de Atenea en un manantial y Acteón, que sorprendió a Artemis, morirá devorado por sus propios perros.<sup>4</sup> Pero el contemplar a una mujer desnuda puede ser nefasto no sólo para el *voyeur* sino para el incitador, como en la historia de Candaules y Giges, donde el primero muere por haber mostrado desnuda a su mujer al que se convertirá en su asesino y futuro rey, Giges.<sup>5</sup>

No es hasta mediados del siglo IV cuando Praxíteles realiza lo que se considera el primer desnudo femenino de la estatuaría griega: la Afrodita de Cnido.

Esta obra es algo nuevo, es el primer modelo en la estatuaría griega del ideal femenino. La obra fue famosísima en la Antigüedad y despertó gran interés, llegando a convertirse en atracción para turistas. Se consideraba la más hermosa de las obras de Praxíteles y la más bella de todas las esculturas de todos los tiempos.<sup>6</sup> Conocemos apasionadas reacciones de algunos espectadores, como la del viajero Caricles, que "corre hacia ella y, alargando cuanto puede cuello y labios, la besa. Poco después, al ver a la diosa por detrás, llegarán a brotar lágrimas de placer en los ojos de este admirador".<sup>7</sup> O la historia que nos cuenta, entre otros, Luciano (o el Pseudo-Luciano) en sus *Erotes*: un joven, enamorado de la estatua, se oculta en el templo para gozar en soledad, amparado en la noche, de Afrodita. En el mármol de la escultura, como en el Eros Pario sobre el que hablaremos después, quedaron huellas del encuentro amoroso.<sup>8</sup> Cabe pensar que es natural que en la concepción popular antigua se fraguaran este tipo de leyendas en torno a la imagen de Afrodita, porque como señala Olmos "es lógico que una estatua desnuda de Afrodita despierte inevitablemente el deseo amoroso y de posesión exclusiva de quienes la contemplan. Si su imagen no suscitara amor no sería esta una verdadera estatua de la diosa que lo engendra".<sup>9</sup>

\* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación PB93-0265 "Iconografía de lo irracional" financiado por la DGICYT.

<sup>1</sup> Sobre el desnudo masculino v. p.e. L. Bonfante, "Nudity as a Costume in Classical Art", *American Journal of Archaeology*, 93, 4, 1989, 543, y Nikolaus Himmelmann, *Herrcher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Milán, 1989, especialmente el capítulo "Ideale Nacktheit" (pp. 39-68).

<sup>2</sup> Heródoto, I, 11.

<sup>3</sup> V. sobre el tema Bonfante, *op. cit.*, p. 560.

<sup>4</sup> Cf. R. Olmos, "El amor del hombre con la estatua: de la Antigüedad a la Edad Media", en *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, 1992, 259-260.

<sup>5</sup> Heródoto, I, 8-13.

<sup>6</sup> Plinio, NH, 36, 4, 20; Luciano, *Eikones*, 4.

<sup>7</sup> Olmos, *op. cit.*, 258.

<sup>8</sup> Luciano, *Erotes*, 13-14.

<sup>9</sup> Cf. Olmos, *op. cit.*, 258.





1. Figura de héroe o dios en bronce (A), hallado en el mar en Riace. Museo de Reggio (ca. 450 a.C.).



2. Afrodita Cnidia. Copia romana de un original de Praxíteles de hacia el 340 a.C. Museos Vaticanos, Roma.

Sería largo explicar el porqué de estas reacciones en la Antigüedad difíciles de comprender para nosotros, que, además, nos encontramos sólo ante pálidos reflejos, copias romanas, de la célebre escultura de Praxíteles.<sup>10</sup>

Afrodita es representada sorprendida en el baño, no podemos saber si antes o después. Esta es la justificación iconográfica que utiliza el escultor como excusa para su desnudo. Por comparación con otras imágenes en los vasos, sabemos que probablemente la mujer griega se bañaba antes de realizar el acto sexual. Afrodita ha sido sorprendida en el baño, y, ante la mirada del espectador, se cubre con los brazos. Pero al mismo tiempo gira la cabeza y esboza una sonrisa. El lugar donde estaba colocada la estatua permitía que fuera observada desde distintos ángulos. Pero la ubicación exacta no la conocemos con precisión. Según Plinio “el templete donde estaba colocada estaba abierto por todas partes para que pudiese verse desde cualquier ángulo la efigie de la diosa”;<sup>11</sup> según Luciano la visión sería primero frontal y después se rodeaba por fuera el templete, y se contemplaba la estatua por detrás.<sup>12</sup> En cualquier caso el espectador puede hacer su propia elección observando distintas partes del cuerpo de la diosa según el punto de vista que adopte. En la estatua de Praxíteles se coloca al espectador en una situación excepcional: puede ver desnuda a una diosa, a la diosa del amor, sin que el peligro potencial que esto conlleva le afecte. La diosa incluso sonríe. Praxíteles representa lo irrepresentable. Luciano nos cuenta cómo la estatua era vista en grupo. No es una estatua que deba ser vista en privado.<sup>13</sup>

Pero esta obra de Praxíteles, ¿es algo realmente nuevo? ¿Por qué surge ahora el desnudo femenino?

El desnudo femenino apareció ya en Grecia durante los siglos VIII y VII. Pero este es un desnudo religioso, de una diosa de la fecundidad, que muy probablemente surge como respuesta a los influjos orientales,<sup>14</sup> un desnudo muy distinto al que acabamos de tratar que habla más de sensualidad que de fertilidad. Estas representaciones se interrumpen en época arcaica cuando la mujer aparece siempre vestida.

Sin embargo, en ocasiones, desde finales del arcaísmo nos encontramos con algunas representaciones de mujeres desnudas. Puntualmente aparecen en relieves o estatuas mujeres que muestran alguna parte de su cuerpo, como el pecho. Son mujeres que se encuentran, como señala Bonfante, en grave peligro.<sup>15</sup> Así las mujeres lapitas defendiéndose de los centauros son un buen tema para mostrar algo del cuerpo femenino, como en el célebre grupo del frontón trasero de Olimpia, o mujeres que son atacadas por guerreros, como la conocida escena que decora una hidria del pintor de Kleofrades del primer cuarto del siglo V<sup>16</sup> donde Casandra aparece desnuda abrazada a una estatua de Atenea a la que se encomienda para librarse de la inminente violación de Ajax. Este desnudo además de contener elementos eróticos sobre todo destaca la vulnerabilidad de la mujer ante el más terrible ataque masculino: la violación.

Pero mucho más frecuente y menos dramático es el desnudo femenino que nos muestran muchos vasos áticos. Estas escenas, algunas de ellas pornográficas, en el sentido original del término,<sup>17</sup> están concebidas para la privacidad. Habitualmente aparecen sobre vasos utilizados en el simposio masculino, sobre todo copas para beber y también grandes vasos para mezclar el agua y el vino. Las mujeres son heteras, habitualmente

<sup>10</sup> Sobre el sentido sagrado de esta representación y el significado de la *agalmatofilia* o el amor con la estatua, v. el sugerente trabajo de R. Olmos citado en n. 4.

<sup>11</sup> NH, 36, 20, 1.

<sup>12</sup> Erotes, 13, 14.

<sup>13</sup> V. G. Osborne, “Looking on Greek style. Does the sculpted girl speak to women too?”, en *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies*, I. Morris (ed.), New Directions in Archaeology, Cambridge, 1994, p. 85.

<sup>14</sup> Sobre estos tempranos desnudos del arte griego v. S. Böhm, *Die Nackte Göttin. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz, 1990.

<sup>15</sup> Op. cit., 560.

<sup>16</sup> Nápoles 2422; Beazley, *Attic Red Figure Vases* (ARV2) 189, 74.

<sup>17</sup> “Descripción o pintura de prostitutas” (*pornai*). El término entró en el vocabulario común en Europa después de 1850, usado sobre todo en contextos arqueológicos para describir algunas pinturas de Pompeya. V. Giancarlo Carabelli, *In the image of Priapus*, Londres, 1996, p. 110.



3. Detalle de la hidria del pintor de Kleofrades con los desastres de Troya (480-475 a.C.). Museo Nacional de Nápoles.



4. Escena del medallón de una copa ática del Pintor de Triptólemo procedente de Tarquinia. Hacia 470 a.C. Tarquinia, Museo Statale.

extranjeras que poseen alguna cultura y habilidades, que entretienen al cliente con su conversación o con su música y les otorgan sus favores sexuales. Son las únicas que aparecen en ese acto masculino que es el banquete griego.

Estas mujeres, desnudas, son tratadas en la mayoría de los casos sin mucha maestría por parte del pintor. No hay distinción en la pintura vascular griega de época clásica (en las figuras negras la distinta camación era una clara separación) entre un hombre y una mujer, sólo el vestido los distingue, no hay diferencia de altura, de tratamiento de la musculatura o de las facciones del rostro,<sup>18</sup> así las mujeres se representan como efebos o jóvenes imberbes a las que se añade un pecho femenino. Pero estas imágenes de desnudos significan lo contrario que el

desnudo atlético masculino. Son desnudos donde se destaca casi exclusivamente su carácter erótico y su uso no es público sino privado, restringido al ámbito cerrado de la sala de banquetes.

En este tipo de desnudo femenino en escenas eróticas muchos estudiosos han visto que el tratamiento del cuerpo femenino, como por ejemplo, las posturas que adoptan las heteras, están teñidas de humillación. Así, a veces, se dice que una hetera falta al entusiasmo por el trabajo<sup>19</sup> o que las posturas son ridículas, incluso grotescas, y sólo satisfactorias para el varón.<sup>20</sup> Estas imágenes son casi lo mismo que leemos en la *Lisístrata* de Aristófanes, en esa especie de catálogo de posturas eróticas que es el juramento de las mujeres atenienses para comprometerse a la concertada huelga de amor que hará terminar la guerra: “no levantaré mis sandalias hasta el techo, ni me pondré como una leona encima de su rayaquesos”.<sup>21</sup>

Quizá se persiga en las escenas de algunos vasos los mismos efectos que se busca en la comedia: provocar la risa. Pero calificando estas escenas como humillantes o grotescas creo que algunos investigadores/as no hacen sino proyectar parámetros actuales, y quizá hasta personales, a la lectura de las imágenes griegas.

En cualquier caso estas escenas eróticas están hechas sin duda desde el universo masculino, para excitar la mirada y el deseo del cliente varón y para despertar comentarios entre hombres en la sala de banquetes.

Las escenas por contra “femeninas” representadas en vasos destinados a la mujer son, en este mundo puritano y masculino que es la Atenas del v, un modelo propagandístico de la mujer *comme il faut*. Mujeres en el gineceo, honradamente vestidas hasta los pies y con el pelo recogido y cubierto por un *sakkós*, mujeres hilando, ocupadas en las más virtuosas labores de su sexo, mujeres cuidando las tumbas de sus muertos en los léцитos de fondo blanco, mujeres-novias que se trasladan de la casa del padre a la del esposo, etc.<sup>22</sup> Son seres laboriosos, activos, en oposición a una ociosidad que parece patrimonio masculino. Producidas por hombres,<sup>23</sup> las imágenes de los vasos áticos transmiten también una versión masculina de la realidad femenina. El resto, las imágenes que no responden al prototipo “mujer de su casa” son interpretadas por la mayoría de los investigadores como mujeres no ciudadanas, bien, como señala Bérard,<sup>24</sup> tirando hacia abajo en la escala social (heteras, esclavas, prostitutas), o hacia arriba (diosas, heroínas, musas).

En la estatuaria, la imagen pública de la mujer durante el siglo v es mucho menos frecuente que aquellas de hombres. Las mujeres mortales, opuestas a las diosas o a las figuras del mito son muy escasas frente a las representaciones de atletas o guerreros. La fisonomía de los santuarios públicos ha cambiado mucho con respecto a la época arcaica, con una mayor presencia en época clásica de esculturas masculinas frente a las femeninas. Por ejemplo, en la Acrópolis de Atenas, las imágenes de *korai* destruidas por los persas en 480 son sustituidas por estatuas masculinas de atletas y guerreros.<sup>25</sup> El paso del mundo aristocrático arcaico al democrático clásico produce un aban-

<sup>18</sup> F. Frontisi-Ducroux y F. Lissarrague, “From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the ‘Anakreontic’ Vases”, en Halperin, Winkler y Zeitlin (eds.), *Before Sexuality*, Princeton, 1990, p. 217.

<sup>19</sup> “There are occasional signs of unwillingness amongst the female participants; a crouching girl in an orgy scene by the Brygos painter seems to be fending off her partner”. C. Johns, *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*, Londres, 1995 (3.ª ed.), p. 127.

<sup>20</sup> C. Johns, *op. cit.*, p. 133; o en H. A. Shapiro, “Courtship Scenes in Attic Vase-Painting”, *American Journal of Archaeology*, 85, 2, 1981, p. 136.

<sup>21</sup> El “rayaquesos” aquí como metáfora del órgano masculino. Aristófanes, *Lisístrata*, 230 (trad. de L. M. Macía Aparicio, Ed. Clásicas, Madrid, 1993).

<sup>22</sup> Sobre las representaciones femeninas en la cerámica ática, v. F. Lissarrague, “Una mirada ateniense”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo I: La Antigüedad, Madrid, 1991, pp. 183-245.

<sup>23</sup> Sólo en una hidria de Milán (coll. Tolno C278, ARV2 571, 73) aparece representada una mujer en un taller de cerámica. Incluso así “elle ne pouvait guère que reproduire le discours majoritaire”. F. Frontisi-Ducroux, “Images du ménadisme féminin: les vases des ‘Lénéennes’”, en *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. École Française de Rome, Roma, 1986, p. 176, nota 56.

<sup>24</sup> C. Bérard, “L’ordre des femmes”, en *La Cité des Images*, Lausana, 1984, p. 85.

<sup>25</sup> S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, Londres, 1995, p. 188.

dono de las dedicaciones elitistas, individuales, en los santuarios, que no sobrevivieron más allá del 480 a.C.,<sup>26</sup> aunque se reanudarán, de forma distinta, cerca de un siglo después.

Hacia mediados del siglo V se inicia paradójicamente una nueva preocupación por lo femenino, una discusión sobre el papel de la mujer en la sociedad. Se ha argumentado que el decreto de Pericles del 450 podría haber significado un intento por dar a la mujer un papel que antes no tenía.<sup>27</sup> En la literatura, por ejemplo en los trágicos, nos encontramos ante muchos personajes femeninos de gran fuerza. También Aristófanes dedica tres comedias a protagonistas femeninos.<sup>28</sup> En la filosofía de los siglos V y IV existe una preocupación por la naturaleza de la "diferencia" entre los sexos y por el papel que debe representar la mujer en la sociedad.<sup>29</sup>

También en el arte podemos rastrear un nuevo interés por la mujer. Aparecen, por ejemplo, en la cerámica algunos temas nuevos, fundamentalmente femeninos en la segunda mitad del siglo V, como las escenas con las fiestas de las Adonías, donde participan mujeres, un aumento significativo en las representaciones de personificaciones femeninas;<sup>30</sup> o un interés creciente por figurar espacios femeninos —escenas de gineceo—. Incluso el arte oficial parece interesado de alguna manera por la cuestión femenina.

Así se está interpretando recientemente la compleja iconografía del Partenón. Como un intento consciente de justificar míticamente el poder masculino sobre las mujeres, de justificar el modelo patriarcal de Atenas. Tal sentido podrían tener por ejemplo el tema de la amazonomaquia del escudo de la Parthenos, o de las metopas occidentales, e incluso tal significado se ha ofrecido para la lectura del frontón occidental,<sup>31</sup> el lado más "femenino" del Partenón. Esta sería una justificación de la inclusión del extraño mito de Pandora en la basa de la estatua crisoelefantina de Fidias.<sup>32</sup>

En el nuevo estilo artístico que surge del Partenón también vemos prestar una mayor atención al cuerpo femenino, oculto hasta ahora en la estatuaria griega con pesados pliegues. El que se modelen los cuerpos femeninos bajo los ropajes es, como es sabido, una característica del arte fidíaco. Podemos verlo claramente en lo que es quizá la figura más sensual del Partenón, la que se identifica habitualmente con Afrodita en el frontón oriental. En este sentido seguirá avanzando el arte griego de finales del V, donde en el llamado estilo rico o florido, uno de cuyos mejores exponentes es la victoria de Peonio o la célebre Nice con la sandalia del parapeto del templo de Atenea Nike de la Acrópolis, vemos el cuerpo femenino dibujándose claramente bajo los pliegues fuertemente apretados por el viento. La sensualidad de la figura de la Nice atándose la sandalia ha sido analizada recientemente por Osborne. La acción, señala, es gratuita, un modo de colocar el cuerpo femenino en un diseño semicircular, que crea un foco de composición en la zona que queda en penumbra, la atención del espectador se dirige al ángulo que forma la pierna con el torso donde se dibuja el pecho



5. Nike atándose (o desatándose) la sandalia. De la balaustrada del recinto de Atenea Nike (420-415 a.C.). Museo de la Acrópolis. Atenas.

femenino y no a la acción con la sandalia. Es el deseo masculino otra vez más lo que se tienta y se cultiva.<sup>33</sup>

Esta misma preocupación por temas de mujeres y por tratar la sensualidad femenina se extiende también en la segunda mitad de siglo a los grandes pintores cuyas obras no se han conservado. Sabemos, por ejemplo, que Zeuxis, cuya máxima actividad se fecha entre el 434 y 429, construyó un ideal femenino opuesto y complementario al tipo atlético de Policeto. Fue famoso su cuadro *La familia de centauros* donde ya en la Antigüedad llamó la atención, nos dice Luciano, la presencia de una centauresa alimentando a dos pequeños centauros,<sup>34</sup> un tema este, el del amamantamiento, extraño en el arte griego, aunque no tanto con la inclusión del mundo animal, que muestra una *sympátheia* con la naturaleza entre especies diversas.<sup>35</sup> Zeuxis pintó una Penélope, una Alcmena y su célebre Helena, que hizo para los de Crotona, donde encontramos el primer desnudo femenino de la pintura griega, representando en "una muda imagen el ideal de la belleza femenina".<sup>36</sup> Este cuadro se pinta para una ciudad de Italia, lejos de Atenas, pero este desnudo, a diferencia del de Praxíteles, no se decide aún a ser totalmente público. El pintor no lo dejaba ver libremente, sino

<sup>26</sup> Osborne, *op. cit.*, p. 90.

<sup>27</sup> En dicho decreto, para ser ciudadano ateniense era necesario ser hijo de padre y madre atenienses. Sobre el estatus de la mujer en el siglo V, quizá más complejo que lo que el tópico admite, v. el reciente trabajo de J. M. Hurwit, "Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos", *AJA*, 99, 2, p. 179.

<sup>28</sup> Estas son *Lisistrata*, representada en las Leneas del 411, la *Asamblea de las mujeres*, representada en 429 y *Las Tesmoforias*, presentadas en las Grandes Dionisias del 411 a.C.

<sup>29</sup> Sobre el tema ver el resumen con bibliografía hecho por Eva Cantarella, *Ambiguo Malano*, 1981 (trad. española en Ediciones Clásicas, 1991), parte IV y V.

<sup>30</sup> V. Lissarrague, "Una mirada ateniense", p. 199.

<sup>31</sup> V. D. Castriota, *Myth, ethos and actuality. Official Art in fifth-century B.C. Athens*, Wisconsin, 1992; Castriota, "Barbarian and Female: the other on the West Front of the Parthenon", *Source*, XV, 1, pp. 32-38.

<sup>32</sup> Sobre la representación del nacimiento de Pandora en la basa de la Parthenos, v. los trabajos recientes de J. M. Hurwit "Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos", *AJA*, 99, 2, pp. 171-186; A. Delivorrias, "O gliptikós diákosmos tou Parthenona", en P. Tournikiotis (ed.), *O Parthenonas kai i aktinobolia tou stá neótera chrónia*, Atenas, 1994, pp. 133-134.

<sup>33</sup> Osborne, *op. cit.*, p. 85.

<sup>34</sup> S. Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la Peinture Ancienne*, París, 1985 (1.ª ed. 1921), 227.

<sup>35</sup> Cf. Bonfante, *op. cit.*, pp. 567-568. Sobre el tema del amamantamiento, v. el trabajo monográfico de T. Hatsideliou-Prisce, *Kourótrophos. Cults and representation of the Greek Nursing Deities*. Leiden, E. J. Brill, 1978.

<sup>36</sup> Reinach, *Recueil Milliet*, 214.



que era necesario dar una suma determinada para contemplarlo. Por esta razón los griegos de la época le pusieron el nombre de "Helena, la cortesana".<sup>37</sup>

Durante la primera mitad del siglo IV vemos un interés creciente por los temas femeninos en la cerámica ática.<sup>38</sup> Encontramos escenas de gineceo que sustituyen a las varoniles escenas de palestra; escenas alejadas del mundo urbano —y masculino— de la polis, como las dionisiacas, con la figuración de los amores divinos de Dioniso y Ariadna. En general se prefiere ahora la representación de historias de amor frente a las escenas guerreras. Es significativo, por ejemplo, el gusto por figurar el origen de la disputa troyana (el concurso de belleza juzgado por Paris) más que la disputa misma.<sup>39</sup> Pero otro fenómeno surge paralelo a este: el progresivo "afeminamiento" de algunos personajes masculinos. Frente al adulto y barbado Dioniso del VI nos encontramos en el IV ante un joven imberbe y de cabellos largos. Eros que en el siglo V acompañaba a Afrodita y solía aparecer en ambientes masculinos pasa en el siglo IV a acompañar a Dioniso y a las mujeres que se acicalan en el gineceo, o a las novias; se traslada así de un ambiente de predominio masculino y homosexual a uno de predominio femenino y heterosexual. El mismo dios sufre también una transformación. Eros aparece como un adolescente, con carne blanca, como las mujeres. No es hombre ni mujer, como no es adulto ni niño. En la cerámica suritálica llegará a convertirse en un auténtico hermafrodita. Esta iconografía de Eros afeminado culmina en el siglo IV con las obras de Praxíteles.<sup>40</sup> Es una estatua de Eros de Praxíteles, el Eros en Pario el que despierta también pasiones amorosas, esta vez desde la óptica de la homosexualidad masculina.<sup>41</sup> Como en la Cnidia también aquí quedarán huellas en el mármol del amor de Alcetas el rodio. Una ambigüedad sexual, una sensualidad en el mármol que hacen que Praxíteles sea considerado a la vez un escultor de piedras que de pasiones humanas.<sup>42</sup>

La ambigüedad sexual no es completamente nueva en el arte griego. La encontramos por ejemplo en los llamados vasos "anacreónticos" que se fechan entre el 510-460 donde aparecen hombres barbados con vestidos y atributos femeninos,<sup>43</sup> pero en este caso esta ambigüedad es más bien una experiencia de travestismo, una yuxtaposición de signos contradictorios, de la que por otra parte tenemos ejemplos en el mito donde los más varoniles héroes se disfrazan de mujer como Aquiles, de muchacha, para escapar a su destino en Troya, o el mismo Heracles hilando prisionero de Onfale.

Las razones que pudieron haber conducido a los artistas griegos a estos cambios fueron probablemente muy diversas y se escapan al análisis que aquí nos proponemos. Cambios económicos como los producidos tras la guerra del Peloponeso, la profunda crisis surgida en la posguerra de los valores cívicos y comunitarios que sustentaron la Atenas de Pericles, pueden ser algunas de las causas que provocaron una demanda de obras de arte que trataran temas evasivos, alejados de la frustrante realidad cotidiana. El abandono del espíritu comunitario estimula un creciente gusto por lo privado frente a lo público, que culminará en el helenismo. Y la imagen tradicional de la mujer se identifica sustancialmente con lo privado.

Pero el desnudo femenino en época clásica no llegará nunca a compartir en el pensamiento griego el sentido heroizante que elevaba al varón desnudo, al atleta, a un plano superior. Sólo, hemos visto, se representan desnudas a las diosas. El desnudo de una mujer mortal se restringe prácticamente al ámbito privado de las heteras. Es interesante en este sentido la figura de Frine, precisamente el modelo de Praxíteles para la Cnidia y cuyo sugestivo análisis realiza R. Olmos. Señala que Frine actúa al modo epifánico de la diosa. Ante la vista de su cuerpo desnudo, los jueces del Areópago, poseídos de temor religioso, otorgan su perdón.<sup>44</sup> El desnudo femenino clásico es un desnudo divino. El cuerpo expuesto de la mujer no hace sino reforzar el sentido sagrado de la representación.

El desnudo femenino aparece en Grecia mucho tiempo después que el masculino y en un tiempo en que lo femenino está repensándose, es obra de un artista que feminiza incluso las esculturas de varones y aparece en un lugar alejado del círculo puritano de Atenas, en la costa jonia, cercana, abierta a los modos de pensar orientales.

Los cuerpos que se esculpen o pintan desnudos para su exposición pública no son los de mujeres. Las mortales no se contagian del carácter sagrado del desnudo. El desnudo femenino en época clásica permanece en el ámbito divino, mientras el masculino heroiza y dignifica al varón mortal. Pero el desnudo habla también de sensualidad. Es una insinuación de posible felicidad, una promesa de goce físico, una oferta para la mirada del varón. La imagen de la mujer —mortal o diosa— en la Grecia clásica es, sin parecidos ni repeticiones, la misma, una imagen concebida por y para el hombre. Aunque represente la sensualidad femenina, poco tuvo que decir la escultura clásica, origen de nuestra tradición artística, a las mujeres.

<sup>37</sup> Reinach, *Recueil Milliet*, 221.

<sup>38</sup> Sobre la iconografía de la cerámica ática en el siglo IV sigue siendo de obligada consulta el libro de H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1951.

<sup>39</sup> C. Sánchez, "Imágenes de Atenas en el mundo ibérico", *Anuario del Dpto. de Historia del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, 25.

<sup>40</sup> A. Hermans y H. Cassinatis, "Eros", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, III, 1986, p. 937.

<sup>41</sup> Olmos, *op. cit.*, p. 258.

<sup>42</sup> Olmos, *op. cit.*, p. 58.

<sup>43</sup> F. Frontisi-Ducroux y F. Lissarrague, "From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the 'Anakreontic' Vases", *Before Sexuality*, Princeton, 1990, pp. 211-256.

<sup>44</sup> Olmos, *op. cit.*, 261.

# ALGUNOS EJEMPLOS DE LA RUPTURA DE LÍMITES ENTRE LO MASCULINO Y LO FEMENINO: EL CONCEPTO DE DIOS-MADRE Y LA RELACIÓN LECHE-SANGRE EN EL ARTE, LA CIENCIA, LA RELIGIÓN Y LA ALQUIMIA

NURIA BLAYA ESTRADA

SON varias las etapas de la historia y los lugares de la geografía en las que podemos apreciar, a veces de forma evidente y otras enmascaradas por complicados simbolismos, una ruptura o incluso una clara violación de los límites entre lo espiritual y lo físico, entre lo masculino y lo femenino, y de ahí la dificultad de abordar este tema tan complejo en un único estudio. Por otra parte, tampoco es fácil profundizar en estos aspectos fronterizos de la Historia, la Ciencia, el Arte y la Religión, sin caer en lo escabroso y evitar el carácter sensacionalista que suele acompañar a muchos de los estudios que se han emprendido sobre estos temas que, por aparecer en ocasiones de forma encubierta y no haber sido contemplados desde un punto de vista científico, se prestan a lucubraciones y a interpretaciones carentes con frecuencia de rigor. Puede que lo aquí expuesto no logre tampoco cumplir el objetivo deseado y deje sin respuestas muchos de los interrogantes que suscita la contemplación de las enigmáticas imágenes a las que haremos referencia, pero lo que sí puede garantizarse para que el presente estudio sea útil desde el punto de vista científico, es que las hipótesis en las que se basen las conclusiones avanzadas, estarán avaladas por testimonios plásticos o literarios que las corroboren y que confirmen los planteamientos que aquí se exponen por atrevidos que en ocasiones puedan parecer.

No esperaremos al final para mostrar un argumento contundente que confirme la idea de la que parte el presente estudio, y por ello comenzaremos por un tema que demuestra que esa extraña transgresión es utilizada frecuentemente, incluso por los autores más ortodoxos, al referirse a la propia divinidad: *el concepto de Dios-Madre*. A lo largo de la historia, el hombre ha concebido la divinidad de acuerdo con dos símbolos que anidan en su inconsciente, por medio de la imagen maternal o paternal. En algunas religiones, muchas de ellas relacionadas con sociedades agrarias, prima un culto sacralizador de lo femenino, asociado generalmente a la Tierra, *Tellus Mater*, y por tanto a la madre, a la fecundidad; en otras sin embargo, en las que el fiel dirige su mirada al cielo y no a la tierra, y espera el reino futuro y la salvación, suele imperar un culto magnificador de lo masculino, y un concepto del Dios-Padre-Todopoderoso que es el que nos ofrecen judaísmo y cristianismo. Pero no es fácil hacer desaparecer de la mente del hombre la figura de

la madre, firmemente anclada en el inconsciente durante toda su existencia, y son varias las formas mediante las cuales la religión cristiana ha tratado de suplir la ausencia de un regazo femenino en el que cobijarse ante la menor adversidad. La Madre de Dios asumió, en cierta medida, ese papel maternal, sobre todo desde que en el año 431 el Concilio de Éfeso la reconociera como *Theotokos*, y la eclosión definitiva de su culto tuvo lugar a partir de la Edad Media, cuando teólogos, escritores y artistas descienden progresivamente a María del cielo a la tierra, poniendo el acento en su condición de madre, y acercando su imagen a unos fieles que la esperaban ansiosos para refugiarse bajo su manto. El gran protagonismo que adquiere la figura de María en la espiritualidad cristiana, lleva a los fieles en ocasiones a olvidar que la divinidad no es ella sino aquel que en ella se engendró, y su poder de intercesión, derivado también de su condición de madre, puede cambiar los designios del propio Dios. Pero no es Dios. Cristo, en cambio, es el Dios encarnado del Nuevo Testamento que viene al mundo a dar la vida por sus hijos, y ese sacrificio, entre otras cosas, es el que explica que a menudo se le invoque como madre o se le describa y represente realizando simbólicamente funciones propias de la mujer, como el alumbramiento o la lactancia; es el caso de aquellas representaciones en las que se ve a la Iglesia naciendo del costado de Cristo, o a Cristo destilando sangre de su pecho, que, o es recogida en un cáliz, o en los labios de algún devoto personaje, como Catalina de Siena, merecedor de tan honroso favor.<sup>1</sup> Una de las ideas que podrían explicar ese gusto por insistir en el lado femenino de la divinidad es aquella sostenida por los teólogos medievales que, partiendo del hecho de que la dicotomía hombre/mujer puede ser un símbolo de la dicotomía fuerte/débil, cuerpo/alma, carne/espiritu, consideraron al hombre como símbolo de la divinidad de Cristo y a la mujer como símbolo de su humanidad. A esto se añadía la idea de que, como Cristo no había tenido padre humano, su cuerpo procedía en su totalidad de María y estaba por tanto estrictamente relacionado con la carne de mujer.<sup>2</sup> Pero no era invocado como mujer sino como madre, ya que su sacrificio y ese cuidado tierno y solícito hacia sus almas, recuerda las funciones maternas.<sup>3</sup> Esta asociación justifica un escabroso motivo iconográfico que constituye una de las variantes del tema

<sup>1</sup> En el siglo XVI los artistas muestran en ocasiones a Santa Catalina de Siena bebiendo del costado de Cristo, que, con los dedos, levanta la herida abierta hasta la boca de la santa, con el mismo gesto con el que María Lactans acerca el pezón a su hijo. En la obra de Santa Catalina podemos apreciar cómo la sangre de Cristo, con la que dice estar escribiendo, se convierte en un tema casi obsesivo al que se refiere con una inusitada frecuencia y en el que gusta de recrearse, como prueba el siguiente fragmento: "...Sumergíos en la sangre de Cristo crucificado, baños en ella, saciaos, embriagaos, vestíos, lamentaos de vos, alegraos, creed y fortaleceos con la sangre...". J. Salvador y Conde: *Ideario y vida de Catalina de Siena*. Madrid, 1990, p. 238.

<sup>2</sup> C. Walker: "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Tercera*, Madrid, 1992, pp. 184-185.

<sup>3</sup> Son numerosísimos los escritos de autores cristianos que hacen referencia a Cristo como madre y que utilizan el símil de la lactancia para dar cuenta del cuidado de Cristo hacia sus hijos; Juliana de Norwich señala que "...La madre puede dar leche de su pecho, pero nuestra maravillosa madre Jesús, nos da de comer de sí mismo..., con su sacramento que es preciosísimo alimento de vida y amor... La madre puede colocar al niño, con dulzura



1. Anónimo, *La Intercesión de Cristo y de la Virgen*, ca. 1402. Nueva York, Museo Metropolitano, colección Cloisters.

del Buen Pastor, y que presenta a Cristo abriendo la herida de su costado y ofreciendo el hilillo de sangre que brota de ella a una oveja que acude a beberla.<sup>4</sup> Y es que Cristo había alimentado a los cristianos con el líquido destilado de su pecho como una madre amamanta a sus hijos, como su propia madre le había amamantado, no solo a Él, sino también a las almas del purgatorio o a aquellos hombres que por su piedad o por su ciencia habían sido dignos de degustar el lácteo licor, como Fulbert de Chartres, Bernard d'Angers, Alain de la Roche, Suso, o San Bernardo,<sup>5</sup> a quien vemos con frecuencia en las representaciones artísticas recibiendo el célebre premio lácteo, como suele denominarse este tema iconográfico. La leche de María, emblema de sabiduría, prueba fehaciente de la doble naturaleza de Cristo, y vehículo de salvación, al convertirse más tarde en sangre de Cristo, tiene también relación con el simbolismo eucarístico. Hay una clara equivalencia entre la leche de la Virgen y el pan, y la sangre de Cristo y el vino, ya que el cuerpo de Cristo, formado de la sangre más pura de la Virgen, ha sido nutrido con su leche, y en este caso, como vemos, los términos se invierten.<sup>6</sup> Esta equivalencia se confirma en algunas repre-

sentaciones artísticas, como el célebre milagro eucarístico de la misa de San Gregorio que figura en el retablo de fines del xv de la Iglesia Parroquial de Villoldo (Palencia). Sobre el altar en el que el santo está celebrando la Eucaristía, aparece Cristo, según una de las distintas versiones de la representación de este milagro, exprimiendo la herida de su costado, y dirigiendo la sangre que brota de ella hacia el interior del cáliz que se encuentra sobre el altar, para dar cuenta de que su Pasión se renueva cada vez que se celebra la Eucaristía. Y también sobre el altar, detrás de la figura de Cristo, una imagen de su madre representada como *Maria Lactans*, imagen que confirma una vez más la relación de la leche de María con la sangre de Cristo y de ambas con la Eucaristía. Similar simbolismo se desprende de aquellas imágenes de intercesión, que a veces se representan aisladas, como imágenes de devoción, y otras formando parte de la escena del Juicio Final, en las que la Virgen muestra a Cristo el seno que le amamantó mientras Cristo muestra a su Padre la llaga del costado para pedirle que perdona a los hombres en nombre de su Pasión (fig. 1). En ocasiones, los dos brejales, sangre y leche, símbolo de la salvación y de la vida eterna, son recogidos en un cáliz o copa por un ángel que da de beber esta mezcla a las almas del purgatorio. Así lo vemos en un curioso grabado en madera que ilustra un libro de piedad, *Der Zieles Aroost*, publicado en Amberes en 1509, y del que Wirth hace una atrevida interpretación.<sup>7</sup> Basándose en un grabado en el que la llaga del costado de Cristo aparece representada abierta y de forma vertical, señala que en este tipo de imágenes tiene lugar una inversión de sexos, adquiriendo la herida de Cristo el valor de un órgano sexual femenino trasladado a lo alto del cuerpo, y, siguiendo las mismas reglas de transformación y de inversión, asocia el seno de la Virgen a un órgano fálico. Por tanto, la leche virginal y la sangre de Cristo serían a la generación espiritual lo que la sangre menstrual y el esperma a la generación carnal, ya que estos dos productos mezclados dan lugar, en el segundo caso a una nueva vida y en el primero a la vida eterna. Es, como decíamos, una interpretación atrevida y algo escabrosa, pero que podría estar en cierto modo relacionada con algunos planteamientos del pensamiento científico medieval que subyacen detrás de esa curiosa asociación, ya que se creía que la generación carnal tenía lugar al mezclarse en el cuerpo de la mujer el esperma y la sangre menstrual.

Otro argumento que justifica la inversión de sexos lo proporcionan las teorías sostenidas por los filósofos de la Naturaleza para los que hombres y mujeres eran, en realidad, una versión superior e inferior de la misma fisiología. Ambos poseían los mismos órganos sexuales, solo que invertidos, una afirmación que si se basa en la similitud del aspecto externo de los genitales masculinos y el interno de los femeninos no carece de

en su pecho, pero nuestra tierna madre Jesús, nos conduce con amor hacia su corazón herido, a la herida de su costado...". Juliana de Norwich, *Revelations of divine love*. Texto citado por I. Gómez-Acebo: *Dios también es Madre*, Madrid, 1994, p. 96. La autora de este libro cita otro interesante fragmento, en este caso de A. de Rievaulx, que parte de la misma idea: "...Sus pechos desnudos te alimentarán con dulce leche para tu consuelo... Uno de los soldados abrió su costado con una lanza y salió sangre y agua... La sangre se transforma en vino para tu placer y el agua en leche para tu alimento...". Gómez-Acebo, *op. cit.*, p. 96.

<sup>4</sup> Podemos contemplar un ejemplo tardío de esta singular iconografía, realizado por José Camarón, en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. En la Ermita de Santa Lucía de Valencia encontramos la versión escultórica del tema.

<sup>5</sup> Bernardo de Clairvaux es además uno de los autores que ofrecen más imágenes maternas de Dios, muchas de ellas referidas al tema de la lactancia: "...No dejes que la dureza de la vida asuste tus jóvenes años. Si notas la picadura de la tentación..., mama, no tanto las heridas como los pechos del Crucificado. Él será tu madre y tú serás su hijo...". Bernardo de Clairvaux, *Carta 332 PL* 182 col. 527. Texto citado por Gómez-Acebo, *op. cit.*, p. 94.

<sup>6</sup> La asociación leche-sangre no es exclusiva del pensamiento cristiano, y según Panofsky (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1986, p. 176), la hallamos ya en el siglo iv en un morboso motivo iconográfico cuya invención se atribuye a Aristides de Tebas y que fue favorito del arte barroco: el de la madre mortalmente herida que parece temer que su hijo siga mamando sangre después de que la leche viva haya muerto. Y en la tradición cristiana, la relación de estos dos fluidos no siempre se hará por medio del paralelismo entre la leche de María y la sangre de Cristo, y prueba de ello son algunas leyendas citadas por Trens (*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona, 1947) de mártires de cuyas heridas manaba leche en lugar de sangre, y de imágenes de las que fluía este líquido al ser víctimas de alguna blasfemia profanación. El Evangelio armenio de la infancia, un apócrifo sobre la concepción y natividad de María, refiere que Joaquín, padre de la Virgen, sacrificó un cordero para dar gracias a Dios porque su mujer había concebido, y que de sus arterias manó, en lugar de sangre, una especie de leche blanca, para dar cuenta de que iba a nacer una mujer virgen y santa que concebiría sin intervención de varón al monarca de Israel (*Evangelio armenio de la infancia de Jesucristo*, Barcelona, 1987, p. 10).

<sup>7</sup> J. Wirth: *L' image médiévale*, Paris, 1989, p. 337.



cierta lógica. Creencias como ésta, sostenidas por personajes del prestigio de Aristóteles y Galeno, fueron las que hicieron que la frontera entre los sexos se hiciera extremadamente permeable, y que esa inversión de sexos se aplicara en ocasiones incluso a los seres divinos.

Y volviendo al tema de la sangre asociada a la leche y partiendo de nuevo de las teorías sobre la generación, no hay que olvidar que según éstas la madre era la que proporcionaba al feto materia y alimento, y el líquido que hacía posible esta nutrición era la sangre menstrual a costa de una modificación de la circulación sanguínea. Cuando nace el Niño la leche, que no es otra cosa que sangre menstrual que ha sufrido una fuerte cocción, toma el relevo y sigue nutriendo al niño fuera del útero. En el tratado *De la generación de los animales*, Aristóteles expone que sangre, espermatozoides y leche son los residuos de la transformación de los alimentos en el cuerpo. La cadena de transformación pasa del alimento a la sangre y de allí, por el efecto de una cocción diferente según los sexos, al espermatozoides y a la leche. El hombre produce espermatozoides porque su naturaleza es cálida, y la mujer, dado que pierde sangre en las menstruaciones, no puede llegar a realizar este proceso, y en sus momentos más intensamente cálidos, cuando no menstrúa, solo puede producir leche.<sup>8</sup> Pero a pesar de que el espermatozoides es considerado el producto más perfecto, lo cierto es que la sangre de la mujer es la que sustenta al niño una vez se ha producido la concepción. Por tanto la sangre era el fluido básico del cuerpo, y la de la mujer el soporte fundamental de la vida humana. Así, estas consideraciones médicas podían llevar a asociar el derramamiento de la sangre de Cristo en la cruz, alimento de los fieles en la Eucaristía, con el alimento de las mujeres, primero la sangre y luego la leche, que, como ya señalamos, no es sino sangre sometida a una fuerte cocción. Cocción que tiene lugar, según Galeno, en el útero materno, en el horno o recipiente donde se va formando ese feto al que la mujer alimenta proviniendo de sustancias hasta que madura. Una idea que ha sido ya comentada pero que es traída de nuevo a colación para introducir un tema que suele desarrollarse con un lenguaje y un vocabulario cuya similitud con lo anteriormente expuesto quizá ya haya sido advertida: *la Alquimia*. Es éste un tema complejo, desconocido todavía en muchos de sus aspectos, que utiliza un hermético y complicado lenguaje simbólico en ocasiones imposible de descifrar, pero sería injusto eludir su extraña relación con el tema que nos ocupa, ya que con ello queda además demostrado que esa extraña y a veces morbosa relación entre leche y sangre, entre lo masculino y lo femenino e incluso entre lo sagrado y lo profano, no es exclusiva del periodo medieval y la vemos todavía en la Edad Moderna y relacionada con el mundo de la literatura, la emblemática y el simbolismo alquímico. Está de más señalar que el objetivo último de esta ciencia va más allá de la transformación de los metales para conseguir el oro; es toda una filosofía, una mística espiritual, el arte de la transformación del alma, de la purificación del hombre, y en este contexto encontrar la piedra filosofal llevaría a descubrir lo absoluto, a poseer el conocimiento perfecto. Pero lo que aquí nos interesa son las numerosas referencias literarias y visuales que hallamos en los tratados de alquimia a esos temas fronterizos a los que hasta ahora hemos hecho referencia.

Los elementos de la "Gran Obra" en Occidente, aquellos que concurren en la generación de la piedra filosofal, en la con-



2. La Fuente de Vida. *El Rosario de los Filósofos*. Frankfurt, 1550.

secución del oro, son el azufre, principio generador masculino, y el mercurio, que representa el principio húmedo y pasivo que es fecundado por el azufre. La unión de ambos principios tiene lugar en el huevo filosófico, que debe ser incubado por el calor del atañor, horno de los alquimistas, para que en la última fase de la obra pueda nacer finalmente el hijo de la filosofía, el oro. La relación de los procesos alquímicos con la unión sexual y la generación es evidente, y así es expresada por algunos alquimistas que describen las fases de la obra comparándolas con el coito, la concepción, la preñez, el crecimiento y la nutrición. De ahí que en los tratados de alquimia puedan encontrarse con frecuencia, además de imágenes que representen la unión sexual, referencias a la sangre, el espermatozoides y la leche, y a los procesos de transformación que las relacionan. Un ejemplo de ello es *El Rosario de los Filósofos*,<sup>9</sup> un tratado anónimo de alquimia en el que el adepto que lo escribe nos lega el fruto de su experiencia junto con la opinión de otros maestros como Morien, que al describir la fase de la putrefacción señala que el llamado "espermatozoides de los filósofos", el agua viva, se une al cuerpo imperfecto, la tierra, denominada "madre", teniendo lugar el coito, de la misma manera que el espermatozoides del hombre se une al de la mujer.<sup>10</sup> Añade el autor la opinión de Mercurinus, que señala que estas simientes que aparecen mezcladas se mezclan como la leche, y que la concepción, el proceso siguiente, cambia en sangre lo que es como leche.<sup>11</sup> Pero lo más sorprendente de esta obra es uno de los grabados que la ilustran y en el que está representada la llamada fuente mercurial o fuente de la vida, pues de uno de sus tres caños fluye, como reza la inscripción *lac virginis*, la leche de la Virgen (fig. 2). Éste es el nombre que los alquimistas daban al agua mercurial

<sup>8</sup> F. Hétiér-Augé: "El espermatozoides y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte tercera*, Madrid, 1992, pp. 167-168.

<sup>9</sup> Con el nombre de Rosario de los Filósofos aparecieron en la Edad Media y el Renacimiento toda una serie de obras alquímicas de entre las que destaca la atribuida a Arnau de Vilanova y otra anónima, fechada en el siglo XIV, en cuyo facsímil me he basado para el presente estudio.

<sup>10</sup> La existencia de un espermatozoides femenino fue tema de controversias científicas y teológicas. Aristóteles es uno de los detractores de esta teoría, defendida por sabios como Galeno, cuyas obras ejercieron una notable influencia en el pensamiento medieval. Para Aristóteles, en la concepción la mujer suministraba la materia por medio de la sangre menstrual, y el hombre la forma por medio del espermatozoides. De ser cierta la existencia de un espermatozoides femenino, en el cuerpo de la mujer se hallarían la materia y la forma y, por tanto, podría concebir sola.

<sup>11</sup> Según las teorías de la generación que hemos seguido, el espermatozoides se transforma en sangre al entrar en el cuerpo de la mujer.



H. Melchior Cibinensis, Ungarus

Melchior Ungaricus natus celebratur in oris,  
Sacrificus quamvis, aurea dona tulit.  
In forma Missae lapidem descripsit ille,  
Num bene, iudicio subijce quisque suo.  
Lacte tenet niveo primum nutritur ut infans,  
Sic lapis hic puro lacte cibandus erit.

3. Melchior Cibinensis, Vngarvs. *Viridarium Chymicum*. Frankfurt, 1624.

4. Vidriera con la imagen de Maria Lactans.

sin la cual no era posible conseguir la piedra filosofal, y así la denominan Nicolas Flamel<sup>12</sup> y Fulcanelli.<sup>13</sup> Y en el *Viridarium Chymicum* de Daniel Stolcius, uno de los más completos resúmenes de alquimia, publicado en Frankfurt en 1624, hallamos multitud de referencias a la leche y a la relación de ésta con la sangre en sus enigmáticos grabados, tomados en su mayoría de tratados más antiguos, y en los textos que los acompañan. En la figura XCVI, que lleva el título de *Símbolo Nuevo*, una ninfa del mar exprime sus senos con ambas manos y afirma que de ellos fluye leche y sangre, que deben ser mezclados a la acción de un fuego ligero,<sup>14</sup> mientras que la figura LXXXIII muestra a otra ninfa, *La Ninfa de Nuestro Mar*<sup>15</sup> según el título, que montada sobre un monstruo marino hace lo mismo que la anterior, señalando que si la sangre y la leche que fluyen de sus senos son cocidos juntos dan como resultado el oro.<sup>16</sup> También podemos ver en este libro y en otros tratados de alquimia imágenes de

mujeres amamantando a niños como la de la figura LIX,<sup>17</sup> que simboliza el séptimo proceso de la obra, la Cebación, en la que la piedra filosofal, frágil como un bebé, debe ser sustentada por la leche.<sup>18</sup> Pero destaca de entre todas las imágenes de mujeres lactantes la del emblema XXVI<sup>19</sup> (fig. 3), en la que vemos a un sacerdote celebrando la Eucaristía de espaldas a una extraña visión: la de una mujer sentada sobre una luna, rodeada de rayos solares y amamantando a un niño, es decir, en una actitud y acompañada de unos símbolos, los de la mujer descrita por San Juan en el capítulo XII del Apocalipsis,<sup>20</sup> que suelen aparecer en algunas advocaciones de la Virgen, como la Virgen de la Humildad. En el texto que acompaña a la ilustración para nada se menciona a la Virgen,<sup>21</sup> por lo que sería arriesgado identificarla con la mujer que amamanta a ese niño que simboliza la piedra filosofal, pero existe una clara similitud entre esta representación y una bella vidriera que representa en este caso a la

<sup>12</sup> "...En cuanto al principio, enseña que es necesario impregnar en este primer tiempo suave y espaciadamente, dando entonces a la piedra poca leche, como a un niño recién nacido... el centro de las operaciones está representado por los cinco rodeos enteros del cinturón negro, al tiempo (porque nuestra salamandra vive del fuego y en medio del fuego e incluso es un fuego y una plata viva que corre en medio del fuego, sin temor a nada), tienes que dárselo en abundancia, lo mismo que la leche Virginal rodea a toda la materia...". N. Flamel: *El libro de las figuras jeroglíficas*, Barcelona, 1982, pp. 65-67.

<sup>13</sup> El autor, buscando el origen de la Fuente de la Vida, se refiere a Libethra, una fuente de Magnesia cerca de la cual había otra fuente llamada de la Roca. Ambas brotaban de una gran roca que tenía la forma de un seno de mujer, y el agua parecía brotar como leche de dos senos. El autor relaciona esta fuente con el nombre que los antiguos daban a la materia de la obra, *nuestra magnesia*, y añade que el licor extraído de esta magnesia recibe el nombre de *Leche de la Virgen*. Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, 1991, p. 112.

<sup>14</sup> "...Nostra tibi Binos profundunt ubera rivos / sanguinis et lactis, quae bene nosse potes / Haec duo mixta, levi Vulcano operanda relinque / Tunc aderit votis Luna et Apollo tuis..." (Mis pechos te prodigan un doble fluir / de leche y luego sangre, que puedes conocer bien / confíalos, ambos mezclados a la acción de un fuego ligero; entonces Apolo y Diana cumplirán todos tus deseos). D. Stolcius: *Viridarium Chymicum*, Barcelona, 1986, p. 227.

<sup>15</sup> Esta figura procede del *Tratado de Azoth*, de Basilio Valentín, publicado en Amberes en 1613.

<sup>16</sup> "...Uberibus nostris tibi lac cum sanguinis fundo / Quae duo cocta auri pondera grata dabunt..." (Mi pecho vierte para ti leche con sangre / que, si son cocidos juntos, te darán oro). Stolcius, *op. cit.*, p. 201.

<sup>17</sup> Esta figura combina diversos temas tomados de los grabados de la más famosa obra de Michel Maier, la *Atalanta Fugiens*, basándose sobre todo en el emblema XXXV.

<sup>18</sup> "...Infans materno nutritur lacte tenellus / sed vir triticeos suscipit ore cibos / Conveniens stomacho cui vis datur esca petenti / Hinc auget vires virque puerque suas / Objice sic nostro satis apta alimenta puellum / Crescat ut optatis viribus ille suis..." (El tierno infante bebe la leche materna, / mientras que el hombre hecho como cereales, / dale a cada estómago el alimento que reclama / para acrecentar las fuerzas del hombre y del niño. / Da a nuestro pequeño el manjar que le conviene / para aumentar sus fuerzas como tú lo deseas). Stolcius, *op. cit.*, p. 153.

<sup>19</sup> Esta imagen está tomada de la obra de Maier *Symbola Aurea...*, publicada en Frankfurt en 1617.

<sup>20</sup> "...Apareció en el cielo una magnífica señal: una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas..." Ap, XII, 1.

<sup>21</sup> "...Melchior Ungaricus natus celebratur in oris, / sacrificus quamvis aurea dona tulit. / In forma Missae lapidem descripsit ille, / num bene iudicio subijce quisque suo. / Lacte tener niveo primum nutritur ut infans / sic lapis hic puro lacte cibandus erit..." (En el país húngaro se celebra a Melchior: / aunque fue un sacerdote prodigó el oro, / ha escrito la piedra bajo forma de una misa. / Que cada cual juzgue por sí mismo si ha hecho bien. / Esta piedra de leche pura debe ser sustentada / como un bebé frágil, en primer lugar amamantado). Stolcius, *op. cit.*, p. 87.

Virgen con el Niño, sentada sobre un cuarto de luna y rodeada de resplandecientes rayos<sup>22</sup> (fig. 4). Pero lo que sí es cierto es que la Alquimia, sobre todo durante la Edad Media, revistió una forma de misticismo cristiano, y tanto la figura de la Virgen como la de Cristo formaron parte de ese hermético lenguaje simbólico en el que participan ciencia, filosofía y religión. María podía significar tanto el matraz en el que se había generado y sustentado la piedra filosofal, como el Mercurio o la propia Obra, y su hijo, Cristo, es el Hijo de la Filosofía, el oro, la propia Piedra Filosofal.<sup>23</sup>

Vemos pues cómo Arte, Ciencia, Filosofía, Religión hablan un mismo lenguaje, beben de las mismas fuentes y están plagados de ejemplos que, a veces de forma evidente, y otras utilizando un simbolismo hermético reservado a iniciados, dan cuenta de una inclinación a traspasar los límites entre lo masculino y lo femenino, lo material y lo espiritual, lo sagrado y lo profano, unos límites impuestos por determinadas tradiciones y culturas pero que, a juzgar por la facilidad con la que son transgredidos, nos hacen plantearnos su verdadera existencia.

<sup>22</sup> La reproducción de esta imagen llegó a mis manos sin identificar, y lamentablemente todavía no he podido averiguar su procedencia.

<sup>23</sup> J. F. Esteban Llorente: *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990, p. 452.



## ¿FALLERAS ART DÉCO O DRAG QUEENS? ÁLVARO DE RETANA Y LA ICONOGRAFÍA DEL TRASFORMISMO

CARLOS REYERO

Universidad Autónoma de Madrid

LA fascinación que toda la cultura artística reconocida formalmente bajo el nombre –más o menos sincrético– de *art déco* desplegó hacia una nueva iconografía femenina, vinculada, en gran parte, al distinto papel que la mujer empezaba a ocupar en la sociedad moderna (aunque los factores que acompañaron a este fenómeno estético fueron múltiples, de manera que su estudio trasciende, ampliamente incluso, el simple determinismo sociológico que supone el reflejo de una coyuntura histórica concreta), es una de las observaciones más reiteradamente constatadas por los estudiosos de ese periodo.<sup>1</sup> Sin embargo, el cúmulo de citas plásticas destinadas a configurar esa nueva feminidad resultan tan absolutamente artificiosas –es decir, fueron construidas desde una intencionalidad cargada de mensajes tan poco subliminales– que ni el más ingenuo observador podría calificarlas de costumbrismo naturalista. Antes al contrario, las fuentes iconográficas de lo que se constituyó figurativamente como una auténtica feminidad enfática son, como se ha estudiado, tan cultas como complejas: van desde las exóticas culturas orientales hasta la antigua estatuaria egipcia y griega o, incluso, hasta la imaginería barroca,<sup>2</sup> en busca del gesto facial sofisticado, la silueta estilizada, la cabeza inclinada hacia atrás, la mirada perdida entre la indiferencia y la entrega o la afectación rebuscada de cualquier pose, por citar tan sólo los rasgos más comunes. Incluso cuando, aparentemente, se fijaron en modelos más próximos, como flamencas o falleras por ejemplo, bien poco tenían que ver con las burdas campesinas que unas décadas antes habían pintado los Domínguez Bécquer o Ferrándiz. Por consiguiente, está claro que se trata de una apariencia, de un disfraz: la fallera –léase aquí como una sinécdoque– no es, en realidad, una auténtica fallera. Pero, ¿qué es, si no?

La mayor parte de los investigadores, cuando han explorado los parámetros sociológico-culturales y formales de esta nueva iconografía femenina, han dejado, en el mejor de los casos, sólo entre líneas, las implicaciones atribuibles a afinidades personales de quienes la configuraron o de quienes con ella se sintieron identificados. Es cierto que estas afinidades, por el mero hecho de ser personales, resultaron no sólo de origen muy distinto (¡no haría falta decir que entre los que “sucumbieron” por mujeres como aquellas hubo de todo y con “consecuencias” muy diferentes!), sino que se resisten a cualquier intento sistematizador. Pero aun reconociendo la dificultad para

valorar la empatía personal sobre el atractivo genérico que toda una época desplegó hacia una feminidad tan profundamente teatralizada, no creo que, si tenemos en cuenta el papel de algunos nombres concretos –entre los que se encuentra Retana–, sea lícito despreciarla. Pero, sobre todo, no existe ningún reparo en considerar esa feminidad refinada y frívola, cuyos recursos exóticos son, casi siempre, irónicos, aunque aspiren a despertar entre un público general una voluptuosa sensualidad (generalmente identificada con valores modernos y positivos), como una forma de provocación iconoclasta que, si bien fue presentada como perversa, acabó, de algún modo, por tener valores regeneradores. La falsedad –la caricatura de la feminidad– que todos acaban por reconocer funcionó, pues, como un revulsivo crítico hacia los problemas de caracterización de los géneros forzosamente definidos en la sociedad burguesa.

En ese contexto se enmarca la producción artística de Álvaro de Retana y Ramírez de Arellano (1890-1970), conocido, sobre todo, como novelista especializado en relatos eróticos e ilustrador –facetas que son las que se tienen aquí en cuenta–, pero no hay que olvidar que fue también músico, letrista, dibujante y figurinista del teatro y de la alta costura... ¡y empleado del Estado!; en todo caso, uno de los miembros más sobresalientes de la “tribu dorada y suprema”, como ha sido llamado el círculo de personajes de vida heterodoxa que pululaba por Madrid en los años de entreguerras.<sup>3</sup> No existen demasiados datos biográficos de este curioso personaje, aunque, entre los que nos han llegado, abundan los que hacen referencia a su “ambivalente” personalidad sexual. Una de estas “ambivalencias” se deriva, según confesión propia, de su lugar de nacimiento. Parece ser que nació en alta mar, el 26 de agosto de 1890, frente a las costas de Colombo, en la antigua Ceilán (uno de los lugares míticos de ubicación del Paraíso Terrenal), durante el viaje de novios de sus padres a Filipinas: “yo traía infiltrado en la sangre el veneno de Eva, la primitiva, la de la manzana, y no he podido ser catalán ni castellano como hubiera deseado, sino que sigo siendo el paisano de Eva, identificado con ella”.<sup>4</sup> Pero fue sobre todo su apariencia, preparada cuidadosamente, donde más se pone de relieve su fascinación por los gestos de una feminidad enfática encarnados en un cuerpo de varón: autotitulado “el novelista más guapo del mundo” (cuando ser guapo era algo privativo de las mujeres), se retrataba en un kimono bordado de rosas, con las cejas depiladas y los labios pintados, y

<sup>1</sup> Véase, sobre todo, J. Pérez Rojas, *Art déco en España*, Cátedra, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> A. E. Pérez Sánchez, “Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena”, en *Simposio Nacional. Pedro de Mena y su época*, Junta de Andalucía, Madrid, 1990, pp. 307-325.

<sup>3</sup> L. A. de Villena, “Una tribu dorada y suprema (El orbe de Pepito Zamora)”, en *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1988 (Cat. Exp.), pp. 27-40, donde aparecen figurines de Retana (algunos en el Museo del Teatro de Almagro). Del mismo autor, *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Tusquets, Barcelona, 1983: en el capítulo dedicado a Antonio de Hoyos señala que su literatura “acabó en la frivolidad de Álvaro de Retana (con similares diferencias a las que hay entre un palacio modernista y una casa Déco)” (p. 121). Un modelo para la revista *Mujeres* se reproduce en J. Domingo, *El desnudo seductor*, Arnao Ediciones, Madrid, 1988, p. 96.

<sup>4</sup> A. Retana, *Las mujeres de Retana*, Madrid, s.a., p. 1. El subrayado es nuestro.



1. Guillén: *El infierno de la voluptuosidad*.



2. Guillén: *Flor del mal*.

acudía a las manifestaciones del 1 de mayo con un mono de seda. Aunque en los prólogos de sus novelas se oculta dentro una moral sexual convencional, otros testimonios aseguran todo lo contrario.<sup>5</sup> También se diría que hay algo más que un disfraz femenino en la utilización del seudónimo de Claudina Regnier, con el que empezó a darse a conocer en el mundo editorial, que fonéticamente suena tan próximo a “régner” (reinar, en francés).

Como escritor es un tardío heredero de toda la literatura decadente que había triunfado en Europa a fines del siglo XIX y cuya fascinación por la fatalidad femenina, perversa y ambigua, resultó obsesiva. De hecho sus novelas están acusadamente inspiradas en Maupassant, Wilde, Colette, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Rachilde o Lorrain, aunque es infinitamente más frívolo, alejado, casi siempre, de la angustia vital, extrema y sublime, que a esos escritores les produjo navegar más allá del mal. Antes al contrario, Retana es absolutamente mundano y roza, sin el mínimo pudor por ocultarlo, la presuntuosa chabacanería de una falla. Litvak lo encuadra dentro de un “humorismo jocoso y divertido en sus novelas eróticas, muy explícitas y atrevidas”.<sup>6</sup> Sáinz de Robles valora, a pesar de sus costumbres “más bien livianas y extrañas”, su “enorme buen gusto” y su original sentido erótico, “descarado, vetado de humor y de sarcasmo”, con un estilo “bueno” y un vocabulario “castizo”.<sup>7</sup> Entre los numerosos testimonios de elogio que recibió de sus contemporáneos, que con frecuencia se incluyen al final de sus novelas, cabe recordar, por ejemplo, el de Julio Cejador, que califica a Retana como “el Petronio español” del siglo XX, ameno y ligero, sincero, realista, desenfadado y libre;<sup>8</sup> o el de Ramón Gómez de la Serna, quien escribió: “Lo principal del arte de Retana, lo que me atrae es que su arte falta y ataca a la virtud. Eso ya es bastante. Hay que deshacer la virtud, calumniarla, ruborizarla, tentarla, corromperla. Sólo des-

pués de que la virtud esté violada, perdida esa maldad de solterona que tiene, se convertirá en verdadera virtud”.<sup>9</sup>

Particular mención hay que hacer, para comprender en qué contexto Retana configuró su iconografía femenina, de su trabajo como compositor y letrista de las canciones que hicieron célebres las más famosas tonadilleras de los años veinte, con las que tuvo, además, una estrechísima relación. Precisamente durante el franquismo se publicaría —disfrazado de inocuo casticismo seguramente— su *Historia del arte frívolo*,<sup>10</sup> por donde desfilaban de nuevo La Goya, Paquita Escibano, Adelita Lulú, Amalia Molina, Raquel Meller o La Bella Chelito, en medio de decenas y decenas de cupletistas de variedades dadas a conocer desde comienzos de siglo, entre las que tampoco faltan hombres travestidos, como Bertin d'Hernonville o el famosísimo Egmont de Bries, lo que equiparaba sus actuaciones a las de aquéllas. Precisamente a este ilustre cartagenero, conocido “en el mundo” por Asensio Marsal, dedicaría Retana una apasionada biografía en la que figuran —entre otras noticias de jugoso interés— las canciones que interpretaba (todas ellas sobradamente conocidas por cualquier aficionado a la copla, una buena parte de las cuales habían sido compuestas o escritas por el propio Retana) y —lo que es mucho más interesante—, junto a cada una, constan las *divettes* a las que este ilustre trasformista imitaba. En la caricaturización de aquellos gestos estaba, seguramente, una buena parte de la femineidad estereotipada que Retana recogería en las ilustraciones de sus novelas. Pero, sobre todo, las letras de aquellas canciones constituyen la más absoluta frivolidad de la perversa decadente: “Yo soy la Mistinguette-que de flor en flor / va por el cabaré-con aire triunfador. / Yo soy la Mistinguette-que no quiere amar / y amando a todos suelo ser-paloma singular” o “Siempre llevo sombrero de plumas, / que mi negro cabello, al ceñir, / es a veces corona de reina / y ante ellos se inclinan dos mil”.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> “Soy casto por naturaleza y porque en la castidad está el secreto de mi juventud armoniosa y de mi potencia artística”, escribe en el prólogo de *Los ambiguos* (Suc. de Rivadeneyra, Madrid, 1922, p. 10). Sin embargo, durante la Guerra Civil, acusado “de haber usado los sagrados cálices para beber el semen de sus adorados jóvenes”, lo negó diciendo, entre el cinismo y la perversión: “Eso es falso. Siempre lo he bebido directamente, sin recipiente alguno” (J. Ríoyo, *Casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 334).

<sup>6</sup> L. Litvak, *Antología de la novela erótica española de entreguerras, 1918-1936*, Taurus, Madrid, 1993, p. 58.

<sup>7</sup> F. C. Sáinz de Robles, *La promoción de “El cuento semanal”, 1907-1925*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

<sup>8</sup> En *La señorita perversidad*, Madrid, 1921, s.p.

<sup>9</sup> En *El crepúsculo de las diosas*, Sanz Calleja, Madrid, s.a., p. 188.

<sup>10</sup> Editorial Tesoro, Madrid, 1964.

<sup>11</sup> A. Retana, *Los favoritos de la fama. Egmont de Bries. Su vida. Sus amores. Su arte. Sus canciones*, Imprenta de Caro Raggio, Madrid, 1921, pp. 15 y 28.



3. Delgado: *Ninfas y sátiros*.

4. Retana: *El ojo sagrado*.

Como artista, Retana fue calificado por Antonio de Hoyos como "el primer dibujante español —después de su inseparable José Zamora— de la elegancia femenina".<sup>12</sup> Ciertamente, la exploración de la feminidad —aunque no siempre a través de las mujeres— constituyó la pasión preferida de Retana, también en la vertiente plástica de su oficio: de hecho, fue el principal ilustrador de sus novelas. No obstante, no se trata aquí de reivindicar la singularidad formal de aquellos dibujos al margen de su literatura, sino de considerar globalmente cuantos trabajos plásticos —con independencia de sus autores (entre otros, el ya citado Pepito Zamora, Antonio Juez, Ricardo Marín, Demetrio, Delgado, Guillén, Ribas, Orbegozo o Benet)— sirvieron para ilustrar sus novelas, que constituyen, en definitiva, el punto de referencia crucial y común para todos a la hora de establecer una iconografía del trasformismo.

En efecto, tanto los hombres como las mujeres que desfilan por las novelas de Retana poseen, frecuentemente, un aspecto externo o unos rasgos de personalidad que, para el común de la gente, son propios del otro sexo. Su caracterización plástica está, naturalmente, muy determinada por los textos, aunque obedece a unos principios estilísticos completamente autónomos que alteran de muy diversos modos esos equívocos: en unas ocasiones —las menos—, la imagen es tan explícita que destruye por completo el equívoco y, por consiguiente, desaparece cualquier sentido perturbador sustentado en la duda; en otras, conduce a una modificación o, incluso, a una atenuación, mediante el falseamiento de la inspiración literaria, de la procaacidad inherente al relato; y, la mayoría de las veces, es tan estereotipada que sólo el referente literario hace posible un componente sexual en la imagen. Parece como si las imágenes —a las que, en el fondo, se atribuye más claridad que a las palabras— estuviesen destinadas no tanto a servir de ornamento o de enriquecimiento visual al libro, cuanto a ofrecer un mensaje más indeterminado del tema tratado en el libro, ya que unas ilustraciones rigurosamente fieles a los textos hubiesen sido difícilmente admisibles por la censura. Pero es precisamente esa "casta" indeterminación la que, a la luz de la literatura, permite una extrapolación del mensaje plástico, que se hace así mucho más genérico.

De todos modos, de cuantos personajes supuestamente "equívocos" recorren las novelas de Retana, el más frecuente

—que sólo para un lector ingenuo podría resultar el menos "dudoso" sexualmente de cuantos pueblan su universo plástico-literario (donde hay desde putas elegantes a sórdidas ramerías, desde atrevidas lolitas, ridículas lesbianas o aprovechados chaperos a toda la variedad inimaginable de maricones, chulos, atormentados idealistas del sexo o lujuriosos seductores cuyos impulsos son, paradójicamente, mucho más coherentes)— es la madura y experta seductora, que reúne todos los rasgos de un afeminamiento enfático y extravagante, como si fuera consecuencia de una actuación, que se arrastra, a pesar de su poderío, por los favores de un hombre; en fin, auténticas *drag queens*, en el sentido más estricto del término. No creo que sea demasiado aventurado suponer que, tras la mayor parte de estas "reinas", cuya compulsiva sexualidad las lleva a desplegar unos recursos de atracción completamente estereotipados en virtud de su extremado amaneramiento, existe, cuando menos, la ridiculización de una pose, y, por consiguiente, el cuestionamiento de la verdadera identidad que existe tras ellas, cuando no un guiño explícito a la actuación de alguien que necesita el disfraz para parecer mujer. El propio Retana —uno siempre ve los defectos de los demás antes que los propios— criticaba las novelas del invertido Antonio de Hoyos porque en ellas no se reconoce "la adoración de la hembra" sino que "se limita a ofrecérmola engalanada fantásticamente".<sup>13</sup>

Prácticamente en todas las novelas de Retana aparece este tipo de personaje, muchas veces como protagonista de las mismas, que resulta, además, especialmente caracterizador de su actividad como escritor y como dibujante; casi siempre es, también, el motivo que utiliza el ilustrador en la portada, y, cuando existen ilustraciones en el interior, se recurre a él de manera reiterativa. La identificación del propio Retana con esta figura parece fuera de toda duda desde el comienzo de su carrera como escritor. En el prólogo de *Rosas de juventud* —firmado con el seudónimo de Claudina Regnier, como si fuera un personaje distinto de Retana, autor del libro— escribe: "Cuando todos me creían desaparecida ... resucité perdida entre pinturas y *toilettes* de Decroll, cargada de pieles y de alhajas; pero más deliciosamente loca que nunca ... y sentimental por el Amor llamaba a mi puerta. Ese 'Amor' que todas esperamos con los ojos entornados, dispuestas a ofrecerle nuestra alma".<sup>14</sup>

Con todo, este prototipo tiene distintas variantes, lo que, en

<sup>12</sup> En el prólogo al libro de A. Retana, *A Sodoma en tren botijo*, Madrid, 1933, p. 3.

<sup>13</sup> C. Fortuny, *La ola verde. Crítica frívola*, Ediciones Jassón, Barcelona, 1930, p. 82.

<sup>14</sup> A. Retana, *Rosas de juventud*, Librería General Victoriano Suárez, Madrid, 1913, p. IX.



cada caso, permite una reflexión específica sobre las raíces de su verdadera naturaleza y el sentido del equívoco. El mayor poderío corresponde a las aristócratas de sangre y a las heroínas de la historia. Entre ellas están, por ejemplo, Paolina Bonaparte, protagonista de *La dama de Luxemburgo*, cuya “enfermiza obsesión por las telas, las flores, los tocados y los perfumes no eran sino los recursos que ella juzgaba necesarios para hacer más eficaces sus tentadores encantos”,<sup>15</sup> y de *El espejo de Paolina Bonaparte*, donde, precisamente, tiene lugar un intercambio de los papeles sexuales: aprovechando “la ambigua hermosura de René, que parecía una circasiana rubia disfrazada de hombre, la princesa Borghese ... encaprichose con la idea de vestir con sus ropas a Boisberty ... y trasformó al aristócrata en una apetitosa mujercita”.<sup>16</sup> En *El rayo de luna* aparece la princesa Borisoff, “exageradamente rubia y torneada, sugestiva, aunque ya no cumpliría los cuarenta y cinco años ... [con] una toaleta al parecer creada para una niña de catorce primaveras ... sonreía con una expresión pícaro ... aparecía más deslumbradora bajo aquella profusión de encajes blancos y rizados”, que, naturalmente, está perdida por los adolescentes: “¿Qué me dicen ustedes de este muchacho? ... ¿No son encantadores su candor y su sencillez? Ataviado de egipcio, como yo, y adoptando actitudes de vaso etrusco, causaría una emoción artística inenarrable”.<sup>17</sup> Uno de los personajes más divertidos es la narradora de *El último pecado de una hija del siglo*, que dirige a su confesor una larga carta donde cuenta sus aventuras, la última de las cuales es la seducción de un teniente francés al que atraen las coristas, por lo que, a pesar de ser aristócrata, se hace pasar por tal, pero, una vez conseguido el objetivo, ella aclara: “Sepa usted –concluí alzándome sobre mis tacones Luis XV– que yo no soy una *divette*, yo soy la excelentísima señora doña María Magnolia de Alba y Martín de Carrizosa, duquesa viuda de Cienfuegos”.<sup>18</sup>

Un segundo grupo lo forman las modernas liberadas, para quienes la promiscuidad sexual constituye un signo de los tiempos. Así sucede con Gloria, supuesta admiradora del propio Retana en *Flor del mal*, que escribe: “soy bonita, muy bonita, y, maquillada, con mis joyas ... mis pieles y mis trapos ... he tenido varios amantes ... tengo un corazón enorme, pero un cerebro más grande todavía ... he nacido para la aventura extraordinaria e imposible, para el eterno salto sobre el abismo; me atrae lo nuevo, lo raro, lo complicado, lo maravilloso”.<sup>19</sup> Un caso parecido sucede con la protagonista de *Raquel, ingenua y libertina*, una mujer mundana y culta, de vida azarosa, independiente y libre, que recibe cartas anónimas con el autógrafo “El hombre que ríe”; aunque intrigada, termina por decirse: “A un hombre que no se arrima, ¿Para que le quiero yo?”.<sup>20</sup>

También acaban por parecer extrañamente hiperfemeninas las redimidas por el amor, aquellas mujeres de turbulenta vida sexual finalmente convertidas en respetables señoras. Una de ellas es Paquita Flores, protagonista de la novela *Paquita la Caprichosa*, una señorita “de honor averiado”, orgullosa de poseer “uno de los templos del amor más pequeños del mundo” (aunque se encontró con señores que no pudieron “llenarlo”), que, después de una existencia veleidosa, termina por enamorarse “de un muchacho aristócrata tocado de manías literarias”.<sup>21</sup> Algo parecido sucede con Lina, en *Ninfas y sátiras*



5. *El encanto de la cama redonda*.

ros, que empieza como cortesana y acaba de esposa de un político.<sup>22</sup> Un final aún más decoroso tuvo Trinidad López y Esparraguera, esposa legítima del marqués de R., antaño conocida por la Menegilda, protagonista de *El ojo sagrado*, durante cuya “carrera” alcanzó las mayores cotas de inmoralidad. Entre las muchas aventuras vividas por esta mujer –al final ilustre– la más sorprendente es la que tuvo con un imitador de estrellas famosas, Monsieur Mabilie, que “salía al escenario estupendamente maquillado, luciendo un pingüe escote delantero, toda la espalda desnuda, los brazos al aire y las piernas ajustadas por unas mallas de seda color carne”,<sup>23</sup> pese a lo cual la única femineidad de aquel varón residía en su arte, ya que hizo disfrutar a la marquesa de una voluptuosa noche de amor.

Un cuarto grupo lo forman las malignas, que son las mujeres más próximas al prototipo de fatales finiseculares en las que claramente Retana se inspira. Tal es el caso de Judith Samuel, protagonista de *Al borde del pecado*, novela escrita –según testimonio del propio Retana– cuando Tórtola Valencia “y otras danzarinas famosas en el mundo nos deslumbraban a los polluelos con pretensiones literarias con su leyenda de originalidad extravagante”.<sup>24</sup> Su caracterización está llena de ambigüedades: “Todo en ella es irresistible y atrayente ... la sonrisa, mezcla de orgullo y lascivia ... el Diablo se apodera de su cuerpo andrógino ... una extraña mujer de edad imprecisable, con toda la anatomía de un chiquillo”,<sup>25</sup> aunque su vida, sin embargo, se convierte, paradójicamente, en un frenesí de insatisfacciones. También con una buena dosis de fatalidad se describe a la protagonista de *El demonio de la sensualidad*, Astarrea, “una criatura verdaderamente peligrosa”, que “lleva en su alma el cansancio de no poder amar ... y esto agudiza su obsesión erótica”.<sup>26</sup> Su descripción es completamente ambigua:

<sup>15</sup> Suc. de Rivadeneyra, col. La novela de Hoy, Madrid, 1925, p. 6. Ilustraciones de Antonio Juez.

<sup>16</sup> Editorial Castilla, col. Pompadour, Madrid, 1922, p. 149. Ilustraciones de Ribas.

<sup>17</sup> Rafael Caro-Raggio Editor, Madrid, 1921, pp. 27 y 159. Sin ilustraciones.

<sup>18</sup> La novela de bolsillo, Madrid, s.a., pág. 46. Ilustraciones de José Zamora. Prácticamente el mismo relato en *Una confesión muy siglo XX*, Rafael Caro-Raggio, Madrid, 1920, aunque la que firma es María Matilde de Alba y Martín de Carrizosa, duquesa viuda de Guadiana.

<sup>19</sup> Suc. de Rivadeneyra, col. La novela de hoy, Madrid, 1924, p. 17. Ilustraciones de Guillén.

<sup>20</sup> Biblioteca Hispania, Madrid, 1923, p. 124. Sin ilustraciones.

<sup>21</sup> Biblioteca Hispania, Madrid, 1922, pp. 5, 51 y 80. Sin ilustraciones. Portada de Solans.

<sup>22</sup> Biblioteca Hispania, Madrid, 1922. Ilustraciones de Retana. Portada de Delgado.

<sup>23</sup> Biblioteca Hispania, Madrid, 1922, p. 145. Sin ilustraciones. Portada de Retana.

<sup>24</sup> *Las mujeres de Retana*, pp. 15-19.

<sup>25</sup> Biblioteca Sopena, tomo XXXVII, Madrid, s.a., pp. 20-25. Sin ilustraciones.

<sup>26</sup> *Las mujeres de Retana*, pp. 7-9.

"Una virgen de quince años elegantizada a fuerza de abstinencia y castidad no hubiera ofrecido ... un contorno tan delicadamente andrógino en que no había más salientes pronunciados que los senos redondos, macizos, anormales, que surgían bruscamente del pecho liso, sin transición alguna de modelado para desmentir la apariencia del efebo que caracteriza al resto del cuerpo. Era alta, esbelta y grácil; franca y anatómica expresión del vicio refinado y la perversidad idealizada, y de lo muy escurrida de formas que era, llegaba a parecer asexual". La imposibilidad de consumir el sexo es lo que más hace dudar de su naturaleza, como si no fuera una verdadera mujer: "¿No es verdaderamente horrible que una mujer inteligente y rica como yo, sin trabas ni obligaciones de ninguna clase, no pueda ser amiga, en la más pura acepción de la palabra de un joven como tú, guapo y normal, que no le sirva para amante?". Aparece, incluso, como Retana, en quimono, "abierto por delante de tal suerte, que aparecerían en todo su esplendor los senos torneados y brillantes y el sexo florecido de oro". Pero está sentenciada: "Yo quisiera morir de amor en los brazos de un hombre, y estoy condenada a vivir sin gozar la menor vibración de los sentidos".<sup>27</sup> Otra maligna es Lolita, uno de los principales personajes de *El infierno de la voluptuosidad*, descrita asimismo con unas buenas dosis de ambigüedad: "con su áurea melena recortada y andrógina delgadez, que afinaba el pijama negro, parecía un guapo muchacho ... había venido al mundo para encender con su presencia los más graves ardores ... los ojos, soberbiamente azules, eran de una sublime perfección ... carecía de curvas pronunciadas; mas su cuerpo tenía serpenteos felinos y altiveces insospechables ... era amoral e irresponsable ... indomable, arriesgada y sensual ... Maquinaba cualquier perversidad con el rostro iluminado por la más ingenua sonrisa". Su encuentro con Leopoldo es absolutamente teatral: "Cayó el telón finalizando el primer acto de Lohengrin, y Lolita extendió sobre su pecho el plumaje de su abanico, no para refrescarse, sino porque, maestra de la *posse*, sabía que la línea de su escote resaltaría más graciosamente con aquella actitud forzada de figurina de Zamora".<sup>28</sup>

Un quinto grupo lo conforman las que, perteneciendo al sexo masculino, tienen externamente un aspecto femenino. Son los verdaderos trasformistas. Aparte algunos artistas del espectáculo —como el ya citado Monsieur Mabillo— el caso más curioso es el de Ali-Nur, un personaje de cuento oriental que, con objeto de ocultar su relación con la bella Encantadora, su amada, viste de mujer, dando ocasión a las más embarazosas situaciones, como la que le sucede al visir El-Aschir, cuando "esperando palpar su encanto más oculto ... encontró una cosa que no era lo que él iba buscando".<sup>29</sup> También dentro de este grupo podrían incluirse algunos personajes de sexo enigmático, como el Nardy de *Una aventura más*, tras cuya identidad se esconden dos hermanos de apariencia equívoca, Julio y Aurora, protegidos por una vieja artista de circo.<sup>30</sup>

Por último, el arquetipo femenino más próximo a una *drag queen* —a pesar de que, expresamente, no sea un trasformista— es la cupletista. Entre otras, están, por ejemplo, la Bella Agripina, una corista madura, de corpulencia rubeniana que "como toda mujer que empieza a verse importunada por las primeras sombras del crepúsculo, reservaba su predilección para los jóvenes tiernos y, a ser posible, nuevos en las lides amorosas",<sup>31</sup> que se dedica a devorar adolescentes en la novela *Currito el*

*ansioso*. En *La carne de tablado*, aparte de Nené, la protagonista, una artista de *varietés* enamorada de un torero —Retana tuvo que aclarar que no se correspondía con Adelita Lulú—, cuyas sofisticadas apariciones en escena describe con precisión, aparece su amiga Ofelia "née Filomena Gómez, que ... practicaba la doctrina de Cristo en lo concerniente a 'Dejad que los niños se acerquen a mí', sobre todo si tienen veinte años".<sup>32</sup> *El diablo con faldas* es Angelita, una actriz amante del torero Currito, su verdadera pasión (aunque su vida esté llena de frivolidades), que —entre otros testimonios significativos que vinculan el género con la práctica sexual— recomienda al lector que "reproduzca a su antojo la escena de mi [su] debut como mujer", no sin advertir que "Currito hizo honor a su nombre".<sup>33</sup> Guadalupe Montoya es una hembra andaluza protagonista de *El veneno de la aventura*, cupletista e ídolo nacional, poseída por el demonio de la infidelidad, cuya primera "ilusión desinteresada" es Jacinto Morales, al que, sin embargo, no acaba por seducir.<sup>34</sup> Una sucesión interminable de "reinas destronadas" aparece en *El crepúsculo de las diosas*, ambientada en el mundo barcelonés del teatro y la revista. En *El rayo de luna* —significativamente dedicada por Retana "a mi sublime y adorada hermana espiritual Aurorita M. Jauffret, La Goya"— aparece Florencia Rosental, una *divette* amante del pintor Luciano Zaragoza: "Trajo al estudio una ráfaga de perfumes exquisitos y violentos. La celebrada artista llegaba ataviada con una distinción rebuscada y deslumbradora ... Artificiosa y llamativa, Florencia cultivaba fuera del escenario una elegancia aparatosa y extravagante que prestara a su persona un incentivo que sustituyese su falta de juventud ... prefería acentuar su aspecto de pantera joven, enigmática y trastornadora".<sup>35</sup>

Sin embargo, este aparatoso despliegue no estuvo exento de vacilaciones. En el año 1929 Retana, que entonces comenzó a firmar sus novelas con el respetuoso seudónimo de Carlos Fortuny, como si quisiera dar un giro ordenado a su vida tras haber sido encarcelado por segunda vez y suspendido de empleo y sueldo en el Tribunal de Cuentas, publicó *Primera actriz de vanguardia*, protagonizada por una de sus habituales mujeres *art déco*, Nieves San Germán, que en un camerino "decorado con vagas pretensiones cubistas ... parecía una rusa, auténtica como un bolchevique, por el rostro anguloso, los ojos verdes de pantera, exageradamente hundidos, aunque no tanto como la boca, los pómulos salientes y aquella enmarañada cabellera que tanto le costaba de agua oxigenada". Como de costumbre, "sentía hambre y sed de un ideal maravilloso que tardaba demasiado en presentarse", lo que la convertía en "impúdica y ardiente como una gata". Sin embargo, Retana presenta a la actriz como precursora de un vanguardismo que sólo le trae calamidades y aislamiento, del que termina por arrepentirse: "Y Nieves, iluminada por un rayo de luz sensato, tuvo la discreción suficiente para renunciar a sus locos sueños de ambición y vendió sus decorados, su atrezo y sus vestidos de furiosos colorines y hechuras inverosímiles", aunque, a pesar de la renuncia, vuelve nostálgica: "Más esta vez escarmentada, huyó previsora del arte de vanguardia y su presentación al público tuvo lugar en Motilla del Palancar, con un sainete de Muñoz Seca y Pérez Fernández. / Al fin y al cabo, lo que era su vida... ¡Un divertido sainete!, aunque ella había intentado que fuese una alta comedia".<sup>36</sup>

<sup>27</sup> Ed. Castilla, col. Pompadour, Madrid, 1921, pp. 46, 72, 106 y 109. Ilustraciones de Ribas.

<sup>28</sup> Ed. Colombia, col. Esmeralda, Madrid, 1924, pp. 25-38 y 87. Ilustraciones de Guillén.

<sup>29</sup> Suc. de Rivadeneira, col. La novela de hoy, Madrid, 1922, p. 36. Ilustraciones de Retana.

<sup>30</sup> Prensa Moderna, Madrid, 1929. Ilustraciones de Guillén.

<sup>31</sup> Biblioteca Hispania, col. Afrodita, Madrid, 1920, p. 43. Sin ilustraciones.

<sup>32</sup> Imprenta V. H. de Sanz Calleja, Madrid, s.a., p. 73. Sin ilustraciones.

<sup>33</sup> La novela de noche, Madrid, 1924, p. 87. Ilustraciones de Demetrio.

<sup>34</sup> La novela de noche, Madrid, 1924. Recogida por Litvak, ob. cit., pp. 245-328.

<sup>35</sup> Ob. cit., p. 41.

<sup>36</sup> Prensa Moderna, col. Los novelistas, Madrid, 1929, pp. 7-9 y 45. Ilustraciones de Orbegozo.

## MARY KELLY: FEMINISMO Y PSICOANÁLISIS

PATRICIA MAYAYO

EN sus inicios, el movimiento feminista centra sus esfuerzos en la denuncia política: desvelar los mecanismos de discriminación socio-laboral, rescatar del olvido la obra de las mujeres artistas o reivindicar la existencia de una presunta sensibilidad femenina son, así, algunos de los aspectos más destacados en torno a los cuales se articula la actividad de las primeras críticas y artistas feministas. A mediados de los años 70, no obstante, se produce un cambio de paradigma: no se trata ya de intentar crear imágenes “positivas” de la mujer, sino de desvelar cómo la propia categoría “mujer” se construye a través de la representación o, dicho de otro modo, de examinar el papel que cumple el orden simbólico en la constitución del sujeto como ser sexuado.

Con este objetivo, la crítica feminista vuelve la mirada hacia el psicoanálisis y, más en particular, desde la publicación, en 1974, de la influyente obra de Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism*,<sup>1</sup> hacia la teoría lacaniana, en la que encuentra un soporte teórico adecuado para analizar la construcción psico-social de la feminidad. En efecto, según Lacan, la identidad sexual no es inherente al sujeto, sino producto de la socialización y de los mecanismos de adquisición del lenguaje. Lo femenino y lo masculino no son categorías absolutas, sino lugares vacantes que ocupa el individuo dentro de un sistema de oposiciones binarias.<sup>2</sup> Lo que determina, en la teoría lacaniana, el posicionamiento del sujeto dentro de este sistema diferencial es la posesión o la carencia del falo. Esto no implica que, para Lacan, la diferencia sexual resida en la diferencia anatómica: falo y pene no son términos equivalentes, sino que el falo opera, en el ámbito de la cultura, como un significante de los roles y del poder que la sociedad adscribe a aquellos que asumen una identidad masculina. A consecuencia de esto, la situación de la mujer dentro de este sistema de oposiciones es intrínsecamente problemática: si el falo constituye el principal indicador de diferencia, la mujer se ve abocada a ocupar una posición de ausencia, de carencia.

La etapa más crucial, según Lacan, en el proceso de formación de la identidad sexual es el llamado complejo de Edipo. En la fase pre-edípica, tanto el niño como la niña consideran a su madre como objeto de deseo. Este estadio llega a su fin con la institución de la prohibición del incesto en lo que Lacan

llama “el Nombre-del-padre”. Con este término, el psicoanalista francés no se refiere, por supuesto, a la figura real del padre, sino a la intervención de la cultura en la primitiva relación madre-hijo/a. Bajo la amenaza de “la Ley-del-padre”, el niño transferirá el deseo que siente hacia su madre hacia un sujeto femenino, mientras que la niña lo transferirá hacia su padre, que representa el falo, identificándose con su madre, que carece de él. Al mismo tiempo, el deseo primario que suscitaba la figura materna será reprimido en el inconsciente. La identidad sexual se adquiere, pues, a expensas de una pérdida, de una renuncia. De ahí que, para Lacan, la satisfacción del deseo nunca pueda ser colmada. Este es, por definición, ex-céntrico, ya que se ve constantemente desviado de su objetivo original, la unión con la madre, hacia un sustituto femenino (en el caso del varón). A través de este proceso de continuo desplazamiento, la mujer se transforma en un fetiche, en un objeto sustitutivo destinado a paliar la ausencia de una pérdida original.

En sus escritos, Lacan denuncia lo que podríamos denominar como “el esencialismo biológico” o, en otras palabras, rechaza la existencia de una esencia femenina o masculina previa a las operaciones del orden simbólico a través de las cuales el sujeto habrá de constituirse. Esta idea tiene importantes implicaciones para la crítica de arte, ya que pone de relieve el papel que cumple la representación en la producción de la subjetividad. Tiene, asimismo, una enorme relevancia para el feminismo puesto que si la identidad sexual se concibe como producto de un proceso cultural (y no ya como consustancial al sexo biológico), se abre, para las mujeres, la posibilidad de alzarse contra la petrificación de la diferencia en unas categorías fijas, universales, abstractas y normativas.

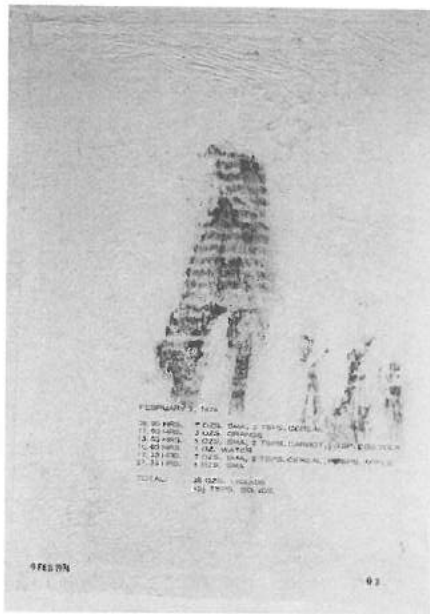
Se explica, así, que en las últimas décadas críticas y artistas feministas hayan mostrado notable interés por las teorías psicoanalíticas. Una de las contribuciones más relevantes a esta lectura feminista del psicoanálisis ha sido, sin duda, la obra de la artista norteamericana Mary Kelly.<sup>3</sup> Uno de sus primeros proyectos, *Post-Partum Document* (1973-79), describe, por ejemplo, los pormenores de la relación entre Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño. La artista elige un tema tradicionalmente femenino, pero se aleja, al mismo tiempo, de las representaciones habituales de la maternidad (el

<sup>1</sup> Juliet Mitchell: *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women*. Nueva York, Vintage Books, 1975.

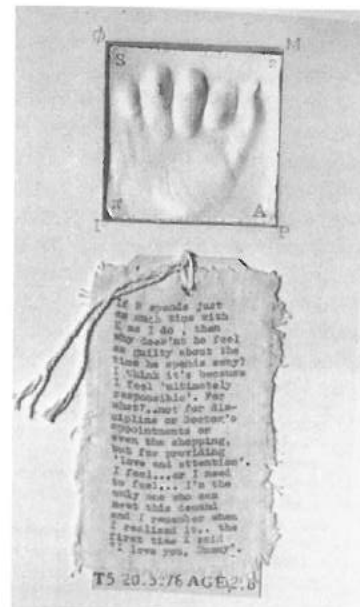
<sup>2</sup> Lacan propone volver a examinar los textos de Freud desde la perspectiva de la lingüística estructural. En el *Curso de lingüística general* (1916), Ferdinand de Saussure define el signo como una entidad ideal formada de dos partes, significante y significado, cuya relación es arbitraria. Ninguna de estas dos partes tiene existencia independiente: sólo en el seno del sistema alcanzan su valor. Un sistema de signos es, así, un sistema de oposiciones, en el que cada signo se define por el lugar que ocupa con respecto a otros. De modo similar, para Lacan, lo masculino y lo femenino no son categorías fijas que se definen por sí mismas, sino que cada una es función de la otra: su valor radica en la pura diferencia. Sobre la teoría de la sexualidad en la obra de Lacan, véanse, entre otros: Jacqueline Rose: *Sexuality in the Field of Vision*. Londres, Verso, 1991 y Silvia Tubert: *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Madrid, El Arquero, 1988.

<sup>3</sup> Un excelente resumen del impacto que ha ejercido el psicoanálisis en el arte más reciente puede encontrarse en Kate Linker: “Representation and sexuality”, en Brian Wallis (ed.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 391-415.





1. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. Documentación I: Análisis de improntas fecales y tabla de alimentación, 1974.



2. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. Documentación IV: objetos-fetich, diario y diagrama (*Experimentum Mentis* IV: De la feminidad), 1976.

clásico modelo de “*Madonna con niño*”). La obra tiene, en efecto, un marcado carácter “científico”:<sup>4</sup> dividida en seis secciones, presenta una serie de *memorabilia* de los primeros años de vida del bebé (pañales, grabaciones, ropa infantil, dibujos...) junto a un sinnúmero de cuadros sinópticos, de diagramas lacanianos y de textos en los que se analiza el impacto del psicoanálisis en el ámbito del feminismo.

Inspirándose en las teorías de Lacan sobre la constitución del sujeto sexuado, el Documento se inicia con una descripción de la separación que tiene lugar entre madre e hijo al finalizar el período de lactancia (*Weaning from the Breast*). El cambio de dieta del niño queda reflejado en los pañales del bebé y en una serie de diagramas (fig. 1) en los que la madre consigna el día a día de la alimentación y defecación de su hijo.

La segunda parte (*Weaning from the Holophrase*) describe el período en el que el niño empieza a emitir sus primeras palabras. Durante cinco meses, Kelly registra puntualmente en grabaciones de doce minutos el progresivo perfeccionamiento de las capacidades expresivas de su hijo. En esta fase de iniciales balbuceos, la madre y el niño se hallan unidos por un vínculo profundo: aunque los primeros sonidos del bebé anticipan su independencia como futuro sujeto hablante, la figura de la madre sigue siendo crucial como intermediaria entre el niño y el mundo.

La tercera parte (*Weaning from the Dyad*) analiza el cambio que se produce cuando la unión madre-hijo se ve bruscamente interrumpida por la intervención del padre. Esta sección incluye extractos de conversaciones grabadas, en las que el niño emplea por primera vez el pronombre “Yo”, un signo de autonomía e independencia crecientes con respecto a su madre.

En la cuarta sección (*On Femininity*), se desencadena el drama edípico, durante el cual el niño busca, por una parte, atraer la atención de su madre y entra en rivalidad, por otra,

con su padre (fig. 2), mientras que en la quinta (*On The Order of Things*), lo que se describe es la curiosidad del niño acerca de las diferencias anatómicas. En un diagrama del cuerpo femenino, Kelly marca las partes de la anatomía sobre las que quiere su hijo, ilustrando de esta forma cómo el niño se constituye en tanto que sujeto sexuado en el marco de un sistema diferencial basado en la oposición femenino/masculino.

La última sección del Documento narra el proceso final de separación entre madre e hijo que tiene lugar en el momento en el que el niño empieza a escribir. Compuesta por una serie de tablillas de pizarra, a imitación de la célebre piedra Rosetta,<sup>5</sup> esta sección empieza con la transcripción de letras sueltas y termina cuando el niño escribe su patronímico (fig. 3), transformándose así en “el autor de su propio texto”, una última afirmación de independencia fálica frente a su madre.

Al igual que en *Post-Partum Document*, en su siguiente obra, *Corpus* (1984-85), Kelly aspira a desvelar el papel que cumplen el lenguaje y la representación en la producción de la identidad de género.<sup>6</sup> La obra se centra en un análisis de la feminidad en el período de transición a la edad madura, una etapa crítica en la que las mujeres dejan de ser consideradas como objetos de deseo, experimentando así un sentimiento de alienación con respecto a su propia imagen. Ostensiblemente ignorada por la literatura, el cine y la publicidad, la mujer madura se transforma en una suerte de presencia invisible. Como observa la propia Kelly, “¡Ser mujer no es sino un breve momento de la vida! Las definiciones de la feminidad se basan primordialmente en la capacidad procreadora del cuerpo y en su naturaleza de objeto-fetich, de objeto destinado ‘a ser contemplado’”.<sup>7</sup>

*Corpus* se basa en la yuxtaposición de dos tipos de imágenes (figs. 4 y 5): por un lado, una serie de fotografías de prendas de vestir (una cazadora de cuero, un bolso, unos zapatos,

<sup>4</sup> El propio título de la obra, “Documento”, denota, de hecho, una voluntad de análisis “científico”.

<sup>5</sup> Esta superposición del universo cotidiano (la relación madre-hijo) al universo histórico (la piedra Rosetta) puede ser interpretada como una intrusión del tiempo femenino (según la expresión de Julia Kristeva) en el ámbito de las convenciones patriarcales, de la cultura.

<sup>6</sup> *Corpus* forma parte de un proyecto de mayor amplitud, *Interim* (1983-89), expuesto por primera vez en su totalidad en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 1990. Véase *Mary Kelly's Interim*. Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1990.

<sup>7</sup> Monika Gagnon: “Texta Scientiae (the enlacing of knowledge). Mary Kelly's *Corpus*”, *C magazine*, n.º 10, verano de 1986, p. 28; cit. en Griselda Pollock: *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Londres, Routledge, 1988, p. 188.

un camisón de noche y un vestido bordado de color blanco), dispuestas en creciente desorden (firmemente atadas con una cuerda, minuciosamente dobladas y descuidadamente arrugadas); por otro, un conjunto de documentos visuales extraídos de revistas femeninas, libros de anatomía o novelas rosas, así como varios textos manuscritos en los que se reflejan las ansiedades que suscita la aceptación de la propia imagen en la edad madura. Al recurrir a prendas de vestir para representar el cuerpo, Kelly pone de manifiesto, de inmediato, que no es el cuerpo biológico lo que está en liza, sino la imagen corporal, el cuerpo como producto del orden del discurso.<sup>8</sup> Textos e imágenes aparecen ordenados en cinco grupos (*Menace*, *Appel*, *Supplication*, *Erotisme*, *Extase*), siguiendo el modelo de las cinco "actitudes pasionales" de la histeria, descritas y fotografiadas por el neuropatólogo francés J. M. Charcot en *Iconographie de la Salpêtrière* (1887-1890).

Parece evidente, pues, que tanto en *Post-Partum Document* como en *Corpus*, Kelly bebe directamente de las fuentes del psicoanálisis. La mayor parte de la crítica ha tendido, de hecho, a interpretar la obra de la artista norteamericana como una ilustración cuasi-literal de ciertas teorías psicoanalíticas. Por citar tan sólo un ejemplo, convendría recordar que la exhibición de las primeras partes del Documento (en el London Institute of Contemporary Art, en 1976) provocó una agria polémica en la prensa acerca de la pertinencia del empleo del psicoanálisis en el terreno de la creación artística. En una carta dirigida al periódico feminista *Spare Rib*, Margot Waddell y Michelene Wandor criticaban el carácter "esotérico e intelectual" de la obra. "[El Documento] depende en demasía de una serie de teorías presentadas inadecuadamente", añadían, "lo que no puede más que distraer la atención de la naturaleza 'artística' de la obra".<sup>9</sup> En una respuesta titulada "Using psychoanalytical theory", Parveen Adams y Rosalind Delmar se alzaban contra las opiniones de Waddell y Wandor, haciendo hincapié en la importancia que revestía, a su juicio, para el movimiento feminista, "el giro hacia el empleo de la teoría psicoanalítica como un medio de desvelar los mecanismos a través de los cuales se nos forma como mujeres en la sociedad patriarcal".<sup>10</sup>

Aunque esta apropiación artística del psicoanálisis constituye, sin duda, uno de los aspectos fundamentales de la obra de Kelly, lo que me gustaría sugerir, en esta comunicación, es que la artista norteamericana se aventura, asimismo, en una dirección opuesta: una re-escritura o re-visión activa del discurso psicoanalítico. Dicho de otro modo, Kelly no sólo recurre al psicoanálisis, sino que, a través de sus obras, desvela algunas de las lagunas, omisiones y puntos de fricción que jalonan los textos de Freud y de Lacan.

Consideremos, ante todo, el *Post-Partum Document*. Esta obra no sólo se inspira en las teorías lacanianas, sino que explora un terreno ignorado por el psicoanalista francés: el universo de las fantasías maternas. "En el *Post-Partum Document*", escribe Kelly, "he intentado demostrar cómo la maternidad se construye a través de la relación madre-hijo".<sup>11</sup> El Documento desvela así, en primer lugar, las inquietudes a las que se enfrenta una mujer a la hora de representar lo que la sociedad le adscribe como su rol "natural". En la primera sección, por ejemplo, la artista refleja la ansiedad que experimenta al finalizar el período de lactancia. "En la etapa inmediatamente posterior al nacimiento", afirma Kelly, "lo que la madre quiere, fundamentalmente, es que su hijo esté 'sano'. Una defecación normal no es sólo un indicio de la salud del niño, sino también, en el patriarcado, una prueba de la capacidad natural de la

e Name ....



3. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. Documentación VI: alfabeto anterior a la escritura, exergo y diario (*Experimentum Mentis* VI: De la insistencia sobre la letra), 1976.



Menacé



4. Mary Kelly. *Interim. Parte I: Corpus, Menacé y material complementario del archivo de la artista*, 1984.

mujer para la maternidad y el cuidado infantil ... El niño es el síntoma de la madre en la medida en que ésta es juzgada a través de aquél".<sup>12</sup> De ahí que el Documento aparezca jalonado por un rosario de preguntas: ¿Qué es lo que he hecho mal? ¿Por qué no entiendo? ¿Quién soy? ¿Qué voy a hacer?

Además de desenmascarar las presiones sociales a las que se ve sometida la mujer-madre, Kelly suscita un problema que los textos de Lacan parecen haber pasado por alto: la posibilidad de un fetichismo maternal. Así, en la cuarta sección del Documento, describe cómo la desarticulación de la unión primitiva madre-hijo desencadena un doble proceso: al sentimiento de pérdida experimentado por el niño, se suma la angustia que embarga a la madre cuando ésta toma conciencia de la creciente independencia de su hijo. En la fase pre-edípica, según Kelly, la madre tiende a imaginar que el vástago forma parte de

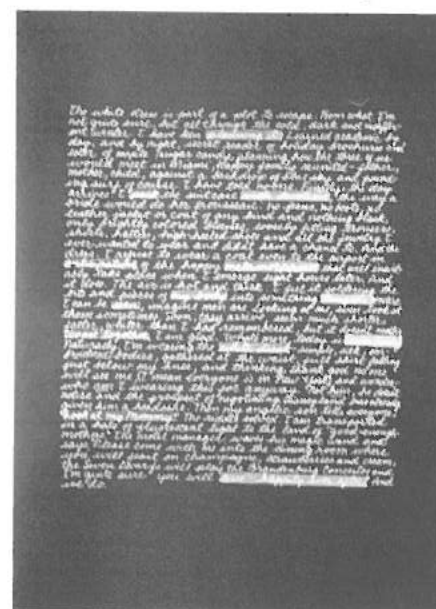
<sup>8</sup> Tanto en *Post-Partum Document* como en *Corpus*, Kelly opta por no representar directamente el cuerpo de la mujer, en un intento de soslayar la transformación del cuerpo femenino en espectáculo, en objeto privilegiado de la mirada.

<sup>9</sup> *Spare Rib*, n.º 55, 1977, p. 4; cit. en Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1979-1985*. Londres, Pandora Press, 1987, p. 204.

<sup>10</sup> *Spare Rib*, n.º 56, 1977, p. 6; cit. en Parker y Pollock, *op. cit.*, p. 205.

<sup>11</sup> Mary Kelly: "On Sexual Politics and Art", en Parker y Pollock, *op. cit.*, p. 311.

<sup>12</sup> Mary Kelly: "Beyond the Purloined Image", en Parker y Pollock, *op. cit.*, p. 305.



5. Mary Kelly. *Interim. Parte I: Corpus, Extase* (detalle), 1984.

su propio cuerpo, es decir, cree “ser el falo” a través de la unión con el niño. Esta fantasía de plenitud simbólica llega a su fin con la intervención de “la Ley-del-padre”. Los vestidos, dibujos y otras pertenencias del bebé adquieren, así, el valor de fetiches susceptibles de compensar la pérdida del niño-como-falo. Si bien esta teorización del fetichismo femenino puede resultar (y ha resultado, de hecho) polémica desde un punto de vista feminista, es preciso reconocer que el Documento otorga a la madre la posibilidad de convertirse en sujeto deseante (y no sólo en mero objeto deseado), una posibilidad de la que carecía en la narrativa lacaniana.<sup>13</sup>

*Corpus* saca a la luz otra presencia oculta, la de la mujer en la frontera de la “edad madura”. “He pensado con frecuencia en dedicar [esta obra] a la madre de Dora, la mujer que nunca llegó a conocer a Freud”, declara Kelly. “Freud asumió que adolescía de ‘la psicosis del ama de casa’: ¿Demasiado vieja para ser sometida a análisis? ¿Demasiado vieja para ser tomada en cuenta? En cierto sentido, [la madre de Dora] refleja el dilema al que se enfrenta la mujer madura a la hora de dar curso a su sexualidad, a su deseo, cuando deja de ser deseable”.<sup>14</sup>

Dora es el nombre que Freud atribuyó a la heroína de su “Análisis fragmentario de un caso de histeria”, publicado en 1901. La madre de la paciente no aparece sino fugazmente en el texto freudiano: “Nunca llegué a conocer a la madre. A partir de los relatos de la chica y de su padre, me vi inclinado a imaginar que se trataba de una mujer inculta y, sobre todo, estúpida, cuyo único interés se centraba en los asuntos domésticos ... Presentaba, de hecho, síntomas de lo que podría llamarse ‘la psicosis del ama de casa’”.<sup>15</sup>

En la obra de Freud, la mujer madura carece de voz: no es sino la sombra, apenas perceptible, de una ausencia. Kelly, por el contrario, pone de manifiesto los deseos de la mujer, sus fantasías, sus conflictos, en ese momento de transición llamado “madurez”. “Es tarde y estoy buscando un tratamiento de emergencia para la cistitis en un manual de *auto-ayuda* titulado

‘El cuerpo de la mujer’”, reza, por ejemplo, uno de los textos manuscritos de *Corpus*. “El índice me remite a L23. De pasada, me topo con un diagrama horrible: ... el proceso de envejecimiento. ¿Qué es lo que encuentro fascinante en esta descripción gráfica de la destrucción del cuerpo femenino de 0 a 80 años? Me resisto. Parece demasiado vieja para tener 50 ... Yo nunca seré así. ¿O quizá sí? He ahí la brutalidad de los datos estadísticos. Soy reductible al ejemplo d) edad madura, fuerza muscular y capacidades intelectuales en declive”.

La referencia a las “actitudes pasionales” de Charcot es otra de las estrategias desplegadas en *Corpus* para desarticular el discurso psicoanalítico, una estrategia mediante la cual Kelly nos remite al momento fundacional de la teoría freudiana. Como es bien sabido, Freud empezó a escribir sus *Estudios sobre la histeria* cuando estaba trabajando a las órdenes de Charcot. No obstante, mientras el neuropatólogo francés hacía hincapié casi exclusivamente en los síntomas visuales de la enfermedad, Freud se centró en las manifestaciones verbales de la misma, desviando la atención del analista de la observación visual a la terapia hablada. *Corpus*, según señala la propia Kelly, refleja cómo, “hoy en día, el cuerpo —ese objeto ignorado por la mirada médica— vuelve a resurgir en el espectáculo de la publicidad contemporánea, donde los cuerpos de las mujeres, retratados en una variedad de ‘actitudes pasionales’, proliferan por doquier”.<sup>16</sup> Kelly llama la atención, así, sobre los paralelismos observables entre la quinta “actitud” de Charcot, *Extase*, y un conocido anuncio de la marca Calvin Klein para la revista *Vogue*.

Mediante esta alusión a Charcot, la artista norteamericana pone en tela de juicio, asimismo, la histerización del cuerpo femenino en el discurso médico. Como expone Michel Foucault en su ya clásica *Historia de la sexualidad* (1976), esta histerización era uno de los cuatro grandes dispositivos de control de la sexualidad desplegados por el poder en las sociedades occidentales del siglo XIX. Implicaba un proceso tripartito a través

<sup>13</sup> A este respecto, Kelly escribe: “[No se trata] de reivindicar este potencial fetichismo femenino, sino de distanciarse de él, algo que hasta ahora no resultaba posible ya que se había ignorado [su existencia]”; véase Mary Kelly: “Desiring images/Imagining Desire”, en Mara Witzling (ed.): *Writings by Contemporary Women Artists*. Nueva York, Universe, 1994, p. 216.

<sup>14</sup> Mary Kelly: “Representing the Body”, en James Donald (ed.): *Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds*. Londres, MacMillan, 1990, p. 62.

<sup>15</sup> Sigmund Freud (1901): “Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria”, en *Standard Edition*. Londres, Hogarth Press, 1968, vol. VII, p. 265.

<sup>16</sup> Kelly, “Representing the body”, *op. cit.*, p. 60.



del cual el cuerpo de la mujer era sometido a diagnóstico (y descalificado como un cuerpo patológicamente saturado de sexualidad), integrado en la esfera de la práctica médica y, finalmente, asimilado al espacio familiar, en el que ejercía una función biológico-moral: “la Madre, con su imagen negativa, la ‘mujer nerviosa’, constituía la forma más visible de esta histerización”.<sup>17</sup>

Tanto Charcot como Freud (que realizó sus primeros “descubrimientos” decisivos en el marco de sus estudios iniciales sobre la histeria, “Anna O” y, por supuesto, “Dora”) cumplieron un papel crucial en esta construcción de la histeria femenina. Al aludir explícitamente a las “actitudes” de Charcot, *Corpus* pone de relieve lo que Luce Irigaray ha condenado como la misoginia fundamental del psicoanálisis. Según la escritora feminista, la mujer (y en particular, la mujer “histérica”), convertida en objeto de observación médica, representa, en la teoría psicoanalítica, el núcleo fundador a partir del cual nace y se articula un discurso exclusivamente masculino: “Así pues, se trata de que vosotros, los hombres, habléis entre vosotros, los hombres, de la mujer, quien no puede interesarse ni intervenir

en un discurso referente al *enigma*, al logogrifo que ella representa para vosotros. De modo que el misterio que la mujer *es*, constituye la mira, el objeto y la trama de un discurso masculino, de un debate entre hombres que a ella no se le plantea, que no le concierne, sobre el que ella, en último extremo, nada tiene que saber”.<sup>18</sup>

En resumen, las ansiedades de la maternidad, el problema del feticchismo femenino y la histerización del cuerpo de la mujer son algunos de los problemas que explora Kelly con el fin de desvelar las implicaciones ideológicas del psicoanálisis. Si bien incorpora la visión lacaniana de la producción de la identidad sexual, la artista se distancia del clásico androcentrismo del discurso psicoanalítico, poniendo de manifiesto sus carencias (término problemático por excelencia), sus silencios, aventurándose en un estudio de las experiencias femeninas. La obra de Kelly constituye, así, un epítome de la compleja interacción entre feminismo y psicoanálisis, una interacción que podríamos definir, parafraseando la famosa fórmula de Jane Gallop,<sup>19</sup> como un intento de frustrar la seducción de la hija (el feminismo) por el padre (el psicoanálisis).

<sup>17</sup> Michel Foucault (1976): *Historia de la sexualidad*. Madrid, Siglo XXI, 1987, tomo I, p. 127.

<sup>18</sup> Luce Irigaray (1974): *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978, p. 9.

<sup>19</sup> Jane Gallop: *Feminism and Psychoanalysis: the Daughter's Seduction*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.

## EL TEMA DE LA MUÑECA EN EL NUEVO CINE ESPAÑOL

PILAR PEDRAZA

Universitat de València

EL muñeco —o el cadáver o el loco— animado por medios demoníacos, manipulado por su dueño, o mero sustituto inerte del hombre, es uno de los temas predilectos del cine mudo, como metáfora del propio cine y también, en definitiva, de la condición humana. Como en el caso del “doble” (Doppelgänger), con el que a veces se solapa, en el cine el muñeco es algo más que un elemento argumental. Constituye más bien un punto de partida o de apoyo de la puesta en escena para la representación del monólogo narcisista, del mismo modo que el “doble” lo es para representar la escisión de un personaje o para poner en imagen un conflicto interno. Comporta un reto artístico de primer orden, ya que supone habitar un texto que está en movimiento incesante con un objeto en principio inerte, pero que debe hallarse en perpetuo diálogo visual con el espectador además de con su demiurgo.<sup>1</sup>

En el caso de la muñeca, se trata además de gestionar una metáfora de la mujer, del otro cosificado y convertido en mero espejo y en juguete sexual dotado de una apariencia que es una caricatura del cuerpo humano en el culmen de su belleza. El emparejamiento del hombre y la muñeca tiene una larga tradición en el cine y sobre todo en la literatura europea, pero curiosamente hay dos películas, ambas españolas y producidas en el mismo año (1973), que constituyen dos propuestas diferentes y radicales sobre este tema. Nos referimos a *Tamaño Natural* de Luis García Berlanga, y *No es bueno que el hombre esté solo*, de Pedro Olea. Su precedente común inmediato es el episodio del maniquí de *Ensayo de un crimen o la vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) de Luis Buñuel y, en la lejanía del cine mudo, *La muñeca* (1919) de Lubitsch, cuya enorme vitalidad, sin embargo, buscaríamos en vano en estas obras un tanto necrófilas.

*No es bueno que el hombre esté solo* de Pedro Olea (1973) es una “vánitas” sobrecargada de mensaje social y concebida desde unos supuestos barrocos como lo está bajo el signo del sadianismo la película de Berlanga. Desde los títulos de crédito se muestra de un modo programático un bodegón de acentuado sabor español, integrado por el retrato de la esposa muerta y un reloj, en tonos castaños y con fuerte claroscuro. Los decorados del film recogen lo más ampuloso y al mismo tiempo aburguesado del estilo “castellano” y otros subproductos de la estética franquista, para crear un escenario incómodo, destemplado, formalista y con marcados signos de autodefensa y atrinchamiento frente a un mundo externo hostil. La muñeca, que susti-

tuye en la vida del viudo Martín (José Luis López Vázquez) a la difunta esposa, es un maniquí serio y solemne, sin la turgencia carnosa del de Berlanga. Su rostro tiene rasgos personales: es un retrato, una sustituta de la muerta cuya misión en principio consiste en mantener ocupado su hueco, no dejar que una intrusa turbe la vida del esposo. Esta idea es tan vieja como el mundo occidental y aparece por vez primera en la tragedia de Eurípides, *Alceste*.<sup>2</sup>

A la muerte de la reina Alceste, su esposo Admeto tranquiliza a sus hijos sobre el destino de la casa y de la familia diciéndoles que hará construir una imagen de la esposa y, colocándola en el lecho nupcial como recordatorio de su presencia, impedirá que ninguna otra mujer ocupe su lugar. El hecho de tener en su cama una muñeca a la que trata como esposa no convierte a Admeto ni a Martín en depravados. Tampoco son, como Michel (Michel Piccoli) de *Tamaño Natural*, unos libertinos sino viudos taciturnos que desean estar solos y no saben cómo lograrlo. Incapaz de defenderse del mundo exterior o marcar su territorio, Martín cree, como Admeto, que una muñeca le librará de ser invadido. “Odio a los que se meten en la vida de los demás y por desgracia estamos rodeados por gente así”, se queja a la muñeca, y en otra ocasión dice: “¿Por qué no puedo vivir como quiera si no hago daño a nadie?”. Cuando la saca de noche a dar una vuelta en automóvil y son sorprendidos por la policía, se ve sometido a un interrogatorio desagradable y a la clase de humillante sospecha que flotaba en las intervenciones policiales del franquismo, que colocaban al ciudadano en una situación equívoca de presunto delincuente hasta cuando besaba a su pareja.

El agobio producido por el asedio de carácter inquisitorial y censor de una sociedad corrompida por la dictadura está expresado en la película por medio de un montaje que encadena los objetos y las situaciones sin dejar un resquicio de libertad a los personajes. A través de este “encadenado” férreo, todo “encaja”, nada se escapa. La misma puesta en escena crea un mundo entre monacal y carcelario. La insistente música melancólica da el tono y contribuye a cimentar la construcción de la neurosis de Martín. Este personaje no podía haber sido encarnado por un actor más adecuado que José Luis López Vázquez, que en esta película más que nunca da la imagen del español exasperado y desquiciado del franquismo, sexualmente reprimido, socialmente anulado y sin vida propia, ni pública ni privada. El hecho de que aparezca una segunda muñeca, “herma-

<sup>1</sup> Recuérdense films como *El gabinete del Doctor Caligari* de Wiene, *El Golem* de Wegener, *Nosferatu* de Murnau, *Metrópolis* de Lang, *La muñeca* de Lubitsch o *Jaque a la reina* de R. Bernard, basados en guiones cuyas fuentes comunes son los cuentos de Hoffmann, especialmente *El hombre de la arena* (1817), y *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam (1885).

<sup>2</sup> Respecto a los muñecos en *Alceste* y *Protesilao*, y en relación con la problemática del origen de la escultura arcaica y sus funciones, véase: Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1983, “La categoría psicológica del doble”. E. Benveniste, “Le sens du mot kolossos et les noms grecs de la statue”, *Revue de Philologie* (1932), pp. 118-135. Georges Roux, “Qu'est-ce qu'un kolossos?”, *Revue d'Études anciennes* (1960), pp. 5-40.

na" de la primera es redundante y quizá innecesario para la economía expresiva de la película, pero sirve para subrayar esa incapacidad incluso para la gestión de la propia vida familiar: el autor ve a la familia franquista como una comunidad de maniqués bajo la batuta de un padre payaso –baile de Martín en la cena con sus muñecas– represor y aterrorizado. Martín reivindica su libertad para hacer lo que quiera siempre que no haga daño a nadie, pero Olea se encarga de hacer ver que la libertad de un hombre castrado que arrastra su impotencia por un mundo gris es una contribución a la represión, un círculo vicioso.

Fuera del mundo claustrofóbico de Martín no está la normalidad sino otra clase de anomalía: el puterío, los macarras, la mala vida, las whisquerías, las mujeres deseables y (por lo tanto) venales. Todo ello pujando por invadir el espacio teóricamente desahogado de la clase media bien situada: los parásitos acechan y acaban instalándose en la morada insidiosamente, tema eterno cuya obra maestra sigue siendo *La máscara de plata* de Hugo Walpole y también la *Miriam* de Truman Capote. Cuando Martín se libra de los intrusos usando la misma violencia de que se han servido ellos, pero exagerada criminalmente, ya está en condiciones de entregarse a la locura total del exhibicionismo y la presentación pública del juguete fúnebre con el que no le han dejado vivir en paz, como el protagonista de *La cabellera* de Maupassant, que acaba sacando a pasear a su fetiche.<sup>3</sup>

Pero llevar del brazo la metáfora resulta peligroso, inaceptable, pornográfico –"loco obscuro", llama el director del manicomio con toda propiedad al fetichista en Maupassant–. La exhibición acaba trágicamente en todos los casos. En la película de Olea, la imagen de los esposos se congela ante la mirada atónita de los invitados: ya no hay más. Después de enseñar lo que Martín enseña, no hay futuro posible. Veinticinco siglos antes, en la tragedia de Eurípides *Protesilao*, a Laodamia le es arrebatado por su padre el muñeco sustituto de su esposo muerto en la guerra de Troya y arrojado al fuego, al que ella a su vez se lanza para acompañarlo al más allá.<sup>4</sup>

Como si el interés hacia el tema de la muñeca hubiera esta-

do flotando en el aire, simultáneamente Luis García Berlanga dirigía en Francia su *Tamaño natural* (1973), pero hizo bien tranquilizando a Olea respecto a que ambas películas no se interferían y animándole a realizar la suya, porque aunque tengan en común el maniquí, en realidad son tan distintas como puedan serlo dos películas protagonizadas por ejecutivas, misioneros o barbudos.<sup>5</sup> *Tamaño natural* fue concebida en principio como un divertimento erótico por parte de sus guionistas –Berlanga y Azcona–, que no son especialistas de este género cinematográfico, y distribuida en algún país por las redes X (Gran Bretaña), lo que quizá explica su fracaso comercial, ya que no responde a las expectativas de esta etiqueta. Es la única película "erótica" –en el caso, dudoso, de que pueda considerarse así– del erotómano Berlanga, que presume de ser un viejo verde desde los doce años y cuya biblioteca familiar contiene una buena cantidad de libros y de material gráfico de ese género.<sup>6</sup> Él mismo es director de *La sonrisa vertical* de Tusquets editores, y posee una amplia cultura literaria erótica. Precisamente por eso es consciente de que el erotismo es más fácil y agradecido cuando el artista trabaja en medios que requieren la colaboración de la imaginación del público y en tal sentido el mejor arte erótico es la literatura y el más difícil el cine: de menor a mayor visualización. Por más aderezos teóricos que se desplieguen sobre el cuerpo desnudo del cine auténticamente pornográfico, no se llegará a despojarlo de su im-presentabilidad, de su carácter limitado de producto de consumo, aperitivo o consolatorio, del que por otra parte adolece también mucha literatura erótica comercial, incluida la que se presenta con visos de transgresora. En el proyecto de *Tamaño natural*, la aventura emprendida por Berlanga y Azcona iba a ser la de contar "la historia de un tío que se lía con una muñeca", según palabras del mismo Berlanga.<sup>7</sup> Un tema mórbido en su misma enunciación, pero que en definitiva da poco juego si es sólo eso. El Casanova de Fellini se amancebaba con la Olimpia de Hoffmann en un cuarto de hora, y viene a ser lo mismo.<sup>8</sup> Pero *Tamaño natural* es mucho más que un "lío" fetichista: incluso diríamos que en el despliegue de la representación se pierde el morbo, de modo que una obra planteada como erótica deviene

<sup>3</sup> "No supe esconder mi felicidad. La amaba tanto que ya no quería estar sin ella. La llevaba conmigo, siempre, a todas partes. La paseaba por la ciudad como si fuera mi esposa, y la llevaba al teatro en palcos con rejas, como si fuera mi amante... Pero la vieron... adivinaron... me la quitaron... Y me han metido en la cárcel, como un malhechor. Me la quitaron... ¡Oh! ¡Miseria!" (Valdemar, Madrid, 1995).

<sup>4</sup> Una fuente literaria española indudable de esta película, de cuya relación es consciente el mismo Olea aunque el guión no sea suyo, es la "Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera", relato contenido en la novela *El incongruente* (1922), de Ramón Gómez de la Serna. Ramón utiliza el tema de la muñeca-esposa como un motivo vanguardista y humorístico. El protagonista compra una moto, sale con ella a dar un paseo, pero no sabe parar y no se detiene hasta que no se le acaba la gasolina. Acarreando la moto o pedaleando, entra en un pueblo desconocido a media noche. Bajo la luz de la luna, las calles "parecen haber fallecido". Todas las ventanas tienen espejos en lugar de cristales transparentes, por lo que el incongruente la llama la Ciudad de los Espejuelos. Con sus techumbres puntiagudas, sus espejos y su soledad, parecía "la ciudad de la incongruencia, el San Petersburgo de la incongruencia. Era como una ruina: la ruina de lo nuevo". Un guardián le dice que está en el pueblo de las muñecas de cera, lo que le pone muy contento "porque su ideal era una muñeca de cera, poder tener sentada en un diván la mujer silenciosa y fiel, con sus cabellos naturales y suaves, cabellos auténticos, que le darian toda la verdad".

"Vea usted a mi esposa –quería decir Gustavo a sus visitas."

El guía le presenta a la mujer más bella del mundo, "algo fascinador e inasequible, que habla porque no es una muñeca de cera sino una mujer de cera...". Es decir, las habitantes de la ciudad de los Espejuelos se hallan detenidas en el momento antes de volverse muñecas, el momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada. A Gustavo le gusta esa mujer tan femenina como cualquiera y sin embargo en nada corretona, porque hasta a las cojas les gusta recorrer el mundo cojeando –toma, y a los cojos. Piensa la serenidad que su matrimonio va a proporcionarle para poder dedicarse a sus negocios sin la incongruencia de pasarse la vida corriendo tras las mujeres. Leería teniendo la seguridad de aquella presencia tranquila y paciente al otro lado del periódico o del libro. No tendría que llevarla de paseo, ni tendría que ir con ella al teatro.

Ella le pregunta si le será fiel. Gustavo responde:

"Sí... siempre. Porque tú eres mujer, y además la mujer inmóvil y sin golosinería."

"Así soy –replica ella–... Pero si me fueses infiel me encontrarías muerta..., rota..., caída..., irrecomponible, y si por casualidad lo pudiese ser, sería la picada de viruelas eterna".

Gustavo vuelve al mundo de los vivientes y comienza a preparar las cosas para la boda, especialmente un lecho-sillón para la muñeca. Pero cuando busca el pueblo de los Espejuelos, no puede dar con él.

<sup>5</sup> La coincidencia en el tiempo de ambas películas es una casualidad. Olea recibió de José Truchado el argumento "inspirado –le pareció– en Gómez de la Serna o en Sender". Cuando lo leyó se acordó de que Berlanga estaba trabajando en algo similar. Consultado por teléfono, Berlanga dijo a Olea que su historia no tenía nada que ver con la suya y que siguiera con ella. La película se hizo con muy pocos medios y con Carmen Sevilla impuesta por la productora. No hay apenas bibliografía sobre esta película ni sobre Olea. Ver *Un cineasta llamado Pedro Olea* de Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebadinos, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1993.

<sup>6</sup> Ver Vicente Muñoz Puelles, *Infernos eróticos. La colección Berlanga*. Editorial La Máscara, Valencia, 1995.

<sup>7</sup> Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 128.

<sup>8</sup> Pilar Pedraza y Juan López Gandía, *Fellini*, Cátedra, Madrid, 1993.



un *tour de force* de las posibilidades y de los avatares de una combinatoria sadiana que tiene poco que ver con el erotismo y más con la matemática del deseo.

Cuando se le pregunta a Berlanga por su escritor favorito, siempre menciona en primer lugar al marqués de Sade. Le fascina —comenta— su capacidad para expresar una cierta idea de libertad absoluta que está por encima de amor y que necesita volver, en el seno de la más furiosa orgía, a recapitular, a poner orden, a analizar. El desenfreno acaba siempre remansándose en la filosofía. “A mí, que soy un intuitivo —dice Berlanga—, esa necesidad de analizarlo todo me parece una forma elaborada de perversión”.<sup>9</sup> Pero también sabe que la perversión no es eso, la perversión es carencia y el sadianismo es fuerza, una ética radical que masaca el cuerpo en el altar de la Razón. El protagonista masculino de su película, Michel (Michel Piccoli), no es un perverso ni un depravado, es un libertino que, harto de enderezar dentaduras de mocosos y de poner empastes en las muelas de su clientela, decide divertirse confraternizando con el poliuretano, ya que como médico tiene muy vista la carne humana, que le humilla con sus sempiternas quejas —frío, calor, humedad, resfriados—. La elección de Michel Piccoli para este papel es decisiva, no sólo porque su tipo es el más sadiano de la historia del cine sino porque su maestría sale airosa del difícil cometido artístico de dar vida a su personaje y al de la muñeca, reto que asumen todos los que se acercan a este tema y del que también sale bien parado Donald Sutherland como Casanova.

Piccoli, con su aspecto poderoso, guasón, libertino y astuto ofrece un recital completo de sus registros, con la muñeca como acompañante muda, a la que él mismo confiere una cierta vitalidad; no mucha, porque no se trata de eso. Él es un hombre maduro que juega con una muñeca sin perder nunca las riendas del juego ni un cierto robusto decoro en medio del desenfreno, incluso en momentos en que es su propio cuerpo el utilizado como objeto, por ejemplo, al ofrecerse desnudo o travestido a la imposible mirada de la muñeca, una mirada que no pudiendo ser de ella es de un aparato de vídeo, con lo que se cierra el círculo narcisista del juego. Él sólo desea esa mirada, la suya propia reflejada, y la nuestra —porque en el fondo su perversión es el exhibicionismo—. Desdeña la de su esposa de carne y hueso, con la que juega al matrimonio abierto, y la de la joven prostituta del hotel, que para él no es más que una momentánea encarnación de la propia muñeca, a la que se parece extraordinariamente. Todo esto es mucho más y mucho menos que un juego sexual. Con su lucidez característica para llegar al fondo cuando le interesa, Berlanga ha comentado: “Cuando la película entra en la relación entre Piccoli y la muñeca, penetra a la vez en unos territorios —en lo patético, en el sarcasmo, en lo grotesco—, que no son buenos almohadones para el erotismo”.<sup>10</sup>

Piccoli maneja la muñeca —artefacto incómodo y pesado, según Berlanga, que llegó a odiarla— con la destreza y la naturalidad con que un niño se sirve de un juguete, y empleando el mismo método: el monólogo que supone réplicas que sólo él oye. Se trata de un monólogo teatral, que nunca es delirante, porque nunca se pretende diálogo. La puesta en escena jamás confiere a la muñeca la menor oportunidad de animación siníestra. La muñeca nunca deja de ser un objeto inanimado. Las manipulaciones a que se la somete no permiten el menor resquicio a través del cual nuestra mirada pueda entrever que ahí hay “otro”. Las numerosas operaciones de vestido y despojamiento de ropa carecen del menor atisbo de erotismo. Indudablemente en ellas Berlanga no ha ejercitado su deseo, confiado a Muñoz Puelles, de contar cinematográficamente una historia galante paradójica: la del hombre que, habiendo conocido a

una mujer en un estado natural y aceptable de desnudez, en una playa nudista por ejemplo, no tiene más deseo que el de verla vestida o mejor, vestirla él mismo y según sus propios gustos. En *Tamaño natural* hay situaciones de ese tipo, pero todas ellas del orden del juego irrisorio y no de la paradoja hedonista. La única escena reconocida por el propio Berlanga como erótica en la película, y tal vez en todo su cine, es la de Michel Piccoli sacando la lengua de la boca de la muñeca con unas pinzas de dentista. Más que erótica, es una escena sadomasoquista por el estremecimiento que produce la sugerencia de castración del primerísimo plano de la lengua, pero sobre todo se trata de una broma surrealista: el dentista manipula la boca de la víctima y luego “comparte” con ella una ración de novocaína en un beso. Ocurrencias negras, chistes carnalescos, muy en la línea del tremendismo de Azcona y en el polo opuesto del fetichismo lúgubre y romántico de, por ejemplo, las fantasías dentales de E. A. Poe en su *Berenice*.

A pesar de que, según dice Berlanga, la muñeca costó ocho millones de pesetas de las de entonces y fue objeto del trabajo de un equipo de siete u ocho personas, se trata de un maniquí trivial, que estéticamente tiene sin resolver las articulaciones de los hombros y las piernas, y cuyos senos son muy toscos —al parecer por imposición de los directivos de *Playboy*, que iban a entrar en la producción y querían una anatomía generosa, y no sabemos si vulgar—, pelo de nailon y una boca eternamente abierta que le confiere una expresión boba. Por si fuera poco, Berlanga no quedó satisfecho con el trabajo del maquillador italiano, al que achaca que la piel quedara un tanto amarillenta al ser fotografiada —quizá por contraste con el color sanguíneo del rostro de Piccoli—. En conjunto, no le gustaba y estuvo a punto de no utilizarla y servirse de una actriz, como hará Fellini en *Casanova*. Su rostro le parecía demasiado germánico y dotado de “poca cachondería” (*sic*), y es verdad: no dice nada. Pero quizá es mejor así. No hubiera sido diferente si la muñeca hubiera tenido un aspecto más atractivo. A fin de cuentas, ella no es nada, ni siquiera se trata de un cuerpo sin alma. Eso hubiera comportado en este caso una película verdaderamente pornográfica y cruel, y no era esa la intención del autor. Es más bien un espejo para colocar en el hogar materno, en el que entregarse sin estorbos a la autocontemplación. Llega a identificarse tanto con su juguete que “enferma” al mismo tiempo que él.

En el viejo apartamento parisino no están las consentidoras que, al fin y al cabo, hacen la vida agradable a Michel (madre, esposa, criada francesa, enfermera) sino la despiadada chusma que se convertirá en mojiganga del carnaval popular, el auténtico cuerpo con su fragor, su alcohol, sus alimentos terrestres, sus líos, sus exigencias. Ellos sacan al exterior la muñeca, pero no como la saca él o el Martín de Olea, protegida por el caparazón burgués del coche, sino a la intemperie como una imagen procesional de la Virgen, y a la juerga y la orgía en un barracón de inmigrantes. Frente al relamido sadianismo del señorito francés, la brutalidad española con sus diversos acentos, esa barbarie que tanto nos han temido todos —europeos o indios—, nuestro desprecio hacia el cuerpo humano y nuestra habilidad para rebajarlo.

“Yo siempre me pongo —dice Berlanga— del lado del individuo.” “El grupo anula, torea, aniquila al individuo.”<sup>11</sup> Como en la película de Olea, el autor acaba queriendo proteger la libertad del libertino, único civilizado en un mundo donde la normalidad es el fascismo subalterno de los vecinos, paisanos y parientes. Pero en la película de Olea todo se juega en el mismo marco de referencia: la España de la dictadura agonizante, y la de Berlanga confronta dos mentalidades: la del cuerpo sadiano (francés) y la del cuerpo barroco (española), que

<sup>9</sup> Muñoz Puelles, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> Hernández, *op. cit.*, p. 127.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 135 y 136.

se expresa mediante la utilización del objeto erótico como objeto devocional, rebajado y vejado simultáneamente en un carnaval visto con terror por los ojos de la ilustración libertina.

La muñeca no tiene nombre. Michel va bautizándola según conviene, con nombres modernos y antiguos. El primero que le pone (Catherine) lo toma de la muñeca de una sobrinita suya, que a su vez se llama como la niña, con lo que se produce una identificación muñeca-dueña. Más tarde será él mismo quien se identifique con la suya, travestida, llamándola Michel. En presencia de la esposa de su abogado, que se llama Juliette, la llama Justine, aludiendo a las heroínas del marqués de Sade. A veces el nombre está en consonancia con el traje: vestida de época recibe el nombre de Cayetana como las mujeres de la casa de Alba. Por sí misma, no es nada, y Michel conserva siempre en sus relaciones con ella la distancia propia del juego con un ser inanimado, la superioridad, frente a lo que ocurre con el serio y patético esfuerzo del Martín de Olea por convencerse y convencernos mediante trucos demasiado obvios de la puesta en escena, de que se comunica con su muñeca-esposa, que está dotada incluso de un magnetofón y emite frases con la voz de la difunta, remitiendo —sin la suficiente ironía— a *Psicosis*.

La mera relación de las variaciones que ofrece la película en cuanto a la manera de relacionarse la muñeca con el mundo constituye un aviso sobre uno de los aspectos más discutibles de la obra desde el punto de vista ideológico y fue criticado en su momento por las feministas italianas: su síntesis brutal de todos los tópicos reaccionarios sobre la feminidad. He aquí las que nos parecen más evidentes: muñeca + hombre, muñeca + lesbiana, muñeca + travesti, muñeca + suegra, muñeca + niño, muñeca + muñequita, muñeca + fontanero, muñeca casada, muñeca violada, muñeca maltratada, muñeca penitente, muñeca asesinada, muñeca muerta, muñeca sacada en procesión, muñeca vestida, muñeca desnuda, muñeca travestida. Es como si Berlanga y Azcona repasaran las opciones de las mujeres y sus posibles destinos y los ofrecieran bajo la forma de un juego que, ciertamente, no es muy sutil. Más interesante y artísticamente más elaborada es la utilización de la muñeca como señuelo por Michel para organizar una escena pornográfica en plano fijo, tomada por un circuito cerrado de televisión y contemplada por el propio Michel y “por ella misma”. No es la única película porno que rueda Michel para consumo de su propio voyeurismo y del nuestro. Michel se sirve de la muñeca como cebo para desencadenar las pasiones de los otros: la lesbiana de la boutique, el marido de la criada, su propia madre. Es un provocador. Pero no todas las películas tienen ese carácter erótico: las hay también “familiares”, escenas de felicidad doméstica en las que interviene su propia madre, otra libertina que prefiere como nuera a una muñeca, porque las muñecas son más sumisas que las nueras y también porque introducen en la vida familiar una cierta mundanidad estimulante de carácter surrealista.

Cuando su madre le encuentra en la cama abrazado a la muñeca, Michel le dice que es un flotador. Y en efecto, lo es. Tras el aparatoso suicidio arrojándose al Sena con el coche, él se hunde y ella flota. Sale a fote. Es un flotador, pero sólo para sí misma. Ahí es donde reside el verdadero guiño misógino de Berlanga y Azcona, más que en la conversión de la mujer —el otro— en un objeto literal, pasando de la comparación a la metáfora. La mujer —a la que Berlanga llama “el tirano”—, se las arregla para sobrevivir y seguir explotando al hombre. Es el parásito que no cesa, la víctima seductora que acaba con todo sin perder la sonrisa como la Gioconda. Esa facilidad para salir a flote es muy importante en esta película. Estaba en la idea original y en los primeros borradores, y no resistimos la tentación de ponerla en relación con la idea fija de otros creadores

del mismo ámbito cultural por esos años, como Ferreri (*L'ultima donna*, 1976) y Fellini (*La città delle donne*, 1980), para los que se convirtió en una verdadera obsesión. Fellini ha puesto de manifiesto muchas veces su admiración por la fortaleza de las mujeres frente a la fragilidad de los hombres, y sobre todo nuestra capacidad de resistencia y de regeneración fisiológica y psicológica, pero quizá el episodio cinematográfico más bello en que plasma esta idea es en la historia de la Viuda de Éfeso de *Fellini Satyricon* (1968).

Como ocurre con frecuencia cuando se pregunta a los creadores, sus respuestas son oraculares, ambiguas, banales sólo en apariencia. Berlanga sostiene que el remate de la película con el mirón que contempla desde el puente la aparición de la muñeca flotadora, que es uno de los finales más geniales de la historia del cine, fue un hallazgo casual, sobre la marcha. Quizá lo dice así por coquetería, porque está demasiado orgulloso del descubrimiento, que tiene algo de hitchcockiano. Es precisamente ese momento el misterioso, el siniestro, aquel en el que la fuerza de la muñeca se muestra por primera vez, el que hace posible una explicación retrospectiva más inquietante y, en definitiva, nos mueve, al volver a nuestras casas, a mirar tras las cortinas, como decía Hoffmann. Ahí hay “algo”, como lo hay también en la primera escena de la película, cuando la muñeca aún está ausente pero es un hueco, una expectativa y una ansiedad. En un intenso plano secuencia lleno de movimiento, Michel, mientras espera que le sea entregada, da vueltas impaciente y casi trepa por la puerta metálica del depósito de bultos del aeropuerto, en su impaciencia por tenerla. Su alegría al hacerse cargo del paquete a los sonos de la Marsellesa resulta grotesca. El sadismo de Azcona y Berlanga y su sentido del humor se ponen de manifiesto en el tormento que hacen sufrir a Michel y sobre todo en las confusiones de los paquetes y sus tamaños en el depósito y en el ascensor. Michel tiene entre manos un paquete grande, enorme, pero hay un par de cruces de paquetitos que ridiculizan el tamaño de su juguete, embalado en una caja que parece un ataúd.

Esta caja, atributo ineludible en el mundo de las muñecas, no es el precioso estuche tradicional de ébano y terciopelo como en el que yace Hadaly, la autómatas de Villiers de l'Isle Adam,<sup>12</sup> ni como el de la muñequita de Tolstoi,<sup>13</sup> sino un cajón blanco de corcho sintético en el que la silueta está recortada como una huella y que ostenta en la parte superior una zona reservada a una serie de frascos y accesorios de aspecto entre pornográfico y clínico. Destapada la caja, lo primero que vemos de la muñeca en un brusco primer plano que, lejos de colmar nuestras expectativas como mirones, nos agrede, son los senos, a los que magnéticamente se dirigen las manos de Michel como las del protagonista de *Un perro andaluz* de Buñuel. Senos que adora y de los que se burla en la escena donde los compara con los de su mujer. Está obsesionado con las nutrias tetas de las mujeres, pero desdeña —no así el director— las de Amparo Soler Leal, tan atractivas e intrigantes a través de la gasa negra de su modelo de Ted Lapidus. Pero la dueña de la boutique es lesbiana y, para Michel, está desprovista de todo interés que no sea el de permitirle recrearse como mirón en la curiosidad y su deseo de la mujer hacia la muñeca.

Cuando se le pregunta a Berlanga qué es en realidad la muñeca, qué representa, responde que para él hay tres lecturas posibles. La primera sería la de un objeto cómodo de carácter sexual, congruente con la idea del propio Berlanga según el cual la mejor manera de satisfacer la sexualidad es la masturbación, en la que no interviene “el déspota”, es decir, la mujer. La segunda, que el hombre desea estar solo, encerrarse en una especie de áscesis, y en ese caso la muñeca simbolizaría “la nostalgia del mundo que abandona”. “Y ahí estaría su error” —explica— porque esa nostalgia termina siendo un caballo de Troya

<sup>12</sup> Villiers de l'Isle Adam, *La Eva futura*, Valdemar, Madrid, 1988.

<sup>13</sup> León Tolstoi, *La muñeca de porcelana*, Antología de L. Naomí Pizer, Bruguera, Barcelona, 1972.

que le trae todos los virus del mundo que ha abandonado.” “La tercera interpretación nos llevaría a considerar la muñeca como la mujer ideal, sin que cuente la opción por la soledad.” Como en Olea. Curiosamente, en *La città delle donne* de Fellini, la mujer ideal es una muñeca.

Tanto en el caso de Olea como en el de Berlanga, lo fundamental es que en sus películas con muñeca ésta no constituye sólo un elemento temático, un personaje y una presencia, sino sobre todo un dispositivo que condiciona la puesta en escena, posibilitando y potenciando los aspectos simbólicos, la alegoría de carácter social en el film de Olea y el juego sadiano en el de Berlanga. En ambos casos, como en todo texto relacionado con esta figura enigmática, la muñeca actúa como espejo que nos permite a nosotros, espectadores, penetrar en los conflictos del personaje y en el mundo artístico creado a partir de ellos, como lo hacemos en el caso del cuento de Hoffmann y en el de Tolstoi, en la película de Buñuel y en la de Fellini. El estudio de este conjunto y de algunas obras significativas más, es el tema de un trabajo monográfico que nos ocupa en la actualidad.

#### Ficha técnica de *Tamaño natural*

*Tamaño natural* (Life-size) (1973). Producción: Jet Films-Uranus Prod.-Verona Films. Productores: Alfredo Matas y

Christian Ferry. Argumento y guión: Rafael Azcona y Luis G. Berlanga. Diálogos franceses: Jean-Claude Carrière. Fotografía: Alain Derobe. Música: Maurice Jarre. Montaje: Françoise Donnot. Decorados: Sigfrido Burman. Figurinista: Bárbara Zulavska. Sonido: Alberto Escobedo. Jefe de producción: Juan Estelrich. Ayudantes de dirección: José María Gutiérrez y Umberto Angelucci. Actores: Michel Piccoli (Michel), Rada Rassimov (Isabelle), Valentine Tessier (madre), Queta Claver (María Luisa), Manuel Aleixandre (José Luis), Julieta Serrano (Nicole), Amparo Soler Leal (boutique), María Luisa Ponte. Luis Ciges, Paco Algora, Agustín González.

#### Ficha técnica de *No es bueno que el hombre esté solo*

*No es bueno que el hombre esté solo* (1973). Producción: Lothus Films. Director de producción: Luis Méndez. Idea: José Truchador. Guión: José Luis Garci y José Luis Martínez Mollá. Fotografía: Antonio Ballesteros. Música: Alfonso Santisteban. Montaje: Maruja Soriano. Decorados: Román Calatayud. Figurines: Antonio Muñoz. Sonido: Estudios Arcofón (Madrid). Ayudante de dirección: Jaime D'Ors. Director: Pedro Olea. Actores: Carmen Sevilla (Lina), José Luis López Vázquez (Martín), Máximo Valverde (Mauro), Helga Liné (Mónica), Lolita Merino (Cati), Eduardo Fajardo (D. Alfonso), José Franco (Dario).



## NO TAN SUBLIME: PICASSO Y LA ANATOMÍA DEL DESEO

RAFAEL JACKSON MARTÍN

A finales de 1932, el fotógrafo vinculado al surrealismo Brassai visitó el castillo que Pablo Picasso había comprado recientemente en la localidad de Boisgeloup. Antes del viaje, el anfitrión le había aconsejado que llevase consigo un gran número de placas, y así lo hizo sin conocer el porqué de tan enigmática recomendación. Sólo cuando Picasso empujó las enormes puertas de las caballerizas, convertidas en impresionante taller de escultura, Brassai comprendió la gran oportunidad que acababa de brindársele: fotografiar las esculturas más recientes del malagueño. Pero cedamos la palabra al sorprendido visitante. "Abrió la puerta de una de aquellas inmensas naves y pudimos ver, radiante de blancura, un pueblo de esculturas... Quedé sorprendido por la redondez de todas aquellas formas. Una nueva mujer había entrado en la vida de Picasso: Marie-Thérèse Walter. [...] Su juventud, su alegría, su naturaleza jovial, le habían seducido. Le gustaba el dorado de sus cabellos, su tez luminosa, su cuerpo escultural... A partir de aquel día, toda su pintura empezó a ondularse."<sup>1</sup>

La descripción de Brassai, ilustrada con sus magníficas fotografías, guarda estrechos paralelismos con el texto que las acompañaba originalmente en el primer número de la revista *Minotaure*, el ensayo de André Breton titulado "Picasso dans son élément"; ambos autores aciertan al otorgar toda la importancia a la textura de las piezas y al modo en que el yeso modula las superficies.<sup>2</sup> Aunque lamentablemente fueron vaciadas en bronce, gracias a Brassai podemos hacernos una idea muy aproximada de su aspecto primitivo: en todas ellas Picasso ignora los ensamblajes metálicos fruto de su colaboración con Julio González y retoma el biomorfismo de su escultura *Metamorfosis* y de sus bañistas de 1927 y 1928. Sirviéndose de la teatralidad de la luz reflejada sobre el yeso, Picasso se propone revelar en su morbidez la sensualidad de la carne, algo que ya se intuía en sus dibujos juveniles a partir de vaciados clásicos.<sup>3</sup> Pero, por otra parte, el artista carga el proceso del modelado

con una sexualización que suele ser habitual en toda su producción artística y, tomada de maestros del pasado como Rubens, Rembrandt o Goya (véase si no el erotismo explícito de la aguada *Pígalión y Galatea*) suele concretarse en el tema omnipresente del artista y la modelo.<sup>4</sup>

La importancia de ambos elementos no debe hacernos caer, sin embargo, en la gravemente contagiosa tendencia a la sublimación por parte de Brassai y Breton.<sup>5</sup> Así pues, la eludiremos deteniéndonos en los ejemplos escultóricos más característicos de la denominada "época Marie-Thérèse". Lo componen un conjunto de cuatro bustos femeninos, ligados a un proceso de radical metamorfosis cuya conclusión debe hallarse en una quinta pieza, titulada *Busto de mujer*.<sup>6</sup> La progresiva intercambiabilidad de los órganos faciales es la principal característica de dicho conjunto. De este modo, el naturalismo del primer retrato, el más fiel a los rasgos de Marie-Thérèse,<sup>7</sup> da paso a un par de bustos en los cuales la nariz se transforma progresivamente en falo, los ojos en testículos, la boca en vulva y las mejillas en nalgas. La última pieza nos recuerda a un miembro viril al que, en la culminación de la serie, se le han añadido unos extraños ojos-testículos-pechos (fig. 1).

\* \* \*

No puede decirse que Picasso sea quien inventase la transformación de la anatomía facial en una topografía del deseo, pues innumerables fuentes populares y artísticas inciden en este procedimiento. Las postales decimonónicas de contenido erótico no se limitaban a la plasmación de actos sexuales; también son numerosas aquellas que, deudoras del universo iconográfico de Giuseppe Arcimboldo, construían rostros masculinos a partir de desnudos femeninos. Los surrealistas, fascinados por todo tipo de expresiones populares, incluyeron algunas en la revista *Minotaure*, extraídas de la célebre colección del poeta Paul Éluard.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Brassai (Gyula Halász), *Conversaciones con Picasso*. Aguilar, Madrid 1966, pp. 31-32.

<sup>2</sup> Escribe Breton: "Pero podríamos preguntarnos, ¿también el yeso? ¿Por qué hemos de seguir tragando la papilla clásica del yeso? Una suerte de coro se organiza a mi alrededor, en el cual reconozco las voces seducidas e irritadas de las jóvenes generaciones: basta ya de yeso, alguien tan eminente como Picasso podría privarse de amasarlo. [...] Idealmente, y gracias a la mediación del yeso, sustancia inmaculada y dócil como ninguna otra, estas relaciones de luz y sombra procuran todos los desplazamientos cuantitativos de volumen —que nada comparten con las 'deformidades' expresionistas— y pueden percibirse en la posibilidad infinita de su variación" (reed. en A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard, París 1968, pp. 111-112).

<sup>3</sup> Sobre la luminosidad de estos dibujos, véase John Richardson, *A Life of Picasso*. Vol. I: 1881-1906. Jonathan Cape, Londres 1992, p. 45 [ed. española: *Picasso. Una biografía 1881-1906*. Vol. I. Alianza, Madrid 1995. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín].

<sup>4</sup> Pintada entre 1817 y 1820 (Álbum F, 90. Getty Museum, Malibú). Eleanor A. Sayre ha descubierto estrechos vínculos entre esta aguada y el tema picassiano del artista y la modelo en algunos grabados de la *Suite Vollard* (Goya y el espíritu de la Ilustración. Cat. expo. Museo del Prado, Madrid 1988, pp. 430-431).

<sup>5</sup> En caso de existir, tiene más que ver con la aparición de tales esculturas en los grabados de la *Suite Vollard*. Para una interpretación de la *Suite Vollard* y el tema del "taller del escultor" relacionada con lo sublime y la tradición clásico-romántica, véase Francisco Calvo Serraller, "La parábola del escultor". *Suite Vollard*, Cat. expo. Real Academia de Bellas Artes, Madrid 1990, pp. 25-49.

<sup>6</sup> Allan Bowness, "La escultura de Picasso", en Roland Penrose y John Golding (eds.), *Picasso 1881-1973*. Gustavo Gili, Barcelona 1974, páginas 142-143.

<sup>7</sup> Spies, 128.

<sup>8</sup> El texto que las acompañaba fue redactado por el propio Éluard ("Les plus belles cartes postales". *Minotaure*, núms. 3-4, diciembre 1933).



1. Pablo Picasso: Tres Cabezas de mujer (1932) y el Busto de mujer (1932).

Picasso hubo de combinar en su mente estos ejemplos populares con otros del arte tradicional, aparte de Arcimboldo. El *petit Goya*, como se le conocía desde su llegada a París, se sirvió del maestro aragonés en varios momentos de su carrera y, en este caso, tomó uno de sus retruécanos más sorprendentes: *El vergonzoso* (fig. 2), “capricho” que Picasso debió conocer durante sus estancias en Madrid entre 1897-1898 y 1901. Por si cabe alguna duda sobre la ambigüedad facial de su personaje, Goya, tan aficionado como el malagueño a las dobles lecturas, explica así su grabado: “Los hombres de grandes narices suelen ser también de gran birote y gordas gandumbas. Como suelen dar en sodomías, se representa este con calzones por gorro, descubriendo sus vergüenzas por la trampa, y en el acto de echarse sobre un pobre diablo, y de remangarle la faldamenta”.<sup>9</sup>

Es indudable que Picasso tuvo constancia de estas transformaciones picantes desde su juventud, pues se sirvió de ellas en varios dibujos de fuerte carga erótica, realizados (como si fueran postales) sobre tarjetas de cartulina. En ejemplos como *El sexo en el cerebro* y *Dominación fálica* (ambos de 1902) (fig. 3), juega ya con la intercambiabilidad orgánica, pero con una perversidad extraída del simbolismo de Max Klinger y Félix Rops.

Pese a todo, el mero divertimento juvenil se convirtió en declaración de principios a partir de los años veinte y treinta. Deben incluirse en ella tanto la omnipresente vagina dentada como un conjunto de dibujos y óleos sobre bañistas que, de lo biomórfico a lo geológico, hacen gala de una sorprendente intercambiabilidad orgánica.<sup>10</sup> En dibujos como *Bañista*,<sup>11</sup> preludio de los bustos de 1932, el personaje ostenta una anatomía delirante donde la cabeza y el cuello son sustituidos por un

enorme miembro viril, mientras que los senos y el clitoris hipertrófico delatan su feminidad.

\* \* \*

La voluptuosidad y evidente simplicidad formal de estas representaciones nos introducen en un influjo poderoso, como es el del arte prehistórico y primitivo. Recurramos otra vez (y no será la última) a Brassai, nuestro particular testigo de excepción. Durante los años cuarenta visitó a menudo el estudio de Picasso en el Boulevard des Grands-Augustins para fotografiar las esculturas que acompañarían un texto de Daniel-Henry Kahnweiler. En una de dichas sesiones descubrió dos réplicas de la *Venus de Lespugue* en una vitrina. “Una de ellas –señala Brassai– igual que el original, desportillado; la otra, completada, restaurada... Picasso adora esta primera expresión de la diosa de la fecundidad, cuya piel, provocada por el deseo del hombre, parece hincharse y crecer sobre su núcleo.”<sup>12</sup>

No descubriremos nada nuevo al señalar la fascinación de Picasso por este tipo de manifestaciones artísticas desde su maltrata juventud en el Bateau Lavoir. A partir de los años veinte y coincidiendo con el apogeo surrealista, Picasso recuperó los valores signico y psicológico del arte primitivo, que tan buenos resultados le había dado en su etapa cubista, y los dotó de nuevos significados.<sup>13</sup> De este modo, la derivación antropológica y la validez metahistórica de tales signos le permitieron (al igual que los surrealistas) asociar al hombre contemporáneo con las raíces irracionales y primitivas de su inconsciente.<sup>14</sup>

Curiosamente, este argumento sirve como hilo conductor de uno de los artículos más importantes del surrealista disiden-

<sup>9</sup> Manuscrito de la Biblioteca Nacional. Escrito en germania (birote: pene, gandumbas: testículos), el estilo presenta una clara influencia de su amigo ilustrado Leandro Fernández de Moratín. Sobre el dibujo preparatorio, la prueba de este grabado y la edición de 1799, véase *Goya. Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Cat. expo. Fundación Central Hispano, Madrid 1994.

<sup>10</sup> Sobre este aspecto, no ha perdido vigencia el ensayo clásico de Robert Rosenblum, “Picasso and the Anatomy of Eroticism”, en Gert Schiff, *Picasso in Perspective*. Prentice Hall, Nueva Jersey 1976, pp. 75-85.

<sup>11</sup> Zervos VII, 109.

<sup>12</sup> Brassai, *Conversaciones...*, p. 98.

<sup>13</sup> Véase Rafael Jackson Martín, “Tres hombres líricos. Breton, Picasso, la sombra de Apollinaire y el surrealismo en 1925”, *La Balsa de la Medusa*, núm. 33, 1995, pp. 86-91.

<sup>14</sup> Comparto totalmente la explicación que al respecto del primitivismo y los artistas surrealistas ofrece John Golding en un artículo pionero: “Picasso y el surrealismo”, Roland Penrose y John Golding (eds.), *Picasso 1881-1973...*, espec. pp. 92-99.

te Georges Bataille aparecidos en *Documents*, revista alternativa al surrealismo oficial. Si bien el texto, titulado "L'art primitif", era en principio la reseña de un libro de Henri Rivet sobre dicho tipo de arte, Bataille no tardó en reflexionar sobre este asunto y enumerar dos argumentos de enorme interés. El autor señalaba cómo, al contrario que la representación de las bestias, las muestras más deformes del arte primitivo y prehistórico "se reservan a la representación de la forma humana".<sup>15</sup> Y concluía: "El arte, puesto que indudablemente se trata de arte, procede en este sentido de destrucciones sucesivas. En la medida que libera instintos libidinosos, estos instintos son sádicos".<sup>16</sup>

Pero vayamos por partes y centrémonos en el primer argumento esgrimido por Bataille. Y es que el interés del escritor por la sucesiva deformación en el tratamiento de la figura humana, que él define como *altération*, guarda estrechos vínculos con la práctica picassiana. Cuando nuestro artista coloca los órganos genitales como parte de la anatomía facial no sólo se aprovecha del talante signico primitivo, sino que además transgrede deliberadamente la representación tradicional del rostro humano. La cara, concebida desde antaño como espejo del alma, es la parte más honorable de nuestro cuerpo: contiene los ojos y la boca, órgano que desempeña un especial protagonismo como propulsor del lenguaje. Gracias a su capacidad de raciocinio y a la articulación del pensamiento a través de la palabra, el género humano se ha separado de las otras especies y ha construido su imagen de "rey de la Creación". Pero para lograrlo ha tenido que desestimar las actividades que lo unen al resto de los animales: la alimenticia, la excrementicia y la pulsión sexual vinculada a la perpetuación de la especie. La labor de artistas y escritores más o menos surrealistas será la de devolverle su humanidad cargando el acento, precisamente, en aquellos elementos que más le unen a las bestias.<sup>17</sup>

Lo que he intentado resumir en pocas palabras (con el peligro de banalización que esto conlleva) representa nada menos que uno de los núcleos intelectuales de Georges Bataille. Si bien lo esboza en el artículo citado más arriba, es un asunto que le obsesionó en su etapa *Documents*, acompañado por las soberbias fotografías de detalle de Jacques-André Boiffard.<sup>18</sup> También es el eje sobre el que gira su novela más conocida y admirablemente ilustrada por Hans Bellmer: *Historia del ojo*, relato que el autor publicó falsa y clandestinamente bajo el seudónimo de Lord Auch en Burgos y Sevilla en 1928.<sup>19</sup>

Roland Barthes analizó en un ensayo la novelita de Bataille bajo parámetros estructuralistas y llegó a la conclusión de que *Historia del ojo* representa el devenir de dicho órgano como "objeto" y su desdoblamiento en dos cadenas metafóricas: una que afecta a la morfología (el ojo se desdobra en huevo, en sol, en testículo) y otra a aquello que segrega (las lágrimas, las yemas, los rayos, el esperma y la orina).<sup>20</sup> Pero Barthes olvidaba en su escrito otra cadena de desdoblamientos que, partiendo



2. Francisco de Goya: *El vergonzoso*, capricho n.º 54 (1797).

del ojo y la boca, culminan en los conductos vaginal-anal. Ello explicaría la adopción del eufemismo infantil *culo* para referirse al sexo de Simone y Marcelle a lo largo del relato. También el dibujo de Bellmer con el que se funden dos episodios de la historia: la sodomización de Simone por el narrador en el maloliente urinario de la plaza de toros, premonitoria de la tragedia en el ruedo, y la cornada del toro al matador Granero (fig. 4).

He de decir que me interesa más este desdoblamiento de cariz doblemente animal y sexual, sin olvidar sus derivaciones fetichistas o sádicas, que el propuesto por Barthes, si bien concluye pertinazmente que la estructura de *Historia del ojo* es "esférica".<sup>21</sup> Y lo afirmo porque creo que existen vínculos no sólo entre el universo intelectual de Georges Bataille y Pablo Picasso,<sup>22</sup> sino también entre el universo plástico de éste y el del surrealista alemán Hans Bellmer, afincado en Francia a partir de los años treinta.<sup>23</sup>

Tanto en las magníficas ilustraciones a *Historia del ojo* como en sus muñecas articuladas, realizadas entre 1934 y 1938, Bellmer juega continuamente con la superposición anatómica. El cuerpo, convertido en cruel anagrama, se subordina a los caprichosos juegos del deseo y del inconsciente: los globos oculares se sitúan al lado del sexo, la cabeza es reemplazada por las piernas, los senos se desdobl原因 en nalgas. Así se observa en las fotografías en blanco y negro o coloreadas de Bellmer (fig. 5), que se inspiró en la colección de postales eróticas de Éluard previamente utilizadas como filón para el artículo de *Minotaure*.<sup>24</sup> Pero Bellmer no se limitó a construir y fotogra-

<sup>15</sup> G. Bataille, "L'art primitif". *Documents* 7, 1930, p. 392.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>17</sup> Sobre el bestialismo de ciertos elementos del *Guernica* en relación con la teoría de Bataille y, por ende, de la producción daliniana, véase Juan Antonio Ramírez, "Dalí. Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, núm. 12, 1989, pp. 95-97.

<sup>18</sup> Remitimos especialmente a los siguientes artículos: "Le gros orteil". *Documents* 6, 1929, pp. 297-302; "Informe (Dictionnaire critique)". *Documents* 7, 1929, p. 382; "Bouche (Dictionnaire critique)". *Documents* 5, 1930, p. 299. También su obra *Las lágrimas de Eros* (Tusquets, Barcelona 1981), donde aborda esta idea con la siguiente máxima: "La oposición de la posición vertical —y de la abertura anal— unida a la posición en cuclillas" (p. 65).

<sup>19</sup> G. Bataille, *Historia del ojo*. Tusquets, Barcelona 1978.

<sup>20</sup> R. Barthes, "La metáfora del ojo", en *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona 1983, pp. 285-286.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 286. Rosalind Krauss se apresura a apoderarse del término propuesto por Barthes, "falismo circular", para explicar algunas esculturas realizadas por Alberto Giacometti bajo la influencia de Bataille y relacionarlas con la androginia (véase R. Krauss, "Giacometti". *Primitivism in 20th-Century Art*. MOMA, Nueva York 1984, vol. II, pp. 513-514).

<sup>22</sup> Dorothy Kosinski fue la primera en señalar estrechos vínculos entre Picasso y Bataille a propósito de *Historia del ojo*. No obstante, su análisis se centra casi exclusivamente en los elementos mágico-religiosos comunes a ambos autores ("Körperdinge — Picasso und Bataille". Ulrich Weisner ed., *Picasso's Surrealism. Werke 1925-1937*. Bielefeld Kunsthalle-Gerd Hatje, Bonn 1991, pp. 237-245).

<sup>23</sup> Nadie duda de que entre Picasso y Bellmer existiera una mutua admiración. Durante los años cincuenta, Bellmer quiso retratar al malagueño dentro de una galería que incluía a Marcel Duchamp, Victor Brauner, Wifredo Lam, Hans Arp, Man Ray y otros. Pidió la complicidad de Tristan Tzara, íntimo amigo de Picasso, para poder acceder a su casa y realizar una sesión espontánea. Todo quedó en un intento.

<sup>24</sup> Amigos desde la vinculación de Bellmer al grupo surrealista, Paul Éluard acompañó con poemas las fotografías de sus muñecas, incluidas en el libro *Jeux de la poupée* (1948).





3. Pablo Picasso: *El sexo en el cerebro y Dominación fálica* (1902).



4. Hans Bellmer: Ilustración para *Historia del ojo*, de Georges Bataille.

fiar sus muñecas, pues teorizó sobre sus mecanismos plásticos en un ensayo posterior, *L'Anatomie de l'Image*. "Desde el momento en que la posición intuitiva del mentón sugiere analogías entre el órgano sexual y la axila —explica Bellmer—, las imágenes se superponen y se mezclan sus contenidos. El órgano sexual se proyecta en la axila, los pies en las manos o los dedos de aquellos en éstas. De ahí surge una peculiar combinación entre la realidad y la imaginación, entre los aspectos permisibles y prohibidos de ambos componentes".<sup>25</sup>

Los mecanismos de desplazamiento y recombinación<sup>26</sup> originan también la fusión de los dos sexos en un mismo cuerpo

del deseo. Bellmer define la representación plástica de tal mecanismo como una extraña combinación de narcisismo y posesión erótica: el amante afirma su deseo cuando se refleja en la amada.<sup>27</sup> Éste es otro rasgo que el alemán comparte con los surrealistas y con Pablo Picasso. Ya hemos esbozado previamente la sexualidad implícita en el tema del artista y la modelo a propósito de las esculturas de Boisgeloup. Asimismo, este arreglo de los cuerpos debe vincularse a otro impulso de orden erótico: el dinamismo del deseo, verdadero motor de las muñecas de Bellmer y argumento que parece preludiarse en los bustos picassianos y en su *Bañista tumbada* (1932), combinación de cuatro cilindros de yeso que el autor concibió originalmente como partes móviles independientes.<sup>28</sup>

\* \* \*

La aproximación de los objetos del deseo, el cuerpo entero en Bellmer y el rostro en los bustos de Picasso, tiene bastante que ver con la práctica del marqués de Sade, cuya obra conoció Picasso gracias a su amigo poeta Guillaume Apollinaire.<sup>29</sup> Además, la deformación y la posterior transformación de Marie-Thérèse en un tótem sexual primigenio, como las Venus magdalenienses, como los personajes de Miró y Masson, no sólo le sirven a Picasso para generalizar lo que hasta entonces había sido específico, sino también (y esto lo veremos a continuación) para materializar su definición de "arte como suma de destrucciones"<sup>30</sup> en relación con los impulsos libidinoso-sádicos señalados por Bataille.

Antes he puesto en boca de Brassai lo que éste sintió al serle reveladas las sensuales esculturas de Boisgeloup y cómo las relacionaba con una amante de Picasso, Marie-Thérèse Walter. Sin embargo, he de confesar una pequeña maldad por mi parte que enmendaré a continuación. Es completamente imposible que Brassai conociera las relaciones de Picasso con la muchacha al serle reveladas las esculturas monumentales; entre otras cosas, porque en 1932 dicho idilio se mantenía en el más estricto secreto. Lo mismo puede decirse de los espectadores que vieron algunos desnudos inspirados en Marie-Thérèse en la retrospectiva de la galería Georges Petit celebrada aquel año. Nadie pudo imaginar entonces, ni tan siquiera los fascinados surrealistas, que las modelos rollizas expuestas impudicamente por Picasso tenían su origen en una muchacha de diecisiete años que había conocido casualmente en las Galerías Lafayette y que cambiaría inesperadamente el rumbo de su vida y de su carrera artística.

Digno del azar objetivo surrealista, por lo que encierra de necesidad en sí mismo, el encuentro de Picasso con la joven fue una válvula de escape lejos de su imagen de ejemplar padre de familia, marido de la celosa ex-bailarina rusa Olga Koklova y seguidor de los refinados modos (y las modas) de la aristocracia parisina.<sup>31</sup> Y no sólo eso. El romance con Marie-Thérèse supuso una calculada transgresión a la conducta moral establecida. Hay otro rasgo en común (ya es el tercero) entre las mu-

<sup>25</sup> Cit. por Peter Webb (con Robert Short), *Hans Bellmer*. Quartet Books, Londres 1985, p. 166.

<sup>26</sup> Aunque con reservas, me parece interesante la opinión de Claude Frontisi, para quien en este tipo de imágenes surrealistas abunda más "la recomposición de los cuerpos que su desmembramiento" (C. Frontisi, "Le corps violenté". *Violence, Théorie, Surréalisme*. Lachenal & Richter, París 1994, p. 149).

<sup>27</sup> Peter Webb, *Hans Bellmer...*, pp. 168-169.

<sup>28</sup> Señalado por Werner Spies (cat. de Christine Piot), *La escultura de Picasso. Obra completa*. Polígrafa, Barcelona 1989, p. 144 e il. 109.

<sup>29</sup> Sobre la inestabilidad del deseo en Sade y Picasso, véase Ángel González García, "Beber petróleo para escupir fuego". *Suite Vollard...*, espec. p. 23 n. 5.

<sup>30</sup> Christian Zervos recoge la siguiente declaración de Picasso en 1935: "Antaño los cuadros se encaminaban a su fin por progresión. Cada día aportaba algo nuevo. El cuadro era una suma de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Hago un cuadro y después lo destruyo..." (C. Zervos, "Conversations avec Picasso". *Cahiers d'Art*, núms. 7-10, 1935, p. 37).

<sup>31</sup> Pierre Daix (*Picasso. Life and Art*. Thames & Hudson, Londres 1994, p. 418 n. 2) desestima cualquier comparación entre este idilio y el *amour fou* surrealista. En mi opinión, el episodio en sí mismo está más próximo a la teoría bretoniana del encuentro como prueba del azar objetivo. Primero, porque Breton, parafraseando a Engels, lo define como "forma de manifestación de la necesidad" (cit. en André Breton, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barral, Barcelona 1973, pp. 141-142). Segundo, porque en Nadja, relato en el cual Breton narra su encuentro con una enigmática muchacha en un bulvar parisino en octubre de 1926, el autor señala cómo, nada más verlo, Nadja "sonrió misteriosamente; y me atrevería a decir que lo hizo con conocimiento de causa" (A. Breton, *Nadja*. Gallimard, París 1964, p. 74).

ñecas de Bellmer y el objeto de inspiración de las obras picasianas de principios de los treinta: todas son menores, colegialas solícitas que cumplen las fantasías de sus amantes maduros. De acuerdo con esto, el artista no se conformó con imponer su superioridad sobre la muchacha en el momento de conocerla (él se presentó como quien era, nada menos que un artista llamado Picasso que quería retratarla);<sup>32</sup> también controló todos sus pasos y la arrastró consigo a un apartamento cercano al domicilio conyugal. Amante del riesgo y del morbo que podía suponer la revelación de su idilio, logró que en julio de 1928 Marie-Thérèse se inscribiera en un campamento escolar de Dinard, localidad bretona donde él estaba pasando sus vacaciones junto a Olga y su hijo Paulo.<sup>33</sup>

Como es lógico, tal situación se refleja en las obras coetáneas. Las posturas artificiosas, cuando no sumisas, de Marie-Thérèse se presentan como el resultado de una calculada dominación hacia la adolescente: la víctima en manos de Olga se convertía en verdugo al lado de Marie-Thérèse. En palabras de ella: "Pablo se pasaba la vida diciéndome: 'No te rías, cierra los ojos'. No quería verme alegre... Cuando venía de París, donde no hacía más que discutir con Olga, me decía: 'Quédate ahí, y no te muevas en media hora'..."<sup>34</sup>

Resulta curioso que Picasso recreara a partir de Olga y Marie-Thérèse dos modelos de mujer y dos actitudes clínicas similares a las de Bataille (la activa-verdugo Simone<sup>35</sup> y la pasiva-víctima Marcelle) y a las que Michel Leiris desarrollaría años más tarde en su autobiografía *L'Âge d'Homme* (1939). A partir de Judith, prototipo de castradora o recreación masoquista, y de Lucrecia, modelo de víctima o actividad sádica, Leiris llegaba a la siguiente conclusión: "Si al soñar con Judith sólo puedo conquistar a Lucrecia, me embarga tal sensación de debilidad que me siento mortalmente humillado. Entonces, sólo tengo una salida para remontar este sentimiento trágico al que succumbo cobardemente, y no es otro que el de martirizar a Lucrecia si deseo amarla ardientemente".<sup>36</sup> Hablando de primitivismo, animalidad, re combinaciones anatómicas y sadomasoquismo, no nos extraña que algo antes Leiris considerase la contemplación de las vísceras y del interior del cuerpo como un medio eficaz para "intensificar nuestra propia conciencia de seres humanos".<sup>37</sup>

No sabemos si Picasso adquiría conciencia de su humanidad viendo a Marie-Thérèse/Lucrecia/Marcelle como amante sumisa o concibiéndola plásticamente de tal modo; pero en cualquier caso le servía, tanto artística como personalmente, para ajustar cuentas con la agresiva Olga/Judith/Simone. Y eso que en sus obras no llega a la explicitud de Bellmer: Picasso se guarda de atar a sus voluptuosas muchachas en árboles, aunque las abandone a su suerte (como Bellmer) tumbadas y listas para el amor en una habitación cerrada o en el bosque. Paradójicamente, fue la propia Marie-Thérèse quien concluiría el trabajo en 1977. Entonces su cadáver oscilante en el garaje de su casa de Antibes no se diferenciaba sustancialmente de las muñecas colgadas a árboles y fotografiadas por Bellmer cuarenta años atrás.<sup>38</sup>



5. Hans Bellmer: *Primera muñeca*, fotografía publicada en la revista *Minotaure*, núm. 6 (1935).

La degradación de lo humano para acentuar su humanidad por medio del dolor nos conduce, finalmente, por otros senderos aún más inquietantes. No se limita a la mera intuición de lo que años más tarde el nazismo aplicaría por sistema en los campos de exterminio, sofisticadas factorías de la muerte en una sociedad altamente industrializada. La oposición a la crueldad nazi por parte de Breton y sus acólitos, Bataille y los suyos, Bellmer y Picasso no fue más que el enfrentamiento con la cruda realidad de lo que hasta ese momento había sido un escarceo indulgente con las corrientes subterráneas del ser humano, un simulacro de muerte saldado con obras de arte de desigual fortuna. Hoy mismo, cuando algunos sorprenden al público (no a los iniciados en la poética de Bataille) con vacas diseccionadas y cabezas confeccionadas con carne dentro de tanques de formol; cuando en Nueva York se organiza una exposición donde los *serial-killers* son los artistas; o cuando los medios de masas alimentan el morbo colectivo con impactantes y estilizadas imágenes del dolor, resulta imprescindible calibrar en su justa medida la oportuna visión de futuro de quienes se acercaron con cierta complacencia al abismo más profundo del inconsciente humano.

<sup>32</sup> Agradezco a Henar Pizarro Llorente su aguda intuición a propósito de una frase que, no por citada, deja de guardar valiosos secretos. Y es que Picasso desconocía entonces la limitada formación artística de la cándida Marie-Thérèse y el escaso interés que su obra despertaría en ella: "Bueno —confesó en una ocasión Marie-Thérèse a una amiga—, la verdad es que a mí los cuadros de Picasso no me parecían nada del otro mundo..." (cit. por Pierre Cabanne, *El siglo de Picasso*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982, vol. II, p. 268).

<sup>33</sup> Arianna Stassinopoulos-Huffington, *Picasso. Creador y destructor*. Maeva-Lasser, Madrid 1988, p. 187.

<sup>34</sup> Pierre Cabanne, "Picasso et les joies de la paternité". *L'Oeil*, núm. 226, mayo 1974, p. 7.

<sup>35</sup> Sirva como muestra el delirante episodio final en la capilla sevillana de don Juan de Mañara y la violación-ejecución de don Aminado dirigida por ella (G. Bataille, *Historia...*, pp. 119-130).

<sup>36</sup> M. Leiris (1939), *L'Âge d'Homme*. Gallimard, París 1964, p. 176.

<sup>37</sup> M. Leiris, "L'Homme et son intérieur". *Documents* 5, 1930, p. 264.

<sup>38</sup> No deja de ser curioso que, en *Historia del ojo*, Marcelle termine con su vida, también ella, con el procedimiento de la horca (G. Bataille, *Historia...*, p. 99). Sobre el sacrificio en la teoría de Bataille con relación a esta novela y la influencia sobre Picasso, véase Dorothy Kosinski, "Körperdinge — Picasso und Bataille" ..., pp. 242-243.

## LA ALQUIMIA DE DALÍ: LA MIERDA ES ORO

LAIA ROSA ARMENGOL

Universidad Autónoma de Madrid

No es una novedad relacionar a Salvador Dalí con las cuestiones escatológicas. Cualquiera que se aproxime a su obra puede comprobar que, efectivamente, esto es así. Sin embargo, los contactos con el tema de lo escatológico no se dieron por igual ni en la misma medida a lo largo de toda su vida. Sus escritos nos muestran indicios de ello.

En el *Diari*, escrito por Dalí entre los años de 1919 y 1920, apenas aparece mención alguna que aluda de cerca al tema del excremento o el desperdicio. No obstante aparece, ya desde la época en que Dalí estudiaba en el Instituto de Figueras, la utilización del término “putrefacto”, asociado a la alta burguesía, decadente y arcaizante, que el artista tanto criticó.<sup>1</sup> Sin duda alguna, la expresión anterior fue importada, años más tarde, por Dalí, al entorno de la Residencia de Estudiantes de Madrid, y, como es bien sabido, continuó siendo usado por él junto con sus compañeros. Es precisamente en el entorno madrileño de la Residencia cuando comienzan a aparecer en el artista representaciones más claramente vinculables con el tema del desperdicio y la podredumbre, a través de, por ejemplo, la imagen del burro podrido.

Lo que en un primer momento de su vida, personal y artística, suponía simplemente eso, un amor profesado hacia el desperdicio, la basura, la excrecencia, lo pegajoso, los líquidos corporales (saliva, sudor, sangre, orina y semen), la mierda y, en definitiva, todo lo abarcable dentro del ámbito de la más pura escatología, acabó invadiendo, con el paso del tiempo, su obra, su persona y su producción artística.

¿Cuál es el significado de todo esto? ¿Por qué no podemos dejar de lado el estudio de este aspecto, sobradamente necesario, para comprender el mito daliniano? Al final, el desperdicio no era tal; la inversión de energía que implica cualquiera de los actos o acciones que generan algún tipo de excrecencia, no supuso para Dalí un derroche sino, al contrario, una especulación.

André Breton tenía, efectivamente, razón cuando elaboró el anagrama “Avida Dollars”, irónicamente dirigido a Dalí como crítica a las ansias de dinero que éste manifestaba continuamente. Y lo cierto es que Dalí no se sintió aparentemente afectado por lo anterior; más aún, aceptó la condición que el anagrama le imputaba, e incluso la fomentó con el paso del tiempo. No en vano en el año 1952 escribió lo siguiente: “... había que ser más fuerte que nunca, tener dinero, producir oro, rápido y bien ... ¡oro y salud! El dinero serviría para lograr todo lo

que deseábamos... En ello radica todo mi ‘avida dollars’... El anagrama ... constituyó un talismán para mí. Rindió generosa, dulce y monótonamente un manantial de dólares”.<sup>2</sup>

Sin embargo, el provechoso acto, generador de excrecencia en la producción artística y en el entorno de Salvador Dalí,<sup>3</sup> resulta ser consecuencia de un proceso evolutivo de muchos años, lento al principio y más rápido a partir de la década de los años cuarenta y cincuenta, para rodearse en los años setenta y en adelante de un auténtico pastiche de producciones, en mayor o menor grado, artísticas; si bien lo más comprensible sería decir comerciales.

El coqueteo que, desde jovencísimo, Dalí experimentó por el espectáculo visual de la podredumbre, la sangre y lo maloliente, entre otras cosas, constituyó un punto de partida hacia lo que posteriormente sería una de sus mayores obsesiones artísticas y vitales.

Los primeros acercamientos o contactos de Dalí con el fenómeno de la inmundicia son narrados por él mismo en la *Vida secreta* (1941). El ambiguo sentimiento de repulsión y atracción que le sobrecogió cuando siendo niño encontró, dentro de un lavadero, un murciélago que le habían regalado, cubierto de hormigas, no sería el único ni el último. Pocos años después, mientras pasaba una temporada en el Molí de la Torre, propiedad de los Pitxot, el joven Dalí revivió una experiencia similar cuando un día, mientras paseaba, encontró un erizo putrefacto y lleno de gusanos. Nuevamente se sintió invadido por las mismas sensaciones de asco y repulsión que, en esta ocasión, ya no le eran desconocidas: “... una ráfaga maloliente me hizo recluir”.<sup>4</sup> Sin embargo, el sobrecogedor amasijo informe, pegajoso y movedizo, en que se había convertido el animal, resultaba también encantador, o al menos atractivo a los ojos del joven Dalí: “... se apoderaba de mí un anhelo ... de tirarme encima y tocarlo”.<sup>5</sup>

Elementos en relación a experiencias de este tipo u obsesiones semejantes a las anteriormente citadas, comenzaron a poblar su obra pictórica a partir, más o menos, del año 1927, y tras haber experimentado con un estilo bastante ecléctico en la llamada “época de Madrid”. La idea de lo podrido aparecerá, por ejemplo, en *La miel es más dulce que la sangre* (1927) (fig. 1), donde se hace patente la figura del burro podrido o en estado de descomposición, al igual que en *Aparato y mano* (1927) o *Cenicitas* (1926-1927).<sup>6</sup> Igualmente aparecerá reflejada la

<sup>1</sup> Acerca de la utilización del término “putrefacto”, usado por Dalí y sus amigos en la época del instituto en Figueras, ver: Salvador Dalí, *Un diari (1919-1920). Les meves impressions i records íntims*. Edicions 62, Barcelona 1994, nota 209, p. 209.

<sup>2</sup> Salvador Dalí, *Diario de un genio*. Tusquets Editores, Madrid 1988, pp. 34-37.

<sup>3</sup> Me refiero al entorno publicitario, comercial y especulativo de diseños kitsch y “basura artística”, del que Dalí se rodeó a partir, sobre todo, de la década de los años sesenta y setenta.

<sup>4</sup> Salvador Dalí, *Vida secreta*. Ed. Empúries, Barcelona 1993, p. 100.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>6</sup> En relación a esta idea, es conveniente citar el catálogo de la exposición *Dalí Joven (1918-1930)*, Museo Nacional Contemporáneo de Arte Reina Sofía, Madrid 1994, donde figura un amplio repertorio de obras en las que aparece la representación del burro podrido.



idea del escupitajo con connotaciones, más o menos, subversivas, y que tanta polémica suscitó por las posibles implicaciones familiares, generando incluso el pequeño enfrentamiento literario protagonizado por Eugenio d'Ors y Salvador Dalí, en torno a la inscripción que este último hizo figurar junto a una representación del Sagrado Corazón<sup>7</sup> del año 1929, la cual decía: *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*<sup>8</sup> (fig. 2). El semen es otro de los elementos por los que el artista se sintió atraído. Su alusión o el uso de elementos que aludan, por semejanza comparativa, a lo seminal, conforma la base principal del tema de muchas de sus obras pictóricas; en este sentido no podemos dejar de citar la que, quizá, otorgue un carácter más creíble a nuestro argumento: *El gran masturbador* (1929).

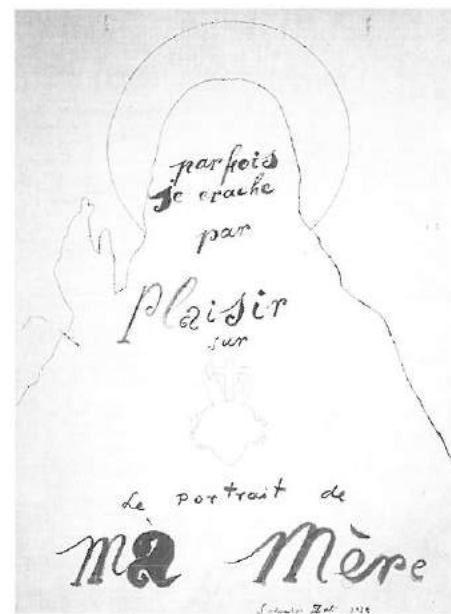
Sin embargo, me parece más oportuno centrarme en la obra que tanta polémica, a la vez que curiosidad, suscitó en el grupo de los surrealistas, sobre todo en André Breton. *El juego lúgubre* (1929) (fig. 3) es la primera de las composiciones dalinianas que, abiertamente y sin ningún tipo de tapujos, muestran el elemento escatológico por excelencia: la mierda se hace visible.

El verano de 1929, Dalí recibió en Cadaqués la visita de algunos amigos y componentes del grupo surrealista, entre los que se encontraban Goemans, René Magritte y su mujer, y Paul Éluard, que llegó algo más tarde acompañado de su esposa Gala. Dalí acababa de finalizar la obra citada anteriormente, de hecho el título fue ideado por Paul Éluard; y gustoso de observar las diferentes reacciones de los surrealistas (que, según Dalí escribió en una ocasión, “¡No apreciaban los anos!”),<sup>9</sup> tampoco desaprovechó la oportunidad de mostrárselo a Gala y comprobar, igualmente, su asombro. Al respecto, me parece bastante oportuno citar textualmente sus palabras cuando en la *Vida secreta* relató lo siguiente: “Los calzoncillos manchados de excrementos estaban pintados con una complacencia tan minuciosa y realista, que todo el grupito surrealista se angustiaba con la pregunta: ¿es coprófago o no?”.<sup>10</sup> Según Dalí, fue Gala la que más desaprobó la obra debido al uso de elementos anales y escatológicos. Así pues, cuando ella, abierta y sinceramente, le preguntó si era o no coprófago, Dalí dice que “por un momento tuve la tentación de contestar con una mentira”. Resulta bastante curioso, y en absoluto contradictorio, pensar en el hecho de que pocos días después, y antes de reunirse todos en la playa, Dalí elaborase mediante un proceso ciertamente alquímico de mezclas de sangre, pintura... un aspecto diferente para seducir a Gala. En este proceso de reconversión amorosa, el olor jugaba un papel muy importante: “los olores del cuerpo se convirtieron, para mí en litúrgicos”, escribió Dalí en una ocasión, y resulta, cuando menos, casual el hecho de que optase para el perfume por una mezcla de agua hirviendo, aceite de espliego y estiércol de cabra; sin duda alguna este último ingrediente era el más esencial.

Pero los enfrentamientos o reproches más extremos hacia el trasfondo escatológico de la obra de Dalí, fueron protagonizados por André Breton. Dalí no entendía cómo el surrealismo podía negar todas aquellas propuestas que, paradójicamente, debían, según él, ser promulgadas por el grupo. Si de lo que se trataba era de reflejar en el lienzo los pensamientos, que surgen de manera natural, de la forma más espontánea posible, esto debía poder hacerse tal y como defendió Dalí, sin el menor escrúpulo racional, estético o moral, y sin desperdiciar la sangre ni los excrementos. La actitud del artista, respecto a la opinión de Breton, queda bastante clara al leer algunas de las palabras que el propio Dalí escribió en el año 1952, en relación al



1. *La miel es más dulce que la sangre* (1927).



2. *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (1927).

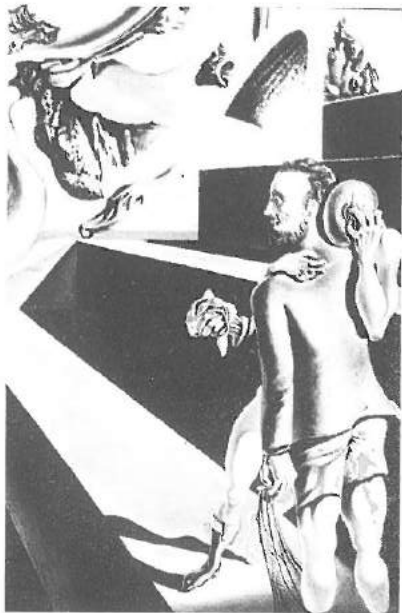
tema de lo escatológico en *El juego lúgubre* y *el oro*. La mierda es oro, y, por supuesto, Dalí no dudó en establecer dicha asociación a partir de que aceptó su condición de “Avida Dollars”, remontándose incluso a su polémica obra del verano de 1929: “Cuando Breton descubrió mi pintura, se mostró disgustado a causa de los elementos escatológicos que la mancillaban. Esto me dejó atónito. Yo me estrenaba en la m..., lo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, sería interpretado más tarde como el feliz presagio del oro que amenazaba, ¡felizmente!, con desparramarse sobre mí. Con toda insidia, intenté hacer creer a los surrealistas que esos elementos escatológicos no podían por menos que traerle suerte al movimiento. No vacilé en invocar en mi auxilio la iconografía digestiva de todos los tiempos y de todas las civilizaciones: la gallina de los huevos de oro, el delirio intestinal de Danae, el asno de los excrementos”.

<sup>7</sup> Es factible pensar que Dalí copiase el detalle del corazón de la portada de la revista *Littérature*, tal como apareció recogida en la portada de *La Révolution Surréaliste*, n.º 5, 15 de octubre de 1925.

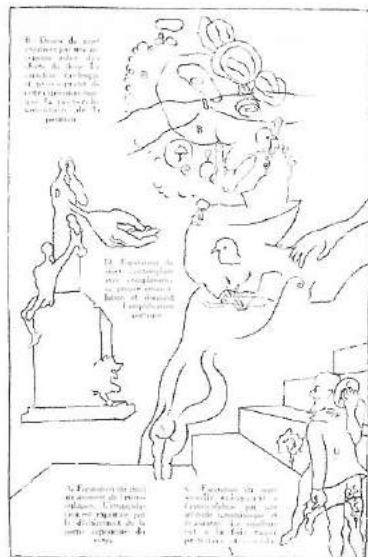
<sup>8</sup> Dalí aclaró a Eugenio d'Ors el sentido de la inscripción, que tanto había molestado al segundo. Salvador Dalí, *L'alliberament dels dits*, “Posició moral del surrealisme” (texto publicado en *Hèlix*, n.º 10 extraordinario, 22 de marzo de 1930, Vilafranca del Penedès, pp. 4-6. Conferencia leída en el Ateneo de Barcelona el 22 de marzo de 1930). Quaderns Crema, Barcelona 1995, p. 223.

<sup>9</sup> Salvador Dalí, *Diario...* op. cit., p. 24.

<sup>10</sup> Salvador Dalí, *Vida...* op. cit., p. 243.



3. *El juego lúgubre* (detalle) (1929).



4. Dibujo reproducido por Georges Bataille en su artículo "Le 'jeu lugubre'", publicado en *Documents*, n.º 7, diciembre de 1929, pp. 369-372.

tos dorados, pero no quisieron escucharme. Adopté, pues, una rápida decisión. Puesto que no querían saber nada de la m... que yo les ofrecía de forma tan generosa, guardaría esos tesoros y ese oro para mí. El famoso anagrama, trabajosamente elaborado por Breton veinte años después: 'Avida Dollars', hubiera ya podido lanzarse en aquella época".<sup>11</sup>

Sin embargo no debemos olvidar que las palabras anterior-

res datan de 1952, y que el abierto enfrentamiento de Dalí con Breton hubiera sido impensable en 1929. Qué sentido tendría si no que Dalí desautorizase a Bataille para publicar, en el número de diciembre del año 1929 de la revista *Documents*, una reproducción de *El juego lúgubre*. Dalí, sin duda, debió enterarse de las diferencias existentes entre Bataille y Breton, y no queriendo hacer peligrar su entrada en el grupo de los surrealistas, optó por vetar la aparición de su obra en *Documents*. No obstante, Bataille, haciendo caso omiso de las desautorizaciones de Dalí, publicó su escrito, que acompañó, si no de una reproducción formal de la obra, sí de un dibujo en el que aparecen los diferentes elementos con un breve intento de análisis en relación a los complejos de castración<sup>12</sup> (fig. 4).

Pero *El juego lúgubre* no es la única obra daliniana en la que figura el tema del excremento de forma clara y directa. Un año más tarde, en 1930, Dalí pinta *La mano* (*Los remordimientos de conciencia*) (fig. 5), donde se representa un personaje masculino de perfil sentado en una especie de voluta arquitectónica. Una de las piernas está ciertamente levantada, como si tuviera la intención de cruzar por encima de la otra; sin embargo, el gesto no resulta inocente o casual sino que, por el contrario, se trata más de una excusa, por otro lado bien pensada, para mostrarnos una gran cantidad de excrementos licuosos, que embadurnan el pantalón de la propia figura representada, a la vez que se deslizan lentamente por la curva de la voluta.<sup>13</sup> La aparición de la mano masturbatoria, aunque en este caso mucho más engrandecida por ser el tema principal de la composición, es otro de los elementos que aparecían ya en la obra del año 1929, y sin duda alguna coinciden en la forma y la postura, incluso de los dedos. El hecho de que el uso de elementos escatológicos se repita en esta pintura, después de los reproches a los que estuvo sometido Dalí por parte de Breton y el resto de los componentes del grupo surrealista, confirma nuevamente la teoría de que el excremento le interesaba, y no estaba, en definitiva, dispuesto a prescindir de este elemento.

No obstante, considero bastante relevante el hecho de que el personaje representado se presente también cubierto de sangre, que le resbala por el rostro y los hombros. Casi podríamos pensar en la sangre como la excusa que otorga la posibilidad de (re)presentar la mierda, por lo que resultaría plausible imaginar que Dalí hubiera obviado ese elemento anecdótico, de no ser por la aparición del excremento, máxime si tenemos en cuenta, nuevamente, sus palabras: "Me autorizaban la sangre. Podía añadirle un poco de cada. Pero no tenía derecho a emplear sólo la caca".<sup>14</sup>

En todo este espacio de tiempo se asentaron una serie de pensamientos y situaciones que años después, a partir de los años cincuenta, configurarían una base estructural muy sólida de la "filosofía daliniana" del excremento convertido en metal precioso. Sin embargo, existen con anterioridad indicios de la relación o proceso de conversión alquímica del desperdicio en oro. El verano de 1930, Dalí y Gala lo pasaron en la costa malagueña. No era, ni mucho menos, una de las mejores épocas económicas de la pareja, quienes habían recibido un préstamo, por parte de un amigo, para poder costearse la estancia. En la *Vida secreta*, Dalí nos cuenta cómo un día, paseando por los alrededores de la casa donde vivía, se siente atraído por el aspecto de las mujeres gitanas, que viven en las cuevas, y caminan medio desnudas. La excitación creciente, le lleva a refugiarse en una de las cuevas: "... Con mi mano libre ... arañaba la piel calcinada de mi cuerpo. Quería tocarlo todo a la vez. Y fijaba los ojos medio cerrados en un pedazo de nube de la que

<sup>11</sup> Salvador Dalí, *Diario...* op. cit., p. 23.

<sup>12</sup> "Le 'jeu lugubre'", en *Documents*, n.º 7, diciembre de 1929, pp. 369-372. El dibujo de Bataille también fue reproducido en el catálogo de la *Retrospectiva Dalí*, celebrada en el Pompidou en 1980, pp. 150 y ss.

<sup>13</sup> Actualmente se encuentra en la exposición "Dalí Arquitectura", celebrada en Barcelona entre el 19 de junio y el 25 de agosto de 1996. La técnica pulida y relamida de Dalí se ve alterada en el detalle del excremento, donde se ha aplicado una mayor cantidad de pintura otorgando, también, mayor pastosidad a la pincelada; sin duda alguna con la intención de resaltar el elemento excrementicio.

<sup>14</sup> Salvador Dalí, *Diario...*, op. cit., p. 23.

caía en rayos oblicuos la escatológica lluvia de oro de Danae ... Todos mis bolsillos estaban vacíos. No más oro, ¿eh? ¡Pues todavía podía gastar este! Y derrame en la tierra la moneda grande y pequeña de mi preciosa vida ...".<sup>15</sup>

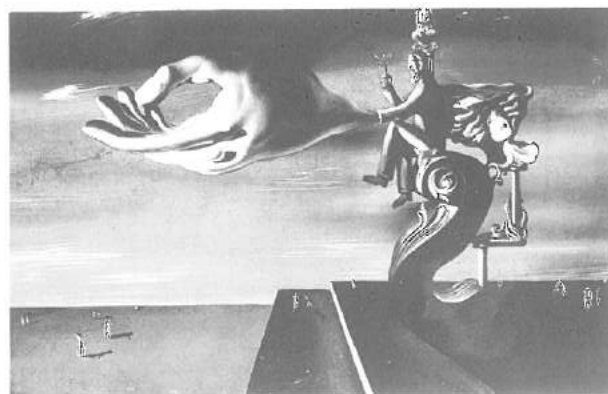
Son obvias las relaciones que establece entre el supuesto acto de desperdicio seminal y el semen entendido, a su vez, como semilla y origen de la vida.

Aurificar lo material y llegarlo a espiritualizar será una de las grandes obsesiones dalinianas. La producción artística se asemeja, en determinados momentos, a la excrecencia orgánica, y gracias a un proceso de reconversión y transformación, puede llegar a convertirse en algo espiritual: en oro. Éste sería el resultado de un proceso alquímico mediante el cual el dinero, símbolo del rendimiento material, junto con el excremento, alcanzaría el valor espiritual del metal.

Sin embargo, las asociaciones más claras y abundantes, que marcan esta relación, podemos observarlas, con mayor claridad, desde comienzos de los años cincuenta. El deseo que muestra Dalí por elevar el excremento, mediante el proceso anteriormente citado de transformación, a una categoría espiritual despojándolo de su condición puramente material, y en definitiva, colocarlo en un estado casi místico y sublime, se confirma con sus propias palabras: "Esta mañana, mientras me encontraba en el retrete, me ha asaltado una intuición genial ... mi deposición era a primeras horas increíblemente fluida e inodora ... Mi intuición me dice que, si se logra dotar al excremento humano de la fluidez de la miel, la vida del hombre se prolongaría, dado que el excremento (a juicio de Paracelso) es el hilo de la vida, y cada interrupción o pedo, no es otra cosa que un minuto de la vida que se desvanece ... La inmortalidad temporal debe buscarse entre los desperdicios, entre los excrementos ... Y, puesto que la mayor misión del hombre en la tierra es espiritualizarlo todo, es el excremento en particular el que está más falto de esta virtud".<sup>16</sup> Efectivamente, para Dalí la fluidez del excremento expulsado al exterior es comparable a la fluidez de la miel, y por tanto al oro. Éste es un dato importante en cuanto a que la miel se identifica con lo dulce, adquiriendo esas connotaciones casi místicas que, en determinados momentos, son comparables a las cualidades áuricas.

La deposición suave ("fluida e inodora"), sin interrupciones y continuada, lejos de cualquier tipo de problema gástrico o intestinal es, para Dalí, el símbolo de la creación monetaria continua. En ese sentido escribirá: "De madrugada, sueño que soy autor de muchos excrementos blancos, muy limpios y muy agradables de producir. Al despertarme, le digo a Gala: ¡Hoy habrá oro!".<sup>17</sup> Está clara la relación que Dalí establece entre producir buenos excrementos y crear excelentes obras de arte, como generadores de oro. La "excrecencia" artística, cuanto más fluida (más abundante), mayor cantidad de *dollars* produce. Dalí, por tanto, establece una relación de semejanza entre dos sistemas o mecanismos corporales generadores de "excrementos": el cerebro y el aparato digestivo e intestinal. Ésta es una idea importante para comprender su personalidad artística.

Por un lado el cerebro actúa como productor de ideas, más o menos creativas, en función de un mecanismo intestinal generador de excremento. Siempre que el segundo funcione de manera frecuente, produciendo excrementos puros, constantes y limpios, el primero se verá favorecido en su proceso genera-



5. *La mano* (*Los remordimientos de conciencia*) (1930).

dor de buenas ideas creativas, de forma más o menos intensa, facilitando a su vez la conversión alquímica de la materia en oro. A propósito de esto, Dalí escribirá: "Un desarreglo gástrico resulta del todo inadecuado a la euforia suprema que debe preceder y presidir psicológicamente todo grandioso acto de imaginación exacerbado y extasiado".<sup>18</sup> No en vano Dalí establece una similitud física y formal entre las curvas o retranqueos intestinales y las circunvoluciones del cerebro; los mecanismos son parecidos, su funcionamiento también, y su resultado o fin último es comparable en cuanto que ambos son entendidos como productores de "excrecencias": "... ahora es mi cerebro, cuyas circunvoluciones han adoptado características intestinales, el que funcionará".<sup>19</sup> El excremento material y real alcanza la categoría de la idea artística, generada por el cerebro y que es la que implica, a medio plazo, conseguir oro; al final todo es lo mismo.<sup>20</sup>

La complacencia creciente de Salvador Dalí por el dinero que, por otro lado, nunca negó, le llevó a adoptar un papel, en cuanto que artista creador de excrementos y basura. Le preocupaba más, sin duda alguna, crear para obtener beneficio económico, cantidades de oro. "Pintores, sed ricos mejor que pobres. Y, para ello, seguid mis consejos",<sup>21</sup> escribió en una ocasión.

En torno a 1953, Dalí estuvo dando vueltas a ciertas ideas sobre la realización de un film, que estaría dirigido por él mismo, sin ningún tipo de colaboración. El título que pensó, *La carretilla de carne*, resulta bastante significativo si tenemos en cuenta que alude directamente a la idea de la matanza, con una aparición continuada de animales sacrificados, vísceras, sangre, y en definitiva cualquier cosa íntimamente ligada a la idea de desperdicio. El argumento y el desarrollo del film estaba bastante condicionado por las ansias dalinianas de mostrar y deslumbrar al público mediante la técnica de lo absolutamente "¡prodigioso!", con el único fin de recaudar la mayor cantidad de oro posible; el mismo Dalí lo confirma en más de una ocasión: "Cuanto más numeroso sea mi público, más dinero proporcionará el film a su autor con tanta justicia bautizado 'Avida Dollars'".<sup>22</sup>

A medida que los años fueron pasando y el artista envejecía, también crecía y se engrandecía su avidez monetaria, lo que provocó, no sólo que Dalí se rodease de un círculo de per-

<sup>15</sup> Salvador Dalí, *Vida...*, op. cit., p. 296.

<sup>16</sup> Salvador Dalí, *Diario...*, op. cit., pp. 70-71.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>20</sup> La idea práctica de la oposición en Dalí, propuesta por J. A. Ramírez: "Dalí practica sistemáticamente la oposición ... un objeto puede representar, aludir o contener a otro completamente diferente porque la 'realidad' de cada cosa esconde a otra que bien puede ser su contrario", creo que enlaza bastante bien con lo propuesto anteriormente. J. A. Ramírez, "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, n.º 12, Madrid 1989, p. 106.

<sup>21</sup> Salvador Dalí, *Diario...* (13 de mayo de 1953), op. cit., p. 97.

<sup>22</sup> Salvador Dalí, *Diario...*, op. cit., p. 101.



sonas y un ambiente bastante putrefacto, sino que, además, su producción artística respondiese más a los ideales kitsch de una sociedad que valora por encima de todo la firma o el diseño, aunque sea claramente una basura, un auténtico excremento artístico.

Su fortuna personal en torno a la década de los años setenta, se estimaba alrededor de diez millones de dólares.<sup>23</sup> Dalí, qué duda cabe, continuaba pintando en esa época (de hecho lo hizo durante toda su vida), pero el verdadero origen de esa fortuna prodigiosa lo constituía, sobre todo, esa multitud de "diseños basura" a los que se prestó: telas, corbatas, botellas de coñac, camisas, sellos, bañadores, cuchillos dorados para ostras, joyas, ilustraciones, frascos de perfume, ceniceros para compañías aéreas, por no hablar de los anuncios publicitarios que protagonizó, como el de los bombones Lanvin en Francia. Según parece, a partir de 1970, decidió que por todas sus apariciones públicas, en películas o anuncios publicitarios, cobraría un precio estipulado de diez mil dólares por cada minuto en el que él figurase.<sup>24</sup>

Sin duda alguna, este Dalí comercial de los últimos años corresponde más con la idea del artista generador de excremento artístico, de basura kitsch, hortera y ostentosa. La filosofía

daliniana, mediante la cual la mierda acaba convirtiéndose en oro, llegó, en estos últimos años, a convertirse en algo más que una mera idea. Dalí el artista, el genio y el hombre, alcanzó la categoría especulativa de un auténtico negociante, un banquero de su propia imagen.

Igualmente, se rodeó de una serie de personajes que, actualmente, han contribuido a fomentar la faceta más excrecente del Dalí viejo. Tal es el caso de Peter Moore,<sup>25</sup> más conocido como capitán Moore, quien entre 1962 y 1976 ejerció un importante papel como hombre de negocios en torno a la figura del artista, lo que le favoreció la adquisición de una gran fortuna y, al parecer, la apropiación de muchas de las obras (en su mayor parte dibujos, objetos y fotografías), supuestamente dalinianas.

El creciente interés, relativamente temprano, y las aglomeraciones turísticas, que el fascinante Teatro Museo de Dalí en Figueras ha consolidado en torno a la obra y figura de Salvador Dalí, está favoreciendo el hecho de que el Ampurdán se acerque, cada vez más, a la idea de una especie de gran parque temático daliniano. Desde Figueras a Cadaqués, Port Lligat o el castillo de Púbol, se expanden los ecos como fluidas pinceladas (¿excrementicias?) del mítico Dalí.

<sup>23</sup> Meryle Secrest, *Salvador Dalí. Una vida de escenografía y alucinación*. Ediciones Mondadori España, Madrid 1987, p. 223.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 226-227.

<sup>25</sup> Peter Moore y su mujer son dueños, en la actualidad, de su propio Museo Perret-Moore en Cadaqués, donde se presentan, junto con su colección particular, una gran cantidad de configuraciones kitsch.

## ENTRE LA PERVERSIÓN Y EL GESTO INOCENTE (EL ARTE DE JUGAR)

JOSÉ LUIS CLEMENTE

EL arte contemporáneo ha echado mano del mundo de los niños como metáfora feliz, como juego depravado, de nuestro tiempo. Desde el gesto más tierno hasta la actitud más perversa de un niño, juguetes y fábulas han mostrado ese complejo microcosmos como una visión condensada de la humanidad. Apelando a la imagen brutal de la infancia o la actitud ingenua, a través de sus representaciones en pinturas, objetos, esculturas e instalaciones, el mundo de los niños, estigmatizado por el arte, ha recreado las paradojas de nuestra cultura. Desde esta perspectiva, intentando atisbar los territorios fronterizos que ocupa el arte, en circunstancias, como las actuales, en las que se le pide y desea posiciones decorosas y pías virtudes, se han tratado de plantear aquí cuestiones que, bien abiertamente o de forma solapada, apelan a ciertas disposiciones irreverentes en el arte contemporáneo, partiendo del (mal)educado imaginario infantil. De este modo, entre muñecos, caramelos, iconos televisivos, héroes de fábula y animalitos de toda especie, se ha tratado de recuperar las inclinaciones *pederastas*, hoy tan fatalmente denostadas, que profesa el arte.

Los artistas aquí abordados son sólo muestra de un cúmulo de propuestas que, desde la irrupción de Dadá hasta las últimas manifestaciones plásticas, han recurrido a la infancia con un gesto ingenuo, una mirada lírica, una actitud ambigua, un guiño corrosivo o una postura perversa; propuestas que plantean, en definitiva, algunas de las preguntas que se formula el arte de nuestro siglo.

Entre las múltiples interpretaciones que existen acerca del nacimiento de la palabra Dadá hay una, según señala Dawn Ades,<sup>1</sup> recogiendo un testimonio de Ball y Huelsenbeck, que fija su origen en las primeras palabras de un niño: "Pongámosle dada. Nos viene que ni pintado. El primer sonido que dice el niño expresa el primitivismo, el empezar desde cero, lo que nuestro arte tiene de nuevo". Dadá utilizó los juegos de palabras comunes entre los niños para llevar a la práctica el lenguaje del absurdo. El azar aparece pronto entre dadaístas y surrealistas como una fórmula mágica con la que descubrir el mundo de la irracionalidad. Romper a pedazos un dibujo y dejar que los pedazos cayeran formando una composición, fue un recurso habitual en la obra de Arp. Asimismo, Tzara recortaba frases de un periódico, las agitaba posteriormente en una bolsa y las extraía al azar para realizar sus feroces poemas. Estas inocentes experiencias canalizaron alguno de los provocadores objetivos de dadaístas y surrealistas: la burla, la ironía y la negación de cuantas reglas perfilaban la creación. De esta forma, liberados de las nociones tradicionales del buen gusto y de las restricciones de la racionalidad, sus consignas y prácticas se hicieron cada vez más abiertamente escandalosas.

El juego con el lenguaje y el reciclaje de imágenes, abun-

dando en esa sana actitud ecológica que caracterizó la obra de Duchamp, fueron audaces recursos de los que hizo acopio para distanciarse del grave rictus de las manifestaciones artísticas de su tiempo. En el ready-made *Apolinère enameled* (1916-1917), cuya protagonista es una niña, Duchamp manipula un anuncio publicitario para homenajear a Apollinaire. A partir de pequeñas modificaciones en el cartel, Duchamp extrema su ingeniosa ironía; burla la era apolínea de las vanguardias y arremete contra las desviaciones conservadoras de su mentor. La pintura, motivo de objeciones duchampianas, pasa por las tiernas manos de una niña, ensimismada en su placentera acción. En esta obra, como apunta J. A. Ramírez, "Está presente una 'virgen' (pintora infantil): con un pincel-cabellera pinta (acaricia) el mástil de la cama, tan fálico en su apariencia, y hace que toda esa estructura se levante, venciendo las leyes de la gravedad. Se diría que la fría pintura es también una metáfora del amor y de los prodigiosos efectos físicos que provoca".<sup>2</sup> Una niña vuelve a ser protagonista, en este caso de las maldades de Ernst, Johannes Baargeld y Arp, cuando en 1920 organizaron una exposición en Colonia en un pequeño patio al que se accedía por los urinarios de una cervecería. Los asistentes a la inauguración fueron recibidos por una niña vestida con un traje blanco de comunión que recitaba poemas obscenos mientras se invitaba al público a destruir las obras.

Retomando ciertos postulados dadaístas y surrealistas, se gestaba en los años sesenta el *pop art* como un fenómeno esencialmente urbano que expresaba un repertorio de imágenes populares provenientes de la publicidad, la televisión, el cine, los comics, etc. Lo popular, lo vulgar, se presenta como forma de arte en contraposición a la cultura artística superior. Entre este nuevo repertorio icónico, los comics fueron uno de los escenarios más desenfadados para la re-presentación de los personajes estrella de la sociedad del momento. Las viñetas de los tebeos se poblaban de actuaciones ambiguas, otras veces de claras interpretaciones, para devolver al espectador su trivial objeto de deseo bajo una nueva iluminación artística. Encuadres, montajes y secuencias tomadas del cine dejaban espacio a inocentes nubecillas, a menudo causantes de tormentosas lecturas. Junto al ratón Mickey, Popeye, el pato Donald y Tarzán, perfilados por sus más infantiles gestos, se daban cita con Marilyn, James Dean, Kennedy y Elvis, ataviados con sus mejores galas, y envueltos por las acciones de la más rabiosa actualidad como eran la guerra de Vietnam, un engaño amoroso o un anuncio publicitario. Un escenario típicamente infantil se convertía, de esta manera, en plataforma para los más disparatados, vulgares y terribles acontecimientos. Los medios de comunicación habían convertido las visiones fragmentarias en acontecimientos globales. Todo sucedía de forma parcial y era, al mismo

<sup>1</sup> Nikos Stangos: *Conceptos del arte moderno*; Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 95.

<sup>2</sup> J. A. Ramírez: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*; Madrid, Siruela, 1993, p. 42.



1. *Apolinère Enameled* (1916-17), Marcel Duchamp.



2. *Red Seesaw* (1968-69), Övind Fahlström.

tiempo, presentado como un todo. En este estado de cosas, el arte, haciendo acopio de su capacidad apropiadora, se hizo cumplido eco de las imágenes de su tiempo y, sin remilgos, reprodujo lo bello y lo grotesco, lo trivial y lo excelso, lo comercial y lo culto a través de una mirada calidoscópica que tuvo en los medios de comunicación de masas su fuente de inspiración predilecta.

Desde Lichtenstein a Ed Ruscha, desde Oldenburg a Nicholas Monro, desde Warhol a Peter Blake fueron pocos los artistas pertenecientes a la órbita pop que no se dejaron seducir por el color, la línea, la forma y la composición sencilla, directa y desenfadada de los tebeos, así como por el ingenio y, a la vez, depravado mundo de los niños. Desde esta perspectiva, podemos considerar a Övind Fahlström como uno de los artistas que con más audacia han presentado la perversión, la ruina y la brutalidad de la sociedad de su tiempo del lado de lo sensual, lo fantástico y lo fascinante, a partir del copioso imaginario de los niños. En su obra se mezclaban los más disparatados acontecimientos bajo la aparente inocencia de un comic, un juego de monopoly o un gigantesco rompecabezas. En el trabajo *The Little General* (1967), diversas imágenes, recortadas de tebeos y revistas, flotan en una piscina al alcance del espectador, quien puede jugar con ellas como si se tratara de barquitos. De este modo, el espectador se hace cómplice de la situación creada por Fahlström: las imágenes, descontextualizadas, le son devueltas para que haga uso de ellas, generándose así un

absurdo juego tras el que no se ocultan ciertas reglas corrosivas. "A lo más esencial de su estética pertenecían ciertas ideas sobre el juego y la posibilidad de cambio, un deseo de invitar al público, a dejar que éste, con la ayuda de la imagen, 'manipulase el mundo'. Pero junto a la apertura y a la movilidad hay también algo alienado y fragmentado hasta la congelación como una parte importante de la expresión de la imagen; aún en esta imagen hay algo de la vivencia del niño de diez años".<sup>3</sup>

Mordaz resulta la obra *Red Seesaw* (1968-69), consistente en un columpio en el que, entre dos ranas, se mantienen en precario equilibrio los más variados personajes. Pablo VI bajo una pancarta que reza "Suck cats", King Kong, una botella de LSD, Nixon (provisto de un cartel en el que denuncia la expulsión del colegio de una niña de nueve años por ser fea), la estatua de la libertad alzando una porra, una pareja de nudistas, la cabeza de un cerdo y un niño-policia. "Todo es visible, todo se reparte sobre una superficie que nada oculta tras su velo sino que, por el contrario, abre una combinatoria interminable. El gran teatro del mundo, una dimensión barroca que permite ensancharse en todas direcciones, sin fin. La fantasía de Fahlström es geográfica, o más bien geopolítica. Se trata de mapas sobre un territorio ocupado en permanente transformación, yuxtaposiciones y sobrecrecimientos cuyo cometido es conservar una apertura máxima y mostrar siempre una línea de escape. Lo que Fahlström presenta es una cartografía y no un moralismo que considera al mundo desde una perspectiva interior".<sup>4</sup>

Una intención metafórica parece anidar en la obra *Alicie im Wunderland* (1983) de Sigman Polke. Dos telas estampadas con motivos de un partido de fútbol franquean la escena central en la que Alicia habla con una oruga que fuma en narguile. En el libro de Carroll –obra emblemática para la cultura de las drogas en los años sesenta– la oruga le cuenta a la niña cómo un lado de la seta la hará crecer más alta mientras que el otro lado la hará más pequeña. La seta de Polke parece ser el *boletus*, la seta mágica. El animado dibujo del gusano ofrece a la inocente Alicia la posibilidad de disfrutar de las visiones alucinógenas de otra realidad. Un viaje calidoscópico aparece centrado en el cuadro de Polke a base de una repetición imparable de puntos que nos ocultan y, a la vez, nos acercan las imágenes que allí tienen lugar. Es el *zapping* del que habla Kevin Power,<sup>5</sup> y en el que nos sumerge Polke, conduciéndonos, como eficiente guía iconoclasta, por la veloz fragmentación de las imágenes de los medios de comunicación de masas, que desde el cuadro surgen tiernas y engañosas, inofensivas y cáusticas.

En la obra *Schiesskebab* (1994), el voraz Polke nos presenta, como si se tratara del torpe dibujo de un niño, unos hombrecillos jugando con pistolas y metralletas. Son emigrantes turcos que, abandonando sus kioscos de comida rápida, han tomado las armas. Si mordaces son estas imágenes, no resultan menos incisivas las que recogen a unos niños jugando con una cabeza seccionada en un placentero jardín en la pintura titulada *Jeux d'enfants* (1988). "El horror de la escena –señala Bernard Mercadé– no es de inmediato perceptible, los colores son azucarados y hermosos... Y, en cambio, el tema está ahí, mostrado en toda su crudeza. Sin esperanza alguna de conciliación ni reconciliación, Polke contrasta el paraíso de la niñez con el salvajismo de la historia, o las dos caras cómplices de una aventura que permitió la coexistencia de Rousseau y Robespierre, utopía y terror, en el mismo espacio-tiempo ideológico".<sup>6</sup>

Iniciado en el graffiti, Keith Haring hizo de la cultura *underground* un lenguaje directo y "respondón", rápidamente cultivado por galerías y coleccionistas, y legitimado más tarde en

<sup>3</sup> Björn Springfeldt y Douglas Feuk: *Övind Fahlström*, Catálogo; Valencia, IVAM, 1992, p. 9.

<sup>4</sup> Erik van der Heeg y Sven-Olov Wallenstein: *Övind Fahlström*, Catálogo; Valencia, IVAM, 1992, p. 13.

<sup>5</sup> Kevin Power: *Sigman Polke*; Valencia, Catálogo, IVAM, 1995, p. 19.

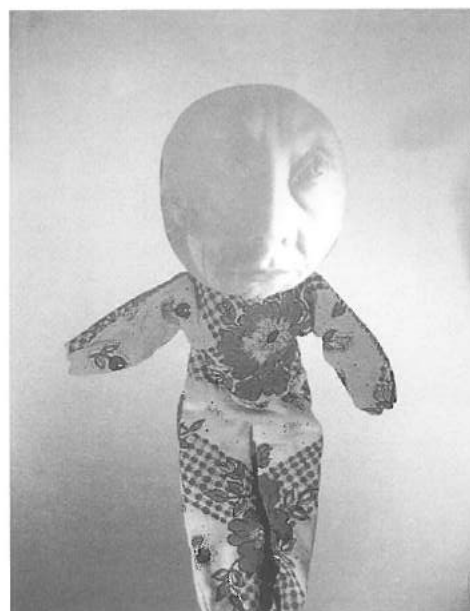
<sup>6</sup> Bernard Mercadé: *Sigman Polke*; Valencia, Catálogo, IVAM, 1995, pp. 37-38.



los museos. Sin embargo, no por ello cesó la actitud combativa de Haring, como resorte fundamental en la proyección de sus pueriles imágenes. A Haring, como a muchos de sus colegas artistas activos en Nueva York en la década de los años ochenta, les rodea la leyenda del malditismo. Operantes en un momento en que las drogas, el sida, el rearme conservador y las mieles de la mercadotecnia artística constituyeron el caldo de cultivo para la eclosión de sus trabajos, estos artistas se hicieron eco del terror, el sexo, la muerte, la religión, la política y el dinero, sin contemplaciones. En sus trabajos han frecuentado las rutas trazadas por dadaístas y surrealistas en un alarde de manierismo. Han coqueteado con el pop art, se han hecho extensivos en el minimal, en la pose kitsch y en el guiño conceptual, sin mayores escrúpulos, hasta conformar un vasto campo de actuaciones en el que las obras de arte crecen como híbridos provistos de un gesto cínico e inocente, grave y frívolo, formal e irreverente.

Desde sus primeros dibujos en serie, realizados con tiza en el metro, la obra de Haring se conformó como un volcán de imágenes directas y claras que amenazaba la percepción reposada y pulcra de la obra de arte. En su trabajo se producen procesos de contagio dispuestos a infectar las inocentes superficies pictóricas con todo tipo de virus perniciosos. Una suerte de contaminación icónica, generada por el horror vacui, aglutina visiones alucinantes que, animadas por los impulsos de la cultura pop, recrean el drama existencial del ser humano. Los personajes de Haring crecen y se multiplican a partir de elementales grafismos, muy similares a los esbozados por los niños. Proveniente del ámbito de los tebeos, la pureza de los contornos de la que se sirve el artista atiende a composiciones a menudo monocromas en un intento de remarcar, más intensamente si cabe, sus formas. La delirante actividad que se desarrolla en sus lienzos, papeles y lonas se convierte en un juego divertido y perverso. Su modo de hacer conforma un alucinante microcosmos en el que, como señala Germano Celant, "*Elige la línea continua, trazada a gran velocidad, para cubrir con su escritura en imágenes vallas y edificios, y dibujar figuraciones y cuentos a grande y pequeña escala. Adopta signos gráficos elementales y fácilmente reconocibles, tales como el ser humano (...), la televisión, el ángel, la computadora, el delfín, el perro, la cruz, el fuego, el teléfono, motivos que hablan por sí solos y que sirven para definir pensamientos figurados simples. Alimentándose de la ósmosis entre la realidad individual y la realidad social, los dibujos trazados con tiza sobre superficies negras describen circunstancias banales y comunes. Hablan de sexo y violencia, de amor y placer, de tortura y alienación, de situaciones, en suma, vividas por todos nosotros*".<sup>7</sup>

Partiendo de premisas conceptuales, las proposiciones de Mike Kelly surgen de dibujos animados, muñecos de felpa, fotografías, objetos y performances. En estas tiernas e inofensivas obras, el artista proyecta, sin embargo, como ocurre en los trabajos de Keith Haring, burlas, reflexiones filosóficas, eróticas insinuaciones y perversos comentarios sociales. Particularmente relevantes resultan aquellas obras en las que Kelly utiliza muñecos como protagonistas de unos despiadados trabajos. Frente a Haring, en estas obras, Kelly extrema su sarcasmo: el muñeco se exhibe como realidad tridimensional, no como una imagen pintada. *Brown Star* (1991) consiste en la instalación de varios grupos de muñecos de peluche, colgados desde el techo. Se trata de conejos, osos y monos usados que se acercan al espectador, más que para seducirlo con su aspecto de apagadas estrellas de tómbola, para incomodarlo como cúmulos de desecho. Sucios animales de trapo y osos Teddy de segunda mano tocan su fibra sensible e, inmediatamente después, se vuelven punzantes. En la instalación *Craft morphology flow chart* (1991) un centenar de muñecos aparecen ordenadamente



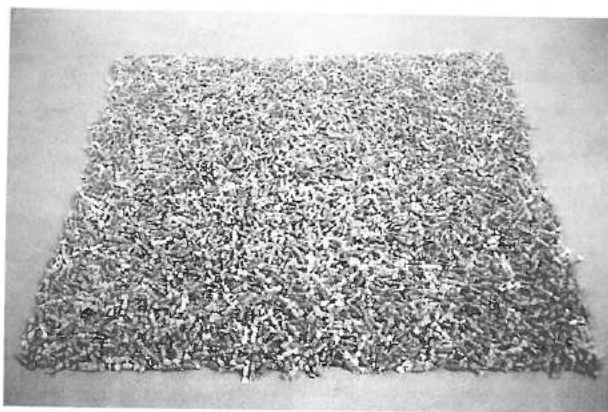
3. *Three Quarter Moon* (1994), Tony Oursler.

depositados en treinta mesas, a modo de pupitres; en la pared, como ídolos infantiles, se exhiben las fotografías de los muñecos junto a una tira métrica. En estas fotografías quedan identificadas las fisonomías de cada uno de los muñecos y el valor de su talla. El espectador se ve obligado a deambular entre las mesas y a examinar los juguetes allí presentes. Mike Kelly, respondiendo a una entrevista de Ralph Rugoff, decía: "*En nuestra cultura, un animal de trapo es en efecto el objeto más evidente, el cual presenta una imagen ideal. Cada mercancía es del mismo modo una imagen ideal, y, sin embargo, un muñeco es algo más que la encarnación de la persona como mercancía. Por esa razón se le pregunta el sentido en relación también con el deterioro y el desgaste*".<sup>8</sup> Los muñecos se convierten en metáfora de la existencia humana; encarnan la imagen ideal de un niño. Cuando miramos un juguete sucio nos vemos obligados a pensar en un niño abandonado o en una familia perturbada. Sin embargo, ésta es —según señala Kelly— una interpretación errónea, ya que el muñeco es la imagen alterada del niño. La imagen de un niño muerto es un ideal imposible, creado a través del consumidor concepto de familia. Para los padres el muñeco se presenta como la imagen perfecta del niño: limpio, tierno y asexual; y en el momento en que el objeto es desgastado, su función acaba alterándose. El muñeco va poco a poco adoptando las particularidades del niño, se usará y ensuciará, y se cuidará de él correctamente. Presentados por Kelly, los muñecos nos inducen miedo porque encarnan lo humano de un modo real, momento en el que la imagen del niño es apartada y desdenada.

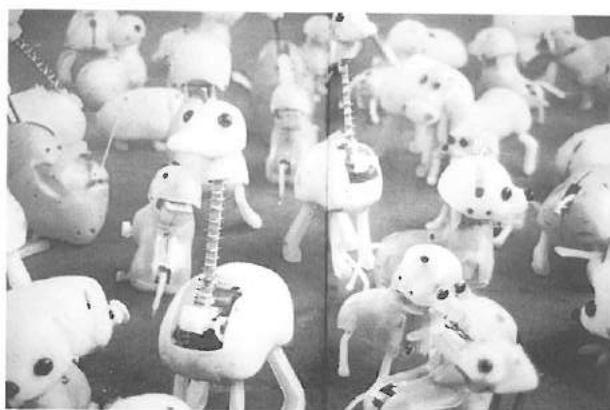
Una parte importante de la obra del artista Tony Oursler consiste en instalaciones y ensamblajes de personajes y muñecos realizados con ropa usada, sobre la que se proyectan las cabezas parlantes y los gestos desencajados de los pobladores de un delirante mundo en el que tienen lugar los más aterradores conflictos. "*La obra de Oursler —apunta Octavio Zaya— está comprometida en la exploración de la sociedad de los medios de comunicación, su funcionamiento, su manipulación, sus proyecciones y sus efectos sobre el individuo —como objeto y como sujeto— a través de la exposición de dramas existenciales fragmentados de dolor y terror, apoyados en la regresión de la identidad, y afectados por el desplazamiento, el abandono, la*

<sup>7</sup> Germano Celant: *Keith Haring*; Barcelona, Catálogo, Fundación La Caixa, 1995, p. 29.

<sup>8</sup> Ralph Rugoff: *Schmutziges Spielzeug: Im Gespräch mit Mike Kelly*; Basel, Catálogo, Kunsthalle de Basel, 1992, p. 86.



4. *Untitled* (1994), Felix Gonzalez-Torres.



5. *Tierwelt* (1995), Pascale Wiedemann.

*autoposesión y el aislamiento, por fantasías latentes de violencia y destrucción.*<sup>9</sup> Los muñecos de Oursler, como los de Kelly, representan el drama de nuestro tiempo. No son aquellos muñecos o maniquíes presentados por los surrealistas como metáfora del recuerdo o de un pasado enigmático; como tampoco son un pasaje para la huida hacia el paraíso metafísico. Se trata, más bien, de la presentación de un viaje de retorno y reencuentro con el drama contemporáneo, con el infierno de nuestro tiempo.

Con motivo de la realización de la exposición "Phobic/White Trash", llevada a cabo en la Kunstwerke de Berlín, Oursler instaló un muñeco en el viejo desván del edificio, vaciado al efecto. Desde el exterior se oían los gritos: "¡Oh, no!, ¡Oh, no!, ¡Oh, no!", como si dentro alguien fuera sometido a una terrible tortura. Para acceder a su interior, era requerida la presencia de un vigilante que abría la puerta de la oscura guardilla y guiaba al espectador con una linterna. Los chillidos, cada vez más enérgicos, surgían de un tenebroso rincón donde permanecía desguarnecida la extraña criatura vociferante; sobre su rostro de trapo, una proyección desencajaba sus facciones. Allí, en un pequeño muñeco, se encarnizaba la crueldad.

El artista Felix Gonzalez-Torres se ha servido de cualquier medio para confrontar al espectador con las más insólitas situaciones. Entre performances, instalaciones con bombillas, rompecabezas, fotografías y carteles, destacan una serie de trabajos que, haciendo las mieles de un niño, han sido realizados a base

de acumulaciones de caramelos y chicles, cuidadosamente depositados en un rincón o extendidos ordenadamente en el suelo. En 1992 Gonzalez-Torres realizó el trabajo *Sin título (Retrato de Marcel Brient)*, consistente en una acumulación de los caramelos preferidos por un individuo que le encargó un retrato. Amontonados en una esquina y marcados con la palabra "pasión", el peso de estos aterciopelados caramelos azules debía ser el mismo que el del personaje retratado. La sensualidad y la posesión quedaban ocultas por una brillante y dulce envoltura. De la contemplación como obra de arte, los caramelos pasaban a ser objeto de deseo para, posteriormente, ser saboreados y gozados en la boca. Gonzalez-Torres colmaba así el placer del coleccionista y el apetito de su modelo deseado, abandonado a su entero y privado disfrute. Sin embargo, Gonzalez-Torres hace también el disfrute colectivo. Con su exhibición pública, los caramelos están al alcance del espectador que se puede adueñar de ellos y consumirlos, como ocurre en la obra *Sin título (Retrato de Ross en L.A.)*, de 1991. Al respecto el propio artista señalaba: "Es una metáfora. No pretendo que sea más que esto. No salpico el suelo con plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y ocupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros. Es muy apasionado. Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy personal".<sup>10</sup> Los dulces de Gonzalez-Torres resultan, sin embargo, en otras obras amargos, cuando envuelven la muerte de amantes, y ácidos, cuando esconden críticas sociales y políticas.

Jeff Koons ha recurrido con frecuencia a las imágenes infantiles para desarrollar un ácido trabajo, almibarado con grandes dosis kitsch. Sus esculturas, fotografías y objetos atienden, como hemos visto en anteriores artistas, a las cuestiones más inquietantes y candentes de nuestra sociedad. Sin embargo, frente al brutal lenguaje de Tony Oursler o al inquietante discurso de Kelly, Koons atiende, del mismo modo que Gonzalez-Torres, a un ambiguo vocabulario, aunque, no por ello, menos directo y mordaz. De manera que el sexo, el poder, la violencia, el éxito y el consumo son también aspectos que acaban siendo problematizados en su trabajo. En obras como *Popples* (1988), Koons magnifica en porcelana un trivial osito de trapo, aumentando su tamaño y pintándolo con chirriantes colores pastel. Koons se erige en terrorista del gusto; en agitador de las buenas conciencias artísticas. Sus trabajos dignifican los objetos, las actitudes y comportamientos tachados de horteras, banales e indecorosos por la alta cultura; en tanto el exceso se convierte en el elemento aglutinador de lo vulgar, lo artificioso y comercial. Como indica Omar Calabrese: "Usualmente se tachan de exceso los elementos externos a un sistema y por ello mismo son inaceptables. En épocas barrocas, en cambio, se produce un fenómeno endógeno. En el interior mismo de los sistemas se producen fuerzas centrífugas, que se colocan fuera de los confines del sistema. El exceso es genéticamente interno. La cultura contemporánea está viviendo fenómenos de exceso endógeno cada vez más numerosos, que van desde la producción artística a la mediológica, hasta los comportamientos políticos y sociales".<sup>11</sup>

Por último, cabría referirse a obra de la joven artista Pascale Wiedemann. Asociada a un proceso de revisión de imágenes y objetos encontrados, la artista ha ido definiendo un campo de actuaciones en el que intervienen fotografías, videos e instalaciones. Sin limitaciones disciplinares, atendiendo a los fenómenos cambiantes de la percepción, la artista vierte en su obra, como en un crisol, todo tipo de componentes hasta conseguir una fusión plástica de la que obtiene insólitos resultados. En este proceso, no exento de intrépidas aventuras, hace extensiva la conciencia ecológica al arte y aplica fórmulas de reciclaje

<sup>9</sup> Octavio Zaya: *La Casa de Alters de Tony Oursler*; Madrid, Catálogo, Galería Soledad Lorenzo, 1996, p. 7.

<sup>10</sup> Felix Gonzalez-Torres, cit. por Nancy Spector; Catálogo, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 147.

<sup>11</sup> Omar Calabrese: *La era neobarroca*; Madrid, Cátedra, 1989, p. 75.

capaces de reunir desde las iconologías más perversas hasta elementos del más inocente origen. El vasto espacio referencial del que parte Pascale Wiedemann sintoniza tanto con ciertas experiencias duchampianas como con algunas irreverencias de corte pop. La artista se sirve de la manipulación de objetos y de la descontextualización de imágenes para materializar, con ingeniosa precisión, conceptos e impresiones. La extraña fauna que conforma la instalación *Tierwelt*, presentada en 1994 en los vestuarios de un gimnasio, resulta ser uno de los trabajos más estremecedores de la artista. Alineados en el suelo del vestuario, sin distinción de especie, diversos animales de juguete emprendían, desnudos, un peregrinaje sin rumbo; mientras en las taquillas se mostraban sus pieles cuidadosamente colgadas. En esta procesión migratoria, la fauna se deja llevar por espasmódicos movimientos y disparatados gemidos. Confinados como en un delirante zoológico se exhiben: elefantes, osos, patos, jirafas, perros y pingüinos. Estos pequeños *arte-factos*, despellejados, sin la envoltura que identifica su tierna raza de juguete, muestran lo artificioso de su anatomía, su alma mecánica, indemnes a la tortura del desollamiento.

Pronto descubrimos que se trata de una fauna domesticada y que sus movimientos responden a un control mecánico. En ellos reconocemos con estupor y jactancia gestos afines a los nuestros. A propósito de este inquietante trabajo, Christoph Doswald señala: "*En cualquier caso, es verdad que el desarrollo de la humanidad está unido en gran medida al del animal. Observemos la historia de la moral: aquí los animales juegan un notable papel como metáforas del modo de existir humano. Cuentos infantiles, fábulas clásicas, cine infantil, comics, antropología y literatura no se producen sin la fuerza metafórica de los animales convertidos en signos semióticos*".<sup>12</sup> No en vano, la condición humana, aun en su más sofisticada racionalidad, sigue siendo de naturaleza animal, y con esta filiación comienza el aprendizaje humano. Desde esa perspectiva, nos acercamos a estos robotizados juguetes; copias del animal, reproducciones del hombre y para el hombre. En ellos, descubrimos tanto espeluznantes semejanzas como divertidos parentescos. Una selva tragicómica, como la vida, en la que cada animal está provisto de un movimiento y un gesto que lo personifica y lo identifica, sin la piel, con el resto de la fauna.

<sup>12</sup> Christoph Doswald: *The Good, the Bad and the Ugly. Pascale Wiedemann*; Valencia, Catálogo, Cimal Arte Internacional, 1966, p. 8.



## USURPADORES, MENTIROsos Y LOCOS. LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 40

ÁUREA ORTIZ VILLETÀ

TRAS la Guerra Civil, la dictadura franquista, consciente, como todas las dictaduras, del enorme poder del cine como difusor de ideas y comportamientos, se esmeró en crear unos prolijos mecanismos de control económicos e ideológicos, de la producción cinematográfica: el Departamento Nacional de Cinematografía, creado en 1938, la Junta Superior de Censura, la Junta de Clasificación de películas, los créditos y premios sindicales, la concesión de las licencias de exhibición, etc. Este tupido entramado proteccionista, fiel reflejo de la España autárquica, dio lugar a un cierto tipo de cine oficial, que plasmaba de manera inequívoca aquellos "principios fundamentales del movimiento" que la nueva España surgida tras el triunfo de la ley y el orden, bajo la protección directa de Dios, iba a transmitir al mundo. Y así, el cine se convirtió en uno de los vehículos para la exaltación de las glorias nacionales, históricas y literarias, y la apología de los vencedores. En la mente de todos están películas como *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) o, por supuesto, *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941) y, en general, las películas históricas, religiosas, folclóricas y las hazañas bélicas que revelan la ideología del franquismo y que obtienen todos los parabienes del estado.

Pero a pesar del peso específico de este tipo de producciones, grandilocuentes y falseadoras de la realidad (aunque susceptibles de varias lecturas, que habría que empezar a ejercer),<sup>1</sup> lo cierto es que la gran mayoría de la producción española en los años siguientes a la guerra civil no la integran las gestas heroicas y militares, sino los productos de un género más modesto y mucho menos trascendente y grave: las comedias. En un anuario de 1955<sup>2</sup> se clasifican por géneros, en una división ciertamente poco ortodoxa, pero significativa, las películas producidas entre 1939 y 1950:

Comedias	55
Comedias dramáticas	66
Comedias sentimentales	83
Comedias de época	19
Históricas	20
Bélicas y espionaje	18
Folclóricas	21
Deportivas	3
Dibujos animados	3
Musicales	22
Dramas	58
Melodramas	13

Policíacas	31
Religiosas	7
Aventuras	15
Taurinas	6
Infantiles	3

Es decir, de las 443 películas producidas en España en esos años, según el cuadro, sólo se consignan 7 religiosas, 20 históricas y 21 folclóricas, por reseñar aquellas denominaciones que más directamente encajan en las coordenadas de un cine franquista. Los datos son incuestionables: aun excluyendo, dada su ambigüedad, la denominación "comedia dramática", el porcentaje de esos doce años (1939-1950) se sitúa en torno a un 35 %. Y si nos vamos a los primeros años de ese periodo encontramos que entre 1939 y 1945 se producen en España 230 películas de largometraje, de ese total más de 100 son comedias, lo que supone más de un 40 %. Por otra parte, de ese conjunto, son un porcentaje ínfimo aquellas en las que podemos oír cantar una copla y no digamos ya, una jota aragonesa. Estamos hablando de alta comedia, comedia sentimental, de enredo, de humor absurdo, comedias a lo Frank Capra y comedias a lo Howard Hawks, intentos de *screwball* y comedias musicales (salvando, en todos los casos, las distancias). Es decir, obras que sólo intentaron el entretenimiento puro, para lo que recurrieron a diversas fuentes, siendo las principales, lógicamente, aquellas de probada eficacia y éxito asegurado: los modelos importados de Hollywood, a pesar de la autarquía. Aunque casi todos los estudios sobre este periodo del cine español se refieren como modelo de estos films a las llamadas "comedias de teléfonos blancos" que eran mayoría en la producción de la Italia fascista, esto no deja de ser un tópico. Indudablemente estas comedias, desarrolladas entre millonarios extravagantes en ambientes lujosos, tienen relación con esas producciones. Pero ambas, las españolas y las italianas, son imitaciones de modelos que Hollywood viene produciendo desde la década de los treinta y que gozan del favor del público español antes y después de la Guerra Civil.

Así, entre las comedias españolas de los años cuarenta podemos encontrar intentos de alta comedia o comedia sofisticada hollywoodiense en algunas obras de Juan de Orduña como *Deliciosamente tontos* (1943), *Tuvo la culpa Adán y Ella, él y sus millones*, ambas de 1944; de Ignacio F. Iquino como *El difunto es un vivo* (1941); y en casi todas las comedias de Gonzalo Pardo Delgrás. También comedias desenfadadas y alocadas, un poco en la línea de las *screwball* americanas, como *Eloísa*

<sup>1</sup> Siguiendo algunos estudios, que intentan acercarse a estas películas sin prejuicios, como los análisis textuales que sobre las películas de Cifesa hizo Julio Pérez Perucha en los programas de la Filmoteca Española en los años 1982 y 1983; las ponencias sobre Cifesa de José Luis Téllez, Julio Pérez Perucha, Jesús G. Requena y Francisco Llinás publicadas en el número 4 de *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre 1989/enero 1990; en Félix Fanés, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, y en general, en casi todos los estudios sobre cine español de los autores citados.

<sup>2</sup> Citado en VVAA, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 230.

*está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) y *Boda accidental* (1942), de Ignacio F. Iquino. E incluso comedias musicales, también de Iquino (*Un enredo de familia*, 1943), un director particularmente dedicado a la elaboración de películas de género.

Las principales fuentes de inspiración para crear estas comedias son, por un lado, la novela rosa, particularmente las obras de Luisa María Linares, de la que se contabilizan un buen número de adaptaciones y, por otro lado, la literatura humorística en su versión de humor absurdo, siendo los autores más adaptados Enrique Jardiel Poncela y Wenceslao Fernández Flórez. Del primero, su tendencia al absurdo sin coartadas, el *nonsense*, sirve muy bien para estas producciones que se pretenden intrascendentes y de puro entretenimiento y cuyo mejor ejemplo es *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943). Algo parecido sucede con la obra de Wenceslao Fernández Flórez, poblada de personajes más cercanos a la realidad que la de Jardiel y tamizada por la presencia de un cierto sentimentalismo y buenas intenciones, muy evidente en *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), cuyo referente cinematográfico es el cine de Frank Capra (los ricos son buenos y protegen al pobre y débil logrando así la armonía social). Otros autores adaptados, aunque en menor medida y dando lugar a obras de poca importancia, son Pedro Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero.<sup>3</sup>

### ¿El espíritu de una raza?

En 1940, Ernesto Giménez Caballero plasma los ideales del nuevo cine de la nueva España:

El día que España logre resolver sus medios de producción en cine, tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa. País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al de tipo individualístico, capitalista y occidental y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social. (...) Dios sabe si ello será la gloria de un futuro cine español, creado con genio de España, es decir, con genio universal y catolicista.<sup>4</sup>

Este tipo de aseveraciones se pueden leer en todas las revistas de cine y en todas las declaraciones de los ideólogos del franquismo vinculados al cine. Sin embargo he aquí que la gran mayoría de la producción no parece responder a estos requerimientos. Lecmos en los Noticiarios Cifesa de 1939 la declaración de intenciones de la productora más importante de esos años:

tenemos la seguridad de acertar al elegir y realizar films que respondan al sentimiento español; exentos, desde luego, de toda chabacanería, frivolidad y garrulería, a que muchas veces estuvo sujeto el cine español para contrarrestar, llegando así al alma popular, los snobismos y dislocaciones tan propias de las producciones extranjeras, que a base de aparato escénico y cabriolas temáticas llegan a impresionar al espectador, a cambio de

dejar en su inteligencia y en su espíritu la oquedad de lo ilógico y fofo.<sup>5</sup>

Para llevar a cabo este ideario se trata de llevar a las pantallas:

...el rostro y el espíritu de nuestra raza, de nuestra historia, de nuestros monumentos, de nuestros hombres, de la gran familia española que en ligazón perfecta muestra de cada instante cuadros y páginas emotivas henchidas del más confortado humanismo y laboriosidad que precisa fijar en la pantalla para orgullo nuestro y pregón lanzado al mundo en señal de que si fuimos un pueblo admirado antes tenemos derecho a serlo de nuevo.<sup>6</sup>

Y sin embargo, contradiciendo este ideario que no quiere frivolidad, ni esnobismos, ni "aparato escénico, ni cabriolas temáticas", entre 1939 y 1950, casi la mitad de las películas que produjo Cifesa son comedias, con argumentos como éstos: un millonario busca una mujer de sangre azul para casarse; su mejor amigo, cuya familia está en mala situación económica, convence a una de sus cuñadas para que se case con el millonario. La muchacha para conseguir que se fije en ella y una vez casados, se dedica a darle celos con un amigo (*Ella, él y sus millones*, Juan de Orduña, 1944). Una agencia de viajes en la ruina decide vender viajes sin destino fijo, a la aventura, para lo que alquilan una casa y por medio de trucos hacen creer a los viajeros que allí habitan fantasmas y suceden todo tipo de fenómenos extraños. La agencia obtiene grandes beneficios (*Viaje sin destino*, Rafael Gil, 1942). Desiderio vive gracias al dinero que le envía su hermano Nicomedes, al que, para poder abrir un cabaret, ha hecho creer que en vez de una hija tiene un hijo, por lo cual, cuando el hermano anuncia su visita, la muchacha se tiene que disfrazar de hombre (*¿Quién me compra un lio?*, Iquino, 1940). ¿Quién dijo "cabriolas temáticas"? Creo que estos ejemplos son suficientes para apreciar la distancia entre las intenciones (habría que ver si reales o meramente oportunistas) y las producciones.

Lo que el cuadro estadístico del anuario de 1955 llama comedias sentimentales constituye el grueso de la producción. Y esas comedias sentimentales, a veces absurdas y algo excéntricas, se dedican a imitar modelos hollywoodienses y a presentar un mundo inexistente e ideal, escapista y falso, de burgueses ricos y aristócratas refinados. Es el universo de lo intrascendente y la frivolidad que, en numerosas ocasiones, entra en flagrante contradicción con los dictados morales del momento.

Sorprende, por ejemplo, la ligereza con que el "santo sacramento del matrimonio" aparece perfectamente banalizado. La protagonista de *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943) se casa por poderes con un hombre al que sólo ha visto en fotografía y que no le gusta, todo para acceder a una herencia. Por otra parte, él acepta el matrimonio como una especie de mal menor inevitable. La protagonista de *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942) contrata a un ladrón para que se haga pasar por su marido, que la ha abandonado tras robarle. Ya en la casa familiar tienen vidas completamente separadas y ella sale con otros hombres. En *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941) un matrimonio perfectamente aburrido hacen vidas separadas aunque conviven juntos; ella invita a otros

<sup>3</sup> De Luisa M. Linares son muy numerosas las adaptaciones y citaremos sólo algunas: *En poder de Barba Azul* (José Buchs, 1940), *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942), *Doce lunas de miel* (L. Wajda, 1943), *Tuvo la culpa Adán* (Orduña, 1944). Las películas basadas en obras de Enrique Jardiel Poncela son: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939), *Los ladrones somos gente honrada* (Iquino, 1941), *Eloísa está debajo de un almendro*, *Es peligroso asomarse al exterior* (Alejandro Ulloa, 1945) y *Los habitantes de la casa deshabitada* (G. Delgrás, 1947). De Wenceslao Fernández Flórez: *Intriga* (Antonio Román, 1942), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), *El hombre que se quiso matar* (Gil, 1942), *El destino se disculpa* (J. L. Sáenz de Heredia, 1944), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949). De Muñoz Seca: *Los cuatro Robinsones* (Eduardo G. Maroto, 1939), *Pepe Conde* (López Rubio, 1941); *El ilustre Perea* (J. Buchs, 1943). De los hermanos Álvarez Quintero: *Mariquilla terremoto* (B. Perojo, 1939), *Fortunato* (G. Delgrás, 1941), *La boda de Quintita Flores* (G. Delgrás, 1943), *Cinco lobitos* (L. Wajda, 1945), entre otras.

<sup>4</sup> Ernesto Giménez Caballero, *Arte y estado*, Madrid, 1940. Citado en *Historia del cine español...*, p. 213.

<sup>5</sup> *Noticiario Cifesa*, julio 1939.

<sup>6</sup> *Noticiario Cifesa*, noviembre 1939.

hombres a su casa y coquetea descaradamente con ellos, alenada por su madre. En *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944) la institución del matrimonio aparece como algo mortalmente aburrido causa de que los maridos, todos ellos importantes hombres de negocios y "prohombres de la patria", se dediquen a correrse juergas con abundancia de alcohol y mujeres. En *Ella, él y sus millones* (Orduña, 1944), un millonario encarga a su mejor amigo que le busque una esposa de sangre azul para casarse con ella, naturalmente la muchacha se casa por dinero. En *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945), la protagonista, gracias a su boda con el que es, sin duda, un "hombre de bien" y un buen partido (ingeniero de buena familia), vive una vida tediosa, sin el menor aliciente, en el seno de una familia burguesa de clase alta, beata y decente, caracterizada como mezquina y ridícula. Es necesario que enviude para poder librarse de esa vida y comenzar otra, feliz, con un artista sin dinero y poco amigo de los convencionalismos sociales (entiéndase esta expresión dentro de los "límites de la decencia").

La abundancia de matrimonios de conveniencia, por dinero, falsos matrimonios o matrimonios fundados en la mentira, resulta abrumadora. Y aunque al final el argumento lleva, naturalmente, a que los protagonistas acaben unidos por el amor, la motivación amorosa parece tener siempre un papel secundario frente a las motivaciones económicas y a las aspiraciones sociales. Como muy bien ha señalado Félix Fanés<sup>7</sup> (aunque referidas sólo a los films producidos por Cifesa, sus conclusiones resultan perfectamente extrapolables al conjunto de comedias españolas) la ascensión social es la motivación principal de los personajes de las comedias. Aunque en algunos casos la ascensión social se da por medio del amor, como sucede en *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), en *El rey de las finanzas* o en *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1941), la mayoría de las veces se produce primero ese ascenso (bien por el azar, bien por el destino o bien fruto de una estrategia calculada por el personaje) y, posteriormente, llegará el amor.

También resulta interesante estudiar la imagen que estas películas dan de la mujer, que más parece trasplantada de un decorado de Hollywood que no de la España católica y represiva de los años cuarenta. Mujeres, eso sí, ricas y ociosas, pero independientes, desenvueltas y rebeldes, que eligen su destino y deciden sobre sus vidas. Fuman, beben, conducen coches y viajan solas. Ciertamente no parecen ir a misa, pero sí a los cabarets y salas de fiesta. Estamos muy lejos del modelo de mujer que el franquismo proponía: católica, sufrida esposa y madre, ama de casa, mansa y complaciente, descanso del guerrero; muy lejos de las sumisas hermana y novia de José Churrua, el héroe de *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), manifiesto oficial del franquismo en el cine, escrito por el propio dictador.

Estas comedias intrascendentes, lujosas y falsas no permanecen tan ajenas a la vida española como parece. Interpretar la necesidad de ascenso social como un reflejo, todo lo inconsciente que se quiera, de las propias necesidades económicas de la sociedad española en el momento más duro de la posguerra, no resulta tan descabellado. En algunos casos (muy pocos, todo hay que decirlo) esta realidad se hace patente. El protagonista de *Huella de luz* lleva ropa y zapatos raídos y se desmaya en el trabajo a causa del hambre; en *El rey de las finanzas*, el personaje interpretado por Miguel Ligeró también se muere de hambre y le embargan los muebles a causa de las deudas. En *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939) los protagonistas son unos pobres hambrientos, que viven en chabolas con un numeroso grupo de pobres como ellos y que no tienen nada para

comer. Naturalmente no pretendo afirmar aquí que podamos encontrar crítica social o algo parecido, porque no la hay, pero sí que es posible descubrir algunos apuntes y fragmentos de la vida real y cotidiana; porque la realidad se cuela por cualquier rendija. Un ejemplo en este sentido es *Eloísa está debajo de un almendro*. La acción, a pesar de tratarse de una comedia, transcurre en un opresivo caserón en sombras, verdaderamente claustrofóbico, que no tiene nada que envidiar al de *Nada* (Edgar Neville, 1947), la adaptación de la muy seria novela de Carmen Laforet. En ese ambiente opresivo vive un grupo de chiflados, cada uno de ellos encerrado en su locura, en un ambiente enrarecido y ciertamente siniestro, que guarda un terrible secreto del pasado. Vista ahora, parece una metáfora bastante ajustada de la España de los años cuarenta.

Pero hay más. La presencia constante de personajes que se aprovechan de los más débiles, las numerosas referencias al tema del doble, la suplantación de personalidad, las vidas frustradas o equivocadas, los secretos nunca revelados, son motivos y temas que se repiten en casi todos los argumentos y parecen reflejar, de manera por supuesto velada, y es de suponer que muchas veces inconsciente, la miseria y la angustia en que vivía la sociedad española de ese momento.

El tema del doble y la suplantación de personalidad resulta particularmente significativo.<sup>8</sup> Son incontables las comedias en las que se desarrollan esos argumentos a través de protagonistas que para acceder a una mejor situación social y económica se ven obligados a esconder su personalidad o a adoptar otra. En *Un marido a precio fijo* un periodista se hace pasar por un ladrón que, a su vez, se hace pasar por el marido de una rica heredera. En *El difunto es un vivo* un hombre gris y aburrido se hace pasar por su hermano gemelo, simpático, vividor y aventurero. En *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), una de las escasísimas comedias folklóricas de la época, la protagonista, que quiere ser cantante, se hace pasar por una amiga suya cuyo tío dirige una emisora de radio, para poder triunfar. En *El rey de las finanzas* el protagonista, pobre como las ratas, se hace pasar por un millonario, igual que en *Huella de luz*. En *La luna vale un millón* (Florián Rey, 1945), dos hombres exactamente iguales, pero uno rico y otro pobre, intercambian sus personalidades. En *Un enredo de familia* (Iquino, 1943), se trata de dos parejas de gemelos y en *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945), la suplantación de personalidad llega al delirio: un hombre se hace pasar por el marido de una heredera, un actor por el tío de la muchacha, el verdadero tío se hace pasar por el actor, etc. Y éstos son sólo algunos de los casos.

No resulta difícil relacionar la abundancia de dobles, hermanos o la suplantación de personalidad, ese "dejar de ser uno mismo y ser otro", con una sociedad traumatizada por la Guerra Civil, que ha dividido a España en dos y ha supuesto el inicio de una vida diferente para todos. En palabras de Félix Fanés:

... aquesta actitud resultava ser el producte d'un procés col·lectiu de negació; d'un no reconeixement social de la pròpia culpa. Però el rebuig de la culpa col·lectiva no es produïa només pel fet de no parlar de la Guerra Civil, sinó que es manifestava també en tots els films esmentats a base de presentar-lo com un Jo social escindit. Aquesta escissió es construïa a partir d'una realitat marcada per la culpa de la guerra fratricida, davant la qual el Jo, per sobreviure, havia de procedir a la producció d'una fantasia de tipus col·lectiu en la qual la realitat era reconeguda però negada alhora. La realitat era hostil, i per això s'adoptava una actitud ambivalent: equívoca.

<sup>7</sup> Félix Fanés, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 181-182, 216-218.

<sup>8</sup> Este tema ha sido somero, pero eficazmente tratado por Félix Fanés en *El cas Cifesa...*, pp. 216-220. Tema que, desgraciadamente, no ha tenido continuidad en la historiografía a pesar de su evidente interés. En gran parte, algunos de los argumentos aquí expuestos derivan de ese estudio, de momento, único.



Tot era horrorós, desassossegant i penible (...) i per això es construïa una fortalesa de fantasies: tothom podia ser qui era i alhora fer-se passar per un altre; a partir d'aquest equivoc en el Jo, també la realitat esdevenia ambivalent i equívoca: era la insuportable realitat dels conflictes interiors i era, alhora, la realitat plaent, fantàstica, de conte de fades, del qui es fa passar per un altre.<sup>9</sup>

Se pueden poner ciertas reservas a esta interpretación psicoanalítica de las comedias, pero resulta de lo más plausible. Hay que reconocer que el universo que desvelan estas obras, donde la mentira parece absolutamente necesaria para poder medrar y es preciso alterar la personalidad para ascender en la escala social, no parece tan lejos del mundo real, donde el estraperlo, las influencias y el enchufismo constituyen la realidad cotidiana de la dura España de posguerra. Si el modelo a seguir era el José Churrua de *Raza*, cuyas motivaciones eran Dios, la patria, la familia y el honor, y la mentira no tiene lugar, vistos los héroes de estas películas se puede afirmar, sin lugar a dudas, que el ejemplo no prosperó.

### ¿Un cine racial y católico?

En realidad muchos de los temas y motivos que hemos repasado constituyen algunas de las bases del género de la comedia, donde imperan las leyes del equivoco y el enredo: la suplantación de personalidad, los líos sentimentales, la mentira y el engaño, la excentricidad, un universo lujoso donde todos permanecen ociosos y felices. Pero todas estas constantes, a la luz de la España de la dictadura franquista, de la represión y la censura (no sólo impartida por el estado, también, y sobre todo, interiorizada en los ciudadanos), adquieren un sentido diferente, y lo que en otro contexto puede resultar banal o cuando menos cotidiano, aquí deviene significativo. No deja de ser sorprendente la preponderancia en la España de la autarquía y del nacionalcatolicismo de un género que pone en pie argumentos banales e intrascendentes y películas hechas exclusivamente para el placer del espectador, cuando es obvio que las directrices oficiales iban por otro sitio. Sin duda, el hecho merece cierta atención.

Casi todos los trabajos que analizan estos años del cine español pasan sobrevolando esta producción. Supongo que esto se debe a que en la mayoría de las historias del cine español (o mejor dicho, de los fragmentos de la historia del cine español), se buscan y estudian aquellas películas que mejor o de manera más palmaria reflejan la ideología del franquismo, lo que da una falsa imagen del periodo, en el que parece que sólo se producen películas históricas, folklóricas y religiosas. Ya hemos visto que no es así. No se puede pasar por alto el hecho de que la comedia desenfadada y sin claro mensaje ideológico franquista es la producción más numerosa, con gran diferencia respecto a otros géneros. Algún significado tendrá y habrá que buscarlo. Si ese hecho produce una paradoja o introduce un elemento extraño en la interpretación que sobre la época ha dado la historiografía habrá que cambiar la interpretación y no soslayar los datos. No se puede seguir repitiendo machaconamente que la dictadura franquista dio lugar a un cine compacto y sin fisuras, bajo el férreo control del aparato del estado, cuando basta con echar una ojeada a esos años, sin ideas preconcebidas, para darse cuenta de que la realidad es mucho más rica y de lo que aún queda por estudiar.

Naturalmente que se eliminó cualquier disidencia y que no era posible filmar nada que no fuera grato a los vencedores. La censura y los diversos controles lo impedían. Pero lo que no consiguió todo este aparato del estado fue ese cine "de ecumenidad moral, con genio universal y catolicista" del que hablaba Giménez Caballero. El estado, que creó los mecanismos jurídi-

cos y económicos para controlar la producción cinematográfica, dejó en manos de la iniciativa privada la definición de esa producción. Y esta se regía por la ley de la oferta y la demanda y la necesidad de obtener beneficios, lo que supuso poner en pie obras que atrajeran a un público cuyo gusto estaba determinado por la primacía del cine de Hollywood. Obras cuyos responsables (directores y productores) también estaban formados y tremendamente influidos por el cine clásico americano.

*Raza*, sin duda el modelo de cine deseado por los vencedores, no tuvo continuidad y, por mucho que se diga, su posición en la historia del cine español es, afortunadamente, el de una rareza. La siguiente intervención directa del estado en una producción cinematográfica fue *Alba de América* (Orduña, 1951), película que nadie se creyó y constituyó un fracaso absoluto de público, más que merecido. Además, muchas de las películas históricas o adaptaciones literarias de la época, que sí vehiculan el mensaje oficial y la ideología imperante, se revisten sin embargo de las características de los géneros. *Los últimos de Filipinas* es una glorificación del ejército español y el heroísmo de los soldados del imperio, pero también una película de aventuras coloniales; *Locura de amor* es un dramón histórico, pero también es una película romántica que pone en escena, fundamentalmente, una historia de amor *fou*. *El clavo* (Rafael Gil, 1944) es la adaptación de un relato decimonónico, pero sobre todo, es un melodrama con todas las claves del género. En general, resultaría muy fértil el análisis de la producción española a la luz de su adscripción a géneros y subgéneros, estudiando las influencias que revelan y las estrategias genéricas de puesta en escena que revisten el discurso ideológico.

No resulta difícil encontrar una explicación para la abrumadora presencia de la comedia, si tenemos en cuenta que se trata de un género escapista, idóneo para un país que acaba de salir de una guerra civil y se encuentra en un miserable y duro período de posguerra. Ir al cine, como evasión de la realidad, nunca resultó tan necesario. Además, estas son obras más bien inocuas. El humor blanco, sin aristas y nada subversivo que destilan y su aparente distancia de la realidad cotidiana al mostrar un mundo de ricos alocados completamente falso, las convierte en inofensivas para el aparato jurídico represor del estado. No afirmo con ello que los creadores de estas obras intentaran conscientemente mandar al público mensajes de protesta o reflejar, más o menos veladamente, la dura realidad; pero el humor y su objetivo de conseguir el más puro entretenimiento, su condición de obras intrascendentes y banales, sí las liberó de la necesidad de exaltar el glorioso pasado o el presente de los vencedores (a pesar de que en muchos casos se trate de los mismos directores que firman las "gestas de la raza": Orduña, Gil, Lucia), y por lo tanto, contar otras cosas. Aunque el decorado y las riquezas pueden ser falsos y revestir la banalidad y la frivolidad, el comportamiento y las motivaciones humanas, sean cuales sean, son siempre reales. Gracias a ello, en estas obras encontramos algunas de las más rescatables de la época y es la producción que mejor aguanta el paso del tiempo; quizá porque en ellas primaron más las reglas de la comedia que las del nacionalcatolicismo.

Aquí sólo hemos apuntado algunos rasgos generales y avanzado algún motivo por el cual tengan que ser tomadas en consideración estas películas. Queda mucho por aclarar en la historia del cine español. Y para ello es preciso una mirada diferente y cuidadosa, que se detenga en cada una de las obras para ver con claridad lo que está en ellas y lo que no está. Estableciendo las estrategias discursivas, las fórmulas narrativas, la puesta en escena, las relaciones intertextuales de cada uno de los filmes producidos, descifraremos lo que ocultan y lo que muestran. Sólo así podremos elaborar la historia del cine español y eliminar de una vez los calificativos previos y los innumerables tópicos que la desfiguran.

<sup>9</sup> Fanés, p. 219.

## FALLAS Y FALLOS DE LA HISTORIA DEL ARTE: EL CASO DE LOS VELÁZQUEZ DE LA COLECCIÓN SMANH

JOSÉ DOMINGO DELGADO BEDMAR

SIEMPRE ha ocurrido en mayor o menor medida, pero va siendo cada vez más frecuente que investigadores de otras materias y especialidades escriban sobre asuntos que hasta ahora eran considerados privativos de la Historia del Arte. Así, no es raro encontrarnos con estudios de psicólogos, sociólogos, médicos, filósofos, arqueólogos, geógrafos urbanos y *humanos*, restauradores, arquitectos y un largo etcétera de profesionales que abordan parcelas desde una visión diferente y que, en la mayor parte de las ocasiones, son sin duda enriquecedoras para esta disciplina.

Otra cosa, no obstante, es hablar de la multitud de escritos de expertos autotitulados y pseudoexpertos de varia especie que, quizá con demasiada frecuencia, aparecen incluso en publicaciones de prestigio y que no sólo no aportan nada a esta materia, sino que contribuyen a aumentar la confusión existente.

Las razones hay que buscarlas, en la mayoría de las ocasiones, en los intereses económicos. Por poner un ejemplo clarificador y bien conocido, no es nada raro hallar en los catálogos de las numerosas subastas que ahora se celebran en nuestro país que la atribución a un determinado autor de una pieza es avalada por la *presunta* autoridad de expertos de difícil adscripción y dudosa reputación o por familiares y sucesores de artistas que incluso se atreven a veces a hacer concienzudos análisis de obras que son claramente falsificaciones, imitaciones o copias de baja calidad.

El irreparable daño que estas actuaciones están causando en el mercado del arte no ha sido aún suficientemente valorado, pero es muy importante el descrédito que la Historia del Arte sufre, en todo caso, en estas circunstancias. Comerciantes sin escrúpulos se aprovechan de la situación para enriquecerse con la dejadez de unos y la ignorancia de otros y, así, no es raro ver cómo se financian publicaciones de algunos de estos pseudoexpertos cuya única finalidad es autentificar piezas que poco después aparecen en el mercado y que, en algunos casos, han aumentado hasta límites difícilmente asumibles la producción de determinados artistas muy cotizados.

Todo esto no debería ser entendido como una defensa corporativa más de una profesión o unos estudios, sino como un intento de poner de relieve los problemas que causa el intrusismo profesional en una actividad a decir verdad no muy reconocida socialmente. Si la opinión pública considera intolerable que en colectivos profesionales como el de los médicos, los abogados o los militares, por poner varios ejemplos, haya aficionados que puedan desempeñar esas especialidades, no resulta razonable que otros titulados universitarios deban sufrir las

actividades de personas poco preparadas que aprovechan la total ausencia de control e interés para campar a sus anchas.

Quizá sea una visión un tanto maximalista, y no quisiera que se entendiera que para hacer Historia del Arte haya que pasar un juicio de pureza de sangre, pero es que a todo esto habría que unir además la actitud de coleccionistas que, en todas las épocas, han querido autenticar obras basándose en la autoridad de algunos de estos personajes o incluso en la simple pertenencia a su colección, lo que ha motivado no pocas situaciones chuscas. A presentar una de estas situaciones, quizá la más curiosa de cuantas conocemos, está dedicada esta comunicación.

### Los Velázquez de la colección SMANH

En un país como el nuestro, en el que parece que cualquier evento cultural que se precie ha de ser avalado por la conmemoración de un centenario o, últimamente, por la de dos centenarios y medio, el año 1960 fue un tanto especial, porque se conmemoraba nada menos que el tercer centenario de la muerte de Diego Velázquez. La consabida exposición antológica, el congreso de especialistas no menos antológico y varias decenas de estudios volvieron a poner sobre la palestra la figura de un artista sobre el que no se habían dejado de publicar ensayos. Incluso se constató la necesidad de recopilar esos centenares de estudios velazqueños en un volumen, debido al profesor Gaya Nuño, que en seguida quedó desfasado pero que recogía todo lo que había visto la luz hasta entonces. Cabe esperar que en 1999, año conmemorativo del cuarto centenario del nacimiento del pintor sevillano, volvamos a pasar por el mismo proceso.

Además de todo esto, y como es lógico, fueron bastantes los libros, estudios y homenajes de todo tipo que se hicieron en esta ocasión. Uno de estos libros, editado en Madrid aunque impreso en Salamanca, recogía en 53 páginas todos los fondos de la colección SMANH, siglas que se correspondían con la Sociedad Madrileña de Amigos de Nuestra Historia.

Tal sociedad sólo existía nominalmente, porque la colección pertenecía en realidad a un inefable notario salmantino llamado Antonio Vázquez Campo, redactor del catálogo y que ya algunos años antes había publicado como perteneciente a su colección particular el velazqueño retrato de Góngora, que decía ser el original del que derivaban tanto el del Museo de Boston como el del Prado.<sup>1</sup>

No contento entonces con poseer un solo Velázquez, don

<sup>1</sup> Se trataba de una copia tardía y de bajísima calidad, que había estado durante muchos años en el mercado madrileño. Don Antonio dio cuenta de este cuadro en un artículo publicado en la prensa provincial siendo notario de Tomelloso (Ciudad Real), pero después debió deshacerse de él, porque no figura en los fondos de la citada colección SMANH. Sobre el particular puede consultarse: José Domingo Delgado Bedmar: "En torno a Velázquez", en *Lanza*, Ciudad Real, 13 de enero de 1985, p. 13; y José Domingo Delgado Bedmar: "Nuevas aportaciones sobre el 'Velázquez' de Tomelloso", en *Lanza*, Ciudad Real, 3 de marzo de 1985, p. 3.



1. *Infanta de España*, Velázquez. Colección SMANH.



2. *Boceto de "El Primo"*, Velázquez. Colección SMANH.

Antonio volvió a la carga con el librito en cuestión, que tituló *Colección SMANH. Homenaje a Velázquez*. La oportunidad del libro venía recogida en un párrafo de la portadilla: "Fué norma siempre de la Colección SMANH eludir muestras de mero carácter exhibicionista. De aquí que, sólo por excepción, figuraran cuadros suyos en ciertas exposiciones de carácter benéfico. Sin apartarse de tal línea, rinde ahora obligado tributo a la memoria de Velázquez, presentando 17 obras de arte no divulgadas".<sup>2</sup>

De estas diecisiete obras, dieciséis eran cuadros y una era una escultura: siete cuadros eran de Velázquez y cinco cuadros y una escultura eran de El Greco, mientras que los otros cuatro cuadros eran de Leonardo da Vinci, Goya, Nuno Gonçalves y Gerard David. Nombres sin duda excepcionales, que deberían haber llamado la atención de todos los estudiosos, porque el libro fue enviado a las principales bibliotecas de Madrid, pero pasó prácticamente desapercibido a pesar de que daba cuenta de la existencia de siete nuevos cuadros de Velázquez. Una ojeada al *Autorretrato* que figuraba en la portada era suficiente, pero en el interior se guardaban otras sorpresas no menos curiosas, algunas de ellas dignas de figurar en una auténtica galería de los horrores.

El cuadro numerado con el 1 era el titulado *El comedor de potaje*, que para Vázquez Campo era "representativo, cual pocos, de la pintura directa, de fuertes empastes y amplia pincelada, que, a veces, acometió Velázquez ya desprendido de Pacheco, en su época sevillana".<sup>3</sup> Lo cierto es que lo único que podría recordar esta etapa sevillana en el cuadro en cuestión es el tema tratado, porque los garrafales errores de perspectiva (justificados por el "rápido giro" de la cuchara), la torpeza en la definición de la cara o la simpleza en el tratamiento de la luz eran otras tantas características de una obra de un principiante en nada parecido a las excelsas calidades que ya entonces alcanzaba el pintor sevillano.

Don Antonio Vázquez se preguntaba si sería una Infanta de España la representada al titular el segundo de sus cuadros de

Velázquez, aunque en su comentario no dejaba mucho lugar a dudas: "La primera hilandera de Velázquez. A la vista está que se trata de una Austria retratada de niña".<sup>4</sup> A la vista está (fig. 1), decimos nosotros, que se trata de un cuadro típico sudamericano, posiblemente de escuela cuzqueña, y es claro que el tema es el muy habitual de la Virgen niña hilando.

El tercero de los Velázquez de la colección SMANH era un *Cristo flagelado*, aunque propiamente se trataba de un Cristo que se apresta a recoger sus ropas tras la flagelación, al estilo del efectivamente realizado por Velázquez hoy en la National Gallery. Los delirantes argumentos para justificar la adscripción velazqueña de este *risueño* Cristo, en el mejor de los casos "de escuela española", alcanzaban su cenit al equiparlo al Cristo de San Plácido: "parecen corresponder a una misma época e incluso pudieron ser ambos hechos a la vista de un propio modelo, pues uno y otro representan un mismo tipo de hombre esbelto, la musculatura de brazos y pies es idéntica y la faz es la misma, sólo que, en el Cristo crucificado, frente y rostro en gran parte se ocultan bajo el pelo".<sup>5</sup>

Con el cuarto Velázquez ingresamos ya propiamente en la galería de los horrores. En este caso, Vázquez Campo aclaraba en su comentario que en realidad se trataba de un boceto: "El descubrimiento de este boceto viene a poner luz sobre el pendiente problema de la evolución pictórica velazqueña".<sup>6</sup> El *Calabacillas*, pues a este personaje se representaba, aparecía en una horrenda copia con una no menos horrorosa herida o llaga en un ojo, aunque éste y el siguiente (del que era pareja) "acusen mayor frescura y carácter que los cuadros a que dieron lugar".

*El Primo* era el personaje representado en el quinto Velázquez. También "boceto" del conocido retrato de Velázquez, en el que para Vázquez Campo, "en su afán de humanizar monstruosidades, prescinde de las deformaciones —o las disimula, al menos— que D. Juan Acero tenía en el rostro".<sup>7</sup> Si contemplamos el boceto en cuestión (fig. 2), no podremos dejar de esbozar una sonrisa ante las peregrinas "razones" del notario salmantino.

<sup>2</sup> Colección SMANH. *Homenaje a Velázquez*, Madrid, 1960, s.p.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17.





3. *Autorretrato*, Velázquez. Colección SMANH.



4. *Ecce Homo*, Leonardo da Vinci. Colección SMANH.

Con el sexto cuadro atribuido a Velázquez continuamos en la línea de los horrores, aunque abandonando ya heridas y deformaciones. Se trata de *El mocosito*, un retrato de medio cuerpo de un mendigo que esconde su mano derecha en el regazo y en el que, al parecer de don Antonio, “la forma de hacer de la cara se corresponde en un todo con la técnica de *Los Borrachos*, notándose el más estricto paralelismo constructivo entre el hombre que en dicho cuadro apunta con la mano y este *Mocosito*, no obstante la distinta posición y la diferente fisonomía”.<sup>8</sup>

Vázquez Campo se extendió bastante en explicar las numerosas razones por las que creía ser poseedor del único verdade-

ro autorretrato de Velázquez, séptimo de los ejemplares de su colección, desestimando y criticando autorretratos y retratos a diestro y siniestro, al tiempo que justificaba la calidad de tal del suyo en base a la posición del modelo, los ojos y la inversión facial (fig. 3). Que el personaje representado con tanta impericia en esta burda copia del autorretrato de Valencia es bizco se explicaba del modo siguiente: “Los ojos, en el autorretrato, se hallan sometidos, dijéramos, a una doble presión que no puede por menos de reflejarse en la pintura cuando es un gran pintor el que se retrata: la del choque de la luz; la de observación de espejo. Por eso es prueba de autorretrato este mostrar al propio tiempo en la mirada un especial chispeo y un cierto entornamiento”.<sup>9</sup>

### Otros cuadros de la colección SMANH

No se limitó don Antonio Vázquez Campo a comprar cuadros de Velázquez. Las otras diez “obras maestras” de su colección se iniciaban con una pésima interpretación del estilo de Nuno Gonçalves, en un retrato que no dudaba en identificar como de don Fernando, segundo duque de Braganza. Además, hacía un análisis técnico de la tabla en cuestión que a su modo de ver la hacía indudable, pues había “entre la preparación y la pintura, una capa de oro para el logro de las muy conseguidas transparencias”.<sup>10</sup>

Donde puede decirse que sus delirios alcanzaron su máxima cota fue en el cuadro siguiente: un *Ecce Homo* que atribuía nada menos que a Leonardo da Vinci (fig. 4). Esta tabla, a su modo de ver, se derivaba de un estudio del Museo Albertina de Viena y el estudio 63 de la colección Real de Windsor y todo en ella hacía recordar el estilo leonardesco: “todo corresponde a Leonardo: el desnudo, encantador despliegue de la sanguina Windsor; las manos (...); los pliegues de la ropa, en disposiciones muy semejantes a los dibujos de la galería de los Uffizi y Louvre (...); el *sfumato*; y, en fin, ese maravilloso blanco al temple cadera abajo, que pintó también según su propio principio de que la sombra del blanco a la luz del sol tiene tendencia azulada por contagiarse del azul del aire”.<sup>11</sup> Y no se paró aquí don Antonio, pues para poner un remache de oro en sus aseveraciones argumentaba que la simple existencia de dos pequeños dibujitos realizados en el dorso de este cuadro era “el signo de la autenticidad, en forma más indubitable aún que si estuviera firmado”.

Después de lo anterior poco podía sorprender ya, pero a continuación se catalogaba una tabla del pintor flamenco Gerard David representando las Once mil vírgenes. No sólo eran escasas y de poca valía las existentes de este pintor en colecciones privadas: incluso las cuatro del propio Prado eran “insignificantes” en su producción, mientras que la de la colección SMANH “sí es de gran empeño, y el tema propicio, cual ninguno, para mostrar sus consagradas dotes de realizador de bellezas femeninas”.<sup>12</sup>

Seguidamente daba cuenta don Antonio de sus Grecos: seis nada menos, entre ellos una escultura. Copias y remedos de pésima calidad todos ellos, aunque para todos tenía frases elogiosas y que desestimaban obras para todos originales. Los cuadros representaban a San José, La Magdalena, Don Juan de Austria, La Resurrección y La Concepción, pero mención aparte requiere la pequeña esculturita. Se trataba de un bastante flojo Cristo con la cruz a cuestas, al que faltaba la melena. Esta calvicie del modelo y su presunta similitud con algunos cuadros llevaron a don Antonio a un error que mueve a la compasión más que a la ironía, pues se creyó poseedor de un San

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 34.

Pablo del artista cretense: “natural y presentido paralelismo entre la pintura y la escultura del Greco, acusa ésta su indudable talla, sobria y delicada a la vez, y que da, además, una cierta sensación de hondura, de recia humanidad, casi realista”.<sup>13</sup>

Y para finalizar el catálogo, Vázquez Campo cerraba el círculo con Goya interpretando a Velázquez en un “retrato de Marianito Goya en traje campero” (fig. 5). No menos rotundo que en los textos anteriores se muestra don Antonio: “No menos sugestivo que los otros dos retratos que Goya hizo a su querido nieto. Para pintarle aquí, al aire libre, se encomienda Goya a su pintor predilecto –Velázquez–, y con su árbol a la izquierda, y una vara, en vez de escopeta, a la derecha, hace de Marianito un Príncipe Baltasar Carlos con desplantes chulapos”.<sup>14</sup> Círculo cerrado, por tanto, pero fue algo más allá al interpretar las vacilaciones del aficionado que realmente pintó esta obra: “Acusó este cuadro en la limpieza notorios arrepentimientos. Se puede comprobar aún que Goya comenzó a retratar a su nieto en traje baturro. ¿Fue idea del pintor o del niño renunciar al traje regional que le venía de casta?”.

Trascendental dilema el planteado por don Antonio para finalizar el catálogo, pero faltaba la personalidad que con su autoridad hiciera más creíbles las autorías. Incluso se atrevió a incluir una fotografía suya restaurando en octubre de 1943 *La Anunciación* de Fra Angélico, del Museo del Prado: era don Jerónimo Seisdedos López, fallecido a finales de 1958. El homenaje que así pretendía tributar al conocido restaurador no olvidaba señalar que la colección SMANH “le debía mucho”, pero no mencionaba que seguramente se había limitado a restaurar y limpiar las piezas que el notario coleccionista llevaba a su estudio, sin entrar en quién hizo cada cuadro.

El equívoco ahí quedó y el librito de don Antonio se publicó sin mayores problemas y sin mayores reacciones, aparecien-



5. *Retrato de Marianito Goya en traje campero*, Goya. Colección SMANH.

do incluso recogido sin objeciones en bibliografías velazqueñas. Una anécdota sin duda, una falla de la Historia del Arte, pero también un fallo como tantos otros que no contribuyen, precisamente, a la dignificación de una labor y de una profesión.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 50.

## UNA "ESFINGE" SIMBOLISTA DE 1887 Y LA "IBÉRICA" DAMA DE ELCHE EN 1898\*

JOHN MOFFITT

EN febrero de 1995, hace ahora ya más de un año, recibí por correo la copia, recién salida de imprenta, de un libro que acababa de publicar por aquellas fechas la Universidad de Florida. Yo mismo era el autor de esta monografía, cuyo provocativo título rezaba: *Art Forgery: The Case of the Lady of Elche*. A grandes rasgos, esta obra presentaba un conjunto de pruebas de procedencia diversa, recopiladas intermitentemente a lo largo de veinticinco años de investigación, que cuestionaban la previamente incuestionada autenticidad de la *Dama de Elche* como una pieza escultórica "antigua" (fig. 1). Como era de esperar, el libro desencadenó en España una polémica que aún no ha podido ser zanjada; según afirma, por ejemplo, la entrega de septiembre de 1995 de la *Gazette des Beaux-Arts*: "Voilà un livre iconoclaste [...] Nul doute que c'est le début d'une controverse âpre à la mesure de la renommée de l'oeuvre espagnole".

Al margen de su evidente celebridad como "obra de arte", la *Dama de Elche* constituye también, hoy en día, un queridísimo "símbolo nacional[ista]", que encarna para el español moderno el pristino prestigio de "su" antigua Iberia, alimentando incluso la pretensión, quizá algo atrevida, de que la España primitiva era un legítimo rival, en el terreno artístico, de culturas "clásicas" del rango de la griega, la etrusca o la romana. Elevada a la categoría de símbolo histórico-patriótico, la *Dama de Elche* suscita reacciones de tipo fundamentalmente emocional, a las que responden únicamente, sin embargo, los españoles y, más aún, sólo desde agosto de 1897, cuando el extraño busto fue recuperado milagrosamente en un polvoriento montículo cercano a Elche, en la provincia de Alicante.

Como Moffitt alegrará a continuación, la *Dama de Elche* no fue hecha, en realidad, sino en 1897, es decir, de dieciocho a veinticuatro siglos después de la fecha (o fechas) que le atribuyen todos los expertos y opiniones reconocidas. El audaz autor *yanqui* admite que, aun siendo numerosas, las pruebas que aporta son esencialmente "circunstanciales": ¡el célebre busto nunca fue firmado, ni siquiera fechado, por su brillante artífice! No obstante, la acusación considera que tanto el número cuanto la diversidad de pruebas materiales complementarias reunidas por su fiscal jefe, el profesor Moffitt, bastan para condenar ("más allá de toda duda razonable") a la *Dama de Elche* como una "falsificación" del período simbolista. Evidentemente, esto es lo último que nadie desea oír acerca de un queridísimo "símbolo nacional".

De ahí que la tesis de Moffitt goce actualmente en España de un rechazo casi universal.

Sin embargo, y aunque se trata de un hecho que ha sido ignorado por los críticos españoles más vociferantes (ninguno de los cuales parece haberse molestado en abrirse camino a través del difícil texto de Moffitt, escrito en inglés),<sup>1</sup> este autor parece haber probado la existencia, previamente insospechada, de otra falsificación ibérica, el denominado fragmento de un *Guerrero ibérico* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), hallado en el mismo lugar y por los mismos descubridores que la *Dama de Elche*, justo unos meses después de la milagrosa "epifanía" de la estatua.<sup>2</sup>

En realidad, lo crean o no, mi empresa no se hallaba alentada por ningún propósito malicioso y, menos aún, venial. Formado como investigador, en mi monografía no hacía más que dejarme llevar por el instinto de investigación, en este caso limitándome a considerar el reverenciado busto como un "problema" histórico-artístico (*kunstwissenschaftliche*). Más aún, incluso si, en honor a la verdad, la *Dama de Elche* ha de ser considerada como una "falsificación moderna", creo que, como mero objeto "artístico", sigue siendo una obra muy atractiva: debería ser apreciada todavía, incluso amada, por todo aquel que la apreciase previamente; simplemente, ahora, por favor, límitense a amarla como un logrado ejemplo de escultura "moderna" de *taille directe*. Puesto que no he cuestionado en ningún modo sus méritos artísticos, si los españoles dejaran bruscamente de disfrutar después de 1995 de la *Dama de Elche* como experiencia estética, ese futuro *dégouter* (al menos) no sería culpa mía.

En realidad, la única pregunta realmente significativa que plantea mi libro es la siguiente: ¿Cuándo fue este bloque de piedra esculpido por manos humanas? Para abreviar esta larga (y todavía inacabada) historia, sólo puedo decir que la polémica seguirá siendo lo que es (es decir, mera "polémica") hasta que el problema sea resuelto mediante un análisis científico.

Al suscitar públicamente una cuestión que nadie había tenido en cuenta hasta el momento, mi libro ha transformado a la *Dama de Elche* en objeto de agria discusión. Convertida en un asunto público y notorio (que no ya meramente profesional), la estatua ha pasado a constituir un problema insoslayable, un problema que requiere una acción objetiva y no una mera reacción emotiva. Lo que se impone ahora es encontrar una solución definitiva: en un sentido o en otro. Como señala el texto

\* Versión española de Patricia Mayayo.

<sup>1</sup> Un ejemplo de este desconocimiento es el reciente artículo de José María Blázquez "La Dama de Elche, una obra maestra del arte ibérico", *Historia 16*, n.º 235, 1995, pp. 99-113. Dado que el argumento principal del artículo consiste en que los anómalos y particulares rasgos iconográficos de la Dama "eran desconocidos en el siglo XIX por la sencilla razón de que [sólo] han sido excavados en el XX", me veo inclinado a concluir que Blázquez no ha leído mi libro (¡Dios mío!), en el que reproduzco varias ilustraciones antiguas que prueban que estos detalles se hallaban al alcance de cualquier falsificador en ciernes.

<sup>2</sup> Como pruebo en mi libro *Art Forgery* (pp. 214-24, figs. 56-58), este fragmento de "guerrero ibérico" es la copia exacta de un dibujo, publicada en 1896, de otro fragmento escultórico ibérico. Como era de esperar, ninguna de las publicaciones españolas que se alzan en contra de mis tesis hacen alusión a esta molesta prueba física; véase asimismo la nota 16.



de una conferencia publicado recientemente por José Manuel Gómez Tabanera, las autoridades españolas tienen que actuar, sin más demora y con decisión. Así las cosas, ¿cuál es la solución? El profesor Gómez Tabanera no sólo proporciona una serie de sugerencias acerca de los métodos científicos mediante los cuales puede resolverse el espinoso problema que he planteado, sino que lanza, además, un desafío al *establishment* académico de Madrid. "Cabe aquí cerrar el presente apartado", afirma, "con la esperanza de que un conocimiento cabal por parte de nuestros estudiosos de las tesis y aseveraciones novedosas de Moffitt permita una revisión definitiva del busto, mediante análisis petrológicos de laboratorio y meteorización de la arenisca, espectrografía de pigmentos, búsqueda de nuevos *items* de comparación, etc., operaciones a las que sólo puede procederse mediante las oportunas autorizaciones y salvando los naturales impedimentos burocráticos".<sup>3</sup>

Estoy totalmente de acuerdo: esto es lo que *debe* hacerse. Sin embargo, hasta la fecha, más de un año después de la explosiva publicación de mi libro y a pesar de que he mandado numerosas cartas a investigadores españoles recomendándoles que se lleve a cabo este tipo de examen científico, las ofendidas autoridades españolas no han tomado ninguna decisión al respecto. Las razones por las cuales esto ha sido así, las dejo a su imaginación.

Dicho esto, me gustaría considerar un asunto de carácter más periférico (y mucho menos provocador): los aspectos "estéticos" que rodean la primera aparición pública de la *Dama de Elche*. Su "epifanía" tuvo lugar, como ya he señalado recurrentemente, en el transcurso de la era simbolista, con lo que la estatua queda inserta dentro de un determinado "contexto cultural". Se trata de un contexto que, por razones obvias, nunca ha sido sometido a discusión en la multitud de publicaciones sobre el idolatrado busto ibérico. Como he sugerido asimismo repetidamente, la estatua fue *hecha* en 1897 por el llamado "Maestro de la Dama" (quizá un tal Francisco Pallás y Puig, según propongo en mi libro). Si en realidad fue concebida en 1897, es lógico pensar que se trata de un producto estético diseñado en consonancia con la *mentalité* del periodo, es decir, *symboliste* frente a *ibérica antigua*. De ahí que un historiador del arte escéptico haya de molestarse (como, de hecho, hice)<sup>4</sup> en reseñar cuáles son los rasgos estilísticos y de contenido más característicos del Simbolismo,<sup>5</sup> puesto que podrían ser aplicables a la estatua hallada en Elche.

Por ello, creo conveniente referirme a un texto de Théodore Reinach, publicado en 1898, en el que el arqueólogo francés consigna, por primera vez, algunos de los aspectos significativos de lo que podríamos definir como "el aura simbolista" de la *Dama de Elche*. Inconscientemente, cabe presumir, Reinach recurre, en su descripción, al vocabulario poético imperante, por aquella época, entre los literatos de vanguardia. Al evocar las reacciones iniciales que le produce en 1898 la instalación de la *Dama de Elche* en el Museo del Louvre, Reinach alude al particular "*effet sphingesque*" que, a su juicio, suscita la estatua. Tras afirmar que el anómalo busto de Elche era (y es todavía) "único en su categoría", Reinach concluye observando que la estatua provoca unos efectos "oníricos", "inquietantes pero fascinantes", infiltrándose, como un recuerdo obsesivo, en



1. *Dama de Elche*, ca. 350 a.C. [como se sostiene habitualmente, aunque también es frecuente fecharla en torno a 150 a.C.] o ca. 1896/97 [como afirmo en esta ponencia]. Piedra caliza, 56 cm de alto. Vista frontal. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

la memoria del espectador.<sup>6</sup> Gracias a la perspectiva que confiere el tiempo transcurrido, resulta posible ver cómo, tras la breve descripción de Reinach, se oculta la presencia de un conocido estereotipo simbolista, la "esfinge", y de una temática igualmente característica del Simbolismo, "el sueño".<sup>7</sup>

Me gustaría presentar aquí el texto —y, mejor aún, la imagen concreta— que, según creo, pudo haber inspirado la atribución por parte de Reinach de un "*effet sphingesque*" a la recién expuesta *Dama de Elche*. Por otra parte, incluso si el escritor nunca tuvo acceso a esta publicación (una eventualidad que no puedo ciertamente rechazar), las pruebas textuales y pictóricas que reúno pueden servir para situar la estatua en el marco de un canon de posibilidades estéticas propias de la década de *fin-de-siècle* e indudablemente ajenas al contexto histórico de "la antigua Iberia".

El texto al que me refiero es un artículo titulado "Un peintre symboliste", escrito en 1887 por el poeta belga Émile Verhaeren, en el que se describe un cuadro pintado en 1884, *La mujer esfinge*, por su compatriota Fernand Khnopff. Adquirido en 1911 por el Gran Duque Sergei, el lienzo desapareció definitivamente durante la Revolución rusa. Afortunadamente, además de la sugerente descripción de Verhaeren, ha llegado hasta nosotros un *Esbozo de una cabeza para la mujer esfinge* firmado por Khnopff (fig. 2). Este dibujo a lápiz y gouache fue copiado directamente del original por el artista belga en torno a 1896.<sup>8</sup>

De particular interés resulta, a mi juicio, la fisonomía de

<sup>3</sup> J. M. Gómez Tabanera: "Ante la llamada Dama de Elche: realidades e interrogantes de un hispanista", en *I Congreso Internacional de Hispanistas*. Melilla, 25-30 de junio de 1995, p. 25.

<sup>4</sup> *Art Forgery*, p. 111 y ss.

<sup>5</sup> Para un desarrollo más pormenorizado de los rasgos histórico-artísticos más característicos del Simbolismo, véase J. F. Moffitt: "Architecture as Primeval Expression: Antonio Gaudí in the Context of the European Symbolist Movement", en A. Ringbom (ed.): *Icon to Cartoon: A Tribute to Sixten Ringbom*. Helsinki-Helsingfors, 1995, pp. 161-92.

<sup>6</sup> "... l'effet sphingesque de cette figure unique en son genre qui, une fois aperçue, vous hante d'un rêve à la fois troublant et fascinant"; T. Reinach: "La tête d'Elche au Musée du Louvre", *Revue d'études grecques*, II, 1898, p. 40.

<sup>7</sup> Sobre estos dos lugares comunes de la estética simbolista, véase R. Goldwater: *Symbolism (Style and Civilization)*. Nueva York, pp. 53-56 y 115 y ss. Sobre una esfinge de la era pre-simbolista, véase J. Moffitt: "A Hidden Sphinx by Agnolo Bronzino, 'ex tabula Cebetis Thebani'", *Renaissance Quarterly*, XLVI, 1993, pp. 277-307.

<sup>8</sup> G. Ollinger-Zinque y C. De Croes: *Fernand Khnopff*. Bruselas, 1987, cat. n.º 70 (Gante, colección privada, 23 x 13 cm).



2. F. Khnopff, *Esbozo de una cabeza para la mujer esfinge*, ca. 1896. Dibujo, 23 x 13 cm. Gante, colección privada.



3. G. Frampton, *Mysteriarch*, 1893. Mármol, 59 cm de altura (tan sólo el busto). Liverpool, Walker Art Gallery.

esta elegante *belle-dame* belga de *fin-de-siècle*, ya que los detalles de sus rasgos faciales se corresponden con los de la *Dama de Elche*, cuyo rostro no se asemeja, por otra parte, a ninguna otra figura auténticamente ibérica (es decir, realmente "antigua") conocida.<sup>9</sup> Incluso si se trata de dos medios completamente diferentes (escultura y dibujo) y de dos imágenes pre-

suntamente ejecutadas en períodos radicalmente diferentes (separadas, según se cree habitualmente, por unos dos mil años de evolución histórico-artística), estas dos damas comparten unos rasgos faciales muy similares: los mismos labios, finamente delineados, el mismo tipo de nariz, potente pero recta, de aletas temblorosas, los mismos pómulos salientes, prominentes ojos, espesas pestañas, anchos y redondeados mentones, el mismo cuello alargado y elaborado tocado, análogos accesorios de joyería, etc.

En cualquier caso, he aquí (*in partibus*) la descripción de Verhaeren: "He tenido el placer de admirar de nuevo *La mujer esfinge* ... A través de un halo de luz, que se desprende en la parte inferior de un cintillar de piedras preciosas, podemos contemplar cómo se alza el cuerpo de una mujer, o más bien la inmaterialidad del cuerpo de una mujer. Hierática, cubierta de joyas que se evaporan en una bruma metálica en torno a su cuello, su abdomen, sus caderas, es un sueño hecho carne, que envuelve a nuestros pensamientos en la tentación del misterio. ¿Qué prometen esos labios, y qué promesas no han de surgir de ellos? ¿Adónde nos conducen esas miradas, vagas e indefinidas como las tonalidades del mar? ¿Qué perfumes y qué flores ilusorias despiden el aroma que esa nariz habrá de respirar? La aparición ... es, ante todo, engañosa y atractiva; fascina desde la distancia, como un horizonte suplicante de comprensión. No es de ningún modo brutal, y la tentación que de ella se desprende es espiritual. Delicada, exquisita, refinada, sutil mujer esfinge; mujer esfinge destinada a toda suerte de complejas perversiones; mujer esfinge destinada a aquellos que dudan de todo, y que nos lleva a dudar hasta de la propia duda; mujer esfinge destinada a los que todo lo han probado y de todo se han cansado, a los que no creen en nada; mujer esfinge destinada a la propia esfinge. Fernand Khnopff acaba de entrar en el mundo del arte: dejó abierta la puerta de su estudio, pues no deseo cerrarla con conclusión alguna".<sup>10</sup>

Ahí lo tienen: el estereotipo simbolista de la "dama esfinge" en su versión más pura. Se trata, además, de un prototipo estético de alcance *internacional*, un lugar común en las artes y las letras de la época, del que no faltan ejemplos del Báltico al Mediterráneo. Dada la referencia que hace en 1898 al entonces estereotipado "*effet sphinguesque*", me inclino a pensar (una conclusión que, lo admito, no puede ser probada) que Reinach había tenido ocasión de contemplar el sorprendente cuadro de Khnopff. Más aún, es incluso probable que el autor francés hubiese leído el poético ensayo de Verhaeren, en el que se forjó esta sugerente imagen. Pero quizá no: puesto que la mujer esfinge simbolista era un estereotipo tan difundido en la época, cualquier otra fuente, gráfica o pictórica, pudo haber actuado como el desencadenante mnésico de las ensoñaciones de Reinach frente a la anómala *Dama de Elche*.

Así las cosas, parece necesario pararse a examinar con mayor detenimiento las características expresivas de las artes (visuales o literarias) en la era simbolista.<sup>11</sup> A este respecto, merece la pena señalar que en el período de fin de siglo se propaga entre anticuarios y coleccionistas un cierto gusto "arcaizante". En particular, los expertos han constatado cómo a partir de 1890 se incrementa la popularidad del arte egipcio y etrusco, que, como señala Nicholas von Holst, "pasan a formar parte del entramado del gusto". Holst alude incluso directamente a la "greco-fenicia" *Dama de Elche*, a la que considera como un exponente de esta nueva inclinación hacia "obras en las que las formas básicas del arte griego aparecen sometidas a la influencia de otras culturas [no clásicas]". Este es también el

<sup>9</sup> Para varias descripciones de la singular fisonomía de la *Dama de Elche*, véase mi *Art Forgery*, pp. 10-11, 16-19, 61, 64, 86-87, 95-101, 118-19, 125-29, 133-35, 143, 156, 164, 175, 181 y 278-79.

<sup>10</sup> E. Verhaeren: "Un peintre symboliste", *L'Art moderne*, 24 de abril de 1887, pp. 129-31; mi versión se basa en la traducción propuesta en H. Dorra (ed.): *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley, 1994, pp. 63-64.

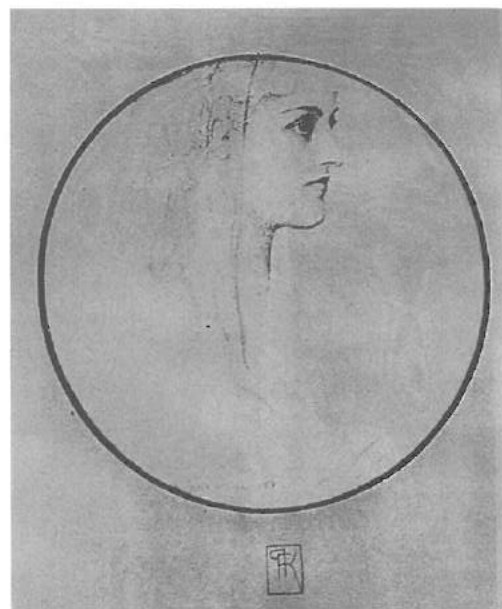
<sup>11</sup> A este respecto, debo mencionar la obra de F. E. Burhan: *Vision and Visionaries: Nineteenth-Century Psychological Theory*, tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1979, que a pesar de no haber sido publicada aún, constituye, en mi opinión, el estudio más completo realizado hasta la fecha; véase también Moffitt, "Architecture as Primeval Expression", *op. cit.*

período en el que se redescubre súbitamente al Greco (cuyos cuadros entran por primera vez en el Louvre en 1903), otra *trouvaille* pseudo-ibérica (cretense, en realidad) destinada a fomentar el interés por lo típica y perennemente “español”.<sup>12</sup>

Quizá uno de los mejores ejemplos de estas tendencias sea la etapa inicial de la carrera de Picasso. Como ya he señalado en otra ocasión, el célebre *Retrato de Gertrude Stein* (1905-1906) no podría haber sido concebido de no haber mediado el descubrimiento por parte de Picasso de una serie de esculturas de ruda factura producidas por los *ibères primitifs* y expuestas en el Museo del Louvre desde 1906.<sup>13</sup> Dicho de otro modo, el *goût archaïque* proto-expresionista que exhiben, a partir de 1905, Picasso y muchos otros artistas es, en gran medida, producto del favor creciente del que goza, por aquellas fechas, cualquier artefacto potencialmente dotado de una carga “primitiva”, anti-clásica o simplemente anti-europea. Este es el papel que cumplen, en particular, las antiguas esculturas ibéricas realizadas en *taille directe* que empiezan a exponerse en el Museo del Louvre a partir de 1897 (a la *Dama de Elche* se suman, a partir de 1906, otras estatuas; todas ellas permanecerán en el museo hasta 1941).<sup>14</sup>

Un ejemplo característico del “estilo internacional”, moderno desde el punto de vista estético pero al mismo tiempo marcadamente “arcaizante”, de la escultura simbolista es la obra de George Frampton titulada *Mysteriarch* (fig. 3). Como apunta John Milner, “la suntuosa riqueza de esta estatua, con sus incrustaciones de diferentes materiales, refleja temas poéticos y sugerentes próximos al sentir simbolista”.<sup>15</sup> Este busto policromo, que representa una *femme fatale* inglesa típica del período simbolista, fue expuesto por primera vez en la Walker Art Gallery de Liverpool (donde aún permanece) en 1893, es decir, tan sólo cuatro años antes del decisivo hallazgo de la *Dama de Elche* en la lejana y meridional España. Esta última fue descubierta, como demuestro en mi libro, en circunstancias sospechosas. En particular, merece la pena señalar (un hecho que, según parece, he sido el primero en observar) que, cuando fue hallada, la estatua parecía haber sido enterrada recientemente. En efecto, como relata un testigo ocular, la suciedad que la recubría “se desprendió fácilmente” cuando sus maravillados descubridores se apresuraron a sacarla a la superficie.<sup>16</sup>

Las dimensiones de estos dos bustos (la estatua de Frampton y la *Dama de Elche*), separados supuestamente por un lapso de varios siglos, son muy similares: la *Dama de Elche* mide 56 cm de alto; *Mysteriarch* (si no tenemos en cuenta el marco ante el que se alza) 59 cm. Ambas obras son, pues, aproximadamente de tamaño natural. Desgraciadamente, las esculturas de ese tamaño son poco frecuentes en el arte ibérico y ninguna de las que conocemos, por ejemplo la *Gran Dama del Cerro de los Santos*, se asemeja remotamente a la *Dama de Elche*. Además, si bien el formato “busto” era corriente en época de Frampton, no existe ningún ejemplo de busto tallado en piedra en la escultura ibérica. Más aún, las dos obras (el busto de Frampton y la *Dama de Elche*) responden a un mismo esquema compositivo: por una parte, exhiben una frontalidad y una rigidez de signo arcaizante; por otra, un semblante altanero y un tratamiento realista, inusualmente minucioso incluso, de



4. F. Khnopff, *Perfil de mujer*, ca. 1895. Dibujo, 12 x 22 cm. Londres, Piccadilly Gallery.

los rasgos faciales y de los accesorios de joyería. Por último, ambas estatuas aparecen cortadas abrupta y horizontalmente por debajo de los pechos. Este tipo de busto truncado, desconocido en la Antigüedad y más en particular en la estatuaria ibérica, era muy común en la retratística del siglo XIX.

Más importante (pero mucho más difícil de determinar) que esta serie de afinidades estilísticas es el hecho de que ambas estatuas desprendan una misma e inefable “aura simbolista”. Tanto *Mysteriarch* como la *Dama de Elche* apelan al sentido moderno de la belleza: la obra de Frampton fue recibida con entusiasmo en la Exposición de París de 1900; tres años antes, la *Dama de Elche* había empezado, a su vez, a hacer las delicias de los visitantes del Museo del Louvre.

¿Qué conclusiones cabe extraer de todo lo anterior? Parece verosímil pensar que la *Dama de Elche* es una falsificación moderna (al igual que otra de las estatuas encontradas en la misma época y emplazamiento), virtualmente contemporánea de la *Mysteriarch* de Frampton. Ambos retratos responden inequívocamente al gusto simbolista imperante en la época y, en ningún caso, se ajustan de forma creíble a patrones estéticos “ibéricos”. Comparada con la hoy olvidada (aunque totalmente “típica”) estatua de Frampton, la *Dama de Elche*, que no ha dejado nunca de suscitar el favor popular, puede ser considerada, así, como uno de los ejemplos más logrados de la escultura simbolista. Existe, sin embargo, una diferencia importante entre ambas obras: la *intención*. La sugerente estatua de Frampton no aspiró nunca, en efecto, a ser admirada como una obra “antigua”, sino, muy al contrario, como una expresión plenamente “moderna” (esto es, simbolista) de virtuosismo escultórico y emotiva elegancia.

<sup>12</sup> Sobre el gusto “arcaizante” de los anticuarios y coleccionistas durante este período, véase N. von Holst: *Creators, Collectors and Connoisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*. Londres, 1967, p. 271 y ss.; para un análisis histórico de este movimiento anti-clásico, véase R. Goldwater: *Primitivism in Modern Art*. Nueva York, 1967 y W. Rubin (ed.): *Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York, 1984.

<sup>13</sup> Véase mi *Art Forgery*, capítulo 16.

<sup>14</sup> Para una suerte de catálogo razonado de las obras ibéricas expuestas en París entre 1897 y 1941, véase A. García y Bellido: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid, 1943. Sería interesante poder examinar los archivos del Louvre para comprobar si existió entre los conservadores alguna sospecha acerca de la autenticidad de la *Dama*, lo que explicaría que fuese cedida tan oportunamente en 1941 a las autoridades españolas.

<sup>15</sup> J. Milner: *Symbolists and Decadents*. Londres, 1971, p. 26. Esta afirmación es válida también para las más de trescientas *femmes fatales* simbolistas comentadas en B. Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York, 1986.

<sup>16</sup> Sobre las circunstancias en las que se descubrió la *Dama de Elche*, véase mi *Art Forgery*, p. 206 y ss. Una vez más, ninguna de las publicaciones aparecidas en España desde la difusión de mi libro hace mención de esta comprometedor prueba física.





5. F. Khnopff, *Máscara de marfil*, ca. 1897. Marfil, ca. 60 cm de altura. Paradero actual desconocido (según la fotografía publicada en *The Studio*, 1897).

Nada más aparecer la *Dama de Elche* en la escena artística internacional, los expertos españoles se apresuraron a intentar trazar posibles paralelismos arqueológicos entre los adornos de la estatua y las célebres esculturas del Cerro de los Santos. El adjetivo célebre merece ser subrayado: en efecto, estas obras, así como su exótica y peculiar iconografía, habían sido ampliamente reproducidas en revistas de la época, donde podrían haber sido contempladas fácilmente antes de 1897 por cualquier falsificador en ciernes (un hecho que, desgraciadamente, parecen haber ignorado algunos arqueólogos e historiadores españoles).<sup>17</sup> En cualquier caso, así es cómo Juan Ramón Mélida y Alinari describía la estatua en 1897: "La disposición del manto y las joyas con que profusamente se adorna manifiestan caracteres todos ellos que concurren en varias estatuas funerales [*sic*] del Cerro de los Santos, salvo el detalle del mitro. Por dichos aspectos se establecen comparaciones con la *Gran Dama Oferente* [publicada y reproducida desde 1873]. En ambas figuras es igual el traje, compuesto de túnica muy cerrada y manto, o bien velo, caído sobre los hombros, como para lucir el lujoso tocado, y formando pliegues ligeramente indicados sobre los brazos y el pecho y acusados con precisión casi matemática en el borde desde los hombros. En la estatua de Elche hay más movimiento en estos pliegues del borde del manto, sin que se aparten del sistema y de la regularidad arcaicos, casi hieráticos, que forman las características de una y otra esculturas del Cerro [publicadas y reproducidas asimismo desde 1873]".<sup>18</sup>

En función de las pruebas presentadas (y algunas más que ahora expondré), parece posible afirmar, pues, que la *Dama de Elche* fue ejecutada en la última década del siglo XIX. A favor de esta tesis concurren, como ya he señalado, las características estilísticas, típicamente simbolistas, de la estatua. Los rasgos misteriosos, pesados párpados y característico perfil de la

*Dama* son muy similares a los que pueden encontrarse en numerosos ejemplos de arte de vanguardia de la época (frente a otros productos de índole más prosaica e industrial, como la escultura funeraria burguesa). Las hermanas simbolistas de nuestra *Dama* suelen tener, en efecto, el mismo aire marchito, el mismo lánguido aspecto de inefable *tristesse*.<sup>19</sup>

Estos mismos rasgos, melancólicos e incluso neurasténicos, pueden observarse, por citar tan sólo un par de ejemplos, en un dibujo (ca. 1895; fig. 4) y en una máscara de bronce, marfil y esmalte (fig. 5) firmados por Fernand Khnopff. Reproducimos aquí una fotografía de este pastiche escultórico, hoy desaparecido, publicada en la revista británica de arte *Studio* en la primavera de 1897, es decir, poco antes de que la *Dama de Elche* fuese hallada fortuitamente bajo el sospechosamente ubérrimo suelo español. La máscara de Khnopff guarda estrechas semejanzas tanto con la estatua de Elche como con la *Mysteriarch* de Frampton: todas estas *soeurs symbolistes* tienen, en efecto, los mismos labios, finamente delineados, la misma nariz, recta con aletas temblorosas, los mismos pómulos prominentes, los mismos pesados párpados, el mismo mentón redondeado y ancho, la misma profusión de *bijoux baroques*, el mismo exagerado tocado, etc.

Como historiador del arte, me veo obligado a emprender una difícil labor: intentar traducir las características de un medio artístico, la escultura en tres dimensiones, a otro medio muy diferente, las (meras) palabras. Se trata, de hecho, de la misma labor interpretativa a la que se enfrentó Théodore Reinach en 1898. Como en toda traducción de este tipo, en particular las que aspiran a reflejar el "espíritu", necesariamente esquivo, de una época, algo esencial se pierde para siempre. Puesto que nos enfrentamos a productos artísticos concebidos en un clima cultural hoy en gran medida irrecuperable, sería mucho más fructífero reproducir los términos exactos en los que los simbolistas expresaron su concepto de belleza femenina ideal.

Una de las mejores descripciones de este prototipo estético aparece en la célebre novela *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans. La fisonomía de la enigmática *belle dame* simbolista descrita por Huysmans se asemeja, curiosamente, a la de la *Dama de Elche*, que habría de ser descubierta tan sólo seis años después en España: "De treinta y tres años de edad, como máximo; no realmente bella pero singular; era una rubia frágil y flexible, estrecha de caderas, de una delgadez engañosa y huesos pequeños. Su rostro era mediocre, malogrado por una nariz demasiado grande, pero sus labios eran incandescentes, sus dientes extraordinarios y su tez, un tanto rosada, de ese blanco lechoso apenas azulado, algo turbio, que tiene el agua en la que se hierve el arroz. Pero su verdadero encanto, su enigma, residía en sus ojos, esos ojos que parecían de un gris cenizo a primera vista, unos ojos inciertos y torpes de miope en los que se leía de cuando en cuando una expresión de resignado aburrimiento. En ciertos momentos, sus pupilas se enturbiaban como un agua gris, irisándose, en su superficie, de destellos plateados, volviéndose, sucesivamente, indolentes y desiertas, lánguidas y altivas".<sup>20</sup>

Ya en su anterior novela, *À rebours* (1884), Huysmans había trazado un sugerente retrato de la típica belleza simbolista. Este otro *tableau-vivant* verbal resulta de especial interés en el contexto histórico-artístico que nos ocupa. En este caso, la mujer descrita por Huysmans es: (1) una obra de arte (aparece, según nos informa el autor, en un cuadro simbolista de Gustave

<sup>17</sup> Sobre este punto, véase nota 1.

<sup>18</sup> J. R. Mélida: "Busto ante-romano descubierto en Elche", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, II/III, octubre de 1897, p. 444.

<sup>19</sup> Para otros ejemplos representativos de las *belles dames* simbolistas, véase mi *Art Forgery*, figs. 29-37; nótese que he elegido deliberadamente ejemplos no españoles con el fin de insistir en el carácter "internacional" de este prototipo estético. Si quieren encontrarse equivalentes españoles de dicho prototipo, basta con remitirse a las esculturas funerarias que proliferan en el cementerio público de Montjuïc en Barcelona, ninguna de las cuales aspira a ser considerada como "ibérica".

<sup>20</sup> J.-K. Huysmans: *Là-bas*. París, 1963, p. 98. Resulta interesante, también, comparar el retrato de Huysmans con una descripción de la *Dama de Elche* contenida en el *Essai sur ... l'Espagne primitive*, 1903, parte I, pp. 288-89 de Pierre Paris (para la cita completa véase mi *Art Forgery*, pp. 278-279).

Moreau); y (2) es una figura extraída de una Antigüedad exótica y remota: *Salomé*. Huysmans la describe como “una estatua inmóvil, congelada en una pose hierática de diosa hindú” alrededor de la cual “arden esencias perfumadas, exhalando nubes de vapor”. El rostro de la heroína muestra una expresión “pensativa y solemne, casi de augusta reverencia”. Más aún, los accesorios de Salomé son tan “barrocos”, “ostentosos” y “exóticos” como los de la *Dama de Elche*. Como era de esperar tratándose de Huysmans, esta letal *belle dame* de lánguidos párpados tiene un aire misterioso y peligrosamente sensual: “Sobre su húmeda piel, brillan diamantes arracimados; sus pulseras, cinturones y anillos escupen destellos; sobre su túnica triunfal, sembrada de perlas, bordada de plata, arde en llamas una coraza de orfebrería, cada una de sus mallas convertida en una piedra ... Concentrada, los ojos fijos en una mirada de sonámbula, no ve nada ...”.

¿Qué objetivo perseguía el pintor al crear esta atemporal y exóticamente perfumada obra maestra simbolista del eterno misterio femenino? Según Huysmans, “el artista parece haber querido dejar patente su propósito de mantenerse fuera del curso de la historia, de no dar ninguna indicación en cuanto al origen, época o país, situando a Salomé en el seno de este extraordinario palacio, de estilo grandioso y confuso, cubriéndola de suntuosos y quiméricos ropajes, coronándola con una diadema incierta en forma de torre fenicia como la que lleva la Sallambô, poniendo en su mano el cetro de Isis y la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran loto”.<sup>21</sup>

No es difícil encontrar un equivalente hispano de este lánguido y melancólico estereotipo femenino. Uno de los ejemplos más obvios es la tantas veces publicada “Sonatina” de Rubén Darío (1867-1916):

...¡Pobrecita princesa de los ojos azules!  
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,  
En la jaula de mármol del palacio real ...  
La princesa está triste, la princesa está pálida ...<sup>22</sup>

Muchos arqueólogos e historiadores del arte han descrito la *Dama de Elche* como una obra “única” y “singular”. Lo es ciertamente, pero sólo si la consideramos dentro del marco del arte ibérico. Por el contrario, dentro del contexto artístico del Simbolismo (el contexto en el que tiene lugar el descubrimiento de la estatua), la *Dama de Elche* dista de ser única y singular. Las citas que hemos reproducido aquí muestran hasta qué punto eran frecuentes tanto la lánguida fisonomía de la estatua cuanto su anómala “psicología” y extraño “estado de ánimo”, unos rasgos que hasta la fecha no habían podido ser explicados de forma convincente. Considerada desde la perspectiva de la cultura simbolista, la *Dama de Elche* se transforma súbitamente en una obra creíble e incluso admirable desde el punto de vista artístico. Procedamos, pues, a fechar el busto mediante un análisis científico y objetivo, dejando de lado las hipótesis y las alusiones a presuntas hermandades simbolistas: una simple datación de Carbono 14 es lo único que pedimos.

<sup>21</sup> J.-K. Huysmans: *Against the Grain (À rebours)*. Nueva York, 1969, pp. 51-53. Para otros ejemplos de estas *belles dames mélancholiques* típicamente simbolistas, véase P. Julian: *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890's*. Nueva York, 1971, p. 299 y ss. Para una aproximación más amplia al contexto cultural en el que se inscriben estas *femmes fatales* simbolistas, véase Dijkstra, *op. cit.*

<sup>22</sup> Los 25.000 mejores versos de la lengua castellana. Barcelona, 1963, pp. 396-98. Sobre el contexto cultural de Darío y el Modernismo hispano, véase M. Freixa: *El Modernismo en España*. Madrid, 1986 y R. Gullón: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, 1963.

## TEMPLOS DEL TRABAJO Y DE LA INDUSTRIA: LA FIESTA DE LAS FLORES EN GRAN CANARIA (1892)

MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### Introducción

EN la primavera de 1892, entre los días 23 de abril y 8 de mayo, la capital grancanaria vivió un acontecimiento relevante y singular que alteró festivamente la tradicional fisonomía urbana de Las Palmas. Nos referimos a la pretenciosa Exposición regional denominada "Fiesta de las Flores", título que se correspondía tan sólo con una parte de la Muestra, ya que en ella se exhibieron flores, plantas, animales, productos agrícolas e industriales, así como de carácter artístico o que podemos considerar paraartístico.

Para darle mayor realce, los organizadores hicieron armonizar el evento con los actos que conmemoraban el 409 aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla. Sin embargo, curiosamente, no se hizo coincidir con los actos de la efemérides del cuarto centenario del Descubrimiento Colombino,<sup>1</sup> como se hiciera en Madrid con la Exposición Nacional Agrícola-Industrial, que tuvo amplia difusión en la prensa canaria.<sup>2</sup>

La idea de organizar la "Fiesta de las Flores" fue propuesta al Municipio por parte de uno de los miembros de la colonia británica radicada en Gran Canaria en los últimos decenios del pasado siglo. El promotor fue el magnate Alfred Lewis Jones, natural de Liverpool, que se encontraba al frente de la casa Elder Dempster Ca. y que además era director de The Grand Canary Coaling Co Ltd, compañía encargada del abastecimiento de carbón a los vapores ingleses y de otras nacionalidades que recalaban en el Puerto de La Luz.<sup>3</sup> Canarias no era solamente un enclave de carácter comercial para los británicos, sino que fue un lugar ideal de residencia debido a la benevolencia de su clima y a su consideración de estación sanitaria.<sup>4</sup>

El agente y representante en Las Palmas de The Grand Canary Coaling Co., Arturo A. Doorly, en nombre del director de la referida compañía presentó una instancia a la Alcaldía, expo-

niendo el deseo de Mr. Jones de organizar el certamen que nos ocupa, buscando el necesario apoyo oficial de la corporación municipal.<sup>5</sup> La proposición tuvo una buena acogida por parte del Ayuntamiento, que se mostró dispuesto a cooperar y apoyar la realización de la Muestra al considerar que respondía a un proyecto de utilidad pública.<sup>6</sup>

La organización de la Exposición se presentaba como una ardua y abrumadora tarea para los grancanarios que llegaron, en algunos momentos, a desconfiar de poder llevarla a cabo dado el poco tiempo disponible para la adecuada preparación de las instalaciones y, sobre todo, por la escasez de recursos económicos. A pesar de ello y debido al empeño común de la comunidad británica y población autóctona, de un lado, y a la colaboración de los distintos grupos sociales-propietarios, intelectuales, agricultores y artesanos, de otro, las dificultades pudieron obviarse. La "Fiesta de las Flores" consiguió aunar los esfuerzos de los habitantes de Gran Canaria por el deseo de exhibirse al exterior sin salir de su tierra, mostrando la riqueza y fecundidad de su suelo en demanda de nuevos mercados y de turistas que beneficiasen económicamente a la isla.

Se constituyó una Junta organizadora de la Exposición, constituida por 14 personas y presidida por el polifacético abogado, periodista, poeta y pintor Amaranto Martínez de Escobar. Como miembros destacados de la misma reseñamos los nombres del Dr. Tomás García Guerra, registrador de la propiedad, que actuaba como Secretario; Arturo A. Doorly, Tesorero; Orencio Hernández Pérez, Ingeniero de Obras Públicas; Laureano Arroyo, Arquitecto municipal; Alfredo S. Pérez, Director del periódico *El Liberal*; y del comerciante de origen londinense Edmundo Wood, que fue nombrado director del Certamen.<sup>7</sup> El coste total de la Muestra ascendió a unas 30.000 pesetas. Éstas fueron sufragadas por particulares, mediante una suscripción popular;<sup>8</sup> ayuntamientos de la isla;<sup>9</sup> a través del importe obtenido tanto de las entradas para visitarla como de

<sup>1</sup> A. Quesada Acosta: "Las Palmas de Gran Canaria y el Cuarto Centenario" en *Actas del VIII Coloquio Historia Canario-Americano* (1988), t. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, p. 277.

<sup>2</sup> *El Liberal*, 15-II-1892.

<sup>3</sup> V. Morales Lezcano: *Los ingleses en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 41-51.

<sup>4</sup> Respecto a lo que supuso la presencia británica en Canarias, cf. entre otras publicaciones: Morales Lezcano, *Los ingleses en...*; F. Quintana Navarro: *Barcos, negocios y burgueses en el Puerto de La Luz 1883-1913*, Las Palmas de Gran Canaria, 1985; del mismo autor: *Informes Consulares Británicos sobre Canarias (1856-1914)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992 (2 vols.); asimismo el artículo de Enrico Stassano en la *Illustrazione Italiana* remitido por su autor al periódico *El Liberal* de Las Palmas: 15-V-1892.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Sección Municipal denominada: "Intereses Generales", leg. 3, exp. 87 (1891).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> P. Morales y Martínez de Escobar: *Memoria de la Fiesta de las Flores*, Tip. la Atlántida, 1892, pp. 4 y 5. *El Liberal*: 27-I-1892. C. Navarro Ruiz: *Páginas históricas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1933, p. 182.

<sup>8</sup> *El Liberal*: 5-I-1892. Mr. Alfredo L. Jones encabezó la suscripción con 2.500 ptas., siguiéndole Mr. Arturo Doorly con 100 ptas., aportando Tomas García 100 ptas. y Amaranto Martínez de Escobar 25 ptas.

<sup>9</sup> El Ayuntamiento de Guía colaboró con 100 ptas.; el de Las Palmas con 1.500 ptas.; el de Arucas con 250 ptas.; S. Nicolás con 25 ptas.; Firgas con 30 ptas.; Gáldar con 60 ptas.; Artenara con 50 ptas. y Tejeda con 40 ptas. Reseñamos también que el antiguo Hotel Santa Catalina, propiedad de una compañía británica, donó 100 ptas. (*El Liberal*: 27-I-1892. 13-II-1892. 9-III-1892. 31-III-1892).



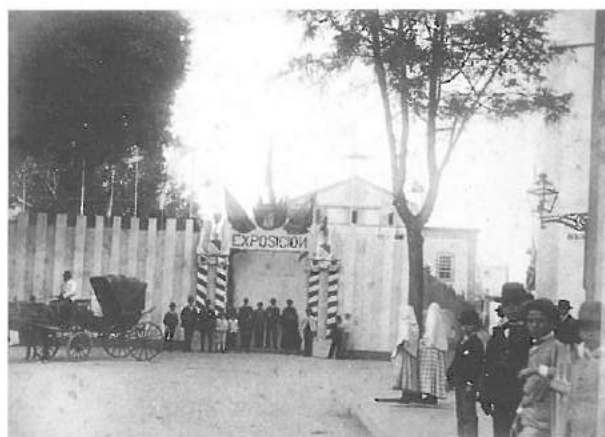
los distintos festejos organizados con motivo de la misma;<sup>10</sup> teniendo en cuenta, además, el dinero que aportaron los comerciantes, la Diputación Provincial y el Ministerio de Fomento.<sup>11</sup>

El centro de reunión de la Junta organizadora de la Exposición fue la casa situada en el Puerto de la Luz de Mr. Arturo Doorly, desde el inicio del año 1892. Se elaboró y publicó un Programa Reglamento de la "Fiesta de las Flores", en donde se hacía referencia a las distintas secciones que conformaban la Muestra.<sup>12</sup> A éste le sucedería posteriormente otro con carácter detallado que recogía las diversas actividades a desarrollar, desde la inauguración hasta la clausura.<sup>13</sup>

### I. El escenario de la "Fiesta de las Flores"

La primera Exposición de *artes e industrias* que tuvo lugar en Gran Canaria se organizó en 1849.<sup>14</sup> No obstante, habría que remontarse a la magna Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Arte, del año 1862 —celebrada en las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria—, para encontrar el antecedente más inmediato del Certamen que nos ocupa, aunque en aquella ocasión los organizadores del evento no disputaran de los medios con los que se contó en 1892.<sup>15</sup>

Durante 15 días, en una parte considerable del barrio de Triana —plaza de San Francisco, Alameda, plaza de Cairasco y plaza de la Democracia—, se configuró una escenográfica, bulliosa, colorista y lúdica "ciudad" de fantasía y oropel, delimitada por camuflados, pero burdos maderos, que mataban en pretendidas almenas. En su interior custodiaba una serie de pretenciosas y juguetonas instalaciones con aires exóticos y clasicistas, los "templos del trabajo y de la industria", levantados en un corto espacio de tiempo, y en donde se exhibían variados productos que representaban a diversas poblaciones de la isla y a particulares. Una nutrida ornamentación efímera en forma de farolillos, vasos de colores, arcos, banderolas, gallardetes, trofeos, etc. recubría los lugares más representativos del escenario de la Muestra. Hay que indicar que aunque el recinto ocupado por la Exposición fuese el ya reseñado, otros espacios urbanos participaron también, de distinta manera, de la "Fiesta de las Flores". La Junta organizadora, aprovechando que el Ayuntamiento, con motivo de los festejos de San Pedro Mártir,<sup>16</sup> engalanaba anualmente la plaza de Santa Ana —emplazada en el histórico barrio de Vegueta—, cubriéndola con un gran toldo y otros adornos, tuvo a bien decorar el trayecto que media entre la citada plaza mayor y la zona de la Exposición. Así, se decoraron la calle Obispo Codina, el puente de "Piedra" sobre el barranco Guinguada,<sup>17</sup> hasta llegar a la calle Muro que ya formaba parte del recinto del Certamen. De esta manera se consiguió, de un solo golpe de vista, un único e impactante



1. Portada del "Cierre de Cairasco" de la exposición "Fiesta de las Flores".

conjunto ornamental.<sup>18</sup> Otros recintos de la ciudad fueron también ocupados eventualmente para diversos actos relacionados con la Exposición de 1892, como la plaza de la Feria, el parque de San Telmo y la zona portuaria de Santa Catalina, con feria de ganado, conciertos de la Banda Municipal, juegos y espectáculos de lucha canaria.<sup>19</sup> De la misma manera, la amplia calle Mayor de Triana fue el marco idóneo de la "Batalla de las Flores", la fiesta más espectacular de las organizadas en torno al Certamen que abordamos.

A tenor de la ampulosa retórica decimonónica emanada de las fuentes manuscritas e impresas sobre la "Fiesta de las Flores", y del reportaje gráfico sobre la misma realizado por el fotógrafo Luis Ojeda Pérez,<sup>20</sup> podemos intentar comprender las expectativas que los grancanarios pusieron en aquella, aunque desde nuestra perspectiva de hoy, resulten un tanto desmedidas e ingenuas.

La pequeña urbe salió de la monotonía y rutina diaria, abriéndose al resto de la isla y al mundo exterior. No vaciló en difundir la noticia del Certamen, considerándolo sinónimo de "progreso", "prosperidad" y "engrandecimiento"<sup>21</sup> de Gran Canaria. Para que pudiesen visitar la Muestra el mayor número de canarios de otras islas, se rebajaron los pasajes de tercera clase en los vapores interinsulares en un 25%.<sup>22</sup> La noticia de la Exposición llegó también a Madrid, haciéndose eco de la misma la prensa madrileña, un mes antes de la inauguración.<sup>23</sup> Asimismo, interesó a la Reina e Infanta Isabel, quienes al ser informadas del Certamen por el capitán de navío D. Andrés Reuvela, donaron para el mismo, en calidad de premios, una ar-

<sup>10</sup> El precio de entrada de día para todos los departamentos de la Exposición era de 50 céntimos. Para asistir a las veladas nocturnas de la Alameda, celebradas el 24 y el 25 de abril, así como el 1 de mayo, el precio era de 1 peseta para los hombres y 1/2 para las mujeres (*El Liberal*: 4-IV-1892).

<sup>11</sup> Cf. *Memoria de la Fiesta de las Flores...*, ob. cit., p. X, *El Liberal*: 3-III-1892. La Diputación Provincial donó 1.500 ptas. y el Ministerio de Fomento, a través de Fernando de León y Castillo, 3.000 ptas.

<sup>12</sup> *Fiesta de las Flores. Programa Especial Reglamento para la Exposición que se abrirá el 23 de abril de 1892 en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*, Las Palmas, Tip. Peregrina, 1892.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, vide supra nota 5; folios 29 y 30. El Reglamento Programa fue publicado en *El Liberal* los días 10, 11 y 12 de febrero de 1892.

<sup>14</sup> M.<sup>a</sup> de los R. Hernández Socorro: *Manuel Ponce de León Falcón, pintor grancanario del siglo XIX*, Las Palmas de G.C., 1996, p. 67.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 73-79.

<sup>16</sup> El 29 de abril, festividad de San Pedro Mártir, se conmemoraba el 409 aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla.

<sup>17</sup> Este barranco separaba hasta 1970, en que fue cubierto para realizar la autovía al centro de la isla, los barrios de Vegueta y Triana.

<sup>18</sup> *El Liberal*: 24-III y 2-IV-1892.

<sup>19</sup> *Memoria...*, pp. 54, 56, 59 y 83.

<sup>20</sup> Este fotógrafo tuvo el privilegio exclusivo de la Muestra (*El Liberal*: 5-III-1892; 23-IV-1892). Realizó un álbum fotográfico de la "Fiesta de las Flores", custodiado en El Museo Canario (Las Palmas de G.C.), aunque no se ha conservado de modo completo. Lamentablemente, con el paso del tiempo, las fotografías de este curioso reportaje han ido perdiendo nitidez.

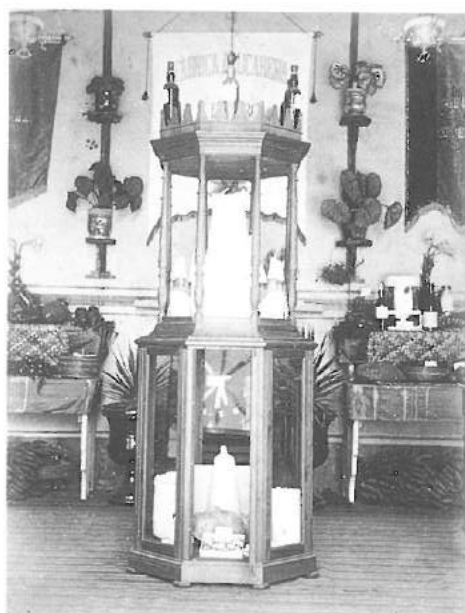
<sup>21</sup> *El Liberal*: 23-IV-1892.

<sup>22</sup> *El Liberal*: 4-IV-1892.

<sup>23</sup> *El Liberal*: 15-III-1892.



2. Vista del "Templo del Trabajo y de la Industria" de la localidad de Arucas.



3. Visión parcial del interior del pabellón de Arucas.

tística copa bronceada sobredorada, dos jarrones de ónix y un centro de bronce.<sup>24</sup> La publicidad fuera del país se realizó a través de los capitanes de los buques que recalaban en el Puerto de Gran Canaria.<sup>25</sup> Ello motivó que durante los días del Certamen afluyesen a la isla un considerable número de extranjeros con el fin de visitar la Exposición y disfrutar además del buen clima canario.<sup>26</sup> Debido a la difusión exterior que se le dio al evento, llegó a manos de la Junta organizadora propaganda de casas comerciales europeas especializadas en artículos de decoración para festejos. De ahí el que se adquiriesen más de 4.000 farolillos, vasos de colores y otros efímeros adornos en París,<sup>27</sup> así como un "farol mágico" en Londres. Este úl-

timo proyectaba vistas de diversos lugares de la isla y de distintas poblaciones del mundo, llamando mucho la atención del público que asistió a la velada nocturna celebrada el 29 de abril en la Alameda.<sup>28</sup>

Como balance final, indicaremos que durante los 15 días que la Exposición permaneció abierta al público desde las 10 de la mañana a las 5 de la tarde —a excepción del 24 de abril y del 1 de mayo, fechas en que el horario matutino se adelantó a las 7—<sup>29</sup> la Muestra recibió el considerable número de 18.000 visitantes.<sup>30</sup>

## II. Las instalaciones: "Los templos del trabajo y de la industria"

Al tener que ubicar la Exposición en un amplio emplazamiento del centro histórico de la ciudad, al que ya hemos hecho referencia, el arquitecto municipal Laureano Arroyo y el ingeniero de Obras Públicas Orencio Hernández determinaron estructurar el amplio perímetro urbano por el que se extendía el Certamen, en torno a dos recintos. Debido a que se cercaron convenientemente, recibieron popularmente los nombres de "Cierre de Cairasco" (plaza de San Francisco, Alameda, plaza de Cairasco) y "Cierre de la Democracia" (plazuela del mismo nombre). La decoración exterior de ambos núcleos se llevó a cabo con "esmero y gusto" por el carpintero Antonio E. Santana, delimitándolos con maderos y tablas, que empezaron a colocarse a mediados de febrero finalizando un mes más tarde, aproximadamente. Fueron pintados alternativamente en pequeñas franjas azules y blancas, para darles luminosidad y un festivo aire marino, muy en consonancia con el entorno isleño. Al efecto de enmascarar su burdo aspecto y darles sensación de solidez y pretendida elegancia, los remataron en forma almenada.<sup>31</sup> Tres accesos, a modo de portadas, permitían a los visitantes de la curiosa Exposición acceder a las distintas instalaciones custodiadas por las mencionadas tapias. Situadas en la plaza de Cairasco, calle de los Malteses y plaza de la Democracia, fueron profusamente ornamentadas con escudos, banderolas, guirnaldas de telas, luces y los siguientes letreros alusivos al Certamen: "Exposición", "Fiesta de las Flores" y "Agricultura e Industria". La Muestra fue estructurada atendiendo a las posibilidades que brindaban los distintos espacios urbanos. La rectangular plaza de San Francisco constituyó el escenario idóneo para la exhibición de plantas, flores y aves, tanto autóctonas como exóticas. Allí podían observarse espectaculares helechos gigantes, araucarias, palmas, cactus, tabaibas, nopales, entre piedras volcánicas. Un kiosco acristalado sirvió para preservar las especies más delicadas. Esparcidas por toda la plaza se encontraban vistosas flores, agrupadas en canastillas, amparadas del sol por toldos; artísticas jaulas poligonales con cubierta cónica para los animales (cacatúas, guacamayos, pavos reales, gallinas, palomas...); llamando mucho la atención una curiosa gacela africana. Una fuente-estanque dispuesta en el centro de la plazuela con gansos y patos, surtidores y un rústico puente de madera, contribuía a convertir el lugar en un atractivo edén.<sup>32</sup>

Entre la plaza de San Francisco y la Alameda, concretamente en la parte superior de la denominada calle de los Malteses, se ubicaba el "templo del trabajo y de la industria" que re-

<sup>24</sup> *El Liberal*: 9-III-2-IV-1892. *Memoria...*, p. 91.

<sup>25</sup> *El Liberal*: 16-III-1892. Se hizo con la mediación de los Sres. Blandy Brothers, representantes de varias líneas de vapores.

<sup>26</sup> Entre los visitantes británicos hay que reseñar al promotor de la Exposición Alfredo L. Jones, quien arribó en el Puerto del Refugio el 18 de abril a bordo del barco *Bonny* acompañado de amigos, alojándose en el Hotel Santa Catalina (*El Liberal*: 18 y 23-IV-1892. *Memoria...*, p. 92).

<sup>27</sup> *El Liberal*: 13-II y 12-IV-1892. *Memoria...*, p. 55.

<sup>28</sup> *El Liberal*: 12-III-1892. 4 y 28-IV-1892.

<sup>29</sup> *El Liberal*: 4-IV-1892.

<sup>30</sup> *El Telégrafo*: 7-V-1892.

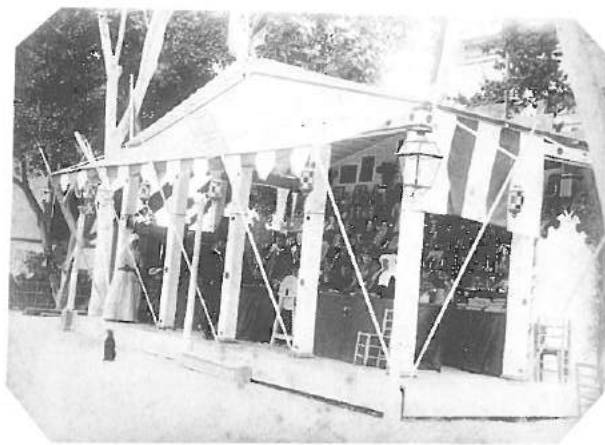
<sup>31</sup> *Memoria...*, pp. 9-11 y 24. 9 y 12-III-1892. *El Liberal*: 18-II-1892.

<sup>32</sup> *Memoria...*, pp. 11-14. *El Liberal*: 12-III-1892. 24-III-1892. 30-IV-1892 y 2-V-1892.

presentaba a la localidad grancanaria de Arucas. Fue la instalación que más elogios recibió de todas las que conformaron la "Fiesta de las Flores". Se trataba de un pabellón de madera, concebido a modo de kiosco, que había sido costeado por suscripción popular entre los aruquenses, atendiendo a la demanda de los ricos propietarios del lugar Ramón Madan, Francisco Gourie y Tomas García Guerra.<sup>33</sup> Fue realizado bajo la estética de lo pintoresco, por influencia británica, en lenguaje neoárabe. Presentaba un pórtico, en forma de triple arcada de ingreso, al que se accedía por dos escalones, con arcos de herradura apuntados. En las enjutas de aquellos se simulaba el alicatado. Dos pabellones laterales flanqueaban el cuerpo central, de sección cuadrada, mostrando el mismo tipo de arco y ventanas geminadas, estando rematados por cupulillas bulbosas en donde ondeaba la bandera nacional. La ornamentación era muy colorista, llamando la atención el variado crestallado que recorría la parte superior del kiosco y los orientales farolillos de papel. El proyecto del mismo se debió al ingeniero Orencio Hernández, oriundo de Arucas, quien en unión de su ayudante J. Cirilo Moreno dirigió su construcción.<sup>34</sup> Podría pensarse, respecto a la concepción de su pórtico, que su diseñador se hubiese inspirado, tal vez ligeramente, en la fachada del antiguo Hotel Santa Catalina, trazado por el arquitecto escocés Maclaren, e inaugurado tan solo dos años antes de la Exposición que nos ocupa, en 1890.<sup>35</sup>

Tras pasada la puerta de ingreso, el kiosco de Arucas presentaba colgados tres estandartes de raso con dorados flecos en los que podía leerse: "Fábrica azucarera de San Pedro" —en el centro— y "Agricultura" y "Comercio", en los lados, haciendo alusión a la más importante fábrica de azúcar de la isla<sup>36</sup> y a los productos agrícolas, industriales y comerciales que Arucas mostraba en la Exposición. Destacamos, entre ellos, los cereales, legumbres, frutos, variedades de azúcares y sus derivados, o los cuchillos canarios con artísticos mangos que llevaban incrustaciones de oro y plata. Respecto a los trabajos artísticos, descollaron los bordados realizados por mujeres sobre raso y seda, así como las fotografías de Luis Ojeda, fotógrafo oficial de la Exposición.<sup>37</sup> Todos los objetos expuestos estaban perfectamente colocados en distinto tipo de expositores. Cerca de la entrada, se encontraba el más original, hecho de madera y acristalado, formado por dos cuerpos y rematado en forma almenada.

Los visitantes de la "Fiesta de las Flores" tras visitar el pabellón aruquense, entraban en el recinto de la Alameda, con sus cinco paseos, en donde se erguían plátanos del Líbano, palmeras y laureles de Indias. La parte central estaba ocupada por una serie de arcos, realizados en telas con los colores de la bandera española. Trofeos y gallardetes, multitud de farolillos chinos de papel —colocados por el joven Teodoro Sánchez— y faroles canarios completaban la ornamentación, iluminándola espléndidamente por las noches. En este espacio urbano se emplazaron una serie de instalaciones de arquitectura mobiliaria. Descollaban los kioscos que representaban a la localidad de Telde, el conocido como "El Partenón" y el auspiciado por la Sociedad Literaria y del Recreo El Gabinete Literario para recreo de sus asociados. Dos pabellones más fueron erigidos, uno



4. Templo del Trabajo y de la Industria bautizado como "El Partenón".

de ellos para albergar distintos juegos de sociedad, y el otro para tomar todo tipo de refrigerios.<sup>38</sup>

El pequeño "templo del trabajo y de la industria" levantado por la comarca de Telde fue erigido "por arte de magia" apenas dos días antes de la apertura de la Exposición.<sup>39</sup> De frágil aspecto ecléctico, estaba realizado en madera con forma poligonal, culminando en una pequeña linterna. La ornamentación venía dada por los arcos polilobulados de sabor moruno, geometrizantes motivos calados y decorativas ménsulas. Su interior estaba repleto de legumbres, cereales, dulces, azúcares, vinos, frutas, tomates, herramientas agrícolas...<sup>40</sup>

El Partenón fue el sobrenombre con el que popularmente se bautizó a un kiosco que emulaba ingenua y burdamente la fachada de un templo clásico. Como el resto de las construcciones efímeras de la "Fiestas de las Flores", su material era la madera, levantándose en alto sobre el suelo. Festivos elementos de ornato le otorgaban un aire un tanto kitsch. El motivo de su realización fue el de albergar los trabajos femeninos. Posteriormente, la organización del Certamen decidió cederlo a la "Junta Benéfica de Señoras", quienes lo utilizaron como una especie de tómbola, destinando las ganancias a los establecimientos benéficos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.<sup>41</sup>

En lenguaje neoárabe diseñó la Sociedad El Gabinete Literario un espacioso kiosco con aires andaluces. Presentaba dos fachadas y un pabellón central entre dos laterales, imitándose en el paramento exterior la forma de los ladrillos, de forma ilusoria. Su interior se aderezó espléndidamente como un gran salón con espejos, lámparas de cristal, divanes e incluso contó con un piano.<sup>42</sup>

Con el fin de comunicar el recinto de la Alameda con la plaza de Cairasco se realizó una escalinata de cantería azul, que fue el único elemento de remodelación del centro histórico de la ciudad que no tuvo carácter efímero. El Ayuntamiento cooperó en su construcción con 250 ptas., siendo dirigidos los trabajos por el arquitecto municipal L. Arroyo.<sup>43</sup> Al pie de esta

<sup>33</sup> *El Liberal*: 24-III-1892. Se indica que el coste del kiosco antes de construirlo ascendería a unas 2.000 ptas. *Memoria...*, pp. 15 y 20. P. J. Pablo Vélez: *Aruacas: hombres y hechos*, Las Palmas de G.C., 1984, pp. 371-374. P. Quintana Miranda: *Historia de Arucas*, Las Palmas de G.C., 1979, p. 168.

<sup>34</sup> *El Telégrafo*: 25-IV-1892. *Memoria...*, p. 20. *El Liberal*: 26-IV-1892.

<sup>35</sup> A. S. Hernández Gutiérrez: *Mercados, Tiendas, Kioscos, Hoteles*, Las Palmas de G.C., 1994, pp. 76-77.

<sup>36</sup> Hay que tener en cuenta la importancia que tuvo para Canarias el decreto de "la libre importación de los azúcares canarios en los mercados nacionales", conseguido gracias al diputado Fernando de León y Castillo (*El Liberal*: 22-II-1892, 4-III-1892).

<sup>37</sup> *Memoria...*, pp. 17-19.

<sup>38</sup> *Memoria...*, p. 21. *El Telégrafo*: 25 y 27-IV-1892.

<sup>39</sup> El kiosco teldense se debió a la iniciativa de D. Jacinto de Llarena (*El Liberal*: 20-IV-1892). Vide también *El Liberal*: 2-V-1892.

<sup>40</sup> *Memoria...*, pp. 21 y 22.

<sup>41</sup> *El Liberal*: 16-III-1892. *Memoria...*, pp. 22-23.

<sup>42</sup> *Memoria...*, p. 23.

<sup>43</sup> *El Liberal*: 5 y 7-III-1892. *Memoria...*, p. 23.





5. Instalación realizada en la plaza de la Democracia con motivo de la Fiesta de las Flores en 1892 en las Palmas de G.C.

nueva escalera de piedra se colocaron, con sentido escenográfico, los candilabros de hierro que se encontraban en el paseo central de la Alameda.<sup>44</sup>

La pequeña y coqueta plaza de Cairasco debe su nombre al poeta y clérigo del siglo XVII Bartolomé Cairasco de Figueroa, cuyo busto de mármol se yergue en el centro de la misma, sobre una fuente, pudiendo en la actualidad contemplarse. En 1892, una verja delimitaba el reducido jardín en torno al referido monumento. También entonces aún se encontraba en pie el viejo Teatro Cairasco, ubicado en la parte norte de la plaza, ante cuya entrada columnaria se levantó una tribuna con balaustrada y dosel, para los actos de apertura y clausura de la Muestra. A ella se accedía por unos escalones cuya parte central estaba cubierta por una vistosa alfombra con motivos florales.

En la plaza de la Democracia –hoy Hurtado de Mendoza–, se erigió el mayor “templo del trabajo y de la industria” de la “Fiesta de las Flores”, ya que integraba: a) Las instalaciones de los distintos pueblos de la isla,<sup>45</sup> b) Los productos expuestos por particulares; c) Secciones específicas, como la “artística”; y d) Un espacio dedicado a mostrar en directo la artesanal industria de fabricación de loza con barro cocido.

El amplio salón –que a los grancanarios les recordaba a una nave de las que se construyen en las Exposiciones Universales–,<sup>46</sup> se erguía en un extenso espacio urbano desde el que podía dominarse los valles de San Roque y de San Nicolás. Su forma era elíptica, midiendo 55 m. de longitud por 15 de ancho. Estaba cubierto por un techo de zinc para preservar la calidad de los productos que contenía. La profusa decoración de este pabellón corrió a cargo del maestro Antonio E. Santana, quien utilizaba para tal fin vistosas colgaduras, hojas de palmeras, pedestales, festones, gallardetes, banderolas... En la parte superior del kiosco un gran trofeo reunía los escudos que aludían a España y a Las Palmas de G.C., pudiéndose apreciar, en lugar preferente, un letrero con la inscripción: “Agricultura e Industria”.<sup>47</sup>

La Junta organizadora de la Exposición comisionó a distintos representantes de los diversos pueblos de Gran Canaria

para que concurriesen al Certamen, mostrando los productos relevantes que producían y elaboraban en el terreno agrícola, industrial y artístico. Así, Guía, Gáldar, Agüimes, Ingenio, Agaete, Artenara, Teror, Tejeda, Mogan, San Lorenzo, Firgas, Santa Brígida, San Mateo y Tirajana contaron con diferentes espacios exponiendo con cuidadoso esmero y orden cereales, legumbres, hortalizas, tejidos, frutales, bebidas, piedras y madera para la construcción, bordados, etc.

Las instalaciones que podemos considerar más artísticas fueron las realizadas por particulares, ya que pensaron y elaboraron con gusto y tiempo los muebles y expositores para presentar al público toda clase de heterogéneos objetos.<sup>48</sup> El industrial Rafael Juan construyó un curioso mueble-escaparate, en forma de kiosco chinesco, con varios departamentos, en donde expuso pastas alimenticias.<sup>49</sup> El catalán Buenaventura Escudé presentaba productos de repostería en una decorativa vitrina cuyo interior tenía espejos y peluches. Artísticos fueron también los muebles en donde los Sres. Miller y Co. expusieron tabaco y el del artifice Andrés García Deniz con una variada muestra de joyas. De original hay que catalogar la curiosa forma de mostrar las plantas, flores y hortalizas de su finca particular de La Angostura, del pintor Nicolás Massieu. Combinó armoniosamente los citados productos en canastillas, encerrándolos entre cuatro gigantesco bambúes. Por su parte, la Sociedad científica El Museo Canario mostró una variada colección de aves disecadas, insectos y materiales de construcción. De modo lúdico y ocurrente presentaron sus vinos los Sres. D. José Quevedo Pérez y D. Felipe Massieu Falcón. El primero colocó más de 140 botellas de diversos vinos, sobre un tonel, en donde se contemplaba el diploma acreditativo de la medalla de oro obtenida en la Exposición Universal de París. La presentación de los caldos del Sr. Massieu y Falcón destacaba por su altura en todo el recinto, al elevarse sobre una plataforma una pirámide construida con 700 botellas.

Por lo que a las instalaciones de carácter general, se refiere, reseñaremos brevemente las que pueden considerarse constituidas por objetos artísticos o paraartísticos. Tenemos que indicar que no se mostraron trabajos pictóricos, a excepción de una pintura del siglo XV sobre tabla, con el tema de la Última Cena, propiedad particular. Sí se mostraron dibujos, con temática urbana o paisajística, topográficos, realizados a lápiz, a tinta china, o incluso sobre raso. Notable fue también la aportación de fotografías, especialmente las realizadas por Luis Ojeda. Sin embargo, la mayor parte de los objetos que podemos considerar “artísticos” estaban formados por preciosistas y complicadas labores de bordado, realizadas por mujeres, sobre pañuelos, cojines, fundas o en piezas de carácter sacro. De la misma manera, destacamos los trabajos femeninos sobre crochet o la realización de flores con diversos materiales.

Gracias al interés que tenía Mr. Doorly por mostrar lo autóctono a los visitantes de la Muestra, se consiguió instalar en la parte oriental del pabellón de la Democracia una imitación del escenario de las cuevas de la Atalaya, famosas por sus trabajos con el barro cocido. Se imitaron las viviendas aborígenes, construyéndose incluso un horno, y trayéndose a los alfareros de las zonas de la Atalaya y de Gáldar, para que elaborasen tallas, bernegales, cazuelas, etc. en directo ante el público.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> *El Liberal*: 25-IV-1892.

<sup>45</sup> A excepción de Arucas que, como hemos reseñado, tenía su propio pabellón. Telde erigió también su kiosco pero, al ser de reducidas dimensiones, muchos propietarios teldenses tuvieron que exponer en este amplio recinto de la plaza de la Democracia.

<sup>46</sup> *Memoria...*, p. 24.

<sup>47</sup> *El Liberal*: 13-II-1892 y 2, 9, 12 y 24-III-1892.

<sup>48</sup> *Memoria...*, pp. 25 a 34. *El Liberal*: 22-III-1892.

<sup>49</sup> *El Liberal*: 31-III-1892 y 20-IV-1892. *Memoria...*, p. 34.

<sup>50</sup> *Memoria...*, pp. 38 a 43. *El Telégrafo*: 10-III-1892. El Jurado de la Sección Artística “Dibujos, pinturas y fotografías”, estaba constituido por Nicolás Massieu Falcón, Julián Cirilo Moreno y Juan del Castillo Westerling.

### III. Festejos en torno a la Fiesta de las Flores

La inauguración y clausura de la “Fiesta de las Flores” tuvo lugar ante un numeroso público el 23 de abril y el 8 de mayo, respectivamente, en la plaza de Cairasco. La apertura resultó brillante, a pesar de una leve pero pertinaz lluvia, asumiendo la presidencia del acto el Obispo Fr. José Cueto y Díez de la Maza. El prelado en su discurso “manifestó que su presencia allí no significaba otra cosa que el último y armonioso enlace que existe entre la Religión y el verdadero progreso”.<sup>51</sup> La Corporación Municipal con los característicos maceros, representantes del Cuerpo Consular y otras autoridades, asistieron también al singular evento. Hubo música, interpretada por la Banda Municipal, cohetes-voladores, repique de campanas de las distintas iglesias de la ciudad, y un patriótico discurso a cargo del presidente de la Junta organizadora Amaranto Martínez de Escobar, en pro de este tipo de exposiciones.<sup>52</sup>

A lo largo de los días que la Muestra se mantuvo abierta, hubo todo tipo de actividades que trataron de llegar a la mayor parte de la población. Las veladas populares amenizadas por la Banda Municipal en la Alameda, plaza de Santa Ana, Santa Catalina y Parque de San Telmo tuvieron su contrapunto en las sesiones de carácter literario-musical protagonizadas en el Gabinete Literario y en los salones del Nuevo Teatro, a cargo del Museo Canario y de la Sociedad Filarmónica.<sup>53</sup>

Muy vistoso fue el baile y festival celebrado la noche del 25 de abril en casa de Mr. Doorly en el Puerto de la Luz.<sup>54</sup> Los floreados jardines situados junto a las oficinas de la Grand Canary Company, estaban brillantemente iluminados por vasos de distintos colores dispuestos de forma caprichosa, que a tenor de la prensa de la época “aquello tenía algo de sobrenatural y fantástico...”. Frente a la rutilante decoración exterior del edificio, el interior de la sala de baile presentaba un aspecto más senc-

illo, con guirnaldas de flores y un gran trofeo con las banderas española e inglesa entrelazadas.<sup>55</sup>

De entre los festejos, el que gozó de más espectacularidad, y del que pudieron disfrutar la mayoría de los grupos sociales fue la “Batalla de las Flores” del 29 de abril. Todas las casas por donde iba a tener lugar la “batalla”, desde la plaza de Santa Ana hasta la calle Mayor de Triana, fueron decoradas con flores y colgaduras. Participaron más de 40 carruajes, formando una especie de vergel ambulante, al estar adornados tanto los caballos —con flores y cintas— como los conductores, vestidos con diversos trajes, teniendo incluso sus fustas enramadas. Desde las ventanas, balcones y azoteas de la carrera, se tiraban flores a los carruajes y viceversa, formándose “nubes de flores” en un “tiroteo continuo”. Los 3 premios para los coches más vistosos correspondieron a los de D. Ricardo Blandy, representando una carabela; D. Pedro Manrique de Lara, imitando a una canastilla; y D. Eduardo Briganty, figurando una sombrilla.<sup>56</sup>

Como resumen final, indicaremos que los grancanarios quedaron muy satisfechos con los resultados de la denominada “Fiesta de las Flores”, al considerar que su celebración iba a contribuir al progreso y conocimiento en el exterior de la isla de Gran Canaria:

Esas tablas y esos cierres, que en un principio despertaron, en muchos, la indiferencia, en algunos, la compasión y el sarcasmo, y en casi todos, grandes pesimismo; esas instalaciones de súbito transformadas en templos del trabajo y la industria; esos objetos, desde los más toscos y groseros hasta los más perfectos y estimados; esas exhibiciones de nuestras fuerzas sociales, repetidas en ciclos y períodos, constituyen en el porvenir de nuestra Isla una de sus más poderosas palancas de progreso.<sup>57</sup>

<sup>51</sup> *El Telégrafo*: 25-IV-1892. El Obispo donó un premio para la Exposición consistente en un reloj de pared que descansaba sobre una peana de alabastro. *El Liberal*: 22 y 25-IV-1892.

<sup>52</sup> *Memoria...*, pp. 49 y 51. *El Liberal*: 23-IV-1892.

<sup>53</sup> *Memoria...*, pp. 47 y siguientes.

<sup>54</sup> El edificio donde debió de celebrarse la fiesta nocturna tenía dos plantas y dos fachadas. Una de ellas, la más antigua, daba a la carretera del muelle del Puerto de La Luz; y la otra, a la calle posterior de aquélla. Ambos frontis fueron diseñados por el arquitecto Laureano Arroyo en 1890 y 1891, de forma independiente. Respondían a esquemas eclécticos, predominando la estética clasicista en la fachada trazada en primer lugar, y el lenguaje neogótico en la segunda (Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, *Policía y Ornato*, leg. 15, exp. 361-4 (1891) y leg. 14, exp. 344-5 (1890)).

<sup>55</sup> *El Liberal*: 26-IV-1892. *El Telégrafo*: 27-IV-1892.

<sup>56</sup> El jurado estuvo formado por el pintor Nicolás Massieu Falcón, el ingeniero de Obras Públicas Orencio Hernández y su ayudante J. Cirilo Moreno. Los premios fueron otorgados por Alfredo L. Jones, consistiendo en un tarjetero niquelado (1.º premio), una carabina de salón (2.º premio) y un jarro de pisa con tapa y asa de níquel (3.º premio).

<sup>57</sup> *Memoria...*, p. 65.

## ARTE VIVO / ARTE MUERTO. EL USO ACTUAL DE LAS IMÁGENES

M.<sup>a</sup> DEL VALLE GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA

Universidad de Huelva

EN el escaparate de una pequeña tienda del barrio chino de Nueva York se exponía, hace un par de años, un singular conjunto de imágenes: una diminuta Venus de Milo compartía aquel espacio con una imagen de Buda, una máscara de Tutan-kamon, una restaurada Nefertiti, una figura mariana y hasta un estridente Sagrado Corazón. Molduras, puttis, fustes, capiteles clásicos y un cocinero italiano completaban una visión ciertamente llamativa. Aquellos objetos acumulados eran una pintoresca interpretación "chino-americana" de la cultura mediterránea, elaborada con reproducciones vulgares de obras artísticas y adobada con elementos procedentes del Extremo Oriente. Además, componían una visión comercial y hortera de la degradación que puede llegar a sufrir toda obra de arte, incluso la de origen más o menos sacro.

En un principio asociamos aquel desconcierto artístico al ámbito en el que se encontraba, Nueva York, ciudad con tantas culturas acumuladas y superpuestas, un micromundo. Allí cabe todo: desde la sacralización absoluta del pasado en monumentales —e interminables— museos, hasta su vulgarización más ruin. Pero aquello no era del todo cierto. Un simple paseo por los alrededores de la Plaza Mayor de Madrid en vísperas de Navidad o por ciertos comercios sevillanos sirve para demostrar que la más hortera comercialización del arte afecta también a la vieja Europa y, más concretamente, al ámbito español. Eso sí, la variedad cultural del extraordinario escaparate neoyorquino no siempre aparece en los comercios o grandes almacenes españoles, aunque Nefertiti o el mundo clásico sigan teniendo atractivo y prestigio universales.

Lo que realmente llamó mi atención, como historiadora del arte, fue la total y absoluta descontextualización —en tiempo y lugar— de muchas de aquellas imágenes, unida a la mezcla de elementos totalmente banales con otros representativos de elevados valores de determinadas culturas del pasado. Aquellas figuras tenían que haber sufrido algún tipo de transformación para plantarse en el umbral del siglo XXI, en un contexto ajeno al original o al que —oficial y culturalmente— les hemos asignado. Si aquellas reproducciones se exponen allí es porque se venden; y si se venden, se debe a que los originales siguen significando algo para el hombre del siglo XX y, por tanto, conservan cierta vitalidad, en cualquiera de sus valores formales, significativos —emocionales— o utilitarios, bien originales, bien manipulados por el hombre contemporáneo según su propio pensamiento.

Dicho escaparate despertó en mí un peculiar interés por el uso que de las imágenes del pasado hacemos en el mundo contemporáneo, sobre la percepción actual, estética y significativa, de las mismas. Un uso ciertamente variado, rico y con un futuro garantizado —al menos de momento— por un claro rechazo

popular del arte habitualmente denominado "del siglo XX". ¿Cómo ciertas imágenes conservan gran parte de su valor —estético, espiritual, ritual, cultural— en sociedades enganchadas al video, al CD Rom o a las redes informáticas? ¿Por qué otras pasan totalmente desapercibidas para el hombre de hoy? ¿Cómo transformamos actualmente la significación y las características formales de las imágenes del pasado?

Conociendo las dificultades que se presentan a la hora de resolver dichos interrogantes, la presente comunicación parte de la consciencia de que consiste en una mera aproximación al tema, un boceto de reflexión sobre el asunto, hecho desde el convencimiento de la necesaria proximidad de la historia del arte con otras disciplinas. Los temas y ejemplos que voy a tratar quedarán simplemente apuntados. Advierto que he centrado mi interés en representaciones escultóricas que, por su carácter tridimensional —y quizás menos conceptual que la pintura— llegan mejor a las masas, provocando reacciones comunitarias interesantes, aun en la sociedad contemporánea. Es un arte que, además, ha quedado, en algunos aspectos y períodos, un tanto relegado por nuestra disciplina, encontrándonos con vacíos bibliográficos muy significativos.

Partimos de que la vitalidad y la "salud" actual de las imágenes que hemos heredado del pasado dependen en gran medida del uso que de ellas hacemos en el presente. Su uso depende también de cómo las percibimos, de lo que la imagen conserve de su significado y función original, de si ha adquirido nuevos valores culturales y de lo concordante que sea su función con su aspecto visual a los ojos del hombre contemporáneo.<sup>1</sup>

### Arte muerto

Uno de los más graves delitos cometidos contra el uso de las imágenes es su inserción en los museos. Una imagen en un museo es una imagen que ha perdido por completo su función, su significado y su vitalidad estética originales. Por ello todos nos reiríamos del niño que ingenuamente se arrodillase para rezar ante una Inmaculada de Montañés expuesta en un museo. A la misma obra, ubicada sobre el retablo de una iglesia, se le permitiría despertar devoción. La obra de arte inserta en el museo necesita una explicación para que el público sea consciente de lo que ve, para recuperar, aunque sólo sea parcialmente, los valores perdidos. Si contemplamos el David realizado por Miguel Ángel —en la galería de la Academia de Florencia— con ojos absolutamente profanos, podríamos identificarlo con una imagen clásica y nunca percibiríamos su significado para la Florencia del Renacimiento. También necesitaríamos una explicación para identificar dicha imagen con la realizada

<sup>1</sup> Sobre las respuestas dadas ante las imágenes en el pasado: D. Freedberg: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992 (Chicago, 1989). Muchos de los comportamientos analizados en dicha publicación siguen vigentes en la actualidad.



por Gianlorenzo Bernini –Galería Borghese, Roma–, dadas las evidentes diferencias anímicas y conceptuales aplicadas a tan distintas representaciones del mismo personaje.

Ello no quiere decir que las imágenes ubicadas en los museos sean inútiles. Son estéticamente válidas, según sean sus valores de calidad artística. Además, en la contemporaneidad, les hemos dado un fin cultural, popular y ligado al más puro consumismo de una sociedad de masas. Podríamos decir, para los que creen en el más allá, que son como los seres queridos que, aunque están muertos, viven de otra forma, en la otra vida, en otra dimensión. Y esa dimensión del más allá supone la *resacralización* de la obra de arte en el museo.<sup>2</sup>

Sin embargo, es justo reconocer que, también en los templos, hay ingentes cantidades de imágenes agonizantes o que pasaron a mejor vida hace siglos. Son imágenes que no tienen significación alguna para el público que las contempla, que se perciben como objetos, todo lo más, decorativos. Son como los retratos de esos parientes muertos que ya no sabemos ni de quién se trata. Una muestra clara de lo dicho son las portadas medievales o neomedievales, repletas de unos programas iconográficos incomprensibles para el hombre de hoy. El ciudadano ha perdido las claves para descifrar significativa y estéticamente el contenido de esos conjuntos figurativos. Pasando a diario por delante de este tipo de obras sin interesarse lo más mínimo por su significado, los percibe como meros ornamentos urbanos, como restos de un pasado que ya tienen poco o nada que decirle. De hecho, la preocupación por terminar los programas iconográficos de algunas portadas incompletas perdió vigencia –de forma generalizada– desde los comienzos del siglo XX, coincidiendo con la modernidad. Traspasada dicha época, en Madrid, como en Nueva York, se ha vuelto a emprender la finalización de unas catedrales que poco conectan con el sentir popular y que más bien parecen reivindicar técnicas artesanales perdidas. Por cierto, también en Sevilla se ha creado este año una escuela de cantería en la mismísima Catedral.

Está claro que, salvo para los estudiosos, la temática clásica –por ejemplo– dejó de tener valor prácticamente desde fines del siglo XVIII y principios del XIX. Es curiosamente en plena época ilustrada cuando toda aquella mitología rediviva desde el siglo XVI comienza a perder, a ojos del gran público, su significación.<sup>3</sup> Las imágenes cristianas, si bien muchas no han perdido su fuerza emotiva, sí han visto drásticamente reducido su repertorio temático y el conocimiento que de él tiene el gran público. Apenas se identifican las escenas más conocidas del Nuevo Testamento. En ello han influido los nuevos tiempos, las nuevas tendencias religiosas, pero también la sobrecarga de imágenes contemporáneas que nos llega a través de los actuales medios audiovisuales y, sobre todo, de la televisión y las revistas. Los medios de difusión de imágenes con los que contamos en la actualidad han hecho, por un lado, que se generalice el conocimiento del arte y de las disciplinas que se dedican a su estudio; por otro, han reducido sensiblemente el conocimiento del repertorio temático histórico.<sup>4</sup>

Por otra parte, el hombre contemporáneo no se extraña al ver a los numerosos turistas que visitan nuestras catedrales como si fueran museos repletos de objetos artísticos. Nuestras catedrales ¿son hoy más museos que catedrales? Magnas expo-

siciones temporales, trabajos de investigación o restauración, exposiciones permanentes, visitas establecidas, etc. son actividades ya normales en muchos templos españoles. El uso cultural de las imágenes del pasado no es, por tanto, privativo de los museos y su muerte y nueva *sacralización*, tampoco depende de su ubicación en un ámbito claramente profano. Sin embargo, sí es cierto que en el museo la función cultural se hace obvia, mientras que muchos de nuestros templos están demasiado llenos de imágenes que han perdido todo el significado para el gran público, sin que se hayan recuperado para otros fines.

### Arte entre el más acá y el más allá

Sucede, en cambio, que determinadas imágenes, aunque conservan parte de sus valores, han perdido otros. Un ejemplo lo constituyen tantas imágenes medievales que hay en España protagonizando grandes movimientos devocionales, inspirando masivas manifestaciones públicas de fe, y a las que sus mismos fieles reconocen su *fealdad*.<sup>5</sup> Son imágenes que conservan muy vivos –y con buena salud, en evolución y a veces también en crecimiento– sus valores funcionales y significativos, pero que han perdido su validez estética para el hombre contemporáneo.

Caso distinto es el de la imagen que, conservando su función, ha podido perder –parcial o totalmente– su validez estética y su significación. En este caso se encuentran muchas de las imágenes ubicadas en monumentos de nuestro país. Siguen siendo ornamentos urbanos que facilitan estéticamente la estructuración de calles y plazas, cuyo significado –recordatorio– es desconocido y ha perdido gran parte de su interés para sus habitantes. Eso sí, en muchas ocasiones los ánimos se alteran cuando se trata de retirarlas, cambiar su ubicación; es decir, cuando el ciudadano siente que se trastorna su ámbito vital cotidiano.

Estas imágenes se han convertido también en “puntos de encuentro” significativos para determinados grupos sociales o tribus urbanas. Con ello han adquirido una nueva significación contemporánea, han resucitado a la vida con nuevos fines. Un caso paradigmático es el de las fuentes de la Cibeles y de Neptuno en Madrid, ambas convertidas en núcleos aglutinadores de celebraciones de éxitos futbolísticos. Son casos muy claros de apropiación de símbolos de una ciudad con la finalidad de dar mayor relevancia a manifestaciones triunfalistas. Éstas a su vez tienen sus efectos sobre las imágenes, dándoles un nuevo sentido utilitario y, además, difundiendo su conocimiento por todo el país a través de los medios de masas. Los constantes deterioros de La Cibeles parecen indicar que no se trata de la valoración estética o histórica de la imagen, ni creo que a los aficionados les importe conocer su significado. Más bien se horrorizarían si supieran que la diosa frigia está asociada a un mito de castración orgiástica –Atis–.<sup>6</sup> Simplemente han dotado a aquella figura de una nueva función, que ha sido perfectamente asumida por la sociedad. Las masas, como afirma J. A. Ramírez, han quedado integradas en la vida cultural y pocos rechazan el poder del público y de los medios de masas “como factores *ineludibles en el proceso de creación y transformación del arte y la cultura*”.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Sobre la obra de arte en el museo: A. Malraux: *Las voces del silencio*, Buenos Aires, 1956, y A. León: *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, 1978.

<sup>3</sup> Vid. F. Checa: “Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico”, *Archivo Español de Arte*, núm. 258, 1992, pp. 157-177.

<sup>4</sup> Una reflexión general al respecto en: E. H. Gombrich: *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y en el arte*, Barcelona, 1981 (Oxford, 1979). Véase el capítulo dedicado a “La tradición del conocimiento general”, pp. 12-28. Véase igualmente J. A. Ramírez: *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid, 1994; en el capítulo: “Libros de arte para (el tamaño de) todos los bolsillos”, p. 81; el autor afirma que “la sociedad visual de masas está destruyendo todas las disciplinas humanísticas, excepto la historia del arte, a la cual favorece de modo inexorable”.

<sup>5</sup> D. Freedberg: *op. cit.*, pp. 45-46; el autor trata de Ntra. Sra. de Rocamadour, importante imagen devocional a la que califica de “bastante fea”.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo: J. M. Blázquez, R. López Melero y J. J. Sayas: *Historia de la Grecia Antigua*, Madrid, 1989, pp. 1009-1010.

<sup>7</sup> J. A. Ramírez: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, 1992, p. 102. Vid. capítulo titulado “Neopocalípticos y neointegrados en la civilización del paro”, antes publicado en *Lápiz*, núm. 60, 1989.

Un supuesto diferente, aunque en relación con el anterior, es el del Giralddillo, imagen que configura la veleta de bronce que remata el famoso campanario catedralicio sevillano. Parece que de dicha imagen procede incluso el nombre de la torre —Giralda—. Sin embargo, su rostro clásico y su aspecto eran casi desconocidos por el gran público. Con motivo de las obras de restauración llevadas a efecto en los años ochenta, se realizó una gigantesca copia —vaciado— y se tomaron estupendas fotografías que dieron a conocer, al fin, la magnífica veleta.<sup>8</sup> Las interesantes comparaciones que se han realizado entre esta imagen y la Atenea Prómachos la convierten en una *pagana* Fe victoriosa típicamente contrarreformista.<sup>9</sup> Dada la calidad artística de aquella, el éxito de la campaña de difusión fue tan rotundo que la imagen, en unos años ha adquirido, en cierto modo, el carácter de símbolo *culto* de la ciudad de Sevilla. Se pueden adquirir reproducciones de esta obra tanto en plástico —en tiendas de *souvenirs*—, como en el taller del orfebre y académico Fernando Marmolejo Camargo.

El caso del Giralddillo es el de una imagen clasicista que conservaba su función y había perdido su significado —en tanto que existen discrepancias sobre la popular Santa Juana, la cervantina Giganta de Sevilla o también la Fe victoriosa— y validez estética —imposible de vislumbrar—. Ahora ha resucitado a la vida como símbolo urbano tras el reconocimiento de su indudable calidad técnica y artística, muy ajenas —por otra parte— a los modelos habituales sevillanos.<sup>10</sup>

## Arte vivo

Sin abandonar la óptica andaluza, es sólo una obviedad decir que en el arte español el barroco —más o menos atemperado— es una estética viva. Y está viva no sólo en cuanto el sentimiento que despiertan en los fieles ciertas imágenes de culto, sino también porque se siguen elaborando imágenes inspiradas en aquellas características formales y organizando grandes manifestaciones públicas que responden a la misma con éxito inusitado siempre que se analicen con distanciamiento y frialdad. Frente a esta realidad, ningún otro movimiento, ni anterior ni posterior, ha conservado la espectacularidad de dicha estética. Ciertamente es que, como hemos apuntado, hay imágenes medievales —Montserrat, por ejemplo— que siguen despertando la devoción de los fieles, pero reconozcamos que es una estética supe-

rada. Un claro ejemplo de lo antedicho son imágenes tan vivas y con tan buena salud como la de Ntra. Sra. de la Esperanza, la Macarena, magnífica imagen de candelero, sin fechas ni autor seguros, pero de un barroquismo pleno y evidente. La Basílica de la Macarena es uno de los lugares sagrados de Sevilla; el edificio se hizo en la posguerra, en supuesto estilo “barroco y andaluz”, a medida —por tanto— de la imagen que debía cobijar. La imagen, titular de una Hermandad viva y muy activa, es la más representativa y universal embajadora de la Semana Santa sevillana. A su templo acuden a ver o a rezar ante la Macarena

sevillanos y foráneos. La cantidad de turistas que llegan a conocer la imagen ha facilitado su difusión por toda España y en ámbitos tan ajenos como el Metropolitan de Nueva York —donde, según parece, se conserva una pintura hiperrealista de Audrey Flack—. <sup>11</sup> La Macarena es una imagen que conserva su función, su validez estética y significativa, que sigue incidiendo en el desarrollo vital y artístico —no sólo imaginero— de Sevilla a las puertas del siglo XXI y que, junto con la Giralda y la Torre del Oro, se ha convertido en uno de los símbolos, por excelencia, de la ciudad, siendo su rostro reproducido y vendido en todo tipo de objetos de recuerdos, de devoción, etc. En este caso, el aumento de la familiaridad con el rostro de la Virgen no ha debilitado la respuesta popular ante aquella.<sup>12</sup>

Lo antedicho, sobre todo tratándose de la Semana Santa sevillana, puede parecer banal en ciertos ámbitos académicos. Pero, si hasta J. A. Ramírez ha recurrido a tales ejemplos, no vamos a ser menos los sevillanos. Las imágenes que protagonizan tal evento están tan vivas que, cuando se trata de restaurar alguna de ellas, se estudia el asunto como si se tratara de la intervención quirúrgica de algún pariente cercano. Cito textualmente a Ramírez analizando el proceso de restauración del Stmo. Cristo de la Fundación (vulgo, de los Negritos): “*los familiares del paciente (en este caso los hermanos de la cofradía) dudan angustiados antes de autorizar la intervención, y sólo se deciden ante los tremendos informes de los expertos que muestran la situación desesperada del paciente*”.<sup>13</sup>

## Coda: arte prêt-à-porter

En este epílogo considero importante volver sobre el tema de las reproducciones fotográficas y mecánicas de las imágenes. Toda imagen que se precie de tener alguna significación o valor en un ámbito geográfico o cultural determinado —sea local o internacional—, ha sido reproducida, fotografiada, hasta la saciedad. El uso de dichas reproducciones —cultural, comercial, devocional, conmemorativo, decorativo...— se ha difundido en diversos niveles socio-culturales y, lo que es más significativo, a pie de calle. Así encontramos imágenes, sagradas o procedentes del mundo clásico en cafeterías, bares, comercios, tiendas de recuerdos o viviendas particulares con una frecuencia extraordinaria. Incluso las imágenes más sagradas aparecen en talleres y cabinas de camiones mezcladas con estupendas señoras de calendario. Estas reproducciones —las divinas, claro— permiten seguir dando vida a esas imágenes a través de su difusión por ámbitos tan dispares y además, popularizan antiguas costumbres artísticas relacionadas con el mundo de las imágenes. Igual que la generalización de la fotografía ha permitido que cualquier persona —además de distintas instituciones y corporaciones— tenga su propia galería de retratos, dicha técnica posibilita también la formación de pequeños oratorios privados, que incluso se pueden convertir en curiosos retablos portátiles, al uso de artistas o toreros.

La abundancia de imágenes en los ámbitos populares y pri-

<sup>8</sup> Véase: A. Jiménez Martín: “El Patio de los Naranjos y la Giralda” y J. Hernández Díaz: “Retablos y esculturas”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 119-122 y p. 273.

<sup>9</sup> Es interesante la interpretación que de esta imagen hace J. M. Palomero Páramo en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Sevilla, 1992, pp. 385-387.

<sup>10</sup> La recuperación de imágenes tras un período de olvido es un tema bastante tratado en la Historia del Arte; por ejemplo en F. Saxl: “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989 (Londres, 1957), pp. 11-20. Menos encontramos sobre la repercusión de las imágenes del pasado en el mundo contemporáneo, excepción hecha del modélico ensayo de N. Himmelmann: *Utopía del pasado. Archeología e cultura moderna*, Bari, 1981 (Berlín, 1976).

<sup>11</sup> J. Hernández Díaz: “Las imágenes titulares de la Cofradía de la Macarena. Iconografía y Arte”, y J. Martínez Alcalde: “Repetida, pero irrepetible (semblanza esquemática de un culto, de una devoción y de una influencia universal)”, en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Sevilla, 1989, pp. 216-220 y 491-500, respectivamente.

<sup>12</sup> Vid. Freedberg: *op. cit.*, pp. 41 y 156. Sus reproducciones —estampas— son a nuestro juicio algo más que meros indicadores del gusto popular y del consumo.

<sup>13</sup> J. A. Ramírez: “Bolero de los Negritos (paradigma médico de la restauración)”, en *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 186. Este artículo fue publicado antes en *Lápiz*, núm. 69, 1990, pp. 20-22.

vados es muy significativa. Las viviendas actuales pueden reunir un conjunto de imágenes con valor claramente artístico-cultural, devocional o sentimental, en cuanto objetos valorados, no por ellos mismos, sino por su relación con cualquier hecho vital o por su significación familiar. Son otras formas de trastocar los significados de las imágenes, sean clásicas, cristianas o profanas. Es una relevante popularización del gran arte lo que está sucediendo en el mundo contemporáneo, hecho que, por sí mismo, resta importancia a las posturas elitistas que critican la banalización de la cultura de masas.

\* \* \*

Parece claro que algunas imágenes del pasado conviven activamente con el arte contemporáneo. Muchas están más vivas que obras de reciente ejecución. Su actualidad puede depender de valores formales, significativos, de uso, los que a su vez, pueden permanecer intactos, o pueden haber evolucionado o transformarse al son de los avances técnicos, sociales, económicos, ¿humanísticos? de la sociedad contemporánea. La contemporaneidad de dichas imágenes no responde sólo a tradiciones heredadas del pasado, sino que aquéllas constituyen un arte vivo que responde —sigue respondiendo, de igual o diferente manera— a los criterios, sensaciones y forma de vida de nuestra sociedad.



# CATÁLOGOS COMERCIALES FRANCESES DEL SIGLO XIX EN VALENCIA: EL ÁLBUM DE LA CASA THIRIOT Y EL ÁLBUM DE LA CASA GARNIER

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

## Introducción

José M.<sup>a</sup> Jover afirmaba en el prólogo que hizo para el libro de Inmaculada Aguilar *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la 2.<sup>a</sup> mitad del siglo XIX*,<sup>1</sup> que "la arqueología industrial, completada por la salvaguarda de la documentación de las grandes empresas que le dieron vida, está destinada a evitar que un sector importante de nuestro pasado quede marginado de nuestra conciencia histórica".

Pues bien, con esa salvaguarda documental tiene que ver este pequeño estudio con el que quiero resaltar la importancia que para la historia, el arte, la economía y tantos otros aspectos tienen los catálogos comerciales editados por las propias empresas en la pasada centuria o con motivo de grandes exposiciones internacionales; véase, si no, por citar un solo ejemplo, el fastuoso catálogo publicado a raíz de *The Cristal Palace exhibition* de Londres en el año 1851.

La profesora I. Aguilar, antes nombrada, ha sido en nuestro país una de las pioneras en el estudio de la arqueología industrial y a ella corresponde también el mérito de señalar la importancia de los catálogos industriales, sobre todo en el ámbito de la arquitectura. En el estudio mencionado antes<sup>2</sup> Inmaculada Aguilar incluye un apartado que titula "Las piezas intercambiables y los inicios de lo standard" donde pondera y nos hace caer en la cuenta de la importancia de los catálogos comerciales, algunos tan sorprendentes como el de la casa Val d'Osne, dedicada a la fundición, con más de 40.000 referencias.

Del mismo modo, en la espléndida ponencia presentada por ella al Primer Congreso de Arqueología Industrial del País Valencià, celebrado en Alcoy en noviembre de 1990, y que quedó recogida en las Actas,<sup>3</sup> la doctora Aguilar se refiere al mundo del catálogo comercial como algo "extens i desconegut, per la dificultat de trobar aquesta documentació"; y es cierto; o se los encuentra uno tirados en la basura, en librerías de viejo, en rastrillos y chamarileros de poca monta, o no están disponibles en casi ningún sitio donde parece lógico que debieran estar: bibliotecas, Cámaras de Comercio e Industria, archivos de las propias empresas que los editaron, etc.

Y esta desatención hacia los catálogos industriales y comerciales choca con la importancia que tuvieron y siguen teniendo: "... amb la catalogació s'arriba a un ordre, a un control, a una previsió, a una selecció, bé per categories, bé per propietats, bé per formes i tot això, no sols ve implícit en el concepte de normalització, sinó també en el concepte de mercat".<sup>4</sup>

Mediante los catálogos, en opinión de I. Aguilar, a la que sigo, el fabricante se anticipa y facilita el servicio y la economía del comprador, que puede conocer el objeto mediante la información gráfica (fotografías y dibujos) del mismo; aunque se habían empezado a publicar ya en el siglo XVIII, va a ser en la segunda mitad del XIX, sobre todo, cuando alcancen mayor éxito; se editaron numerosos de maquinaria agrícola e industrial, y los que ofrecían objetos de fundición, como es el caso del *Álbum Thriot* que vamos a ver más adelante, fueron los más notables; tenían una difusión internacional y buen ejemplo de ello son los que vamos a conocer aquí; se publicaban en fascículos, según su especialidad, como el de la Casa Garnier al que me referiré.

Si en nuestro país casi nada se ha hecho sobre el patrimonio industrial, ni se ha catalogado (honrosas excepciones empiezan a verse), ni se protege o conserva, sino que más bien se destruye impunemente, no es extraño que no se dedique la atención suficiente a recoger, conservar y estudiar de modo adecuado los catálogos comerciales del pasado siglo y principios del actual.

Me temo que no hay ninguna institución que proceda de modo sistemático con este tipo de publicaciones, llamadas a ser, sin ninguna duda, un rico filón de imágenes, de procedimientos, de materiales, de datos económicos, etc., que habrán de ser conocidos y valorados en su justa medida por las generaciones venideras de historiadores.

Constituyen una documentación intencional, qué duda cabe; las grandes empresas (o no tan grandes) pretenden con ellos darse a conocer, producir la necesidad en el hipotético comprador o dar soluciones a las que surgen, que les compren sus productos y que se obtengan beneficios económicos, que es, sobre todo, de lo que se trata. Pero una vez conocida esa intencionalidad, ya quedamos avisados y se prestan a ser facilitadores del conocimiento de la vida humana en su más amplia expresión. Gracias a ellos se aumenta y profundiza en el conocimiento del pasado y comprendemos mejor la experiencia de los hombres, las huellas físicas del pasado tecnológico y productivo.<sup>5</sup>

Los catálogos industriales son productores de imágenes y las imágenes interesan, fundamentalmente, a la Historia del Arte, que no puede dejar perderlas porque coadyuvan también a reconstruir la realidad que nació de la revolución industrial.

Quizá no tenga mucho sentido estudiarlos como objetos en sí, porque no suelen tener grandes valores en este aspecto, sino que es más conveniente vincularlos al momento histórico; mo-

<sup>1</sup> I. Aguilar Civera, *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Diputación de Valencia, 1990, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 33-43.

<sup>3</sup> I. Aguilar Civera, "Industrialització i Arquitectura". *Arqueologia Industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*. Ed. Diputación de Valencia, 1991, pp. 93-119.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>5</sup> D. Newell, "Arqueología industrial y ciencias humanas". En *Debats*, n.º 13. Ed. Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, septiembre, 1985, p. 40.

mento en que la serialidad irrumpe en la producción artística, se imitan los estilos pasados y se mezclan y combinan entre sí de un modo sorprendente, a veces según el gusto del demandante; la intercambiabilidad de las piezas, la simulación, el fac-símil, el postizo, la producción a gran escala de objetos e imágenes que imitan originales hasta entonces poco accesibles, y todo ello en competencia con lo auténtico, son las características que para esta producción señaló Antonello Negri.<sup>6</sup>

Nos vamos a mover en ámbitos productivos que pese a no ser o no tener nada o poco de creativos, sí tienen la consideración de artísticos en su momento; es un fenómeno mercantilista, de comercialización del objeto, con plusvalías añadidas incluso, pues su precio suele ser mayor que su valor. Es también una cuestión de moda, de uniformización del gusto, de vulgarización de los estilos artísticos históricos, ayudando a todo ello la fotografía en la transmisión de las imágenes. La fotografía se convierte en un "arte prestigiador" para quien recurre a sus servicios, como es el caso de la industria, que la reclama y la usa para sus catálogos de productos y contribuye a incrementar el activo de la cultura del industrialismo, entre otras cosas lo que llamó Carlo Bertelli "*imagen acheropita*",<sup>7</sup> sin intervención de mano humana.

Lucía Bisi<sup>8</sup> comentó en un artículo que ya parece algo asumido el hecho de que los objetos de uso común y los instrumentos de trabajo son materiales dignos de conservar en los museos. Los catálogos, objetos de uso común, son repartidos de modo gratuito por las empresas productoras (alguna excepción hay que los cobra), recogen en sus páginas desde un humilde clavo hasta una pretenciosa imagen de *La Noche* que, además, sirva de soporte para una lámpara, son tan cambiantes como las modas y los precios (siempre dentro de los límites que caben en las postrimerías del pasado siglo y el inicio del actual) y estaban condenados a terminar desapareciendo en el fuego o en la basura al ser superados por nuevos productos, nuevas modas decorativas o nuevos materiales.

De todos modos son o pertenecen a un aspecto de la historia del arte industrial, en un momento donde empiezan a surgir también los museos de artes industriales, que no hay que desdeñar y que convendría atender, entre otras muchas razones, por el caudal de imágenes que aportan para el conocimiento de la historia del arte y de la cultura de la época, como ahora veremos a través de un par de ejemplos de catálogos franceses encontrados en Valencia, uno de ellos de la Casa Thiriot, del año 1887, y el otro de la Casa Garnier, sin fechar, pero que también se podría datar a fines del XIX o principio del XX.

### El Álbum de la Casa L. Thiriot

El *Álbum de Fundiciones Artísticas* de la casa Thiriot,<sup>9</sup> domiciliada en París, en el n.º 92 de la calle Amelot, presenta una magnífica edición, encuadernado en tela y con letras en relieve, y vio la luz en París, en las prensas de P. Mouillot, habiéndose ocupado del aparato gráfico, posiblemente, una casa o gabinete de fotografías denominada Sgap, abierta en el número 3 de la calle de la Escalera, según una nota a pie de página en todas las planchas del álbum.

El ejemplar que he manejado contiene 64 planchas numeradas, con fotograbados, de la número 1 a la 90; por tanto le faltan planchas, los números 8, 9, 69 y 91, mientras que las planchas números 4, 5, 6, 32 y 50 a 68 están en blanco, a la espera de adjudicarles objetos de nueva creación, y así constan en el índice final de precios. De las planchas 8, 9, 69 y 91, inexistentes en el ejemplar por haber sido arrancadas, podemos conocer

su temática gracias al listado final de precios. La número 8 contenía una obra de Drouot, *El Miedo*, de menos de un metro de alta, y otra de Massoulle titulada *El primer baño*, de 1'20 m. de altura. La número 9 contenía una obra de una mujer, de Laure Martin, conocida también como Madame Coutan, y el tema era *La Sorpresa*, con una altura de más de metro y medio; la otra la titula el álbum como *Flor de los Alpes*, y es obra de P. Rambaud, de gran tamaño, 1'70 m. de altura. La número 69 era un conjunto de tres zócalos (acanalado, japonés y serpenteante) de 8, 6 y 3 palmos, respectivamente. La número 91 estaba formada por una pareja de hachones o grandes candeleros, de 1'68 m. de altura.

Todas las imágenes, a su vez, también van numeradas con la referencia del fabricante, indicando también, como ya hemos visto, sus dimensiones, arrojando un total de 153 objetos.

Comienza la relación con una pareja de grifos alados que sirven de soporte a sendos jarrones, uno de los cuales tiene sus asas en forma de cabeza de elefante. Los mismos grifos alados figuran en la plancha número 38 del catálogo con el número 267 de referencia, pero ahora sin los grandes búcaros sobre sus cabezas, constituyendo un buen ejemplo de intercambiabilidad de piezas. Siguen vasos o jarrones neogriegos, clodión y con serpientes, en los que la antigüedad clásica se hace presente como en tantos otros casos posteriores que vamos a comentar.

Vienen después una pareja de niños para fuentes de agua; se trata de dos amorcillos o putti que sostienen sobre sus cabezas dos pequeños platos de fuente de agua, de cuyo centro emerge el surtidor; se trata seguramente de remates para fuentes públicas o para surtidores de jardines privados. Los mismos amorcillos podemos encontrarlos en la plancha número 30, pero ahora sosteniendo jardineras caladas cuyas asas son anillas colgadas en la boca de una cabeza de león; los volveremos a encontrar una tercera vez en la plancha número 78, ahora utilizados para pie de lámpara con más de un metro de altura. En medio de estos dos infantes desnudos aparece en la misma página una gran *Náyade* de gusto clásico, la misma que aparece en las planchas 16 a tamaño más pequeño. Y por cuarta vez volvemos a encontrar repetidos estos amorcillos en la plancha número 78, en esta ocasión como soportes para hachones.

Continúan sendos bustos de *Mercurio* y *Antinoo*, una imagen alegórica del *Dolor* en forma de melancólica matrona, y una pareja infantil, *Paquerette* y *Coquelicot*, llena de gran dinamismo y gracia expresiva, en este último caso indicando la autoría de la pieza, que corresponde a Maugendre-Villiers.

Se pasa después a unas deliciosas estatuas decorativas, la *Espuma del mar*, de G. Lindberg, en forma de un desnudo de mujer de retorcido movimiento en su postura sobre las olas del mar, y otras tres cuyo autor fue Laurent Leclair: una recatada y pudorosa *Eva* y una pareja de bañistas relacionables con el mundo clásico. Las siguientes planchas nos muestran dos magníficas esculturas de J. Frère, de las que, como es natural, se podían obtener reproducciones de fundición; una es el conjunto *Niño y Término*, de marcada y precisa anatomía, y otra es la *Fuente del Amor*, cuyos personajes podrían identificarse como Venus y Cupido.

Se ofrecen también reproducciones de notables obras del repertorio clásico, como la *Venus de Médicis*, la *Venus de Milo*, la *Diana de Gabies* (disponible en tamaño natural, 1'73 m., y en tamaño reducido, 0'80 m.), el *Laocoonte*, etc.

En la plancha número 15 del álbum, al lado de la Venus medicea, hallamos una representación de *La Primavera* esculpida por Madrassi: una joven semidesnuda sentada sobre hojas de hierba que se está colocando ramas sobre el pelo. Más adelante encontramos una escultura de la *Mujer de la Garza*, *El*

<sup>6</sup> A. Negri, "Historia del arte y cultura de la industria. Líneas posibles de investigación". En *Debats*, n.º 13, op. cit., p. 45.

<sup>7</sup> L. Bertelli, "Producción de la imagen y modo de producción industrial". *Debats*, n.º 13, op. cit., p. 48.

<sup>8</sup> L. Bisi, "Arqueología industrial y Museografía". *Debats*, n.º 13, op. cit., p. 70.

<sup>9</sup> *Album des Fontes d'Art. L. Thiriot*. París, 1887.



1. Álbum de la Casa Thiriot. Apolo con varias musas.



2. Álbum de la Casa Thiriot. Náyade y amorcillos-jardineros.

segadorcillo, éste obra de E. Bailly, *La niña de la pandereta* debida a Coinchon, *La niña de la mandolina*, esculpida por Debut; dos bañistas, obra una de ellas de Allegrain y la otra de Falconnet, flanqueando ambas el grupo de *El pastorcillo y su perro*, al que sigue *El pastor a la escucha*, de Laurent Leclair, quien estuvo muy afortunado a la hora de captar acertadamente el gesto de atención y de tensión en el cuerpo del pastor, quien, una vez tocado el cuerno de llamada a su rebaño, parece esperar el sonido de las esquilas que retornan al redil, mientras el perro le observa igual de atento esperando alguna orden de su amo.

El mundo clásico griego se hace presente ahora con las imágenes de *Hippomène* y *Atalanta fugiens*, el *Fauno flautista*, que cubre su desnudez con una piel de león que le cae por el hombro, *la bacante danzando* su frenético baile acompañando-

se de los crótalos, el *niño de la concha* que lleva a su oído la caracola para escuchar el ruido del mar, el *niño sentado en la fuente*, repetidos estos dos últimos en la plancha siguiente, pero a escala superior; los primeros medían 0'45 m., estos últimos 0'75 m. y aún se vuelven a encontrar repetidos por tercera vez con una medida de 1'10 m. En la mitad inferior de esta plancha encontramos la pareja de *india tocando la mandolina* y el *indio tocando los címbalos*, obras ambas de A. B. Nadaud, con unas medidas de 1'20 m. de altura.

En este recorrido por el álbum Thiriot hallamos un aerodinámico *Mercurio* sobre un pequeño pedestal, una *bacante sentada* completamente desnuda y llevando en su mano la consagrada rama de mirto, la *jugadora de las tabas*, arrodillada en el suelo, donde pueden verse tres de estos huesecillos astrágalos, mientras que el cuarto ha quedado en el dorso de su mano; el gesto de satisfacción por el pequeño éxito en el juego se hace patente en su rostro de manera notable.

Sigue un conjunto de imágenes amables y relamidas de infantes desnudos, el *niño de la roca* y el *niño de la concha*, dedicados a la ornamentación de interiores.

Las estaciones del año también tuvieron sus imágenes de fundición en este álbum de la Casa Thiriot; *La Primavera* es una matrona alegórica que sostiene una rosa en su mano izquierda, corona su cabeza una guirnalda y a sus pies pueden verse igualmente unas rosas caídas. *El Verano* se representa mediante otra matrona coronada de espigas y portante al brazo un haz de cereales. *El Otoño* es un personaje masculino taciturno y melancólico, que sostiene en sus manos un canastillo de uvas y otras frutas de la estación. *El Invierno* se presenta como un barbado personaje, anciano, que se protege del frío envolviendo su cuerpo con un arrebujado manto que le cubre hasta la cabeza.

En la plancha número 27 volvemos a hallar un *Mercurio* de tamaño natural (1'85 m.), de bella anatomía y conseguido drapeado, que sostiene en su mano el habitual caduceo; le siguen imágenes de *Hébé*, una *Alegoría del Pudor*, una *Venus dispuesta a bañarse*, una *Náyade* con otro modelo distinto a los ya vistos hasta aquí, una *Cariátide*, y la pareja formada por *Paul y Virginia* en la que el joven lleva en brazos a su amada. *La ninfa de la concha*, con la que está bebiendo agua, es una obra de Math. Moreau en la que el artista logró plasmar una belleza clásica y serena de modo sorprendente. *Los niños con el cisne* son otro buen ejemplo de intercambiabilidad de las piezas en este tipo de obras del arte industrial, pues el mismo tipo de niño es usado para dos imágenes distintas en las que lo variable va a ser la cabeza del cisne; en el primero lanza el ave su pico hacia arriba, y en la segunda lo dirige hacia abajo. Lo mismo, o casi, puede decirse de los *Tritones de la concha*, pequeñas imágenes destinadas a hacer pareja, pero una con el movimiento y gesto hacia un lado y la otra hacia el contrario.

*Apolo* y las nueve *Musas* tampoco podían faltar en este tipo de representaciones, en figuras de un metro de altura. El dios de las artes, semidesnudo, lleva al brazo la cítara y las musas portan los objetos identificadores de cada una de ellas, todas con forma de matronas de aire clásico grecorromano ubicadas de pie sobre un podio en cuyo frente puede leerse su respectivo nombre.

*Juana de Arco*, la santa heroína francesa, se hace presente en el catálogo por partida triple: arrodillada en un pedestal, abrazada a la bandera con los lises y sujetando un afilado dextral.

El mundo animal se halla representado con bellísimos ejemplares de perros pertenecientes a diversas razas y en variadas actitudes y formas: tumbados, al acecho, cazando, en apliques circulares para adorno con solo la cabeza; leones con su zarpa sobre un orbe o los grandísimos leones sentados de más de dos metros y medio de largos, o el león dando caza a un temible jabalí, realizado éste por Ch. Masson. Los caballos aparecen en apliques circulares decorativos, con sólo sus cabezas, bien de perfil hacia ambos lados, bien de frente. El lobo, la



zorra al acecho y en su madriguera, el jabalí, el tigre cazando un cervatillo, el conjunto formado por un cervatillo y un corzo, esculpidos estos últimos por Ch. du Passage, y el magnífico *Jinete a caballo cazando un león*, presentan todos ellos una gran fuerza dinámica, están dotados de una tremenda expresividad en los gestos y se da en todos ellos una magnífica lección de anatomía y de composición escultórica.

Hay una completa muestra de pedestales con rica y variada decoración, volutas jónicas, medallones entre guirnalda, rameados diversos, etc., y los hay tanto circulares como cuadrados o rectangulares e incluso con forma de estípite barroco.

La famosa creación de Gustavo Doré, *La Noche*, en forma de joven que eleva los brazos hacia el cielo, apoyando la punta de sus pies en un remolino de nubes poblado de pequeños angelillos desnudos que adoptan convulsas posturas, también pasó a los moldes de la fundición de Thriot en una figura de 2'25 m. de altura. Pero no sólo esto, sino que de ella se realizaron algunas variantes que toman al personaje femenino principal al que añaden otros elementos. Por ejemplo, en una de estas variaciones se colocó sobre su cabeza un jarrón y servía como soporte para una lámpara; la segunda variante es la misma figura femenina de Doré, pero ahora sosteniendo un creciente lunar y una luna llena entre sus manos; las dos figuras son bellísimas y tienen unas dimensiones notables, de 1'90 m. de altura.

Viene a continuación una nueva versión de *Hébé* y una imagen de *Pandora*, ataviada con un ropaje clásico y sosteniendo la primera una jarra y una antorcha la segunda, preparadas para funcionar como soporte de lámparas; su altura era de 2 metros y el escultor que las labró fue Début. El mismo Début es el autor de una imagen de *Phoebé*, de factura deliciosa, seguramente para dedicarla a pie de lámpara, que es recogida por el catálogo de Thriot en páginas siguientes.

La plancha número 76 muestra una pareja de *Mujeres Luis XIII* vestidas a la usanza de la época de este monarca, destinadas, una vez más, a pie de lámpara, con una altura de más de metro y medio y autoría debida al escultor A. B. Nadaud.

Una deliciosa figura de *Lumen*, destinada a formar pareja con la *Phoebé* anteriormente citada, presenta un alarde de tejidos transparentes que translucen la anatomía juvenil femenina en este soporte lampadario cuya cabeza presenta un tocado de siete rayos. Después son presentados como soporte de candelabro una pareja de regordetes y semidesnudos niños que son obra de Salmson. Más adelante vamos a encontrar una pareja de egipcios, de torsos desnudos, con sus tocados característicos, sosteniendo un jarrón en su hombro derecho el personaje masculino y en el izquierdo el femenino; ambas figuras las vamos a hallar por triplicado, idénticas, pero con alturas diferentes: 0'65, 1'05 y 1'40 metros, para poder elegir según la necesidad o el gusto. Otra pareja de náyades, formando tándem como pies de lámpara, nos llevan de nuevo al mundo norteafricano; uno de ellos sujeta el soporte luminoso con la mano derecha y el otro con la izquierda.

Siguiendo este recorrido por el álbum de la casa Thriot, nos vamos a encontrar con otra pareja de figuras femeninas, de rostro sonriente, destinadas a lampadario, pero en tres tamaños diferentes: el primero de 1'60 m. de altura, el segundo de 1'15 m. y el tercero de 0'65 m., si bien en esta última ocasión han sido desprovistas de la empuñadura de la antorcha en la que se ubicaría el foco lumínico; es un nuevo ejemplo de serialidad y de intercambiabilidad de las piezas. Lo mismo va a ocurrir con otra pareja de figuras femeninas en tándem, dispuestas para soporte de iluminación y debidas a la mano de Ch. Gautier; el primer grupo se ofrece con una altura de 1'62 m.; el segundo con 1'20 m., y el tercero con 0'75 m.; tres tamaños distintos, pero idénticas en la forma, para poder atender mejor la necesidad, el espacio disponible, el gusto y el bolsillo del cliente.

Flanqueada por una pareja de aquellos egipcios antes comentados, encontramos la fotografía de una mujer griega, vestida de modo conveniente, la cual sostiene entre sus manos un



3. Álbum de la Casa Thriot. Fuente de amor.

pebetero, a la vez que inclina el rostro y baja su mirada en una actitud de humildad y de ofrenda sacerdotal; el drapeado de su indumentaria cae fina y suavemente hasta los pies y se adapta a las curvas de su anatomía, sugerida por el propio drapeado.

Siguen cuatro alegorías de los cuatro continentes, *Europa*, *Asia*, *África* y *América*, representados por matronas con atavíos y elementos identificativos de cada una de las partes del mundo. Su altura era de 1'30 m. y parecen preparadas como pies de lámparas, pues sostienen empuñaduras de antorchas o focos luminosos, pudiendo combinarse dos a dos.

Avanzando en el catálogo, aparecen primero una pareja de lampadarios en forma de jovencitas que elevan los brazos por encima de su cabeza en una actitud oferente o dispuestas para acoplarles algún tipo de hachón o soporte, pero que en esta ocasión no lo llevan; quizá el gusto del cliente decidía el complemento a colocar en la figura; después hallamos otra pareja de jóvenes damas, sonrientes y con sinuosas curvaturas anatómicas, que sujetan con sus manos, elevadas por encima de la cabeza, sendos jarrones o pebeteros dispuestos también para ubicar en ellos una lámpara; su altura era de 1'25 m. e iban destinadas a funcionar como tándem.

Por último vamos a referirnos a una pareja de guerreros, de aspecto fiero pero noble, con una indumentaria militar un poco intemporal e imprecisa; el primero, con casco, se apoya en el asta de su bandera; el segundo sujeta con sus manos una pica, ciñe espada al cinto, porta faldellín de cota de malla y a su espalda puede verse una pequeña bombardita con las balas amontonadas en el suelo.

Las páginas finales del álbum de Thriot están dedicadas a detallar las tarifas y las condiciones y características de sus envíos y productos. De entrada señala que los gastos de envío corren por cuenta y riesgo del destinatario, sean cuales fueren las cláusulas establecidas por las compañías ferroviarias; siempre se embalan sin pintar y sin broncear, salvo cuando son enviadas al continente (europeo, se ha de suponer). Los gastos de envío se añaden al total de la factura.

Para asegurarse el cobro, Thriot solamente remitía sus productos al extranjero si primero se le habían pagado, o se ofrecían garantías suficientes de pago, en francos y en efectivo. Sobre demanda de los clientes sus estatuas iban, o bien pintadas semejando piedra, o bien bronceadas en tono verde antiguo, verde grisáceo, color bronce del usado en las medallas, plata vieja, oro bruñido, etc., etc. y avisa de que sus bronceados tienen el aspecto del cobre. La pintura imitación piedra llevaba



4. Álbum de la Casa Thiriot. Grifos.

un sobreprecio neto del 10 % del marcado para el objeto en cuestión y, del mismo modo, los objetos bronceados, siempre por petición del cliente, llevaban un aumento en el precio de un 15 %. Pensando en todos los detalles, el fabricante informa del procedimiento a seguir para conservar y mantener indefinidamente y de modo adecuado sus estatuas bronceadas y consistía simplemente en darles cera dos veces al año y sacarles brillo frotándolas con un paño de lana.

Los lampadarios o pies de lámpara, la mayoría presentados según se ha dicho en parejas, sólo se enviaban de esta manera mediante petición expresa del demandante; los accesorios para iluminación a gas o aceite son presentados como de gran calidad.

Este álbum de la Casa Thiriot no era entregado de modo gratuito, sino que costaba 10 francos que serían reembolsados al cliente si la factura ascendía a 500 francos.

Entre las piezas más caras señalaremos las siguientes: el *Laocoonte*, con una altura próxima a los dos metros, valía 3.000 francos; 2.500 valían el *jinete cazando al león* y el *león cazando al jabalí*, obras ambas de Ch. Masson; el *tigre* y el *cervatillo* estaba en 2.200 francos, así como una *caza del tigre*, no incluida en las fotografías. Los grandes leones recostados valían 2.000 francos; 1.200 era el precio de la *Venus Medicea*, 880 el *Pastor* de Laurent-Leclaire, 650 alguna bañista, 750 el conjunto del *Niño con el dios Término*, y el resto estaba ya por debajo de los 500 francos.

La casa barcelonesa de productos cerámicos Tarrés y Maciá, que fabricaba de todo, incluía en sus catálogos comerciales esculturas decorativas, pedestales y jardineras, entre otras cosas, de aspecto similar a lo que hacía Thiriot en fundición.<sup>10</sup> Jóvenes bañistas, heroínas griegas y bacantes neoclásicas, con pronunciadas curvas y desnudas carnes, prestaban sus cuerpos para soportes de lámparas o jarrones-jardineras, todo hecho en terracota; igualmente sus pedestales cerámicos y sus cráteras neogriegas ofrecían al comprador un amplio abanico de opciones en precios, tamaños y decoración. Y en la misma Valencia, algunas fundiciones y casas comerciales reproducían o simplemente vendían las imágenes fundidas de la casa Thiriot, como por ejemplo sus figuras de egipcios, que con fre-

cuencia aparecen en la publicidad que circulaba por Valencia a fines del siglo pasado en revistas o almanaques.

#### El álbum de la Maison Garnier<sup>11</sup>

El catálogo de los Establecimientos Garnier tiene una presentación mucho más modesta. Se trata de un cuaderno de 60 páginas, apaisado, editado en cartón, con planchas numeradas desde la 400 hasta la 456, no incluyendo la portada y contraportada en las que también se inserta un mínimo texto y más imágenes de productos comerciales. Se imprimió en las prensas de la imprenta editorial Genet, que estuvo ubicada en el número 7 de la parisina Rue Froment. La Casa Garnier estaba instalada en París, pero no se indica ninguna fecha de edición del catálogo, pudiéndose pensar que corresponda a finales del siglo pasado o primeros años del presente. Las oficinas, fábrica y exposición de la Casa Garnier se encontraban en el Bulevar de la Bastilla, n.º 30, contando además con teléfono y dirección telefónica para atender los pedidos.

*"Artículos repujados y trabajados a martillo. Rosetones, follajes, remaches. Establecimientos Garnier, antiguamente B. Cottan Hermanos. Galería de exposición de productos. Fábrica. París, n.º 30 del Boulevard de la Bastilla. Reducción a la mitad del tamaño natural de los diseños del álbum. Casa R. Garnier. Metalistería y cerrajería artísticas. Fallebas Garnier. Espátulas. Ver el álbum y tarifas de metalistería, fallebas y el catálogo de espátulas".* Este es el texto anunciador de la Casa Garnier en la portada principal del álbum, continuándose en parecidos términos al dorso de la misma: *"Artículos repujados y martilleados en chapa, cobre, o en cualquier otro metal. Rosetones, follajes, flores, casquillos, vasijas, escudos, mascarones, quimeras, etc. Adornos en todos los estilos y géneros para balcones, rejas, marquesinas, barandillas, arañas, faroles, etc. Reproducciones de modelos antiguos. Ejecuciones sobre planos y diseños. Índice de Materias. 2.ª parte. Rosetones, follajes y ornamentos".*

Siete clases de espirales afilados para ser dedicados al adorno de otros objetos o como elemento disuasorio en verjas, rejas, montantes, etc.; más de cien clases de remaches, clavos, tornos, arandelas, etc., con distintos tipos de cabeza (góticas, redondas, en diamantes, piramidales, romanas, en punta de lanza, cónicas, etc.). Siempre está presente el aviso acerca de su tamaño, la mitad del real, y la posibilidad de servirlos en todas las formas, materiales y tamaños; la fabricación en serie lo permitía y era la necesidad o el capricho del demandante quien determinaba la fabricación de una u otra cosa.

Las planchas primeras están dedicadas a rosetones simples en chapa repujada, con casi 50 modelos distintos en formas y tamaños por plancha, que al parecer fueron diseños de la Antigua Casa Everaert y que por alguna razón pasaron a la casa Garnier. Se indican minuciosamente sus dimensiones e incluso la curvatura de sus perfiles. Placas caladas para fabricar rosetones, rosetones embellecedores para tapar clavos y pernos, rosetones compuestos, en fin, una serie de más de mil tipos distintos de estas piezas, con las correspondientes imágenes dibujadas, nos hablan de la riqueza informativa que proporciona este catálogo en particular.

Las planchas 433 y 434 recogen más de 50 modelos de casquillos para colocar como adornos, con una gran riqueza de formas y tamaños, siguiendo estando vigente todo aquello que antes comentábamos referido a la serialidad y a la intercambiabilidad de los objetos fabricados. Siguen diseños vegetales, de hojas, ramas, cárdinas, flores naturales, etc., pensadas para ser soldadas y enlazadas unas con otras y componer de este modo barandillas, cerramientos, enrejados, protecciones, remates, co-

<sup>10</sup> A. J. Pitarch, y N. Dalmases Balañá, *Arte e industria en España, 1774-1907*. Edit. Blume, Barcelona, 1982, pp. 118-119.

<sup>11</sup> *Album de la Maison Garnier*. París, s.a.

ronamientos, etc., siempre al gusto del consumidor, llegando hasta el extremo de poder elegir el sentido del giro de las hojas, hacia la derecha o hacia la izquierda.

Desde la plancha 444 a la 447, los productos ofrecidos en el álbum de la Casa Garnier están relacionados con la iluminación: bases-embellecedores para portalámparas, candelabros, piezas para embellecer las bombillas o sujetar tulipas de cristal.

A continuación siguen cuatro planchas con diseños de cárdinas, hojas de acanto y rosetones que el catálogo llama de “estilos”; y efectivamente encontramos modelos correspondientes al siglo XI y XII en estilo románico; al XIII y XIV en gótico; griego, renacimiento, Luis XIV, Luis XV, Luis XVI, Art Nouveau, etc., señalándose de nuevo que se reproducen toda clase de modelos antiguos o todos los planos y diseños que se les presenten.

Ornamentos como capiteles, puntas de lanzas, placas repujadas, potencias para imágenes sagradas, herrajes para muebles, escudos heráldicos, mascarones, grutescos, figuras diversas, cornucopias, ramos, palmas, cabezas de guerreros, etc., nos están hablando de una riquísima, variada y selecta producción de objetos fabricados en serie, con buena salida en el comercio interior e incluso preparados para la exportación pues sus precios eran asequibles y el efecto decorativo sorprendente.

El anverso y reverso de la contraportada está dedicada a elementos de cerrajería, pestillos, cerraduras, bocallaves, bisagras, manivelas, picaportes, fallebas, pomos, tiradores, asas, plaquetas, etc., predominando, sobre todos ellos, las fallebas, de marca R.G. (Garnier), de marca B. y de marca D.P.; y de nuevo vemos elementos pertenecientes a diversos estilos artísticos, Luis XVI, estilo español y francés.

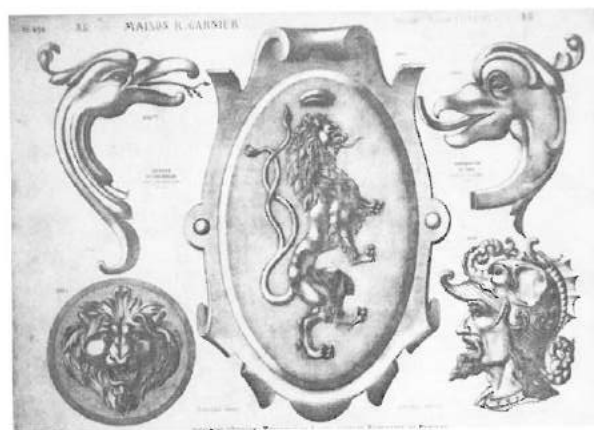
Este catálogo de la Casa Garnier, con una muestra de sus productos amplísima y dada a conocer mediante un número de imágenes dibujadas cercano a las 2.000, no puede quedar en el olvido y no podemos desechar el enorme bagaje de información que nos está proporcionando; información que resultará valiosa para reconstruir la historia de este pasado nuestro que todavía nos resulta cercano, pero que nuestros propios cambios a una velocidad de vértigo lo alejan cada vez más y más.

Pitarch y Dalmases recogen en su temprano estudio<sup>12</sup> la presencia en el país de otros catálogos de la Casa Garnier diferentes de éste, con otras fotografías de tiradores diversos, españoletas y bisagras; modelos que también eran fabricados por numerosas industrias españolas, iguales o similares. Y es lo que ocurría con la firma A. y A. Santamaría, de Barcelona, que fabricaba modelos de clavos decorativos y rosetones embellecedores como los que ofrecía la casa Garnier; o la casa E. Andorra, de Barcelona también, con diversos modelos de flores y rosetones o casquillos en plancha metálica estampada.

La arqueología industrial tiene que contar, y cuenta, con el mundo de los catálogos para elaborar su discurso científico; pero también la construcción, la arquitectura, la historia del arte, la ebanistería, la carpintería, el interiorismo y tantos otros campos deberán recurrir a estas fuentes de información y de imágenes para construir su propia historia y la historia de los hombres que fabricaron y usaron todos estos objetos.

### Un pequeño catálogo español: el de José Castelló Gené

Hemos repasado dos catálogos franceses que se conocieron y circularon en Valencia, donde, con toda seguridad, existen y se podrán hallar abundantes muestras de los productos insertados en ellos, en viviendas particulares, centros oficiales o en el comercio anticuario. Pero ese intercambio o exportación también fluía en sentido contrario, de nuestro país hacia Francia; y para comprobarlo sólo me referiré a un pequeño encarte publicitario hallado casualmente entre las páginas del catálogo de la



5. Álbum de la Casa Garnier. Mascarones.



6. Álbum de la Casa Garnier. Herrajes para puertas.

Casa Garnier. Se trata de una propaganda de las ferrerías de José Castelló Gené, que tuvo casa abierta en el n.º 49 de la calle Lorraine, en Levallois-Perret, departamento del Sena, quien se dedicaba a fabricar e importar directamente de España para venderlos en Francia, reproducciones de objetos antiguos hechos totalmente a mano, pura artesanía de martillo, como lámparas de hierro forjado, tenebrarios, sillas plegables de tradición medieval, candelabros, tripodes, soportes en forma de dragón para el alumbrado, etc., retomando la gran tradición de las fargas catalanas, recreando y rescatando piezas que eran muy valoradas por el gusto de la época, tan amigo del pasado medieval.

Mediante dos fotografías, José Castelló da a conocer once ejemplares de sus productos y tiene la buena idea de recoger e insertar unas cuantas críticas que la prensa de la época había dedicado a sus artículos y que cito y traduzco a continuación:

... Atención anticuarios, porque cerca de Barcelona hay un herrero, llamado Castelló, que imita tan bien las piezas de hierro antiguas que llega a confundir a los especialistas. (*De well y non (sic)*. Barcelona, 1912) [Quizá se refiere a la revista en catalán *De vell i nou*]

Castelló, quien forja el hierro a la manera de los catalanes de otras épocas y da a sus morillos, a sus portaantorches, a sus candelabros, un estilo al que no le falta en su arcaísmo, ni armónica rudeza ni belleza robusta. (*Bonsoir*. París, 1 de enero, 1923)

<sup>12</sup> A. J. Pitarch, y N. Dalmases, *op. cit.*, pp. 107, 110-111 y 129.



José Castelló afirma que el hierro forjado es un arte y él lo demuestra. Le felicitamos y le agradecemos que nos deleite con su talento y que nos permita conservar una producción que será tenida en cuenta para la historia artística de nuestro tiempo. (*La Revue Moderne*. París, 15 de marzo, 1923)

José Castelló, gracias a un sexto sentido de la decoración, ha sabido evitar la fcaldad y la sequedad que con frecuencia son los defectos del hierro forjado ... Las obras de José Castelló son de gran valor artístico y suponen un progreso interesante para la ferrería y la forja. (*La Revue du vrai et du beau*. París, 25 de marzo, 1923)

Es difícil decir tanto y tan bueno con medio publicitario tan modesto; un par de sencillas fotografías con sus hierros artísticos, una mínima relación de sus productos y los elogios merecidos que le dedica la prensa escrita.

### Conclusión

Estamos hablando de catálogos publicitarios, de relaciones o listados de objetos con un cierto empaque y bien editados; pero tampoco habría que descuidar la publicidad más sencilla, los encartes publicitarios, los pequeños anuncios, que constituyen también un rico filón informativo sobre las propias industrias y comercios, sobre la producción y el gusto de una época y sobre la propia publicidad, que, ayudada por la fotografía y el dibujo, está empezando a tomar fuerza en ese momento para

llegar al desarrollo tan brutal que ha conseguido alcanzar en nuestros días.

Los catálogos van a ser la documentación escrita y gráfica del arte industrial, la memoria de la forma en que vió el arte la revolución industrial y lo (re)produjo. Nos adentramos así en la cuestión todavía no aclarada, o no acordada, de si estos productos de la máquina, repetidos hasta la saciedad en series que permiten el intercambio y la adaptabilidad, son arte o no lo son. Desde luego suele decirse de modo simplista que invención no hay mucha, creatividad tampoco, pero quizá lo verdaderamente importante sea el propio proceso y su capacidad de divulgar y acercar a todo el mundo grandes piezas de la historia del arte en un momento ecléctico donde todo resultaba de interés; por eso lo mismo se enfrentaron a piezas griegas y romanas que medievales, barrocas, art nouveau, etc. Todo podía merecer su atención y además recibir los cambios y modificaciones que les vinieran en gana y el mercado les demandara. Las piezas de arte salidas de los centros industriales, según Pitarch y Dalmaes,<sup>13</sup> querían "dar la impresión de que el producto salido de la máquina gozaba o podía gozar de las mismas categorías estéticas, sociales y técnicas que el objeto manual, añadiendo, además, ventajas económicas al resultar más baratos los productos fabriles. En cierto modo representa la venganza —o el sometimiento— de la industria sobre el arte, venganza o sometimiento que anula el segundo y falsea sin lugar a dudas los fines de la primera hasta crear unos subproductos artísticos e industriales que acompañaron todo el quehacer de mil ochocientos".

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 81.

# L'EIXAM Y EL ARTE SERIADO VALENCIANO (1975-1981)

PASCUAL PATUEL CHUST

Universitat de València

## Introducción

A mediados de los años setenta surge en Valencia una galería dedicada al arte seriado, bajo el nombre de *L'Eixam* (El Enjambre). Nace con unos objetivos bastante distintos a los propios de un negocio de estas características. La sala pretende constituir una alternativa al arte burgués, sólo asequible a personas de un alto poder adquisitivo, en una coyuntura marcada por la crisis de los años setenta que hizo cerrar multitud de galerías y por la transición política del franquismo a la democracia. Se inclina por un arte popular y antimercantilista, a partir de los sistemas de estampación clásicos y los aportados por las modernas tecnologías de la imprenta.

*L'Eixam, Art Seriat del País Valencià*<sup>1</sup> nace de un pequeño núcleo previo de personas de l'Alcúdia de Carlet, atraídas por la problemática social y cultural del mundo valenciano. Durante la época del franquismo habían intentado llevar a cabo actos de tipo cultural que tenían como principal objetivo la afirmación de la identidad nacional valenciana. Los mentores de la idea fueron Manuel Olmos Gil y José Manuel Llopis Matoses, dos personas muy interesadas por el arte de vanguardia. Ambos habían trabajado juntos en la década de los sesenta. En aquel entonces Llopis era el director del colectivo *Ars*, encargado de las exposiciones de pintura y escultura del Seminario Metropolitano de Moncada, dirigiendo la sala del mismo nombre. El colectivo *Ars* debe ser considerado como el precedente inmediato de *L'Eixam* y su punto de partida, así como el laboratorio de experiencias que sirvieron de base a Manuel Olmos y Juan Manuel Llopis para la organización de actividades expositivas posteriores.

## Objetivos

El nombre de *L'Eixam* —en palabras de Juan Manuel Llopis— “*pareixia el més adequat, tant pel que podia suposar d'homenatge cap un grup i unes activitats pretèrites, com que també, al mateix temps, etiquetava, en un desordenat calaix de sastre, un grapat d'artistes que no tenien cap altra relació entre ells més que la d'estar estretament vinculats al País Valencià i la de realitzar almenys part de la seua obra amb tècniques que podien facilitar una major difusió del seu art i un major embaratiment de l'obra sense minva de la qualitat, degut al seu caràcter seriat, numerat i signat. La qual cosa*

*permetia també un control per part de l'artista i de la seua clientela*”.<sup>2</sup>

El proyecto original consistía en formar un grupo orientado a la realización de una serie de exposiciones itinerantes por las distintas localidades valencianas, buscando la participación activa del público a través de mesas redondas que se celebraran en los mismos locales de la muestra. Éste es el espíritu primigenio de *L'Eixam* que supo recoger la prensa del momento cuando señalaba: “*dar a conocer un gran tesoro de obra gráfica y seriada, que tal vez Valencia como nadie en España posee, y que pueda animar el nivel artístico y cultural de nuestros pueblos. Tanto más, cuanto L'Eixam no sólo se propone exponer, sino arropar las exposiciones con una serie de actividades culturales tales como conferencias, charlas, proyecciones y coloquios*”.<sup>3</sup>

Paralelamente —unos meses más tarde— Manuel Olmos pensó en instalar una especie de galería de arte que ofreciera un fondo permanente de aquellos artistas que colaboraban de forma habitual en las muestras itinerantes, e incluso organizar otras exposiciones monográficas de autores concretos, con el fin de poder dar a conocer mejor la producción de cada uno de ellos. De este modo se posibilitaba a los jóvenes un cauce de comunicación con el público, sin hacerles pagar ningún tipo de alquiler por el local.

Con estas motivaciones surge la galería *L'Eixam*, situada en una antigua planta baja de la calle Portal de Valldigna, núm. 12. Se trata de una sala especializada en arte seriado,<sup>4</sup> expuesto de una forma permanente y cambiando, de cuando en cuando, el *corpus* de obras. El lugar era tremendamente emotivo, porque allí funcionó la primera imprenta española, cinco siglos antes, en el año 1474. El local abría sus puertas al público el 9 de octubre de 1976, una fecha muy significativa para todo el conjunto de la ciudadanía valenciana. En el catálogo de la exposición que inauguraba la sala daban a conocer sus objetivos: “*L'Eixam [...] pretende, al especializarse en arte seriado, exponerlo de una forma permanente aunque variando de vez en cuando las obras expuestas. Intenta ser una tienda de arte —con las menores sofisticaciones culturales posibles— accesible a todas las capas sociales. Con unas firmas y unas obras que, al menos en bloque, resulten suficientemente serias y honestas*”.<sup>5</sup>

Detrás, pues, del término *L'Eixam* se encuentra una realidad múltiple. Aparece un grupo inicial de artistas, una galería y el deseo de exponer obra seriada de forma permanente o itine-

<sup>1</sup> María Luisa del Romero, “Un enjambre para Valencia”, *Opinión*, núm. 14, Valencia, 8 al 14 de enero, 1977.

<sup>2</sup> Juan Manuel Llopis, “L'altra perspectiva de l'art: 'L'Eixam'”, Catálogo *57 artistes i un País*, Salas de Exposiciones del Museo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 6 al 30 de diciembre, 1979.

<sup>3</sup> Alfredo Oltra, “El Grupo 'L'Eixam'”, *Valencia-Fruits*, Valencia, 28-XII-1975-4-I-1976.

<sup>4</sup> Serigrafías, linóleos, xilografías, grabados a punta seca, aguafuertes, litografías, técnicas mixtas y collage.

<sup>5</sup> Manuel Olmos y Juan Manuel Llopis, Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Galería *L'Eixam*, Valencia, octubre, 1976.



## L'EIXAM

### ART SERRAT DEL PAÍS VALENCIA

1. Portada estandarizada de los primeros catálogos de *L'Eixam*, *Art seriado del País Valencià* en las muestras itinerantes.



2. Portada del catálogo *Andreu Alfaro, Papers (1955-1976)*, Galería *L'Eixam*, 1977.

rante. La prensa del momento supo recoger con acierto que "el nexo de unión de los 22 artistas que componen el recientemente constituido *L'Eixam* es doble; por una parte el ser valencianos o haber estudiado en Valencia, por otra el dedicarse al arte seriado con todos los condicionantes y características que tal arte supone. En el grupo se yuxtaponen más que se integran artistas de muy diferente definición ideológica y prestigio profesional".<sup>6</sup>

El arte seriado recogía, tantos años después, la misma forma mecánica de imprimir hoja a hoja y conseguía evitar que la pintura —como había sucedido antaño con los libros— fuera patrimonio exclusivo de la aristocracia y la alta burguesía y se convirtiese en una actividad popular.<sup>7</sup> Las personas de economía modesta podían modificar con relativa facilidad el entorno estético doméstico. Las obras alcanzaban precios muy asequibles que oscilaban entre las 1.500 y las 16.500 ptas., marco incluido. Incluso para facilitar más la venta se llegaron a hacer promociones de temporada con descuentos del 15 % sobre los precios habituales. Así pues, "*L'Eixam queda definit com un projecte de difusió d'art assequible —art de consum, com tantes d'altres coses— a tots i en tots els aspectes, econòmics i culturals. Amb una certa dignitat*".<sup>8</sup>

En sus años de actividad, el porcentaje de participación en las ventas fue mínimo o inexistente, por el escaso volumen de operaciones que se realizaron, hasta el punto que ni siquiera se llegaba a poder cubrir los gastos indispensables de funcionamiento. Por contra, los promotores actuaron con una gran independencia ante cualquier tipo de presión política, económica, cultural o social, fieles a sus objetivos de descubrir nuevos valores, contribuir a la difusión de los ya existentes y ofrecer un repertorio de obras dignas al alcance de cualquier bolsillo interesado por el arte.

Además, *L'Eixam* intentó promover un tipo de arte que fuera popular, no sólo en el precio, sino también buscando el protagonismo del mismo pueblo al que iba dirigido. A este respecto señala Juan Manuel Llopis:

Es poden coagular fàcilment els somnis del poble quan se li sostrau protagonisme, és a dir, quan l'art per al poble no ho és per i des del poble. En altres paraules, quan el poble no esdevé artista, actor, abandonant tot pretés elitisme classista d'uns genis, d'uns ídols, que converteixen el poble en mera comparsa i frenen les seues aspiracions quotidianes en compte de contribuir a convertir-les en realitats concretes.

La qual cosa no significa vulgaritzar l'obra d'art, sinó l'inrevés. És a dir, convertir el quefer diari del poble, des de dins, en quefer artístic [...] Per això urgeix una autèntica conversió però no dins del mateix pla, per a evitar d'incórrer en elitismes de signe contrari —amb la qual cosa tot canvia sense canviar res—, sinó en una perspectiva absolutament diferent per a que deixi d'haver elitismes, i hi haja una resposta total del poble (el que en cibernetica es diu feed-back, retroalimentació), aquest jugue el seu paper actiu i esdevinga l'autèntic protagonista de l'art. La qual cosa, i en principi, pot ser desconcertant per a eixe mateix poble tan acostumat a aplaudir i xiular segons uns codis alienants [...] Però, tot i ser molt, el més important no és el fet de les exposicions en ell mateix, sinó la capacitat de mobilització que elles suposen com a punt de suport per a uns plantejaments més profunds en relació a les més diverses necessitats artístiques, vitals, polítiques, de les distintes comunitats locals en la nova democràcia. Llavors, l'exposició es converteix en un pretext, en una caixa de ressonància, en funció de la vida de cada poble, que és, o ha de ser, sempre l'autèntic protagonista, més encara, és clar, que la mateixa exposició itinerant.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> B. C., "Mesa redonda sobre el arte seriado", *Las Provincias*, Valencia, 31 de enero, 1976, p. 16.

<sup>7</sup> Joan M. Monjo, "L'Eixam: un intent de popularitzar l'art", *Las Provincias*, Valencia, 8 de febrero, 1976.

<sup>8</sup> Joan Manuel Llopis, "Art seriado al País Valencià", *Saó*, Valencia, núm. 1, julio-agosto, 1976.

<sup>9</sup> Ídem.



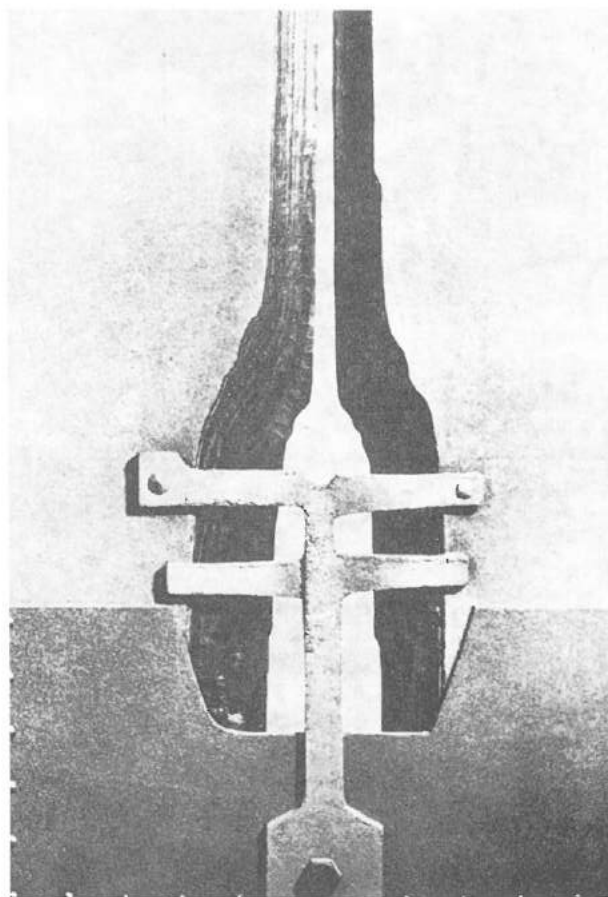
Otro aspecto que interesó a la galería fue la edición de colecciones y carpetas, en las que encontramos desde libros de poemas hasta conjuntos de grabados que, en ocasiones, podían tener una temática común. Tal es el caso del libro *Poemes Home-Terra* de Josep Lozano Lerma o *Els darrers. Generació del 70* de Jesús Huguet Pascual, editados dentro de la "Col·lecció L'Eixam". En cuanto a las "Carpetes d'Art L'Eixam", cabe señalar las *Variaciones en torno a Goya* de Juan Manuel Llopis, un conjunto de seis grabados que se vendían al precio de 4.000 ptas.; *Terra-Treball*, cinco grabados de Carlos Pérez Bermúdez acompañados por un poema de Jesús Huguet, vendidos al precio de 5.000 ptas.; o los *Cinc records itinerants*, cinco grabados de Manuel Delgado alusivos a Buñuel, Eisensstein, Fellini, Pasolini y Pontecorvo con un precio de 7.000 ptas. También cabe destacar la carpeta de Ferran Codoñer con cinco xilografías y poemas de Jesús Huguet sobre el tema *Meditacions a la Vora d'un poble*, editados en 1980.

### Actividad expositiva

Las primeras exposiciones fueron de carácter itinerante, ya que *L'Eixam* no dispuso de galería propia hasta octubre de 1976. Se programaron a partir de diciembre de 1975 con una proyección amplia, donde la agrupación intentaba "ofrecer a los pueblos valencianos una muestra de obras seriadas que exprese y dé a conocer a un nivel digno, las propias inquietudes artísticas de los autores [...] ofreciendo simultáneamente a la muestra, en la medida de lo posible, conferencias y coloquios sobre arte".<sup>10</sup>

Podemos casi hablar de un ciclo que recorrería, durante varios meses de 1976, distintas ciudades de Valencia, allí donde los dos organizadores encontraban infraestructura para poder colgar los grabados. La primera escala fue en Alberic,<sup>11</sup> con una participación de diecinueve artistas.<sup>12</sup> Después el grupo se trasladaría a Alzira,<sup>13</sup> en cuya inauguración Llopis pronunció una conferencia sobre el tema "La evolución del arte hasta el momento actual". En esta ocasión se añadiría al grupo el Equipo Crónica. Finalmente en el Aula de Cultura de Torrent. Con este motivo se programaron una serie de conferencias de Juan Manuel Llopis en la Caja de Ahorros sobre el tema "En el umbral del arte", "La pintura en el siglo xx" y "Arte seriado del País Valenciano".<sup>14</sup>

Durante este primer período también registramos una muestra en la librería Anyes de Valencia<sup>15</sup> de Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol, colaboradores habituales de *L'Eixam* en las colectivas anteriores. Se instalaba en una nueva sala abierta en la parte alta de la librería. El día 23 por la tarde Juan Manuel Llopis<sup>16</sup> hizo unos comentarios y el día 28 por la



3. Portada del catálogo Salvador Soria, *Obra gráfica*, Galería L'Eixam, 1978.

tarde los tres artistas centraron una mesa redonda<sup>17</sup> con la intervención de Alfons Roig, en la que se trataron temas relacionados con "la comercialización del arte, el papel de las galerías en la difusión de las obras, la validez de la obra seriada como sistema de facilitar el acceso de determinado sector social al consumo de arte".<sup>18</sup> La exposición estaba formada por serigrafías agrupadas en una carpeta con textos del escritor Joan Fuster.<sup>19</sup>

Una vez abierta la galería, se convirtió en el lugar habitual de exposiciones individuales o colectivas, aunque hay que constatar algunas muestras aisladas, celebradas fuera de Valencia, como la de Onda<sup>20</sup> y Ontinyent.<sup>21</sup> La inauguración tuvo

<sup>10</sup> Salvador Barber, "La Calle", *Las Provincias*, Valencia, 28 de diciembre, 1975.

<sup>11</sup> Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Asociación familiar de Alberic, Alberic, 14 diciembre al 25 de diciembre, 1975. "Exposiciones", *Las Provincias*, Valencia, 17 de diciembre, 1975. María Luisa, "Diecinueve pintores valencianos emprenden una ruta apasionante", *Pueblo*, Madrid, 19 de diciembre, 1975. J. Luis Carpi Aliño, "Alberique", *Levante*, Valencia, 20 de diciembre, 1975. Alfredo Oltra, "El Grupo 'L'Eixam'", *Valencia-Fruits*, Valencia, 28-XII-1975-4-I-1976.

<sup>12</sup> Ángela García, Ángeles Marcos, Rafael Armengol, Carlos Pérez Bermúdez, Manuel Boix, Manuel Delgado, Cristina Pastor, José María Gorris, Artur Heras, José María Yturralde, Juan Manuel Llopis, María José Martí, Rafael Martí Quinto, Joaquín Michavila, Rosa Torres, Silvestre, Jordi Teixidor, Vicente y Ricardo Zamorano.

<sup>13</sup> Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Círculo Alcireño, Alzira, 3 al 9 de enero, 1976.

<sup>14</sup> Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Caja de Ahorros, Torrent, 17 de mayo al 3 de junio, 1976. "L'Eixam, expone en el Aula de Cultura", *Levante*, 20 de mayo, 1976.

<sup>15</sup> Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Librería Anyes, Valencia, 16 al 31 de enero, 1976.

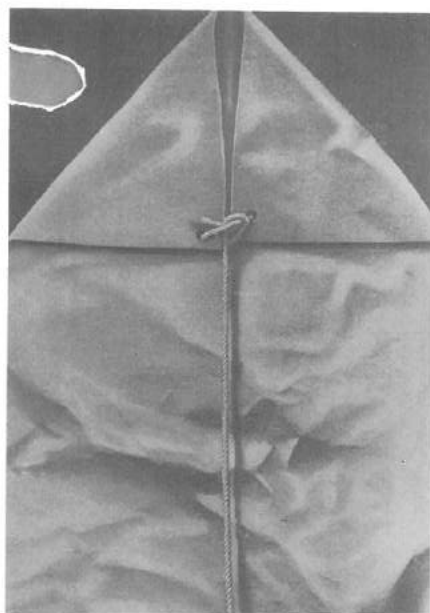
<sup>16</sup> "Art seriat al País Valencià", *Las Provincias*, Valencia, 18 de enero, 1976.

<sup>17</sup> M. L., "Charla y mesa redonda", *Pueblo*, Madrid, 23 de enero, 1976. "Librería Anyes", *Las Provincias*, Valencia, 29 de enero, 1976.

<sup>18</sup> B. C., "Mesa redonda sobre el arte seriado", *Las Provincias*, Valencia, 31 de enero, 1976, p. 16.

<sup>19</sup> "Art seriat al País Valencià", *Las Provincias*, Valencia, 18 de enero, 1976. Carlos Sentí, "Arte seriado del País Valenciano, en librería Anyes", *Levante*, Valencia, 1 de febrero, 1976.

<sup>20</sup> Catálogo *Art Seriat del País Valencià*, Sala Municipal de Exposiciones, Onda, 18 de diciembre al 1 de enero, 1977-1978. Participaron los artistas Andreu Alfaro, Rafael Armengol, Arcadi Blasco, Equip Crónica, Equip Realitat, Pilar Dolz, José María Doñate, Joana Francés, José María Gorris, Juan Manuel Llopis, Carlos Pérez Bermúdez, Rafael Martí Quinto, Salvador Soria, Vicent Traver, Vicente, José María Yturralde y Ricardo Zamorano.



4. Portada del catálogo Artur Heras, *Obra gráfica (1964-1977)*, Galería L'Eixam, 1978.

lugar el 9 de octubre de 1976 con una primera exposición<sup>22</sup> en la que figuraba el núcleo primitivo de colaboradores<sup>23</sup> más habituales de la nueva galería.

Es imposible, en el corto espacio que permite este estudio,

reconstruir todas las exposiciones celebradas en la sala. Hemos seleccionado algunas que permitan dar una idea de la variedad de lenguajes que convivieron en L'Eixam durante los cinco años de actividad. Encontramos nombres como Juan Manuel Llopis,<sup>24</sup> Andreu Alfaro,<sup>25</sup> Manuel Delgado,<sup>26</sup> Salvador Soria,<sup>27</sup> la colectiva de Enric Solbes, Adrià Pina, Joan Verdú y Ramon Albert,<sup>28</sup> Ferran Codoñer,<sup>29</sup> María Montes,<sup>30</sup> Manuel Silvestre,<sup>31</sup> Vicent P. Rascón,<sup>32</sup> Luis Bou<sup>33</sup> o Nel·lo Sorribes.<sup>34</sup>

Sin lugar a dudas, "57 artistas i un País"<sup>35</sup> fue la muestra más importante organizada por L'Eixam en toda su trayectoria expositiva. Resumía las actividades anteriores al incluir obra de los principales autores del mundo valenciano interesados en la obra seriada. Estuvo patrocinada por el Ayuntamiento y la colaboración de la Diputación de Valencia, bajo la dirección técnica y artística de Olmos y Llopis. Se abrió al público entre el 6 y el 30 de diciembre de 1979 en las Salas de Exposiciones del Museo Histórico Municipal.<sup>36</sup>

La muestra surgió con la idea de que no quedara encerrada en las Salas del Ayuntamiento, sino que fuera ambulante por otras poblaciones de la provincia, con la colaboración de sus corporaciones municipales y diversas entidades culturales. Se llegó a trasladar a veinticuatro pueblos.<sup>37</sup> La repercusión en la prensa nacional<sup>38</sup> y local<sup>39</sup> fue bastante amplia. Incluso el Ayuntamiento de Xàtiva llegó a editar un folleto con el nombre de "Técnicas de reproducción gráfica" en el que se mostraba al público en general los distintos sistemas de reproducción por grabado, con texto y dibujos de Juan Verdú. Finalmente el periplo concluiría en los barrios periféricos de la capital, concretamente en Orriols, Campanar, Castellar-Oliveral, La Malvarrosa, Fuente de San Luis, Avenida de la Plata, Virgen del Carmen-Beteró y Benimaclet.<sup>40</sup> En estas barriadas se organizaron

<sup>21</sup> Catálogo *Art Seriat del País Valencià*, Bastida Llibres, Ontinyent, 1 al 8 de junio, 1978.

<sup>22</sup> Manuel Olmos y Juan Manuel Llopis, Catálogo *L'Eixam, Art seriat del País Valencià*, Galería L'Eixam, Valencia, octubre, 1976. Olga, "Arte seriado del País Valenciano", *Levante*, Valencia, 13 de octubre, 1976.

<sup>23</sup> Ángela García, Ángeles Marco, Arcadio Blasco, Rafael Armengol, Manuel Boix, Andrés Cillero, Cristina Pastor, Equipo Crónica, Manuel Delgado, Juan Genovés, José María Gorris, Artur Heras, Joan Moreno, Juan Manuel Llopis, María José Martí, Rafael Martí Quinto, Joaquín Michavila, Carlos Pérez Bermúdez, Rosa Torres, Eusebio Sempere, Silvestre, Salvador Soria, Jordi Teixidor, Vicente, Salvador Victoria, José M.ª Yturralde y Ricardo Zamorano.

<sup>24</sup> Catálogo *Juan Manuel Llopis*, Serigrafías, linóleos, collages y la carpeta *Variaciones en torno a Goya*, Galería L'Eixam, Valencia, 29 de septiembre al 16 de octubre, 1977.

<sup>25</sup> Catálogo *Andreu Alfaro*, Papers (1955-1976), Galería L'Eixam, Valencia, 27 de octubre al 27 de noviembre, 1977.

<sup>26</sup> Catálogo *Manuel Delgado*, Galería L'Eixam, Valencia, 16 de mayo al 10 de junio, 1978. Con motivo de la exposición la galería editó la carpeta de cinco grabados dedicados a Buñuel, Fellini, Pasolini, Eisenstein y Pontecorvo.

<sup>27</sup> Catálogo, *Salvador Soria*, Galería L'Eixam, Valencia, 4 al 22 de julio, 1978.

<sup>28</sup> Catálogo *Enric Solbes, Adrià Pina, Joan Verdú y Ramon Albert*, Galería L'Eixam, Valencia, 22 de marzo al 11 de abril, 1979.

<sup>29</sup> Catálogo *Ferran Codoñer*, Linóleos y grabados, Galería L'Eixam, Valencia, 12 al 26 de junio, 1979. Catálogo *Ferran Codoñer*, Relació de jocs 1978-1979, Galería L'Eixam, Valencia, 3 al 30 de enero, 1980.

<sup>30</sup> Catálogo *María Montes*, Dibujos, grabados y serigrafías, Galería L'Eixam, Valencia, 6 al 24 de noviembre, 1979.

<sup>31</sup> Catálogo *Manuel Silvestre*, 18 gravats i un procés, Galería L'Eixam, Valencia, 29 de noviembre al 31 de diciembre, 1979.

<sup>32</sup> Catálogo *Vicent P. Rascón*, Galería L'Eixam, Valencia, 13 de diciembre al 7 de enero, 1978-1979.

<sup>33</sup> Catálogo *Luis Bou*, Acuarelas, guaches y coloides fotosensibles, Galería L'Eixam, Valencia, abril, 1980.

<sup>34</sup> Catálogo *Nel·lo Sorribes*, Galería L'Eixam, Valencia, 3 al 20 de junio, 1980.

<sup>35</sup> AAVV, Catálogo *Exposición Plástica Valenciana Contemporánea*, Promociones Culturales del País Valenciano, Valencia, 1986, pp. 262-263.

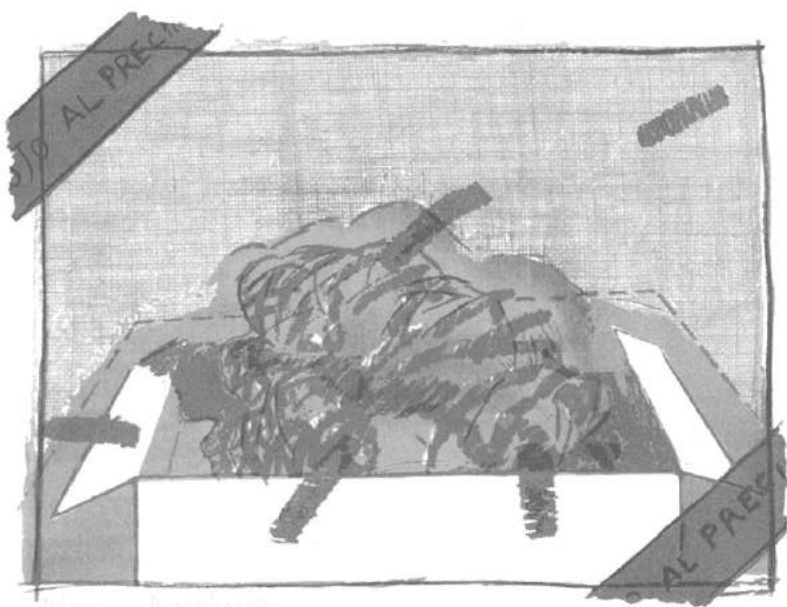
<sup>36</sup> "Presentación de la exposición 57 artistas i un país", *Levante*, Valencia, 5 de diciembre, 1979. María Francisca Olmedo de Cerdá, "Sala de Exposiciones del Ayuntamiento '57 artistas i un País'. L'Eixam, art seriat del País Valencià", *Valencia-Fruits*, Valencia, 16 de diciembre, 1979. "Arte seriado del País Valenciano, en el Ayuntamiento", *Hoja del Lunes*, Valencia, 17 de diciembre, 1979.

<sup>37</sup> Alborai, Picassent, Torrent, Paterna, Moncada, Benetússer, Lliria, Sagunt, Faura, Ademuz, Xelva, Buñol, Requena, Ayora, Anna, Albaida, Gandia, Sueca, Cullera, Alberic, l'Alcúdia, Alzira, Xàtiva y Sumacàrser.

<sup>38</sup> "Muestra itinerante de arte valenciano", *El País*, Madrid, 19 de enero, 1980, p. 19.

<sup>39</sup> "En Alzira se celebra la campaña 57 Artistas i un País", *Levante*, Valencia, 11 de enero, 1980. J. V. Alabajos, "Exposición '57 artistas i un País' en la Torre. Torrent", *Levante*, Valencia, 11 de enero, 1980. Vicente Ricart Bonillo, "Benetússer. Exposición de pintura", *Levante*, Valencia, 18 de enero, 1980. "Apoyo municipal en Alzira a la campaña 57 artistas i un país", *Levante*, Valencia, 24 de enero, 1980. José Luis Cañamero, "57 Artistas i un País, en Alzira", *Levante*, Valencia, 25 de enero, 1980. "Se inauguró la campaña '57 artistas i un País' en Alzira", *Levante*, Valencia, 25 de enero, 1980. "La exposición '57 artistas i un país' se exhibirá en la Casa de la Cultura de Alberique", *Levante*, Valencia, 2 de febrero, 1980. V. Gallejo Córdoba, "Exposición de arte ferial del País Valenciano. Paterna", *Levante*, Valencia, 2 de febrero, 1980. Bausset, "Exposición itinerante de pintura en Alcudia de Carlet", *Levante*, Valencia, 29 de febrero, 1980. "Sagunto: Exposición Cincuenta y siete artistas i un país", *Levante*, Valencia, 22 de marzo, 1980. "Xàtiva. La exposición itinerante 57 Artistas i un País", *Levante*, Valencia, 26 de marzo, 1980. "Apertura de la exposición '57 artistas i un país' en Sumacàrser", *Levante*, Valencia, 30 de abril, 1980. "Gandia. Exposición de pintores valencianos", *Levante*, Valencia, 15 de mayo, 1980. "Requena: exposiciones de dibujos y pinturas", *Las Provincias*, Valencia, 18 de junio, 1980.

<sup>40</sup> "La cultura, a los barrios", *Las Provincias*, Valencia, 24 de octubre, 1980. Ferrer Alpera, "Cincuenta y siete artistas i un país", *Levante*, Valencia, 24 de octubre, 1980. "En un intento descentralizador. En los barrios de Valencia, 57 Artistas i un país", *Levante*, Valencia, 24 de octubre, 1980. "L'exposició '57 artistes i un País' als barris", *Boletín de Información Municipal del Ayuntamiento de Valencia*, núm. 12, Valencia, 1 al 15 de no-



5. Portada del catálogo *Manuel Silvestre, 18 gravats i un procés*, Galería L'Eixam, 1979.

también una serie de actividades culturales entre las que destacan las conferencias<sup>41</sup> “El arte como proceso de comunicación creativa” de Juan Manuel Llopis, “Valencia a tenor de las artes visuales” de Rafael Pérez Contel o “La expresión artística y técnica, en el desarrollo de la personalidad del individuo” de Alfredo Oltra.

El Ayuntamiento concebía la muestra con un objetivo plenamente nacionalista, tendente a reactivar la conciencia artística de los espectadores. En esta dirección se expresaba también Llopis al señalar que el objetivo principal de la muestra era “la presa de consciència de llur condició valenciana mitjançant la recuperació, a través del dibuix i la pintura, dels racons típics i tradicions populars”<sup>42</sup> “i mobilitzar les seues gents cap a la recerca d’una identitat comuna i pluriforme”.<sup>43</sup> A tal efecto se organizaron conferencias-coloquio bajo el título de *La recuperació de l’art com a festa i vida*, al tiempo que se montaron trabajos escolares de dibujo con la consigna *El meu poble és País Valencià*, que culminarían con una muestra colectiva en el Ayuntamiento de Valencia de los trabajos seleccionados y los consiguientes premios.<sup>44</sup> Pedro Zamora, Primer Teniente Alcalde y Delegado de Archivos, Bibliotecas y Museos Municipales, corroboraba de forma institucional estas intenciones,

cuando en el texto de presentación del catálogo llegaba a señalar: “*El Ayuntamiento de Valencia, interesado más que nunca en apoyar al máximo aquellas manifestaciones culturales de auténtica incidencia sobre nuestro devenir como pueblo, no puede desentenderse ya en la difusión del arte más sintonizado con la realidad socio-cultural del momento*”.<sup>45</sup>

Se consiguió reunir a un total de setenta y cuatro grabadores,<sup>46</sup> con ciento setenta y cinco obras seriadas. La cifra inicial de cincuenta y siete había sido ampliamente superada por la participación de los artistas valencianos. El número 57 dejó de ser real para convertirse en un símbolo mágico.

El catálogo principal es el testimonio más importante de esta exposición. Reunía textos de los responsables municipales, pero el más interesante es un escrito de Juan Manuel Llopis titulado “L’altra perspectiva de l’art: L’Eixam”, donde se abordaban con profundidad los orígenes y objetivos de la agrupación. Constituye una buena muestra de lo que significó esta asociación de grabadores, con un lenguaje amplio y diverso, enraizado en tendencias tan distintas como el informalismo de Salvador Soria o Willy Ramos, la abstracción geometrizable de Jordi Teixidor o Rafael Pérez Contel, el realismo social del Equipo Crónica, Anzo o Carlos Pérez Bermúdez, el cinetismo

viembre, 1980. “Exposición de pintura en Orriols”, *Levante*, Valencia, 21 de noviembre, 1980. Ferrer Alpera, “57 Artistas y un País en Campanar”, *Levante*, Valencia, 7 de diciembre, 1980. “57 artistas i un País al barri de Campanar”, *Boletín de Información Municipal del Ayuntamiento de Valencia*, núm. 15, Valencia, 1 al 15 de enero, 1981. Alfred Oltra, “57 artistas i un país en busca de un público nuevo”, *Diario de Valencia*, Valencia, 22 de enero, 1981. “Exposición de pintura, conferencias de arte y campaña escolar en la fuente de San Luis”, *Levante*, 23 de enero, 1981. “L’Exposició ‘57 artistes i un País’ a Castellar-Oliveral”, *Boletín de Información Municipal del Ayuntamiento de Valencia*, núm. 18, Valencia, 15 al 28 de febrero, 1981. “La campaña ‘57 artistas i un País’, en el barrio Horno de Alcedo”, *Diario de Valencia*, Valencia, 4 de marzo, 1981. “La campaña de extensión cultural ‘57 artistas i un País’ en la Malvarrosa”, *Diario de Valencia*, Valencia, 28 de abril, 1981. “En el Barrio del Carmen. Campaña de extensión cultural 57 Artistas i un País”, *Levante*, Valencia, 2 de junio, 1981. Joan Manuel Llopis, “El País Valencià a l’avantguarda d’Ibèria”, *Saó*, núm. 39, Valencia, julio, 1981.

<sup>41</sup> “La exposición ‘57 Artistas y un País’ en el barrio Castellar-Oliveral”, *Levante*, Valencia, 17 de febrero, 1981.

<sup>42</sup> Joan Manuel Llopis, “Doble exposició itinerant 57 Artistes i un País”, *Saó*, núm. 24, Valencia, enero, 1980.

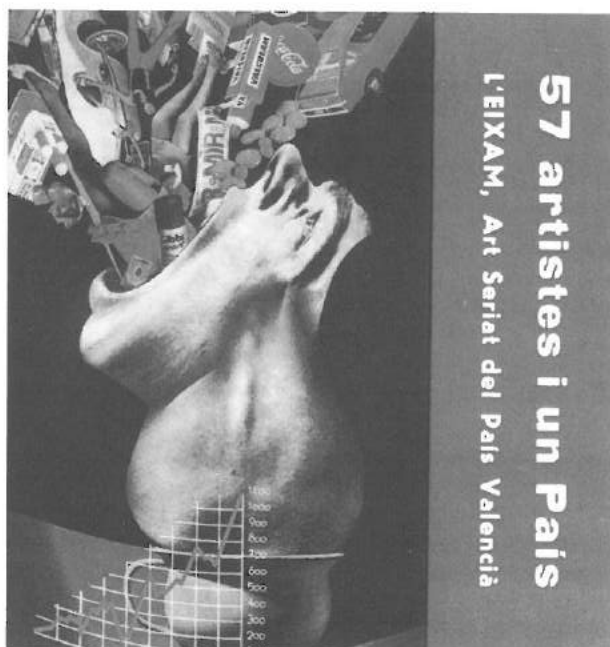
<sup>43</sup> Joan Manuel Llopis, Catálogo *57 artistas i un País*, Valencia, 6 al 30 de diciembre, 1980.

<sup>44</sup> “Expo Mostra: El meu poble és País Valencià”, *Levante*, Valencia, 19 de junio, 1980.

<sup>45</sup> Pedro Zamora, Catálogo *57 artistas i un país*, Salas de Exposiciones del Museo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia, Valencia, diciembre, 1979.

<sup>46</sup> Andreu Alfaro, Alegre Cremades, Antonio Ángel, Albert Agulló, Anzo, Rafael Armengol, Manuela Ballester, Artur Ballester, Arcadio Blasco, Julio Bosque, Manolo Boix, Luis Boix, Carmen Calvo, Javier Calvo, Andrés Cillero, Ferran Codoñer, Manuel Delgado, Pilar Dolz, Equip Crónica, Julio Fernández, Amadeo Gabino, Ana García Pan, Ángela García, Juan Genovés, Jaime Giménez de Haro, José María Gorris, José Manuel Guillen, Artur Heras, Juan Manuel Llopis, María José Martí, Vicente Martínez, Alberto Marqués, Jorge Mercé, Joaquín Michavila, Antoni Miró, María Montes, Joan Moreno, Manuel Hernández Mompó, Cristina Navarro, Miguel Navarro, Doménech Oliver, Cristina Pastor, Guillermo Peiró, Eduardo Peña-roja, Rafael Pérez Contel, Carlos Pérez Bermúdez, Adrià Pina, Progreso, Rafael Martí Quinto, Francisco Ramos, Albert Ramón, Rafael Ramírez Blanco, Equip Realitat, Josep Renau, Miguel Ángel Ríos, José A. Saborit, Eusebio Sempere, Horacio Silva, Sixto Marco, Manolo Silvestre, Vicente Silvestre, Enric Solbes, Salvador Soria, Jordi Teixidor, Antonio Tomás, Rosa Torres, Vicente Traver Calzada, Juan Antonio Toledo, Salvador Victoria, Joan Verdú, José Vento, Willy Ramos, José María Yturralde y Ricardo Zamorano.





6. Portada del catálogo *57 artistes i un País*, realizada por Josep Renau. Itinerante por Valencia y su provincia, 1979-1980.

de Yturralde y sus figuras imposibles, el *pop art* de Toledo, el hiperrealismo de Rafael Armengol, etc. Todos ellos encabeza-

dos por una serigrafía de portada de Josep Renau contra la sociedad de consumo, en una línea también absolutamente *pop*.

A modo de conclusión cabría decir que *L'Eixam* no pretendió nunca adscribirse a ningún movimiento o ismo pictórico concreto. Sus pretensiones iban más allá de la promoción de un lenguaje particular. En este aspecto fue muy respetuosa con las peculiaridades de cada autor. Su objetivo último fue más bien constituir una alternativa al arte burgués del momento, sometido a los mecanismos del mercado y a las galerías entendidas como negocio. Intentó hacer el arte asequible a las clases populares, abaratando sus precios a través de los procedimientos de seriación que las distintas variantes del grabado permitían. También se buscó que el arte fuera popular, en el sentido de que no quedara encerrado en una urna de cristal a disposición sólo de unos pocos eruditos, sino que se difundiera por toda la geografía valenciana. Las exposiciones itinerantes —especialmente “57 artistes i un País”— y las conferencias y actividades culturales montadas a su alrededor son una buena prueba de esta intención, que siempre estuvo muy clara en la mente de los dos organizadores. Finalmente encuentro también en las actividades de la galería una componente nacionalista de raigambre cultural, propia del periodo de la transición política de mediados de los setenta, que podemos observar en el interés por recuperar y redescubrir rincones artísticos que constituyen las raíces del arte valenciano. En resumidas cuentas creo sinceramente que *L'Eixam* supo llenar en aquel momento una parcela que no cubrían otras instituciones y llevar a la práctica —con mayor o menor éxito según las ocasiones— toda una serie de proyectos que Manuel Olmos y Juan Manuel Llopis fueron concibiendo en equipo.

# EN LA FRONTERA: VIDA-MUERTE, ARTE-INDUSTRIA. LAS LÁPIDAS DEL CEMENTERIO DE SAN MIGUEL DE MÁLAGA: TÉCNICA, TIPOS E ICONOGRAFÍA

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MARÍN

Universidad de Málaga

DESDE la Antigüedad y durante mucho tiempo, la muerte ha venido siendo una gran aliada del arte que nos ha suministrado obras de indiscutible monumentalidad y valor estético y artístico. Incluso las propias lápidas funerarias —que alcanzaron un periodo de apogeo en el Ática entre los años 500 y 315 a.C.—, denotan con su calidad que fueron realizadas por artistas de renombre.<sup>1</sup> La llegada de la Revolución Industrial europea suministró un nuevo producto que hemos venido a denominar como Kitsch,<sup>2</sup> con el que la muerte renovará su alianza para configurar un amplio campo de producción con realizaciones muy diversas que dificultan la emisión de un juicio certero y unívoco. No debemos olvidar que la propia definición del kitsch nos indica su carácter engañoso, su discurrir por niveles muy diversos, de forma que ante los más elevados<sup>3</sup> se nos planteen serias dudas de objetivación.

Es entonces cuando debemos recordar que realizaciones de la Antigüedad que hoy contemplamos con evidente goce estético por sus proporciones y factura, fueron en el momento de su realización meros objetos cotidianos de uso común, y que convivieron en su día con aquellos otros que hoy calificamos como “obras de arte”. El caso del vaso etrusco podría constituir un buen ejemplo de cómo el arte y la vida-muerte, avanzaron de forma conjunta.<sup>4</sup> En cualquiera de los casos es inevitable admitir la consideración del arte funerario, tanto en arquitectura como en escultura, como fiel reflejo de la mentalidad de su momento histórico,<sup>5</sup> y por tanto, una eficaz vía de acceso a lo que hoy conocemos como “Historia de las mentalidades”.

Ante este panorama, en principio confuso, desechando el calificativo de “mal gusto” con carácter generalizador, cabría establecer el axioma del kitsch como aquel que opera de forma

mecánica y mediante fórmulas,<sup>6</sup> y con medios extremadamente simples.<sup>7</sup> En nuestro caso, hallaremos desde la simple copia de “obras de arte” genéricamente admitidas o la inspiración en las mismas, hasta la creación de modelos originales elaborados con una técnica en la que es posible distinguir entre las artísticas, hasta las claramente industriales pasando por las artesanales.

## La plástica en los cementerios. El caso de Málaga

Olvidados durante bastante tiempo, una serie de estudios ya tradicionales<sup>8</sup> enriquecidos con otros elaborados en los últimos años, han venido a poner en alza los valores arquitectónicos y urbanísticos que representan los cementerios civiles.<sup>9</sup> Sus aspectos plásticos no han sido tampoco olvidados, tanto en la modalidad escultórica<sup>10</sup> como aquellos otros —menos frecuentes—, que obedecen al concurso de otras técnicas.<sup>11</sup>

En el caso concreto de Málaga, el cementerio de San Miguel<sup>12</sup> —inaugurado en 1810—, esta conjunción de valores vuelve a poner en evidencia la idea del cementerio como catálogo de arquitectura.<sup>13</sup> Conjuntamente con las edificaciones funerarias puede observarse la existencia de composiciones escultóricas afines —por lo general de bulto redondo—, que fueron realizadas, en muchos casos, por los mismos escultores decimonónicos que acapararon la producción de aquel periodo.

No vamos a ocuparnos de estas obras de indiscutible “artisticidad”, sino de aquellas otras que a lo largo de un periodo de casi dos siglos se han situado en la “frontera” entre la creación artística y la producción industrial.

<sup>1</sup> A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, CSIC, Madrid, 1982, 271-273.

<sup>2</sup> G. Dorfles, *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Lumen, Barcelona, 1973, 135.

<sup>3</sup> C. Greenberg, *Arte y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 19.

<sup>4</sup> B. Munari, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 22.

<sup>5</sup> M. Freixa, “La escultura funeraria en el modernismo catalán”, *Fragmentos* 3, Ministerio de Cultura, 1984, 42.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> J. A. Ramírez, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 268.

<sup>8</sup> Vid. C. Saguar Quer, “Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado”, *Fragmentos* 12-13-14, 1988; “Arquitectura modernista en los cementerios de Madrid”, *Goya* 217-218, Madrid, 1990; “El cementerio del Este de Barcelona”, *Goya* 214, 1990; A. González Díaz, “El cementerio español en los siglos XVIII y XIX”, *Archivo Español del Arte* 169-171, 1970; etc.

<sup>9</sup> Vid. AAVV, *Una Arquitectura para la Muerte*. I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos, COPT, Junta de Andalucía, Sevilla, 1993; F. J. Rodríguez Barberán, *Los cementerios en la Sevilla contemporánea*, Diputación de Sevilla, 1996.

<sup>10</sup> M. Freixa, *op. cit.* y F. J. Rodríguez Barberán, “Un proyecto escultórico frustrado para el cementerio sevillano de San Fernando”, *Laboratorio de Arte* 2, 1989.

<sup>11</sup> La ciudad francesa de Limoges —famosa por su producción de porcelanas—, alberga en su cementerio una interesante muestra de lápidas sepulcrales elaboradas mediante esta técnica. Aunque la temática y la iconografía que muestran son similares a la de otros lugares, su realización puede calificarse, cuanto menos, de cuidada y exquisita. Vid. M. Vovelle, “El cementerio de Limoges. Lápidas de porcelana”, en AAVV, *Art Fmr I Siglo XIX*, Franco Maria Ricci editore, Barcelona, 1995.

<sup>12</sup> La Asociación de Amigos del Cementerio de San Miguel —creada en los primeros meses de 1996—, trata de promover la defensa y recuperación de este espacio urbano difundiendo sus valores y ofertándose como foro de debate para arbitrar las posibles soluciones que posibiliten este fin. Estatutos, cap. I, art. 4.

<sup>13</sup> Vid. R. Camacho Martínez, “Moradas de la muerte en la Málaga contemporánea”; M.<sup>a</sup> A. Pazos Bernal, “Arquitectura funeraria en Málaga” y F. J. Rodríguez Marín, “Resumen histórico de los cementerios en la época contemporánea”, en *Una arquitectura para la muerte*, *op. cit.*



1. Iconografía animalística de origen oriental y simbólico.



2. Iconografía religiosa de origen medieval.

Dada la temprana inauguración del cementerio, se conservan lápidas funerarias desde la década de los años veinte del pasado siglo, pues durante los primeros años los enterramientos se realizaron en el suelo, hasta que —mediante el concurso de las cofradías y hermandades—, las primeras andanadas de nichos fueron conformando el cerramiento del camposanto. Aunque las lápidas serían realizadas por marmolistas especializados en estas actividades, no faltan excepciones. Una publicación de 1905 de carácter divulgativo destacaba la existencia, en el primer patio del cementerio, del nicho n.º 530, que albergaba al padre del pintor José Moreno Carbonero, cuya lápida —vacía— en bronce—, había sido realizada por el mencionado artista.<sup>14</sup>

Aunque pensamos que algunas otras lápidas hubieron de ser realizadas por artistas, la mayoría de ellas permanecen

como obras anónimas. Si conocemos, por su campo de actuación más ambicioso, la presencia en Málaga como marmolista-lapidario, de José Frapolli Pelli. Natural de Lugano (Suiza),<sup>15</sup> tenía establecida casa en Carrara (Italia), Bilbao, Sevilla y finalmente en Málaga, donde se constata su presencia desde 1852 hasta su muerte en 1902. Su campo de actuación abarcó la realización de columnas, fuentes, estatuas, monumentos, lápidas y otras realizaciones ornamentales.

No obstante, también acometió obras de mayor envergadura en el campo de la arquitectura fuera de la provincia<sup>16</sup> y dentro de la ciudad.<sup>17</sup> Para el Cementerio de San Miguel de Málaga presentó un proyecto de panteón en 1852<sup>18</sup> y en 1865 realizó un túmulo sepulcral para Guillermo Karsten.<sup>19</sup> Justo a la entrada de la necrópolis y a la izquierda (patio primero), se encuentra el nicho con los restos de la familia Pelli. Decorada con amapolas y tallos vegetales y una cabeza de Cristo ostenta las iniciales “F.R.P.”, que creemos pudo haber sido realizada por José Pelli Marrochetti, familiar del anterior y que también ejerció como escultor ornamentista.<sup>20</sup>

### La técnica en la realización de lápidas funerarias

Es evidente que —al menos todas las lápidas realizadas durante el siglo pasado y primeras décadas del presente—, y al margen de la cualificación y carácter de su ejecutor, fueron elaboradas mediante el uso de técnicas escultóricas no distintas a la de obras mayores. La simple observación de las lápidas y sus fechas evidencian la utilización de cinceles, trépano, pulimentos y materiales como el mármol y el bronce. Salvo excepciones, la formación de estos artifices tendría lugar en el mismo taller mediante el sistema del aprendizaje. No obstante, un mayor grado de cualificación que los capacitase para el diseño a escala de los modelos creados o copiados, exigían su adiestramiento en técnicas de dibujo artístico.

Este grado de formación se adquiría en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, que dependiente de la Academia del mismo nombre, era el lugar donde de forma simultánea se formaron los pintores y escultores que conformaron el núcleo artístico malagueño del siglo XIX y primeras décadas del XX.<sup>21</sup> No obstante, este aprendizaje podía quedar reducido a unas horas por las tardes de algunos días a la semana, alternadas con las tareas propias del taller.

Michel Vovelle ha señalado el periodo transcurrido entre 1830 y 1920 como el de mayor creatividad y en el que proliferaron producciones realmente imaginativas, pues —salvo excepciones—, después esta inventiva se agotó.<sup>22</sup> Este proceso puede prolongarse algo más en el caso malagueño, donde a partir de los años 40 se constata la repetición frecuente de tipos iconográficos, algo que sin duda debe relacionarse con el aumento de la demanda.

Ya bien entrado el siglo XX, las innovaciones tecnológicas y las transformaciones sociales vendrían a infligir nuevos cam-

<sup>14</sup> N. Díaz Escobar, “Cementerios de Málaga”, en *Málaga Ilustrada*, Tipografía Ricardo Sánchez, Málaga, 1905, 23.

<sup>15</sup> J. A. Sánchez López, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Universidad de Málaga, 1996, 145.

<sup>16</sup> También realizó el retablo de San Bartolomé de la Catedral de Córdoba, la decoración del tabernáculo de la Catedral de Cádiz y el monumento a los Héroes de África y el retablo mayor de la iglesia del Sagrado Corazón (Sevilla). Vid. J. L. Romero Torres, “La escultura en Málaga a fines del siglo XIX”, en AAVV, *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, 101.

<sup>17</sup> Fue contratista de las obras del Hospital Noble y ejecutor material del tabernáculo de la catedral. Vid. F. J. Rodríguez Marín, “Beneficiencia, sanidad y abastecimientos”, en AAVV, *Patrimonio Artístico y Monumental, Ayuntamiento de Málaga*, 1990, 58; P. A. Llordén (OSA), *Arquitectos y canteros malagueños*, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1962, 231.

<sup>18</sup> J. L. Romero Torres, *op. cit.*, 100.

<sup>19</sup> Calle de la Verónica jardín 9. Archivo Municipal de Málaga, leg. 1228 exp. 189.

<sup>20</sup> J. L. Romero Torres, *op. cit.*, 101.

<sup>21</sup> Tras su creación en 1851 las primeras matrículas y en lo que al dibujo se refiere, recoge la asistencia de pintores, litógrafos, carpinteros, de forma conjunta con los profesores que posteriormente dirigirán la escuela. Abundaban los hijos de artesanos que pretendían ver perpetuada su actividad, por lo general de escasos medios económicos y que no podían permitirse otra formación distinta de la gratuita. Vid. M.ª A. Pazos Bernal, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, Bobastro, Málaga, 1987, 67-68.

<sup>22</sup> M. Vovelle, *op. cit.*, 118-119.



bios en el sector: de un lado la crisis del sistema tardogremial que implicaba la existencia de aprendices en los talleres, y de otro la introducción de máquinas que realizan las labores que antes se acometían exclusivamente de forma manual. Esta renovación afectó al proceso productivo desde sus inicios. Hasta entonces el dominio del dibujo artístico resultaba imprescindible para el artesano que había de plasmar sobre la piedra el modelo suministrado a una escala mayor. Hoy en día, la reproducción fotomecánica (fotocopia) ha sustituido al sistema tradicional, restringido a los encargos realizados ex-profeso al margen de los modelos más habituales.

La siguiente fase del proceso cuenta con la ayuda del pantógrafo, que de forma similar a como funciona la saca de puntos, es capaz de desbastar sobre la piedra el volumen del modelo colocado sobre uno de sus brazos. Lógicamente, la terminación del trabajo exige del artesano el perfeccionamiento del mismo y la realización de detalles usando de tornos eléctricos similares a pequeñas fresas o de herramientas de uso manual como la buarda (para picar el fondo), la gradina (pequeño cincel dentado) o pequeños cinceles y buriles. El proceso de pulimentado —antafío realizado de forma manual—, también cuenta con el auxilio de una maquinaria específica para este fin.

La realización de inscripciones y textos sobre piedra ha experimentado, asimismo, una transformación, ya que antes se realizaba manualmente, bien por el sistema del rehundido como por el del rebaje de la superficie circundante. En la actualidad puede hacerse uso del sistema denominado del “chorro de arena”. Éste exige el diseño previo mediante tecnología informática, que con un procesador de textos elabora la composición en base a la combinación de los tipos y tamaños elegidos. Esta composición se plasma sobre un resistente papel adhesivo en el que las letras aparecen perfiladas con un perforado que permite retirarlas una vez pegadas a la lápida. El paso siguiente consiste en someter la superficie de la piedra a la acción erosiva de un potente chorro de áridos de escasa granulometría que talla las formas sin necesidad de un cuidado especial por parte del artífice. El obligado retoque no exime a este sistema de una mayor comodidad y economía, que en la mayoría de los casos es lo que se pretende.<sup>23</sup>

Un grado más en el proceso de industrialización del sector ha venido determinado por el concurso de empresas mayoristas establecidas en centros de producción de mármoles y granitos, como Macael (Almería). Éstas distribuyen una elevada cantidad de relieves y esculturas de pequeño tamaño, que tras beneficiarse de la reducción de costes que supone la cercanía a la materia prima y la producción en serie, eximen a los profesionales del sector de la obligatoriedad de mantener un taller propio.<sup>24</sup> Junto al mantenimiento del mármol blanco como materia prima más empleada (en los últimos años se constata un aumento de la demanda en color gris y de granitos), se ha generalizado el empleo de un nuevo material que se ha venido a denominar mármol reconstituido. Éste exige el empleo de unos moldes que son distribuidos por las empresas mayoristas ya mencionadas. En su interior se vierte una mezcla de polvo de mármol y resina de poliuretano, que tras su endurecimiento tan sólo exige unos breves retoques para obtener una pequeña escultura estéticamente aceptable.

Fuera de nuestro país, Vovelle constató una importante difusión de nuevos materiales como el conglomerado y el gres reconstituido entre 1910 y 1950, que conjuntamente con la fa-



3. Retrato de personaje público realizado por el escultor García Carreras.



4. Iconografía profana en la lápida de un aviador.

bricación en serie contribuyó a una democratización del monumento funerario.<sup>25</sup>

Este mismo sistema de realización seriada e industrial afectó igualmente a la fabricación de esculturas de bronce con arreglo a catálogos, constituyendo un proceso similar al experimentado por la imagerie religiosa producida masivamente tras la guerra civil en los talleres gerundenses de Olot.

#### Las lápidas del cementerio de San Miguel. Aproximación a su estudio iconográfico

El acercamiento a la iconografía de las lápidas se ha realizado sobre una significativa muestra que se ha agrupado por afinidades iconográficas y con independencia de la fecha de su realización. Una primera valoración nos permite comprobar lo heterogéneo y variado de las representaciones, siendo esto común con otros casos estudiados.<sup>26</sup> Si se percibe un cambio en cuanto a composiciones y modelos a lo largo del tiempo, sustituyendo unos motivos a otros. Por lo general los motivos aparecen representados en forma de bajo relieves, sobre todo los más antiguos, o medio relieves, resultando los altorrelieves más infrecuentes.

<sup>23</sup> Agradecemos esta información a la empresa Hijos de Carlos Clu de Málaga. La estimación media de realización de una lápida mediante el concurso de estas técnicas es de una jornada, frente a la semana que conllevaría realizarla de modo artesanal y manual.

<sup>24</sup> Centros de histórico y general renombre como Carrara (Italia) mantienen de forma simultánea a la exportación de mármoles talleres en los que de forma reiterada y masiva se elaboran reproducciones de obras muy conocidas por el gran público, caso del *David* de Miguel Ángel.

<sup>25</sup> M. Vovelle, “La crisis de los rituales funerarios en el mundo contemporáneo y su repercusión en los cementerios”, en *Una arquitectura...*, op. cit., 113.

<sup>26</sup> P. González Jiménez, “El nicho: iconografía y notas sobre el kitsch funerario. El modelo gaditano”, *ibid.*, 427.



5. Ángel que enlaza con el mundo medieval.

### Iconografía religiosa

Dentro del grupo de temática religiosa —el más frecuente—, se observan abundantes representaciones del ángel de la muerte. Se le representa en la forma tradicional, alado, descalzo y vistiendo larga túnica hasta los pies indicativa de su elevada pureza y virtud celestial.<sup>27</sup> Su actitud —por lo general—, refleja languidez y abandono a la vez que una asistencia reconfortante. Con frecuencia aparece portando flores (rosas, margaritas y pensamientos) que deposita sobre el sarcófago, descubre el velo que cubre éste o cumpliendo su papel de figura intermedia entre Dios y los hombres transporta el alma del difunto —tal y como sucede en la pintura románica—,<sup>28</sup> a la que se representa en forma corpórea. En ocasiones adopta una fisonomía próxima a la femineidad, alejándose del tradicional patrón masculino e incluso en su función de transporte de almas aparece integrando escenas en las que los hombros desnudos y cabellos ondulantes exudan sensualidad. Mireia Freixa interpreta estos ángeles-mujer no como representaciones femeninas sino por su valor simbólico y como depositario de valores y cualidades.<sup>29</sup>

A destacar una de las representaciones del ángel realizada en 1971, que por su esquematismo y simplicidad, puede relacionarse tanto con la depuración de formas de la estética de vanguardia como con el trasunto de una pintura bizantina o visigoda. En esta ocasión portaba un cáliz, otro de sus atributos habituales.

Dentro del grupo de lápidas que tienen por figura principal a Jesucristo sobresale por su singularidad una realizada en mármol negro. En ella aparece Cristo crucificado y un ángel sin alas que desde una posición horizontal recoge la sangre derramada del costado herido. La escena aparece completada con unas murallas torreadas sobre la que sobresalen palmeras que muy bien pudieran representar a la Jerusalén celestial, y la figura de un león —símbolo de la resurrección— envuelto en unas llamas purificadoras. Esta elaborada composición, infrecuente en este tipo de realizaciones, parece indicar su inspiración en alguna pintura preexistente.

Esta circunstancia se hace más evidente en un caso en el que se ha representado al Cristo de San Plácido de Velázquez

—tan habitual en los recordatorios de exequias—,<sup>30</sup> mediante una técnica que consiste en el picado de la superficie pulimentada de la piedra. Otras iconografías (Nazareno, Cristo abrazando a San Francisco, Resurrección, Cristo velando ante la tumba...), obedecen a las distintas e íntimas devociones del difunto o sus familiares, y han sido representadas con un aire dulzón y amable carente por completo de expresividad. Merece destacarse el caso particular del Calvario, cuyos ejemplares han sido realizados en torno a los años veinte del presente siglo. La escena se ha completado con María Magdalena arrodillada a los pies de la cruz. La comparación entre los distintos ejemplos nos confirma que no se trata de obras seriadas, pues se observan diferencias entre ellos. La composición —cobijada en un templete gótico—, sin embargo, sí es la misma, evidenciando que todas ellos fueron realizados siguiendo un único modelo, posiblemente una estampa.

Mención aparte merecen las representaciones relicarias en las que es posible identificar a las imágenes titulares de algunas cofradías, en las que el busto del crucificado de Pedro de Mena constituye quizás la más popular por su arraigo devocional.

Resulta curioso la afinidad entre la profesión y la devoción, pues a un secretario del Ayuntamiento de la ciudad —habitual usuario del lenguaje escrito—, se acopló un busto de Santa Teresa a la que se distingue por sus atributos habituales de la pluma y la paloma. Dentro del grupo de las lápidas devocionales destaca alguna por la plasmación de la firma autógrafa del fenecido. Mayor interés ofrece una lápida —realizada en bronce, al parecer—, que data de 1924 y que pertenece a un expresidente de la Diputación cuyo retrato en relieve se ha representado entre San Jerónimo y la figura de una plañidera. También la lápida del que fue presidente de sus Ferrocarriles Andaluces,<sup>31</sup> Kerommes, se ornamenta con su busto, aproximando este tipo de realizaciones al retrato, obra que aparece firmada por el escultor local García Carreras.

En el grupo de imágenes marianas aparecen inmaculadas, la Virgen Niña con Santa Ana, Vírgenes de las Angustias o la Virgen del Carmen, tema éste que resulta especialmente apropiado cuanto que en ocasiones se le representa en el purgatorio entre las almas atribuladas.<sup>32</sup> También el busto de la Virgen de la Soledad parece apropiado para este fin y se le representa con frecuencia.

### Iconografía profana

Fuera del círculo de lo estrictamente religioso cabe referirse por lo frecuente de su aparición a jóvenes oferentes que portan simbología funeraria (antorchas invertidas, guirnalda de flores) o figuras femeninas de vestimenta talar que abrazadas a la tumba podemos identificar con las plañideras clásicas.

Por su singularidad hemos de destacar una lápida realizada en 1936, que combina el mármol blanco con una estela de bronce en la que de un tupido follaje emergen dos ciervos enfrentados que flanquean un monograma cuya significación cristológica resulta realizada por la presencia del alfa y omega, mientras que los animales —desde época paleocristiana—, representan tanto al árbol de la vida por la similitud de sus cornamentas como al propio Cristo.

Esta singularidad la comparte con aquella otra pertenecien-

<sup>27</sup> Sobre simbología religiosa puede verse: G. Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, 1956, y B. Castellanos de Losada, *Iconología cristiana y gentilicia*, Madrid, 1850.

<sup>28</sup> Sobre ésta y otras iconografías ver: F. Revilla, *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990; J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1971; J. Hall, *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*, Alianza Editorial, 1971, y L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, 1955.

<sup>29</sup> M. Freixa, *op. cit.*, 53.

<sup>30</sup> A. Rossetti, "Ora pro nobis", en AAVV, *El kitsch español*, Ediciones TH, 1988, 73.

<sup>31</sup> Agradezco a don José Luis Cabrera darme a conocer esta obra.

<sup>32</sup> Sobre iconografía de la Virgen puede consultarse: M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, y J. M. González Gómez y M. J. Carrasco Terriza, *Escultura Mariana Omubense*, Diputación Provincial de Huelva, 1981.

te a un piloto de la aviación fallecido en combate durante la Guerra Civil, cuya iconografía ha quedado reducida a un aeroplano en pleno vuelo. La que señala la sepultura del alcalde y poeta Estrada Segalerva destaca por albergar un retrato escultórico de su rostro, y enlaza con todas aquellas lápidas cuyo interés radica en la significación histórica o artística de los personajes a los que recuerda.

También cabría aludir a los distintos significados de las flores y plantas que acompañan las distintas composiciones, como la hiedra, de eterno verdor y símbolo de la inmortalidad, la rosa que simboliza amor, la margarita inocencia o la amapola, asociada con el sueño y por tanto con la muerte. Este mismo significado es el que habría que atribuir a la antorcha invertida (la vida se apaga) o al reloj o clepsidra con alas ("tempus fugit", inexorable agotamiento del tiempo vital).

En el extremo opuesto a estas realizaciones que ofrecen un cierto interés se encontrarían aquellas otras sumamente simples basadas en el empleo de cruces combinadas con elementos flo-

rales diversos o el grafismo de su texto. No faltan aquellas notas claramente kitsch que sin duda abundan en todas las necrópolis, aunque hay que señalar que en la mayoría de los casos este carácter les ha venido dado por su reinterpretación posterior por parte del usuario, que ha completado el nicho mediante la inclusión de muñequitos de primera comunión, pequeños juguetes o protecciones en aluminio dorado que recuerda al excesivo funcionalismo que a menudo invade los balcones de nuestras ciudades.

Una adecuada conclusión nos llevaría a desrecomendar aplicar el calificativo kitsch a la producción funeraria menor de forma generalizada, pues aunque excepcionalmente, se encuentran realizaciones que por su calidad, infrecuente iconografía o por albergar retratos del difunto, podrían ser considerados con arreglo a otros parámetros. En cualquiera de los casos las lápidas de un cementerio, de forma genérica, se muestran como una interesante lectura de la vida pasada de una ciudad y su posterior reinterpretación por el mundo de los vivos.



## EL RECORDATORIO, O LA EVOCACIÓN OLVIDADA

ROSARIO ANGUITA HERREDOR

**B**AJO la fórmula “evocación olvidada” pretendemos hacer un estudio y un seguimiento de una de las manifestaciones sociales más arraigadas en nuestro país que creemos aún no ha sido analizada lo suficiente. La citada expresión se refiere sin más a los recordatorios de Primera Comunión, un objeto presente en nuestra sociedad que, como indica su nombre, consiste en hacernos recordar un acto —religioso por cierto, aunque con unas connotaciones laicas—, y que una vez en nuestro poder, tendemos a dejar olvidado en el fondo de nuestros cajones y en el de nuestra memoria.

Dicho esto, nos vamos a introducir en un trabajo en el que nos deberemos ocupar de temas tan diferentes como el de lo piadoso, lo social, la fiesta, la costumbre, y especialmente lo que tienen de artístico estos pequeños objetos. Es en este último punto en el que nos vamos a detener particularmente con el estudio de los materiales utilizados, las formas empleadas y sobre todo la iconografía que, como veremos más adelante, abarcará desde la simple copia de importantes obras de arte —especialmente pictóricas— hasta llegar a los extremos del más puro estilo kitsch, pasando asimismo por la abstracción de formas, todo ello dependiendo evidentemente de las modas y los gustos del momento.

En primer lugar deberemos contextualizar el tema explicando cuál es el motivo de que aparezca este tipo de tarjetas, el por qué de su creación, y su función. Tal como indica su nombre, se trata de la rememoración de un hecho religioso, como la Primera Comunión, que poco a poco ha ido incorporando influencias laicas para llegar a convertirse en un festejo caracterizado por ser una mezcla de gestos espirituales y profanos.

Expresándolo en los términos que Philippe Ariès y Georges Duby apuntan en su *Historia de la vida privada*: “los actos religiosos que marcan las grandes etapas de la vida de cada cual tienen un significado doble, que justifica que pueda hablarse al respecto de ritos de paso...”.<sup>1</sup> Estas fiestas generacionales representan un cambio en la vida de las gentes, en sus hábitos y costumbres. Así, lo mismo que el bautismo entre los cristianos representa el nacimiento, la primera comunión sería el acto que señala el final de la infancia, es decir, pasar de niño a adolescente, o bien de niño a hombre.<sup>2</sup>

La primera comunión se consolidará como la ceremonia que hoy conocemos hacia fines del siglo XVII o primeros del XVIII, aunque no será hasta la centuria siguiente cuando adquiera verdadero auge. Ya en el siglo XIII, el Concilio de Letrán estipuló sin más que la primera comunión debería tomarse a la

edad de la razón, o sea cuando se supiera distinguir el pan sagrado del ordinario; y más tarde, Trento (siglo XVI) la concreta entre los 9 y 14 años, aunque se prefiere siempre esta última cifra. En consecuencia, durante los siglos XVI y XVII el referido acto consistía en que los niños entre 12 y 14 años —cuando finalizaban el catecismo— comulgaban por primera vez, aunque sin ningún festejo especial, el día de la Pascua, incorporándose de esta forma a la nueva etapa que se les abría en sus vidas. Así pues será a partir de 1700 aproximadamente cuando los niños y niñas entre 12 y 14 años, vestidos con sus mejores galas, asistan a la primera comunión el lunes o martes después de Pascua, o bien en los domingos siguientes a este día;<sup>3</sup> esta edad se mantendrá hasta que en 1910 el decreto de Pío X “*Quam singulari Christus amore*” la rebaje hasta los 7 años.

En definitiva, un acto que en un principio fue considerado simplemente un paso hacia adelante en el camino de la salvación, con connotaciones sólo religiosas, poco a poco fue adoptando signos profanos en el sentido literal de la palabra, dando la sensación de ser un emotivo y solemne espectáculo en el que disfrutaban todos los componentes.

Ariès y Duby, que por cierto ven en la primera comunión una prefiguración del matrimonio, aducen por otra parte que la comunión solemne y colectiva se introdujo hacia mediados del siglo XVIII en Francia, primero en determinados centros religiosos como los jesuitas y luego en las parroquias, aunque aún en 1789 no estaba muy difundida.<sup>4</sup>

Así, podemos considerar por una parte el aspecto religioso y piadoso para el que el niño ha debido ser preparado previamente y en el que tiene especial importancia el catecismo y la celebración de la primera eucaristía. Por otro lado está la fiesta que más adelante se le añade, que se inicia ya en la ceremonia religiosa con desfile de los niños y niñas ataviados con sus trajes especiales y a menudo fotografiados para la posteridad,<sup>5</sup> cánticos gozosos, plegarias, etc., y que continúa posteriormente con un banquete de más o menos envergadura —dependiendo del poder adquisitivo de la familia— en el que el niño recibe regalos que en los primeros momentos consistían en joyas, relojes y objetos religiosos casi siempre —misal, libros de piedad, crucifijos...— y en los últimos tiempos se les añaden otros juguetes.

Toda esta parafernalia chocaba sin embargo con el concepto religioso de la primera comunión. La Iglesia se puso en contra del lujo y excesivo gasto en ropas nuevas para toda la familia así como en celebraciones y banquetes; no obstante, a pesar

<sup>1</sup> Ph. Ariès y G. Duby: *Historia de la vida privada*. Tomo V, p. 83. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

<sup>2</sup> A este respecto ver: S. Rodríguez Becerra: *Las Fiestas de Andalucía*. Pp. 135-136. Biblioteca de cultura andaluza, Granada, 1985. A. de Miguel: *La España de nuestros abuelos*. Pp. 171. Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

<sup>3</sup> Ph. Ariès y G. Duby: *op. cit.*, p. 83.

<sup>4</sup> Ph. Ariès y G. Duby: *Historia de la vida privada*. Tomo VII, p. 258. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

<sup>5</sup> Ellos con traje de paño negro y brazal de tela fina en el brazo derecho. Ellas, pequeñas novias, de blanco y con velo, como apuntan Philippe Ariès y Georges Duby en el tomo VII de su obra citada aquí, p. 259.

de sus críticas, nunca logró erradicar el aspecto profano de lo puramente piadoso.

De esta forma una celebración religiosa se convierte en la fiesta familiar que congrega a parientes y amigos, y donde curiosamente también se pueden observar las diferencias de status, poder económico o mentalidad.

En este marco festivo de regocijo y entrega de regalos al comulgante, éste y, más que éste, sus progenitores, se vieron obligados a distribuir entre sus amigos una serie de estampas con imágenes pías alusivas casi siempre al acontecimiento eucarístico —aunque hay excepciones— y que al dorso presentaban el nombre del niño y la fecha y lugar de la celebración, datos a los que a veces se les añaden textos piadosos.

Pero no sólo de celebraciones eucarísticas se trata, también queremos dedicar en nuestro trabajo un pequeño apartado al tema de la muerte y su recuerdo impreso. Lo mismo que la primera comunión, aunque con unas connotaciones evidentemente mucho menos gozosas, el fallecimiento de una persona conlleva asimismo una serie de reuniones o “fiestas” familiares con motivo del funeral o aniversario. No vamos a entrar en las costumbres del luto, pero sí queremos participar en la idea de que “el sufrimiento, el dolor y la pena no se escriben. Hay un pudor absoluto con respecto a los sentimientos íntimos. Las únicas huellas escritas que deja la muerte se encuentran en los ritos: participaciones, correspondencia orlada de negro, gastos anotados en las agendas a propósito de vestidos de luto o de mantenimiento del cementerio”,<sup>6</sup> a lo que queremos añadir los recordatorios, mucho más sobrios que los de la primera comunión, pero también con un gran arraigo en nuestra sociedad desde hace aproximadamente un siglo, época del que data el más antiguo que nosotros conocemos.

Sin embargo, estos dos tipos de recordatorios, surgidos como vemos en la segunda mitad del siglo XIX, no son las primeras estampas piadosas que se conocen. Tienen un antecedente en una serie de imágenes grabadas de devoción popular creadas para “impulsar la piedad de las gentes sencillas lo mismo que un gran retablo, pero con la ventaja de que por muy poco dinero, o incluso regalada, se podía mantener en el interior de la casa”.<sup>7</sup> Estas estampas con imágenes de santos y seres celestiales surgen y se difunden por Europa a partir del siglo XV, repartiéndose entre los devotos durante las fiestas religiosas; siendo cada vez más solicitadas, esta costumbre se generalizó tres siglos más tarde. Así, por medio de técnicas como la xilografía, el aguafuerte, o —a partir del siglo XVIII— la litografía, se pudo contar con una gran variedad de imágenes que muy a menudo reproducían cuadros o dibujos de autores muy conocidos.<sup>8</sup> En esta serie de estampas de devoción y en la técnica empleada se basan los recordatorios que aquí tratamos.

Surgidos debido a unos hábitos y a unas “necesidades” creadas por la sociedad burguesa en la segunda mitad del siglo XIX, podemos hablar de ellos como de objetos de lujo que se generalizaron a lo largo del presente siglo hasta llegar a convertirse en un imperativo a la hora de programar una primera comunión al ser requeridos por los familiares y allegados, y convertidos por tanto en un lucrativo negocio para talleres y tipografías.

Pudiendo adelantar que los ejemplos más primitivos de recordatorios que hemos manejado datan de 1898 aproximadamente —lo que no quiere decir que no los haya de años anteriores—, por las características ciertamente empíricas de este trabajo y, puesto que los más antiguos son de esa época, vamos a ceñirnos a una cronología que parte de ahí.

Los materiales empleados serán sobre todo el papel y el cartón, que a veces se complican de tal forma en su decoración

y técnicas de trabajo que llegan a conseguir efectos tan especiales como son las buenas imitaciones de telas y encajes, papel tornasolado, relieves, etc., dado que uno de los objetivos que se pretenden es —aparte de recordar un hecho religioso y familiar— el de, en cierto modo, impactar. Así, se recurre muy a menudo a los colores llamativos, dorados, bordes festoneados imitando labores, letras recargadas, zonas transparentes simulando vidrieras tras las que suele aparecer la imagen o fotografía, etc.

Aparte de los textos con el nombre del comulgante, la fecha y el lugar de la celebración —parroquia, colegio, ciudad...—, es usual que se añadan textos y poesías alusivas al misterio eucarístico y al gozo que vive quien lo recibe por primera vez.

Son objetos realizados en talleres tipográficos, donde la técnica más utilizada es la del grabado, la xilografía, el aguafuerte o la litografía, y en los últimos tiempos otras bastante más novedosas y acordes con los adelantos técnicos que caracterizan nuestra época.

Las formas que toman las tarjetas no son muy variadas, ya que se puede hablar únicamente de tarjetas rectangulares y de dípticos, a veces con bordes festoneados imitando encajes. Mientras las de forma rectangular constan por lo general de un anverso con las imágenes y un reverso con la leyenda, los dípticos —que se cierran a modo de libros— contienen la información en el interior, mientras en la parte externa sólo aparecen los elementos decorativos. Asimismo su tamaño puede oscilar entre los 4,2 × 7,5 cm en el caso de las más pequeñas, y los 8,5 × 12,5 cm en el de las mayores.

Las imágenes representadas abarcan una variedad muy amplia de temas eucarísticos y religiosos en general dependiendo de la época. Por lo tanto, podemos observar desde temas que reproducen obras maestras del arte —especialmente de la pintura renacentista y barroca—, hasta imágenes en el más puro estilo kitsch, que son, salvo excepciones, las que vienen dándose más a menudo.

Así, suelen aparecer desde la *Santa Cena* de Juan de Juanes, la *Inmaculada* o el *Divino Pastor* de Murillo, hasta una *Dolorosa* de Sassoferrato —tema un tanto inusual en estas tarjetas—, o imágenes alusivas a la Eucaristía que podemos catalogar dentro del arte Kitsch. En estas últimas casi siempre son protagonistas los niños, la figura infantil está presente: el Niño Jesús, Jesucristo muy joven dando la comunión o consagrando, grupos de niños recibiendo y a veces acompañados por el ángel de la guarda, niños representando la Santa Cena, etc. A todo ello se le suman a veces otros elementos iconográficos como ramos de azucenas, cálices, copones, o el pan y las espigas, las uvas, etc.; como vemos, casi siempre con unas connotaciones expresamente eucarísticas.

Quizá lo más sugestivo de todo ello es el estilo que lo caracteriza. Salvo las imágenes que reproducen temas clásicos, en el resto —que por cierto es bastante más numeroso, y se da además desde los primeros momentos— predominan las imágenes ingenuas, azucaradas, dulzonas y amables de niños regordetes, los colores pasteles —rosas, violetas o lilas...—, muchas curvas, y ornamentación almibarada, rozando lo cursi si no totalmente dentro de este concepto. Todas ellas pertenecen al género kitsch piadoso que, por cierto, goza de una gran difusión ya que “en la medida en que la religión secular utiliza —según una tradición permanente— a la emoción estética, recuperándola en provecho propio, se inclina espontáneamente, por razones de eficacia, hacia la mayoría, y por lo tanto, hacia la adaptación de las normas artísticas a los deseos latentes de esa mayoría, en

<sup>6</sup> Ph. Ariès y G. Duby: *op. cit.*, p. 264.

<sup>7</sup> R. Camacho Martínez: “Devoción popular e imagen culta: Las ‘Aleluias’ de la catedral de Málaga”. *Boletín de Arte*. N.º 16, p. 197. Málaga, 1995.

<sup>8</sup> M.º C. Montoro Cabrera: “El grabado como plasmación de la religiosidad popular”. En *La Religiosidad Popular, II. La vida y la muerte: la imaginación religiosa*. P. 195. Ed. Anthropos, Madrid, 1989.

la medida en que es capaz de discriminar. El arte religioso está, pues, permanentemente amenazado por el kitsch, lo roza y una buena parte cae en él".<sup>9</sup>

Por su parte, también los recordatorios fúnebres participan de estas características aunque con algunos cambios de matiz. Por ejemplo, los colores son opacos y oscuros, predominando las tonalidades grises, negras y marrones; y los textos son alusivos a la vida eterna y a los bienaventurados que entran en contacto con Dios. Entre ellos son más usuales las formas de dípticos, muy a menudo orlados de negro, y en los que abundan más las imágenes piadosas y patéticas de los calvarios, Cristo en el huerto de los olivos, la dormición de la Virgen, el Sagrado Corazón de Jesús, las Dolorosas de Tiziano o de José de Mora, Cristos barrocos o del Greco, etc., sin

olvidar nunca el aspecto kitsch que muchos de ellos presentan.

Como conclusión recordaremos que en todas las civilizaciones existen costumbres y rituales que se repiten y que contribuyen a dar carácter a la idiosincrasia y a la cultura de un grupo social determinado. España no es ajena a este fenómeno donde se mezclan el elemento religioso y el laico, como por ejemplo la celebración de la primera comunión y del funeral, ceremonias que se caracterizan por celebrarse con banquetes y cultos religiosos, así como por entregar a los amigos y allegados tarjetas que conmemoran el evento. Esta forma de recuerdo, totalmente arraigada en la vida cotidiana de los españoles, se remonta a la segunda mitad del siglo XIX respondiendo siempre a modas pasajeras y por tanto sometándose al gusto popular.

<sup>9</sup> A. Moles: *El Kitsch. El arte de la felicidad*. P. 48. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.



## EL LEVANTE FELIZ O EL LEVANTE FALAZ. REFLEXIONES SOBRE EL COSTUMBRISMO VALENCIANO

VICTORIA E. BONET / ÁUREA ORTIZ / M.<sup>a</sup> JESÚS PIQUERAS

### ACTE UNIC

Entrá de una alquería de l'horta de València. Pórta gran al foro en vista de hórta. A un costat la canterera y els escudellers, adornats en apilaes quíqueres y plats de coloríns, drets, y alguns pichers. Al altre costat una estaca empotrà en la paret, de la que pencharán aparells, un sombrero de rosí y ferramentes de llauransa. Pórtes laterals en cortinets a rams. Una tauleta en tapet ramechar y cahires de córda compónen el moblach. Tota llum.<sup>1</sup>

¿QUÉ sugiere el nombre de Valencia? Sin duda, paella, huerta, sol y fiesta. Es imposible no tropezar con estos tópicos a la hora de definir nuestra idiosincrasia y están tan arraigados que no permiten dar cabida a otro tipo de respuesta. Resulta irritante no poder librarse de ellos, a pesar de lo lejos que estamos de la sociedad agraria que los creó; y lo que es peor, inevitablemente acabamos adaptándonos al tópico. No hay que pensar que la imagen tópica y kitsch fue creada durante la dictadura franquista, aunque sí fue explotada y fomentada. No es tan sencillo. La permanencia del arquetipo no parece depender del momento político y ha sobrevivido en perfecto estado de salud a dictaduras, repúblicas y democracias. La longevidad y tozudez que revelan hace necesaria una reflexión.

Este trabajo plantea y repasa los clichés que han creado una imagen muy concreta, y harto discutible, de Valencia e intenta, en algunos casos, rastrear su origen. Veremos cómo lo que se inicia en la pintura y la literatura valenciana decimonónica se consolidará hasta el punto que cualquier medio de expresión que hable de Valencia, recogerá fatalmente la misma imagen. Es el caso del cine, la música, la prensa, la publicidad o la televisión. Incluso cuando desde la misma cultura valenciana la imagen creada es negativa, como es el caso de las novelas de ambiente valenciano de Blasco Ibáñez, lo que permanece en la memoria colectiva es lo folklórico, de tal manera que triunfa el decorado (la huerta, la barraca, los naranjos), sobre el contenido real (la lucha por la posesión de la tierra, el enfrentamiento de clases, la dureza de la vida en el campo).

Iniciemos el paseo entre naranjos y aromas de azahar.

En la segunda mitad del siglo XIX la pintura de género adquiere una gran importancia en el mercado del arte español. Por pintura de género entendemos aquella que representa as-

pectos de la vida cotidiana no exentos de realidad pero destacando lo anecdótico, lo amable. Son cuadros, por lo general, de pequeño formato, de carácter descriptivo y de colorido llamativo y abundante. Una parcela de este tipo de pintura la constituye el cuadro de costumbres, que hoy en día, se refiere exclusivamente al ámbito rural, a diferencia de lo que se entendía en la época.<sup>2</sup> Como en el resto de España, en Valencia esta temática se impuso en las preferencias del público,<sup>3</sup> y dada la importancia económica y social de la Huerta, este fue el asunto pictórico por antonomasia. Se trata de una producción sostenida, fundamentalmente, por un grupo social cuyo poder económico proviene de la propiedad agraria. El universo de la huerta experimenta una idealización que lo convierte en un mundo reconfortante, cuyos habitantes son felices y su actividad laboral no es mostrada:

Aunque siempre debieron existir bastantes agricultores independientes, pero menos afortunados de lo que se imagina, el campesinado valenciano ha estado formado en su mayoría por colonos, trabajadores de heredades ajenas. La mayor parte de la tierra ha estado en manos de terratenientes rentistas, residentes en el casco urbano, ajenos a las preocupaciones y trabajo diario de la agricultura.<sup>4</sup>

Esta representación idílica no encaja con la realidad, pero la realidad no interesa, no es grata para ser disfrutada en las casas urbanas de los terratenientes. Es una sociedad en constante cambio, en la que surgen nuevos grupos sociales, como asalariados y pequeños comerciantes, lo que provoca una cierta incompreensión entre este nuevo mundo urbano y el rural tradicional. Se produce una reacción que refleja un grado de des-

<sup>1</sup> J. Peris Celda, *Sels de novensá*. Valencia, 1917, p. 5.

<sup>2</sup> "Se entiende por pintura de género, la que tiene por objeto asuntos populares, de trages campestres y familiares, en escenas más o menos fáciles, representadas tales como pudieran haber acontecido en distintas épocas y lugares." J. Galofre, *El artista en Italia y demás países de Europa*. Madrid, 1851, p. 126. Una definición más vaga nos la ofrece F. M. Tubino, "Cuadros de costumbres: escenas de la vida individual y colectiva que no entran en el cuadro de historia". *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 60.

<sup>3</sup> En la Exposición de la Sociedad de Amigos del País, celebrada en Valencia en 1851, se advierte tímidamente la presencia de los cuadros de costumbres. Sin embargo, en las exhibiciones artísticas organizadas por el Ateneo de Valencia en la década de los setenta, la presencia de este género de obra es importante. Así, en los artículos sobre estas muestras pictóricas aparecen títulos tan expresivos como: *Una boda de ricos labriegos valencianos en el siglo pasado*, *La lección de solfeo en casa del cura de un pueblo de Valencia* o *Baile de labradores*. En esta transformación de los temas en la pintura valenciana había colaborado muy eficazmente la labor del artista Bernardo Ferrándiz Badenes (1835-1885). A partir de este momento el éxito del costumbrismo pictórico no conocerá límites. Es necesario recordar también la publicación en 1859 del texto *Los valencianos pintados por sí mismos. Obras de interés y lujo, escrita por varios distinguidos escritores*, donde se hace un repaso de los tipos populares de Valencia. Sobre la pintura de costumbres en España y la importancia del género en Valencia ver también, R. Balsa de la Vega, *Los bucólicos (La pintura de costumbres rurales en España)*. Barcelona, 1892.

<sup>4</sup> E. Burriel, "Importancia de la nobleza y la iglesia en la estructura de la huerta de Valencia". *Estudios Geográficos* (XXX, mayo, 1969), p. 307. Sobre la propiedad agraria en Valencia, J. Romero González, *Propiedad agraria y sociedad rural en la España Mediterránea: los casos valenciano y castellano en los siglos XIX y XX*. Madrid, 1983.



1. B. Ferrándiz, *El tribunal de las aguas*.



2. Terratenientes de los Serranos, ca. 1875.

confianza por parte de aquellos cuya fuente de riqueza es la tierra, frente a los que la obtienen en otros sectores. Esto está muy bien reflejado en numerosas obras de teatro popular, en las que el personaje que proviene de la ciudad, además de no hablar valenciano, intenta siempre aprovecharse de la buena voluntad y la nobleza del "llauro". Por ejemplo, en *Dos gotes d'aigua*, de Francisco Palanca y Roca, uno de los pretendientes de la protagonista, castellanohablante, es un estafador. Estas obras reflejan muy claramente la resistencia del valenciano tradicional a modificar su entorno:

PEÑORA: Este, qu'es un mal valensiá.

PASTILLA: Ell, que vole que Valensia sea un poeblo en terañinas, un corral de vacas.

PEÑORA: Yo soc el valensiá de soca, de raíl, y éste el valensiá capchirat, el moderniste, el d'ara. Malo, un bulto de San Esteve, Charlot, pollo faba.

PASTILLA: Tú, Peñora, sempre de gorra, espardeñes, peixcaor de caña. Pobresa!<sup>5</sup>

La visión idílica de la huerta nace del hecho real de que la vega valenciana ha sido la principal fuente de riqueza. Ello ha generado una serie de tópicos, que perduran hasta nuestros días, y que se pueden rastrear incluso en la literatura de la Edad Media, tópicos que hacen especial hincapié en la fertilidad y el jardín de flores:

Valencia... hállase situada en un inmenso llano... es feracísima en olivos, granados, limoneros, cidros y demás árboles frutales y creo que en el resto de Europa no se hallará otra comarca marítima en la que se produzcan frutas tan exquisitas. El campo valenciano es fertilísimo...<sup>6</sup>

A este arquetipo, por las motivaciones económicas y sociales que someramente hemos señalado al principio, se le añaden, desde mediados del siglo XIX, otros elementos folklóricos y costumbristas que completan la imagen de la huerta que se ha consagrado hasta hoy. Esta representación ideal se opera en dos ámbitos: la literatura popular y la pintura. En el campo de la literatura se produce una eclosión de obras, preferentemente teatrales y poéticas, de exaltación de lo valenciano, que cuaja en la década de los 70, con la fundación de Lo Rat Penat (1878) y los Jocs Florals (1879). A partir de ese momento la cultura del país gira en torno al "jocfloralisme". El inmovilismo se apodera de la vida cultural dando lugar a lo que Sanchis Guarnier denominó "estética kitsch":

Calia fer l'art assequible i plaent, tant el plàstic com el literari, tot i traent-li qualsevol dificultat o complicació i levant-li tot allò que fos problemàtic o inquietant; és a dir, l'artístic es limitava a l'agradable, o, pitjor encara, es reduïa al grotesc.<sup>7</sup>

El "kitsch", compensador y consolador de la realidad, confecta un arte sucedáneo con elementos del genuino. Lo que en un primer vistazo superficial y benevolente podría parecer una reivindicación de la personalidad valenciana acaba convirtiéndose en un folklorismo de postal y souvenir, cuyo principal exponente es el llamado "teatro de espardeña".<sup>8</sup> Que esta imagen folklórica ha permanecido hasta nuestros días lo demuestra el enorme éxito de público de la película *El Virgo de Visanteta*, dirigida por el valenciano Vicente Escrivá en 1978, basada en la obra de Bernat i Baldoví (1810-1864), éxito que provocó la realización de una secuela, *Visanteta esta-te queta*, al año siguiente.

Desde sus inicios en Valencia, el cine no dudó en utilizar los temas que triunfaban entre el gran público. Entre las primeras películas que se rodaron en Valencia en el año 1896, se encuentran, junto a vistas de la ciudad, un "baile de labradores" y un "guiso de una paella". Posteriormente en la década de los veinte, único momento en que se puede hablar de una industria del cine en Valencia, las principales producciones cinematográficas se debatían entre el drama rural y el sainete, con títulos tan significativos como: *Dolorettes* (José Buchs, 1922), *La barraqueta del nano* (Joan Andreu, 1924), *Nit d'albaes* (Maximiliano Thous, 1925), *Les barraques* (Mario Roncoroni, 1925), *Rosa de Levante* (Mario Roncoroni, 1925), *Valencia. País del arte y de las flores* (Paulí Cubells, 1928). Sin comentarios.

<sup>5</sup> F. Hernández-Casajuana, *Valensia, la guapa*. Valencia, 1929, p. 3.

<sup>6</sup> J. Münzer, *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemanniam* (1494-1495). Citado en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, 1952, I, p. 341. Una interesante recopilación de textos en torno a la feracidad de las tierras valencianas puede encontrarse en J. V. Boira Maïques, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, 1992, pp. 73-76.

<sup>7</sup> M. Sanchis Guarnier, *El sector progresista de la Renaixença valenciana*. Valencia, 1978, p. 74.

<sup>8</sup> El polifacético activista cultural Maximiliano Thous ofreció una expresiva definición de este género: "teatro en que los personajes son groseros, incultos y poco menos que incivilizados; las costumbres zafias y toscas, y el lenguaje bajo e impuro". Citado en P. Gómez Martí, *Los tipos psicológicos del pueblo valenciano y su representación en el teatro de Escalante*. Valencia, 1920, p. 17.

Somos conscientes de que esta visión está obviando algo indudable, la existencia, durante el siglo XIX, de un sentimiento regionalista valenciano que está en el origen de la presencia cada vez mayor de temas valencianos en el arte y la literatura. Una expresión sincera de este regionalismo fue una tímida *Re-naixença*, pero a pesar de ello, no se pudo imponer una imagen de Valencia que fuera más allá del tópico, precisamente porque la sociedad a quien iban dirigidas estas obras era una sociedad conservadora y tradicional, vinculada a la tierra, poco inclinada a aceptar las innovaciones, que sólo se mira a sí misma.

En la pintura decimonónica la huerta valenciana se convirtió en un tema para dos géneros distintos: las costumbres y el paisaje. La enorme importancia económica y social de la huerta se refleja también en el hecho de que en la segunda mitad del siglo XIX los paisajistas incorporan a sus cuadros la vega valenciana, considerándola un asunto pictórico con valor por sí mismo.<sup>9</sup> Lo curioso es que, en el paisajismo, lo que empezó siendo un tema que encajaba en las corrientes de corte realista consolidadas en Europa en ese momento, adquirió con relativa rapidez y como consecuencia del tipo de demanda, unas características similares a las de la pintura de costumbres, convirtiéndose en un tópico como una casa, en este caso, como una barraca. Del mismo modo que la intención de los paisajistas valencianos era captar la huerta con fidelidad para lo que pintaban del natural, también los pintores de costumbres hacían lo mismo. Es el caso de Bernardo Ferrándiz, que se trasladaba a la huerta para reproducir con veracidad a sus habitantes y su entorno.<sup>10</sup> Su escasa habilidad con el pincel le impidió trasladar al lienzo esa imagen sincera, dando como resultado escenas torpes, acartonadas, sin vida. Se perdió una gran oportunidad.

La exaltación de lo valenciano se desarrolla en un decorado que incluye inevitablemente los siguientes elementos: la barraca, la naranja, las flores y el azahar, los mismos que hoy podemos encontrar en cualquier calendario de pequeño comercio o caja de ahorros. La barraca paradisíaca que encontramos en la obra de Teodoro Llorente a finales del siglo pasado, permanece inalterable:

¡Barraca valenciana! ¡Santa i noble  
Escola del treball! ¡Modest breçol  
del que nos dona el pá, laboriós poble  
curtit pel vent i bronzejat pel sol!  
Més que els palaus de jaspis i de marbres  
més que los arcs triomfals i els coliseus,  
tu, pobre niu, perdut en mij dels arbres,  
valdrás sempre als ulls meus.<sup>11</sup>

Esta poética descripción de la vivienda campesina es la misma que encontramos varias décadas después.

La barraca, esa sencilla construcción que perdura en mitad de la huerta, es la morada clásica del labrador valenciano. Cantada por los poetas más esclarecidos, sirviendo de tema a Blasco Ibáñez para su más interesante novela regional, enaltecida por los más ilustres literatos, copiada por el objetivo de la cámara fotográfica y la paleta de los pintores, acogedora y cordial, de estructura



3. M. Thous, *Nit d'albaes*.

gallarda, de blancura impecable, es como un minúsculo oasis en medio del proceloso mar verdeante de la huerta valenciana (...). En la de delante, a más de otras ventanas, la puerta de entrada, sobre la que hay adosada una cortina de colores vivos, de líneas paralelas, iguales, como las que guarnecen los ventanales de los lindos chalets donde moran en Hollywood las grandes estrellas de la pantalla.<sup>12</sup>

Este Taj Mahal de adobe está inmerso en un vergel sin par, donde las flores y los naranjos crean un marco incomparable al que resulta imposible renunciar. En la obra de teatro *La Rosella* de Peris Celda, la protagonista renuncia a un marquesado en Madrid por seguir viviendo en su barraca en la huerta: "Val mes una marfeguetta de les pellores d'enguañ, que tots els cuixins de ploma quant no hiá felisitat".<sup>13</sup>

Naturalmente, en semejante paraíso, sus habitantes tienen todas las virtudes. Si seguimos las descripciones que nos ofrece la literatura, el labrador valenciano es un hombre trabajador, orgulloso, espabilado, espontáneo, comunicativo, mientras la huertana es guapa, perspicaz y hacendosa, cuida de la casa y su familia; "la valenciana, tan cordial y limpia, es perfecta física-

<sup>9</sup> La pintura de paisaje en Valencia siguió una evolución similar a la del resto de España. Tras los paisajes de corte clásico, donde una escena con figuras justificaba el cuadro, y los arrebatos románticos de parajes espectaculares y ruinas, surgen unas obras que descubren en la huerta y su ufana belleza un buen motivo pictórico. La vega valenciana se convertirá en un asunto frecuente entre paisajistas como Rafael Montesinos Ramiro (*Campanar y su huerta*. 1864), Rafael Montesinos Ausina (*La primavera en los alrededores de nuestra ciudad*. 1873), Javier Juste Cerveró (*En la huerta*. 1883), Antonio Gomar y Gomar (*El huerto, Trigo y naranjos*) o Francisco Mas y Carrasco (*En la alquería*. 1883). V. E. Bonet, "Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia". *Saitabi*, XLV, 1995, pp. 69-78.

<sup>10</sup> "Él sabe cuando se celebran las fiestas patronales en todos los pueblos de la huerta valenciana, y no perdía una por mezquina que sea y en la libreta que siempre lleva, en el bolsillo de los faldones de la levita, escribía anotaciones, descripciones, detalles, pormenores y muchas veces rasgos para la mejor retentiva de las figuras destacadas que le han impresionado." M. González Martí, *Manuscrito inédito. Bernardo Ferrándiz (1835-1885). Biografía novelada*, p. 46.

<sup>11</sup> T. Llorente, "La barraca". *Valencia Atracción* (n.º 37, 1929), p. 25.

<sup>12</sup> J. Rico Estasen, "La barraca valenciana", n.º 37, 1929.

<sup>13</sup> J. Peris Celda, *La Rosella*. Valencia, 1921, p. 35.



4. J. Pinazo, *Floreale*.5. J. Benlliure, *El tío Andreu de Rocafort*.

mente. No necesitaría el manto engañoso de la Venus de Milo".<sup>14</sup> Ahora bien, el principal rasgo del valenciano es la alegría, tópico justificado por la belleza del entorno y la benévola climatología. La presencia continua del sol y las temperaturas agradables a lo largo del año son referencias que se encuentran en la tradición literaria:

El aire y el clima de Valencia serían en una multitud de casos muy convenientes a los ingleses, particularmente para las enfermedades nerviosas, histéricas e hipochondríacas; también para los temperamentos arruinados y para los que padecen sea una superabundancia de bilis, sea una supresión.<sup>15</sup>

El clima no sólo tiene funciones terapéuticas, sino que además influye en el carácter de sus naturales, dotándolos de un optimismo que se materializa en el concepto de "la alegría de la huerta": "Obriu, qu'entre la corrent / com bálsem omnipotent / que l'alegría nos porta... / y qu'es sature l'ambient / en els purs perfums de l'horta. / Que quant el sól engalana / la esmeralda llevantina, / el perfum que d'ells emana / fa noble, eterna y divina / L'alegría valenciana".<sup>16</sup> Esta alegría es sinónimo de buen vivir, de disfrutar del momento, sin pensar en el mañana, idea ligada directamente con la del "meninfotisme", que constituye la verdadera idiosincrasia del pueblo valenciano: "Gori: A mí que no diguen / de aforros ni serietats. / ¿Pa qué?... ¿Pa estirar la pata / el día menos pensat?... / Val més viure un añ a gust / que no trenta renegant. Paquí: Eres valensià castís... / no et preocupa el demà".<sup>17</sup> El buen vivir se manifiesta en el gusto por la fiesta y la gastronomía. Esta última se centra, por supuesto, en el símbolo por excelencia de Valencia, la paella, a la que se dedican panegíricos:

Fuera pobre emplear la prosa llana / para hablar de la paella valenciana; / el romance tampoco es suficiente / como plato de guiso tan suntuoso, / pues aunque uno no sea muy verboso / ha de hacerlo elocuente / la mucha variedad, / el lujo y la riqueza / de condumios de tal delicadeza / de sabor, obtenida / por una nueva vida / que en el fuego revela su verdad / y obligan a tratar de majestad / o, al menos, de alteza / al arroz, que de todos va en cabeza.<sup>18</sup>

Entre tanta bondad, el único defecto que parece tener el "llauro" deriva precisamente de su espontaneidad, y es su carácter "sensitivo de reacción rápida",<sup>19</sup> es decir, violento. Normalmente, se trata de una violencia vinculada a la posesión de la tierra y a la defensa de la propiedad privada (los campos, el riego, la familia), y que, con tanta frecuencia, se refleja en las obras de Vicente Blasco Ibáñez o en las páginas de sucesos.<sup>20</sup> Pero, en un intento de justificar este rasgo, se destaca el origen africano de los valencianos: "Por transmisión fisiológica o por el hábito adquirido, tiene nuestro campesino la sangre caliente de los africanos".<sup>21</sup>

Si nos fijamos en la representación pictórica, la fiesta parece ser la única actividad a la que se dedican los habitantes de la huerta. A pesar de que, según el tópico, el valenciano es muy trabajador, si nos atenemos a lo que aparece en los lienzos, dedica su existencia a la juerga y a la música: "Tañer la guitarra y echar una copla es cosa que el muchacho aprende aquí tan pronto como á escardar cebollinos".<sup>22</sup> Uno de los que mejor plasmó este aspecto de la vida valenciana es Joaquín Agramosot (1836-1919). Buena parte de su producción está dentro del gé-

<sup>14</sup> "La Venus de Milo y las valencianas". *Valencia Atracción* (enero de 1945, n.º 120), p. 5. Otro buen ejemplo de la belleza de la valenciana en la literatura es el poema de Manuel González Martí titulado "Jazmines valencianos": "Cuando nacen valencianas / quedan tristes los luceros / porque bajan á la tierra / las estrellitas del cielo". *Impresiones*. 4 de junio de 1908, p. 115. La belleza de la mujer valenciana también es un reclamo publicitario: "Valencia / con las hijas de Valencia / no sostienen competencia / los perfumes de la Arabia / ni las rosas de Florencia / porque son ellas la esencia / del jabón HENO DE PRAVIA". *La esfera*, n.º 159, 13 de enero de 1917.

<sup>15</sup> Townsend, 1786. J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, volumen 3. Madrid, 1962, p. 1642.

<sup>16</sup> J. Peris Celda, *La esmeralda llevantina*. Valencia, 1920, p. 18.

<sup>17</sup> J. Peris Celda, *La Esmeralda...*, p. 13.

<sup>18</sup> José Martínez, "Paella valenciana". *Valencia Atracción*, mayo, 1945, p. 7.

<sup>19</sup> P. Gómez Martí, p. 17.

<sup>20</sup> Algunos ejemplos: "El crimen de Manuel. Una investigación en el huerto de la Torreta, donde fue encontrado el cadáver de una joven, elegantemente vestida bajo las ramas de un naranjo". Pie de foto aparecido en *Mundo gráfico*, n.º 121, 18 de febrero de 1914. "Crimen de un cinematógrafo en Valencia", *Mundo gráfico*, n.º 425, 1919. "El crimen de Burjasot", *Blanco y negro*, 29-1-1911.

<sup>21</sup> T. Llorente, *Valencia. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*. Valencia, 1889, p. 455.

<sup>22</sup> Teodoro Llorente (Valencia, 1889), p. 449.

nero de costumbres y de ella, son mayoría los cuadros en los que, en disposición teatral, los "llauros" comen, cantan y bailan teniendo como fondo la alquería y la barraca a modo de telón. Siempre van vestidos con los trajes de fiesta y parece que el trabajo no pasa por ellos. Comparte con Bernardo Ferrándiz una escasa habilidad en el manejo del pincel y una evidente falsedad en el tratamiento del tema. Sin embargo, la falsedad de Ferrándiz deriva de su torpe técnica, está en la forma, pero no el contenido; mientras que en Agrasot está presente en los dos planos, desde la concepción de la obra.

Esta imagen festiva de los cuadros de Agrasot gozará de un extraordinario éxito en la pintura valenciana y se irá enriqueciendo con nuevos elementos que abundan en la idea de la alegría de la huerta: romerías, procesiones y fiestas patronales. Uno de los asuntos que más se repetirá es el de las grupas: una pareja de labradores, ataviados de gala, a lomos de un caballo también engalanado.<sup>23</sup> La imagen más internacional de la grupa valenciana es la ofrecida por Joaquín Sorolla en *Las grupas* para la decoración de la Hispanic Society de Nueva York. En esta obra Sorolla aún todos los clichés posibles: la huerta, la naranja, flores, palmeras, la Geperudeta, la senyera, e incluso, un cirialot del Corpus. El mismo tema lo encontramos, aunque desde su estilo simbolista, representado por Anglada Camarasa en *Campeños de Gandía*.

Formalmente los cuadros costumbristas se caracterizan por la profusión de color y la composición abigarrada, como si quisieran emular dos de los rasgos propios de la huerta valenciana. El barroquismo y la exageración, por otra parte, parecen caracterizar a la cultura valenciana en general, con lo cual el tópico se refuerza. Pero la huerta también incluye sonidos y olores y los lienzos, gracias en parte a la riqueza cromática, no renuncian a transmitir estas sensaciones, mediante la presencia de guitarras y otros instrumentos, los bailes, la abundancia de flores, frutas y azahar. Sin embargo, la luz blanca e intensamente luminosa, otro de los elementos protagonistas de nuestro paisaje, no aparece en la pintura hasta Sorolla, el primero que se atreve a utilizar los blancos puros sin tapujos. Este rasgo peculiar de la pintura de Sorolla ha tenido tal impacto que ha pasado a formar parte indisociable de la imagen de Valencia, como si desde siempre hubiera existido en la representación pictórica. Por otro lado, el triunfo del luminismo de Sorolla ha creado escuela y fomentado el éxito perdurable del género del que estamos hablando unido al proceso de banalización que ha sufrido su obra y que ha llevado a un tipo de pintura costumbrista del que González Alacreu actualmente constituye un buen ejemplo.

La apoteosis de lo valenciano, tan típica como una exaltación de fallera mayor, lo constituye *Floreal* de José Pinazo, primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Esta imposible alegoría de Valencia, con sus figuras de afectados gestos, colorido agrio, composición artificial y relamida ejecución, se convierte en un monumento del kitsch y en el más acabado compendio de lo que hemos venido describiendo hasta ahora.

Un colaborador inestimable en la consolidación e internacionalización de la estampa kitsch de Valencia es la producción cerámica de Lladró. Esta misma labor en la prensa escrita, la llevó a cabo, durante décadas, *Valencia Atracción*, publicación periódica oficial dedicada a glosar las bellezas de la tierra, con fines de promoción turística que ha mantenido esta imagen de Valencia hasta los años 80.

Pero este estereotipo valenciano que hemos definido a lo largo de estas páginas, podría no haber sido así. En la literatura, la Renaixença abrió una vía a través de la figura de Constantí Llombart. Este escritor intentó un valencianismo menos folklórico, más ajustado a la realidad, pero no tuvo continuidad. En el cine, ocurre otro tanto. Maximiliano Thous en películas como *Nit d'Albaes* (1925) o *Moros y cristianos* (1926) intenta ofrecer una imagen moderna de Valencia, sin renunciar a la tradición. En este caso, el fracaso a la hora de consolidar una industria cinematográfica en Valencia frustró cualquier posibilidad de éxito.<sup>24</sup>

La realidad pictórica valenciana tampoco se agotó en este tipo de producción. Por ejemplo, José Benlliure intentó en la última etapa de su carrera una visión veraz y realista, no exenta de cierta amabilidad. Obras como *El tío Andreu de Rocafort* y *Misa en la ermita* están lejos de lo que hemos visto hasta ahora. Si este artista se plantea el tema de la huerta y las costumbres desde el punto de vista del contenido, Ignacio Pinazo lo utiliza para llevar a cabo una renovación y experimentación formal (*Procesión del Corpus*, 1885; *Traca y mascletà*, 1895). Pero sus alternativas artísticas no tuvieron continuidad, ni gozaron del éxito que merecían. La de Pinazo fue una actitud estrictamente personal y la de José Benlliure, que se vio ensombrecida por la luz de Sorolla, no contó con el favor del público, que prefirió pagar por el folklore y no por una imagen sincera. Desgraciadamente, aún lo sigue haciendo.

Al finalizar la frase, y mentres cau el teló, chunt al voltechar de campanes, pera donarli més carácter rechional, a ser posible se disparará una traca.<sup>25</sup>

TELÓ

<sup>23</sup> En 1864, Bernardo Ferrándiz pinta un cuadro llamado *Las grupas* de 3 x 2 metros. Su éxito le lleva a realizar varias versiones. M. González Martí, *Manuscrito inédito. Bernardo Ferrándiz (1835-1885). Biografía novelada*, pp. 39-40.

<sup>24</sup> N. Lahoz, "Thous y el cine valenciano". *Historia del cine valenciano*. Valencia, 1991, pp. 81-86.

<sup>25</sup> Final apoteósico de la obra *Cor de valencià*, de Rafael y Manuel Grau Gómez. Valencia, 1919, p. 20.

## ALGUNOS ASPECTOS DEL REGIONALISMO FOLKLÓRICO CON UN CIERTO TOQUE KITSCH EN LA PINTURA VALENCIANA (1900-1950)

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

Universidad del País Vasco

Es un hecho evidente que los temas de costumbres, modas y ambientes de la huerta valenciana, son el eje central en torno al cual gira gran parte de la producción artística local, desde mediados del siglo XIX, hasta bien entrado el siglo XX, tal y como ha señalado C. Gracia en su libro *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la modernidad*.<sup>1</sup>

En el siglo XIX se consolida una iconografía costumbrista, en parte fiel reflejo de la sociedad de su época. Durante la primera mitad del siglo XX se siguen pintando tipos y arquetipos regionales, a veces acompañados de un sinfín de objetos que contribuyen a visualizar una parafernalia de corte regionalista, que se aleja de la realidad artística internacional, pero que tiene contradictoriamente un gran éxito en el mercado americano y también entre la clientela local. El regionalismo valenciano se sitúa en el lado opuesto de lo que se aprecia más en el arte moderno, es decir la ruptura, en aras de la exaltación de unos valores supuestamente tradicionales.

Los artistas practican una doble pintura, por una parte la pintura regional y amable que agrada a la burguesía valenciana, todavía con mentalidad rural y, por otra, una incipiente y tímida adhesión a las vanguardias que no se hace efectiva hasta los años veinte. A pesar de todo en los años 40 y 50 se siguen pintando "falleras" y bodegones de objetos, en ocasiones, con un cierto toque kitsch.<sup>2</sup>

El desarrollo de esta pintura regionalista y folklórica se debe a diferentes razones sociales, políticas y económicas, así como otras de orden plástico y también de mercado del arte.

A finales del siglo XIX se observa claramente el auge de la agricultura de exportación, primero la vid y después la naranja, con unos mercados exteriores en expansión. El auge de la naranja, cuya exportación se triplica de 1900 a 1928, produce el enriquecimiento de una burguesía agraria, híbrido de la aristocracia rural y el campesinado acomodado. El desarrollo industrial del País Valenciano fue lento, contradictorio, sin despegue y ligado a una economía predominantemente agraria.<sup>3</sup>

La ciudad, ya despojada de sus murallas, aún conserva su

regusto agrario que hace coexistir el tranvía, el carro y la tartana, con sus funciones propias y sus vidas no siempre paralelas, tal y como lo describe Blasco Ibáñez en *Arroz y Tartana*.<sup>4</sup>

La burguesía, a la vez que obtiene mayores beneficios, impone un nuevo estilo de vida, introduciendo elementos de confort en casas y edificios, como por ejemplo la colocación del ascensor para las casas de pisos. Pero al mismo tiempo sigue manteniendo un aire provinciano, lo que determina que para esta clase social, el labrador del hinterland es objeto de una idealización que se concreta en una clase de hombre o mujer alegres y contentos por su trabajo en el campo.<sup>5</sup> Este campesinado será plasmado reiteradamente por los pintores valencianos hasta mediados de siglo. Su imagen dista mucho de la realidad, ya que su vida no era tan fácil.

El apogeo de esta sociedad burguesa tiene su manifestación de cara al escaparate en la Exposición Regional de 1909, donde se trata de dar una imagen triunfalista, así como la vocación agrícola y no industrial de la burguesía valenciana. Esta muestra respalda un tipo de pintura que visualiza un regionalismo coyuntural y folklórico que marcará la pintura valenciana como valedora de unos arquetipos regionales ligados exclusivamente al mundo de la tierra.<sup>6</sup>

También el carácter provinciano y sucursalista de la burguesía valenciana se pone de manifiesto en el himno creado expresamente para el certamen, cuya primera estrofa se inicia con un significativo: "Para ofrendar nuevas glorias a España".

La burguesía valenciana no financia la cultura de su época como habían hecho las burguesías occidentales. La razón no es que sea una clase inculta, sino que permanece encerrada en el ámbito provincial. Culturalmente la provincia es un mundo cerrado y estático, donde instituciones como las Academias de Bellas Artes, Ayuntamientos y Diputaciones con posibilidad de influir en la cultura, se muestran impermeables a las vanguardias. Esto produce una fuga constante de artistas, sobre todo a Madrid, como Sorolla, M. Benedito, José Pinazo Martínez y otros, que van a propiciar desde la capital de España una pintu-

<sup>1</sup> C. Gracia, *El tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la modernidad*, Valencia, IVEI, 1986, pp. 52-100.

<sup>2</sup> X. Castañer López, "Regionalismo y Sorollismo en el País Valenciano, de 1920 a 1931", *CIMAL. Cuadernos de Cultura Artística*, Valencia, 1982, n.º 14, pp. 73-81.

<sup>3</sup> A. Cucó, *El valencianisme polític*, Valencia, Garbí, 1971, pp. 8 y 11; R. Aracil, T. Carnero, M. García Bonafé, J. Palafox, V. Ventura, *La industrialización valenciana: historia y problemas*, Valencia, Almadín, 1978, pp. 15 y ss.; E. Lluch, *La vía valenciana*, Valencia, Eliseu Climent, 1976, pp. 117 y ss.; T. Carpi, *La economía valenciana: modelos de interpretación*, Valencia, F. Torres, 1976; J. A. Martínez Serrano, E. Reig, V. Soler, J. Sorribes, *Introducció a l'Economia del País Valencià*, Valencia, E. Climent, 1980, p. 34.

<sup>4</sup> V. Blasco Ibáñez, *Arroz y Tartana*, Obras Completas I, Madrid, Aguilar, 1946.

<sup>5</sup> J. F. Mira, *Els valencians i la terra*, Valencia, E. Climent, 1978, pp. 20 y ss.; T. Simó, *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Valencia, Albatros, 1973, pp. 30 y ss.; E. Sebastià, *València en les novel·les de Blasco Ibáñez*, Valencia, L'Estel, 1966, pp. 23 y ss.; R. Blasco, "El llaurador i la literatura valenciana de la Restauració", *Revoltans i famolencs*, Valencia, Almadín, 1980, pp. 73 y ss.

<sup>6</sup> M. Sanchis Guarner, *La ciudad de Valencia*, Valencia, Albatros, 1976, pp. 550 y ss.; J. Fuster, *Nosaltres els valencians*, Valencia, Edicions 62, 1977 (4.ª), pp. 203 y ss.; ídem, "Un art i una societat", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, Valencia, mayo, 1966, p. 37; R. Pérez Casado, "Camp i ciutat al País Valencià recent", *L'Espill*, n.º 1 y 2, Valencia, E. Climent; primavera-estiu, 1979.



ra agradable a la vista e idealizada, en la que con frecuencia aparecen el agro y sus habitantes.<sup>7</sup>

Desde el punto de vista plástico e iconográfico la pintura representativa de los temas costumbristas regionales tiene su punto de partida, en lo que al siglo XX se refiere, en la obra de Joaquín Sorolla, y más concretamente en los paneles que realiza en 1911 para la decoración de la Biblioteca de la Hispanic Society of America.

El regionalismo fue una cultura momificada, que sólo excepcionalmente evolucionará hacia nuevas formas. En lo que a la pintura se refiere, esta tendencia regionalista consigue una 1.ª Medalla en la Exposición Nacional de 1915, con el cuadro *Floreal* de J. Pinazo Martínez (1879-1933), que con un concepto de panel decorativo representa vestidas de valencianas a su mujer y a sus hijas, además de a Emilio Marco, amigo de la familia.<sup>8</sup> El entorno paisajístico es un paraje cercano al pueblo valenciano de Godella, llamado "El Poblet". El crítico contemporáneo Lago Silvio al hablar de este cuadro afirma: "(...) tal vez no sea *Floreal* su cuadro mejor. Tal vez sobre un poco brillante, esta brillantez que da idea de esmaltes de perfumes penetrantes, de zumos de fruta bajo el sol, de matices demasiado barnizados. No importa, sin embargo, el conjunto es alegre y tiene un grato ritmo de vida y de belleza (...)". Esta obra fue adquirida por el Estado y volvió a ser expuesta en 1956. Una reproducción ampliada de esta obra sirvió como telón del ya desaparecido Teatro Apolo, uno de los más importantes de Valencia. Ya en los años 80 sirvió como parte de un cartel publicitario de la marca de cerveza valenciana El Turia, lo que da idea de la pujanza de este tipo de imagen aún en épocas muy recientes.

Sin embargo esta pintura de corte regionalista y en ocasiones un poco kitsch, aflora de una manera intensa y peculiar en la Exposición Nacional de 1920, de la que el crítico de arte Francisco Alcántara dice, a propósito de la no admisión de un cuadro de García Condoy sobre carreras de caballos: "(...) Supe el primer día que fui a la Exposición, mucho antes de ser inaugurada, que este cuadro había sido deshechado [sic], y oí de él apreciaciones tan erróneas, que hube de recordar al explicármelas, la incompreensión cerril de cada uno de los grupos regionales de nuestras gentes, sabidas y leídas, para apreciar el arte que no sea de su propia región (...)".<sup>9</sup>

Por lo tanto son Sorolla y sus seguidores, los que sirven de transmisores de este arte regionalista. Forman un grupo de artistas, en general bien dotados y dominadores de la técnica, que se acercan a Sorolla por diversos motivos, admiración hacia su persona o hacia su obra, y en mayor o menor medida hacia el éxito alcanzado en España y en el extranjero. Componen temas de playa, labradores y rincones de la huerta, copiando el asunto e intentando resolverlo igual que su maestro. El mayor defecto del sorollismo fue la reiteración del tema y el "folklorismo", producto de una toma de conciencia del entorno geográfico, pero que no se propone profundizar en el contenido real de dicho entorno. Sin embargo no se puede negar a Sorolla la introducción de una técnica original de pincelada rápida y suelta, sin ninguna relación con el impresionismo francés, capaz de captar la luz sobre la luz. Esta técnica sirve para exaltar el lito-



1. *Anacreónica*, José Mongrell. 1915, 80 × 102 cm. Valencia, propiedad particular.



2. *Pasionera*, José Pinazo Martínez. 1922, 122 × 145 cm. Buenos Aires, colección Zantzent.

ral mediterráneo, del que solo capta los aspectos climáticos y anecdóticos, mitificando el tópico de que con Sorolla entra el Mediterráneo en la pintura.<sup>10</sup>

El factor mercado también influye decisivamente en la prolongación de la pintura de corte regionalista. En este sentido un hecho a destacar es la cantidad de cuadros que en los años 20 son exhibidos y comprados en EEUU. Esto es debido a que a raíz de la Gran Depresión, se produce una actitud claramente conservadora en el público americano que favorece un tipo de arte americanista y chauvinista, actitud que simpatiza claramente con los temas regionales europeos, olvidando el progre-

<sup>7</sup> X. Castañer, "La pintura valenciana en el cambio de siglo (1890-1930), y su contexto socio-cultural", *CIMAL. Cuadernos de Cultura Artística*, Valencia, 1986, n.º 29, pp. 81-85.

<sup>8</sup> *Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Gráficas Mateu, 1915, n.º 516, p. 98; *Exposición. Un Siglo de Arte Español (1856-1956)*, Madrid, 1955, n.º 329, p. 610; Lago Silvio, "Los cuadros de género en la Exposición", *La Esfera*, 23-6-1915, pp. 40-41.

<sup>9</sup> X. Castañer López, *Catalogación de la obra de José Pinazo Martínez (1879-1933) y análisis de la misma en el contexto de la Pintura Valenciana*, Vitoria, Tesis Doctoral inédita, 1985, n.º cat. 97, pp. 227-229.

<sup>10</sup> F. Alcántara, "La Exposición Nacional de Bellas Artes. La vida artística productora de los jurados", *La Lectura*, julio 1920, p. 230; V. Aguilera Cerni, *Diez pintores valencianos. Exposición con motivo del 25 aniversario del Banco de Santander*, Valencia, 1978; J. Camón Aznar, "El instantismo valenciano", *Goya*, 1971, p. 125; ídem, "Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español", *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, p. 22; M. Muñoz Ibáñez, *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*, Valencia, Prometeo, 1977, pp. 123 y ss.; es importante la unión que hace Sorolla del color y el dibujo, teniendo en cuenta que en la historia de la pintura ha habido una especie de repulsión entre dibujantes y coloristas, más información en A. de Azcárraga, *El dibujo y el color con algunas reflexiones sobre la pintura literaria*, Valencia, Aeternitas, 1954, pp. 66 y ss.



3. *La heredera o collar de perlas*, Salvador Tuset. 1924, 63 x 77 cm. Benicalap, propiedad particular.



4. *Calas o canto a la Virgen*, Salvador Tuset. 1941, 137 x 110 cm. Benicalap, propiedad particular.

sismo defendido por la Armory Show,<sup>11</sup> sólo diez años antes. La razón es que después de la Crisis Económica, la economía se vuelve más proteccionista y dirigida hacia la propiedad de la tierra, y todo lo relacionado con la visualización de las prácticas y costumbres rurales tiene éxito.

En este sentido el Instituto Carnegie de Pittsburgh, organiza exposiciones de pintura con carácter internacional y de divulgación estética. España participa por primera vez en 1923, siendo elegidos los artistas siguiendo criterios que se pueden resumir en dos: por una parte que se encuentren representadas las diferentes tendencias estéticas; y por otra que figuren los distintos ambientes y figuras de cada región.<sup>12</sup> Esto produce un hecho tan curioso como que artistas como Picasso, ya ligado a la vanguardia, participe en estas exposiciones junto a pintores como Eugenio Hermoso, Álvarez de Sotomayor, Romero de Torres o Manuel Benedito, artistas de temática costumbrista regional.

Desde el punto de vista temático-iconográfico la mayoría de estas obras de corte regionalista tienen que ver con el trabajo, la fiesta o el retrato, en ocasiones acompañan las escenas diversos objetos, a menudo de cerámica, que les dan un cierto toque kitsch.

El artista que mejor representa el trabajo del campo, siempre idealizado, es José Mongrell (1870-1937). Discípulo de Sorolla mantiene una contradicción constante entre forma y contenido, ya que a pesar de representar el trabajo en el campo, sus campesinos son arquetipos vestidos con el traje regional, reali-

zando diferentes actividades. Sirvan como ejemplo *Flor de mayo*, *Galanteo valenciano*, *Floristas valencianos* o *Anacreónica*. En todos ellos hay un abuso de luz, si bien mantienen un estudio minucioso de los trajes y sus tipologías.<sup>13</sup>

La fiesta se encuentra representada por Antonio Fillol Grannell (1870-1930). En su obra *La novia* (Ayuntamiento de Valencia) repite el tema regional, en este caso en un formato ornamental, donde aparece una novia saliendo de su casa, camino de la iglesia, rodeada de niñas y jóvenes; destaca sin embargo la figura de la valenciana de oscuro, traje de las mujeres casadas, contrastando con los trajes de las otras figuras que son de diferentes colores y texturas.<sup>14</sup>

Dentro de la temática de la fiesta, *El Alcalde de Albuixech* (Museo de Bellas Artes de Valencia) de Gabriel Esteve Fuertes, pintado en 1947, representa a un alcalde de pueblo del s. XIX el día de la fiesta. Los alcaldes de la segunda mitad del siglo XIX estaban a merced de los caciques locales y eran un instrumento de gobierno. Constituyen una verdadera red caciquil al servicio de una minoría de políticos que falsean las elecciones y pactan con Madrid sucesivos gabinetes. Este cuadro es pintado en los primeros años del franquismo y sirve muy bien a los intereses del régimen. El alcalde tiene una serie de escapularios en su mano izquierda como ligazón con el poder religioso. En la mesa aparecen una serie de objetos de corte kitsch. Hay que destacar la minuciosidad del dibujo en el traje y los adornos de la mujer vestida de valenciana, siguiendo la tradición del vestido del siglo XIX.

<sup>11</sup> V. Aguilera Cerni, *Introducción a la Pintura Norteamericana*, Valencia, Fomento de Cultura, 1955, pp. 30 y ss; CL. Hamilton, *The Armory Show: Its History and Significance*, 1950, Tesis inédita del Oberlin College; W. Kuhn, *Twenty Years After. The Story of the Armory Show*, New York, 1938; M. W. Brown, *The History of the Armory Show*, The Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963; M. Schapiro, "L'introduction de l'art moderne européen aux États-Unis: The Armory Show (1913)", *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 383-439.

<sup>12</sup> *The Buffalo Fine Art Academy, Albright Art Gallery. Catalogue of an Exhibition of a group of Paintings from the Foreign of Carnegie International*, Buffalo, 1923; *Twenty-Third Annual International Exhibition of Paintings Carnegie Institute*, Pittsburgh, 1924.

<sup>13</sup> Anónimo, "Necrológica del pintor José Mongrell", *Almanaque Las Provincias*, 1940, p. 73; G., "El arte mediterráneo de José Mongrell", *Oro de Ley*, 1926; M. González Martí, "El pintor José Mongrell en el Museo Nacional de Cerámica", *Las Provincias* 16-6-1967; J. Francés, "José Mongrell y su pintura" *La Esfera*, 22-12-1923; R. Doménech, "José Mongrell", *Museum* 1914-1915, pp. 407-433; *Exposición Homenaje, Galería Garbí*, Valencia, 1980; X. Castañer López, *op. cit.*, 1982, pp. 75 y ss.

<sup>14</sup> Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897, p. 121; *Catálogo de la Exposición nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1912*, Madrid, Gráficas Mateu, 1912; *Almanaque Las Provincias*, 1931, p. 447; E. Tormo, *Valencia. Los Museos*, Valencia, 1932, p. 155; M. F. Olmedo de Cerdá, "Un centenario. Antonio Fillol, Pintor de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1970, pp. 33 y 38; X. Castañer López, *op. cit.*, Valencia, 1982, p. 80; ídem, "La Pintura Valenciana de 1909 a 1936", *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1988, vol. VI, p. 230.

El retrato folklórico tiene su origen en el siglo XIX, cuando se rompe la costumbre tradicional de posar con arreglo a la más rigurosa etiqueta, con el fin de hacer un retrato más espontáneo y dura hasta la actualidad a través de la fotografía. Este tipo de retrato aparece en los círculos intelectuales de Cádiz y Sevilla, constituyendo un género netamente español. Este tipo de retrato adquiere en cada pueblo su variante local y descien- de a un folclorismo que resulta a veces enojoso. Las mujeres retratadas toman un falso aspecto popular, al ser vestidas con trajes típicos.<sup>15</sup>

El *Retrato de María Sorolla de Pons* de Francisco Pons Arnau, destaca por su sentido del color que aprendió de su suegro J. Sorolla. En este retrato realizado a su esposa vestida de valenciana, consigue traducir la peculiar psicología del personaje en el marco de una estancia interior prototípica de las casas acomodadas valencianas. Dentro de la órbita de sorollismo consigue notables resultados retratísticos, en los que capta la luz que penetra en el interior de la habitación. Ambientación burguesa, entonación cromática y juego de contrastes entre luz y sombra constituyen uno de los datos definitorios de su pintura.<sup>16</sup>

*La Heredera* o *El collar de perlas*, se conoce con ambos títulos, de Salvador Tuset (1883-1951), cumple todos los requisitos de la tipología de retrato folklórico regional. La mujer lleva un abanico medio abierto en la mano, elemento obligado en la iconografía regionalista y que se corresponde con una artesanía muy importante en la economía valenciana del periodo. Tuset muestra en este retrato su perfecto dominio del dibujo, pero no tanto del color, repitiendo el arquetipo valenciano y marcando la clase social a la que pertenece la retratada con el collar de perlas que muestra con su mano izquierda.<sup>17</sup>

*Pasionera* de José Pinazo Martínez (1879-1933) es un retrato folklórico-regionalista con connotaciones religiosas como su propio nombre indica y donde la mujer vestida de valenciana aparece rodeada de objetos kitsch, a base de flores y cerámicas, podría decirse que es una madonna costumbrista. La modelo, llamada Esmeralda, posó en numerosas ocasiones para este artista valenciano, afincado en Madrid. Pinazo intenta en esta imagen resumir y sintetizar todos los tópicos que rodean a la cultura valenciana de los años 20 y 30, época en la que fue pintado. Estos tópicos se resumen en mujeres guapas, exuberante vegetación floral y toque de religiosidad muy arraigado en el mundo rural.<sup>18</sup>



5. *El Alcalde de Albuixech*, Gabriel Esteve Fuertes. 1948, Museo de Bellas Artes de Valencia.

La acumulación de objetos kitsch que acompañan a algunos retratos folklóricos, tienen su punto culminante en los bodegones o las mal llamadas “naturalezas muertas” que algunos artistas practican sin cesar y que tienen un incomprensible éxito, incluso en los años 40, como lo demuestra este bodegón de Salvador Tuset, cuyo título *Calas* o *Canto a la Virgen* ya lo dice todo.<sup>19</sup>

El atractivo de los tópicos folcloristas se extiende a artistas que nada tienen que ver ni biológica, ni culturalmente con Valencia o su entorno, pero que en su afán de representar la variedad de los pueblos de España, insisten en los tópicos antes señalados. Un claro ejemplo es el granadino José María López Mezquita, que en su obra *Mujeres de Burjasot*, realiza un planteamiento del retrato colectivo de corte folclorista en el que aparecen tres mujeres de busto vestidas de valencianas.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> C. Gracia Beneyto, *Iconografía Infantil en la Pintura Valenciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1977; G. y P. Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978; J. J. Courtine & Cl. Haroche, *Histoire du visage-début XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Rivages, 1978; Ph. Perrot, “La vérité des apparences ou le drame du corps bourgeois (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)”, *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXVI, 1984, pp. 187-199. Para el retrato folklórico X. Castañer, *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX): Aproximación a una metodología del género*, Bilbao, UPV/EHU, 1992.

<sup>16</sup> X. Castañer López, *op. cit.*, Valencia, 1982, p. 73; ídem, 1986, p. 81; ídem, Valencia, 1988, pp. 97 y ss.

<sup>17</sup> J. A. Kurz Muñoz, *El pintor Salvador Tuset (1883-1951)*, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1978; *Catálogo Exposición Homenaje a Salvador Tuset*, Valencia, 1974; A. Tuset, “Evocando al pintor Tuset”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1974, pp. 46-47; *Catálogo Exposición Homenaje póstumo a Salvador Tuset*, Valencia, 1980.

<sup>18</sup> C. Gracia Beneyto, “Notas para un estudio sobre José Pinazo Martínez”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1979, pp. 111 y ss.; X. Castañer López, *op. cit.*, Vitoria, 1985 (con abundante bibliografía); ídem, “La estética de Eugenio D’Ors como modelo literario y plástico en el ‘Noucentisme’, su influencia temática y formal en la obra de José Pinazo Martínez (1879-1933)”, *EPHIALTE. Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, Ephialte, 1990, pp. 34 y ss.; ídem, “José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre el academicismo y la vanguardia”, *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 3-6 de octubre, 1990, pp. 441-446; ídem, “La trayectoria estética del pintor valenciano José Pinazo Martínez (1879-1933) a través de sus dibujos”, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, mayo, 1992, pp. 581-588.

<sup>19</sup> J. A. Kurz Muñoz, *op. cit.*, Valencia, 1978, n.º 575, p. 185.

<sup>20</sup> E. du Gue Trapier, *The Hispanic Society of America. Catalogue of Paintings*, New York, 1932, n.º A2133, p. 672 (*Women of Burjasot*, 65 × 80 cm).



## Sección 6

### RESÚMENES DE TESIS DOCTORALES

Esta sección está orientada a permitir que los doctorandos de Historia del Arte den a conocer sus proyectos de tesis doctorales haciendo hincapié en las directrices metodológicas y logros alcanzados hasta el momento y fines que se persiguen a través de tales trabajos. Se trata de ofrecer la oportunidad a tales doctorandos de informar sobre los temas de investigación y de enriquecerse con la experiencia del resto de los asistentes al Congreso. La Mesa de esta sección procederá, a partir de las comunicaciones enviadas –que no excederán de 5 folios–, a una selección de los proyectos que se presentarán y discutirán.

# LA PINTURA QUEMADA Y SU RESTAURACIÓN. EL CASO DEL RETABLO DE SAN MIGUEL DEL MAESTRO DE GABARDA

MARÍA GÓMEZ RODRIGO

Universidad de Valencia

Los antiguos museos Diocesano y Catedralicio de la ciudad de Valencia, dos de las más importantes pinacotecas de la Comunidad, fueron incendiados en los últimos días de julio de 1936, ocasionando pérdidas muy importantes y lesionando gravemente otro gran número de obras, que debido al alto grado de carbonización que presentaban, no permitieron su reconocimiento, y por tanto, la existencia de las mismas hasta la fecha, considerándolas como destruidas y desaparecidas. Éstas son las piezas sobre las que se está realizando la presente tesis doctoral, cuyos objetivos, fundamentalmente, están basados en la recuperación de esas pinturas sobre tabla extremadamente quemadas.

En primer lugar, y dados los problemas de calcinación que presentaban las pinturas, obligaron a investigar no solamente desde el punto de vista patológico y de restauración, primordial en esta tesis, sino también en la identificación iconográfica y autoría de las mismas.

Estos estudios en su primera fase consistieron en inventariarlas limitándose a recoger datos puramente físicos, por la imposibilidad de obtener otro tipo de información.

La identificación definitiva se ha realizado mediante catas muy concretas en determinadas zonas de las pinturas, que han servido de apoyo y punto de partida en la búsqueda de documentación fotográfica anterior a la guerra.

La información obtenida en el Archivo Más ha sido fundamental para la localización de la mayoría de las obras.

Cabe mencionar que el número de pinturas entre lienzos y tablas asciende a 101, pero no todas se encontraban en las mismas condiciones de deterioro, tan sólo 28 pinturas sobre tabla se hallaban extremadamente quemadas e irreconocibles, siendo éstas las obras estudiadas en la presente tesis.

A medida que nos adentrábamos en la investigación, surgieron nuevas incógnitas que obligaron a profundizar en algunos aspectos. Uno de los primeros planteamientos en torno a la obra quemada es que dentro del museo de la Catedral el calor se propagó desigualmente a través de sus paredes, carbonizando una serie de piezas y dejando otras en aceptable estado de conservación. Esto ha llevado a estudiar la posible colocación de las pinturas en las paredes dentro de la sala antes de 1936 (Sanchis Sivera, 1909; Tormo, 1932), distribución del calor efecto horno a través de la fábrica del Museo (Aula Capitular), acceso al archivo, estructura del muro que transmitió las más altas temperaturas, así como consultar y recoger documentos y testimonios actuales que apoyaran las teorías establecidas.

A pesar de que el trabajo se centra en la recuperación del *Retablo de San Miguel* del Maestro de Gabarda, pintado hacia 1527, paralelamente se han realizado una serie de estudios sobre otras obras en tabla igualmente quemadas y elaboradas con distintas técnicas, con el fin de contrastar las degradaciones experimentadas de cada uno de sus componentes y patologías específicas en cada caso.

## Patologías según técnicas pictóricas y recuperación de las obras

Se han distinguido tipos de quemados según la gravedad, determinando tres categorías en función del tipo de incidencia del fuego y consecuencias del mismo. Dentro de ellos nos hemos centrado en los quemados "efecto horno", perteneciendo a esta tipología de daños las obras estudiadas.

Denominamos quemado horno a las pinturas sobre tabla sometidas a elevadas temperaturas durante un largo período de tiempo, sin que la llama incida en la materia directamente. Los daños producidos por este calor puede transformar la naturaleza de los componentes hasta llegar a la carbonización total de la pieza, produciendo modificaciones físicas importantes por ablandamiento del estrato pictórico, dilataciones, migración y carbonización en los materiales, especialmente en los elementos orgánicos de la obra (fig. 1).

Las obras de arte están compuestas por materiales heterogéneos. Cada uno de estos elementos se comporta ante el calor de forma individualizada con niveles distintos de resistencia ante este proceso degenerativo, y consecuentemente, la problemática que plantean es muy variada y compleja.

Las investigaciones se han centrado en el estudio de los materiales más sensibles ante el calor, tipología de degradaciones según la constitución de los mismos, comportamiento, reacciones y tratamiento específico para su recuperación-restauración.

El comportamiento del estrato pictórico, formado básicamente por la preparación y película pictórica, ha experimentado ante las elevadas temperaturas reacciones individualizadas debido a los componentes distintos que lo forman. De ellas destacamos por un lado, la importancia de la preparación, también denominada aparejo, en la resistencia y tipo de degradación de las tablas quemadas efecto horno. Generalmente la composición de este estrato está formada básicamente por cargas inertes y colas naturales, las cuales pueden experimentar reacciones muy violentas ante el calor, dependiendo de las técnicas y materiales incluidos en ellas.

Se han distinguido y estudiado tres tipos de preparaciones tradicionales muy significativas en el uso de las técnicas de elaboración de las tablas: preparación directa, preparación con estopa y entelado de la tabla, estudiando sus reacciones, comportamiento y degradación característica ante el calor.

Por otro, la película pictórica sometida a elevadas temperaturas degenera de forma distinta según la naturaleza de la composición del pigmento, densidad de los empastes, técnica pictórica, aglutinantes, veladuras, pentimentos etc. Cada uno de estos elementos se ha analizado y ensayado con la finalidad de recuperar la obra en los procesos de restauración llevados a cabo. Los tratamientos aplicados en las pinturas han dado óptimos resultados.





1. El dibujo muestra la formación de las ampollas y deformaciones del estrato pictórico durante el proceso de deterioro por elevadas temperaturas en la pintura del *Retablo de San Miguel* del Maestro de Gabarda.



2. Imagen de un detalle de daños en los rostros de la Virgen y San José de la tabla del "Nacimiento" del *Retablo de San Miguel* del Maestro de Gabarda. Se aprecian las extremas deformaciones del estrato pictórico por carbonización de la superficie. Las ampollas se agravan en las carnaciones de los personajes por la composición del pigmento.



3. *Retablo de San Miguel* de Maestro de Gabarda antes de la restauración. Se aprecian las graves y variadas deformaciones de la pintura en función de la técnica y composición de los pigmentos, así como el enmascaramiento por carbonización de la superficie del estrato.



4. *Retablo de San Miguel* después del sentado de los estratos pictóricos y una limpieza media. No se ha realizado reintegración cromática alguna. La policromía que presenta es la original del autor.

#### Intervención en las obras

El *Retablo de San Miguel* del Maestro de Gabarda mostraba daños muy extremos y característicos de la técnica de preparación directa, planteando problemas muy interesantes y complejos, siendo esta obra la más representativa de la pintura quemada (figs. 2 y 3).

El estrato pictórico del retablo presentaba patologías de diversa índole, con una serie de alteraciones físico-químicas muy importantes de los pigmentos y deformaciones características de la técnica imprimatoria. Después de los estudios exhaustivos y pormenorizados de la obra, se han ensayado métodos de intervención y recuperación, llegando a establecer el tratamiento específico con absoluta garantía de éxito en la restauración.

Así mismo, y cumpliendo los objetivos marcados, se han estudiado e intervenido pinturas quemadas con lesiones distintas debido a preparaciones compuestas por otros materiales y técnicas pictóricas. Cabe destacar la pintura sobre tabla de Francisco Ribalta con preparación de estopa e imprimación de óxido de hierro típica del período barroco, con profundas veladuras en masas oscuras sutilmente mezcladas con discretos empastes. Esta técnica ha determinado, en gran medida, la degradación de la pintura con una problemática muy particular. Igualmente la recuperación de esta obra ha sido absoluta (figs. 4 y 5).

Otra pintura sobre tabla con ciertas variantes en su técnica ha sido un *Cristo Patiens* de Rodrigo o Francisco de Osona. Esta tabla con estopa en la preparación e imprimación ocre, muestra una técnica pictórica de empastes minuciosos a base de superposición de capas de veladuras, donde los elementos orgánicos (barnices y aceites) se encuentran en mayor porcentaje en determinadas zonas de la capa de policromía. Ésta funde y se descompone con facilidad ante el calor, perdiendo gran parte de sus efectos. La recuperación ha sido posible a pesar de la pérdida parcial de sus valores cromáticos.

Otra interesante pintura en tabla con entelado total del soporte y aparejo tradicional de yeso y colas, ha sido *La Sagrada*



5. *San Hugo de Lincoln* de Francisco Ribalta. Daños de la obra. La zona recoge al santo de medio cuerpo. La superficie pictórica presenta una sobredimensión por estiramiento de esta capa. Compárese con la fig. 6, donde aparece la misma zona ya restaurada.



6. *San Hugo de Lincoln*. Resultados en la restauración donde tan sólo se han acoplado y sentado los estratos pictóricos, limpieza y mínimos toques de reintegración.

*Familia* de Vicente Macip, completando el estudio de las distintas técnicas de preparación del soporte, experimentando reacciones y daños distintos ante el calor y facilitando el estudio comparativo a todos los niveles. Presenta un alto grado de carbonización, al igual que las anteriores. Se encuentra en proceso de estudio.

Como hemos señalado anteriormente, las investigaciones e intervenciones llevadas a cabo en pintura quemada han tenido

unos resultados altamente satisfactorios, como se ha expuesto en el presente trabajo, permitiendo establecer el método operativo de restauración en la mayoría de las pinturas restantes.

Por otro lado, el continuo trabajo sobre las obras está abriendo nuevos caminos de investigación citados convenientemente en el transcurso de esta tesis, con el fin de poder desarrollarlos en un futuro con la importancia y dedicación que merecen.

# LA CULTURA DEL VINO: INCIDENCIA EN EL DESARROLLO URBANO DE LOS PEQUEÑOS MUNICIPIOS DE LA RIOJA ALTA, SIGLOS XVI-XIX

ANA MENDIÓROZ LACAMBRA

## Presentación del proyecto de investigación

**B**AJO el título “La cultura del vino: incidencias en el desarrollo urbano de los pequeños municipios de La Rioja Alta. Siglos XVI-XIX”, pretendo abordar el estudio del desarrollo del entramado urbano de una zona concreta de la región, teniendo en cuenta las distintas coyunturas por las que atraviesan los auténticos artífices del devenir histórico de nuestros municipios, coordinados siempre por el propio hombre. Es decir, a partir de los cambios experimentados por los factores sociales, económicos y políticos, vigentes en cada etapa histórica, intentaré justificar la propia historia urbana.

En esta ocasión, el intervencionismo constructivo no interesa tanto como espacio interno en sí, sino y sobre todo, como elemento configurador del entorno urbano, es decir, como proyección en el medio físico de las necesidades de los distintos grupos sociales que lo ejecutan, a la vez que como receptor de las influencias culturales en las que se inserta.

## Estado de la cuestión

Son muchos los trabajos redactados sobre la comunidad riojana, y concretamente muy abundantes los relativos a temática arquitectónica, aunque siempre desde un enfoque meramente estilístico y encaminados sobre todo a catalogar y describir edificios civiles y religiosos desde postulados positivistas. Estos estudios están por lo general enfocados a presentar autorías y cronologías precisas, conformantes en suma de la estilística dominante en cada momento histórico.

Ante este panorama un tanto aciago, era necesario abordar un análisis serio sobre la historia urbana, que interpretara la configuración final de los municipios, entendida como la consecuencia de la proyección de una sociedad sobre un espacio físico concreto. Así la actividad constructiva habría que interpretarla como el resultado de una serie de factores interrelacionados, consecuencia en última instancia de las necesidades a las que tuvieron que dar respuesta no sólo los fundadores de los municipios, sino más adelante, los distintos vecindarios que los habitaron a lo largo de los tiempos.

## Acotación espacio-temporal

Desde un primer momento, y debido a la tipología de la región, tuve claras las limitaciones a las que podría enfrentarme. La Rioja es una comunidad pequeña, conformada a base de numerosas poblaciones muy próximas entre sí, y de muy reducido tamaño. A esta característica general, sólo escapan las cabeceiras de comarca, que por otra parte eran las únicas que contaban con algún estudio monográfico, hecho que me tentó en un prin-

cipio a centrar este análisis precisamente en alguna de estas poblaciones. Finalmente, y como lo que pretendía en última instancia era el abordar el tema desde una perspectiva lo más amplia posible, opté por centrar mi atención precisamente en el resto de poblaciones. A pesar de las dificultades documentales con las que probablemente me enfrentaría, el análisis de éstos, por otra parte, permitiría no obstante una idea más precisa de la evolución regional en materia urbanística, ya que en última instancia se harían eco de idénticas coyunturas que las poblaciones más grandes. No podía olvidar que el resultado de la suma de cada historia aislada era la propia historia de La Rioja.

La comarca elegida finalmente fue la llamada Rioja Alta, situada en la parte más nororiental de la región, fuertemente vinculada a la industria del vino.

La primera hipótesis planteada fue la de pensar que si esta producción había sido el gran revulsivo económico de la zona, toda la cultura generada en torno a ella habría estado estrechamente vinculada a los vaivenes económicos imperantes. Por otra parte, las diferentes coyunturas vividas habrían revertido de alguna manera en el interior de los municipios, de ahí que las actividades constructivas, junto a la modernización de las infraestructuras, eran los dos aspectos más representativos a tener en cuenta por su estrecha vinculación al devenir económico de la comarca, donde cada enclave modificaría tarde o temprano su propia morfología, al hilo precisamente de las nuevas necesidades creadas, a las que había que responder. Finalmente, la acotación espacial vino marcada por la primera reunión que la Junta de Cosecheros celebra en Fuenmayor en 1765.

Una vez determinado el espacio físico, era preciso circunscribir los márgenes temporales. La fundación en el último tercio del siglo XVIII, 1788, de la Real Sociedad Económica Riojana-Castellana, auténtica impulsora de estas medidas renovadoras, iba a señalar el hito de separación entre el antes y el después de las actividades económicas. Su incidencia en el resto, fundamentalmente en el campo de la modernización de las infraestructuras y sobre todo en materia de edificación, sería sin duda indiscutible. Por esto, recopilé datos desde el final del siglo XVI, momento en el que se consolida la plantación de viñedo en La Rioja, hasta los últimos años del siglo XIX, con un claro punto de inflexión, al menos en teoría, a partir de 1788.

## Procedimientos. Metodología

Con mi preparación en historia me sentía dispuesta, en primer lugar, a estudiar los asentamientos atendiendo al origen de los mismos, interpretando todos los posibles factores que hubieran intervenido, tanto en su formación como en su posterior evolución. De esta forma, conseguiría establecer unas tipologías históricas previas, atendiendo a los factores económicos,



demográficos y de índole jurídica, variables todas ellas clásicas, relevantes a la hora de justificar el punto de arranque del tema.

Por otra parte, mi formación artística me iba a permitir indagar sobre otro tipo de factores, más de índole urbanística. Así podría concluir otra serie de tipologías, en esta ocasión de carácter morfológico, y proceder más tarde al análisis de los elementos configuradores de la trama urbana: calles, plazas, etc.

En este trabajo, no podía prescindir de la valoración de las vías de comunicación. El estudio de las intervenciones en caminos y puentes, no sólo comarcales sino de todos aquellos vinculados al transporte del vino regional, servirían de referencias a tener en cuenta para comprender la historia evolutiva de las poblaciones.

Finalmente y centrándome en las intervenciones edificativas, podía estudiar tanto los edificios privados como los de utilidad pública: fuentes, mesones, hospitales, ayuntamientos, cárceles, castillos... y finalmente las intervenciones en edificios religiosos, como iglesias y ermitas, aportando incluso datos sobre autorías y tendencias estilísticas, que completaran el panorama de estudios artísticos regionales.

De esta forma, quedaría de manifiesto la incidencia que sobre las transformaciones morfológicas de las poblaciones tuvo el desarrollo económico y social de la región, sin olvidar los procedimientos jurídicos imperantes.

Mi reto era pues el interpretar la historia urbana de una serie de enclaves, teniendo en cuenta el mayor número de factores posibles, con el hombre de protagonista. Abordar la explicación sobre organización y desarrollo de cualquier pueblo, como consecuencia de las respuestas que sus moradores habían dado a las necesidades más cotidianas, sin olvidar que esto sucedía sobre el legado de lo que se habían planteado sus antecesores. Es decir, en última instancia, definir las formas socio-económicas, políticas y culturales que se escondían detrás del aspecto último de nuestros pueblos, y que en suma habían actuado como auténticos motores en la configuración espacial del entorno.

Para conseguir estas conclusiones, he revisado la documentación albergada en los protocolos notariales de todos y cada uno de los pueblos conformantes de la llamada Rioja Alta. También, los archivos municipales, en todos los casos en los que me ha sido posible, ya que en otros, esta documentación ha desaparecido, o por el lamentable estado en el que se encuentra es imposible su empleo. Así mismo, he revisado fondos privados, como es el fondo del Conde de Baños, propietario de buena parte de estos enclaves. Finalmente, he tenido en cuenta los datos aportados por el Catastro de la Ensenada, así como algunos fondos parroquiales, que han completado la base documental del estudio.

## Conclusiones

Lo que sí está claro, y todavía a falta de completar el análisis, es que los cambios morfológicos que se producen en los pueblos están estrechamente ligados a las nuevas necesidades que poco a poco se van suscitando, existiendo pues un estrecho vínculo entre forma y función. Se edifica al hilo de la demanda planteada por el propio vecindario, como respuesta a un mayor trasiego de gentes por el municipio, que incide en la habilitación de cárceles, hospitales, mesones... o en su caso, a un au-

mento demográfico, que repercute finalmente en la reforma y ampliación decidida del caserío. A su vez, estas necesidades están generalmente precedidas de una revitalización económica, que por otra parte, lleva aparejada la modernización de infraestructuras, tanto regionales, como municipales, hecho que se deja sentir en los cambios que se suceden en el trazado urbano.

Es a partir de las últimas décadas del siglo XVI cuando la plantación de vid en La Rioja Alta sienta las bases para el desarrollo capitalista posterior de la región, momento en el que los municipios comienzan a especializar sus actividades económicas. Algunos se interesan en la producción, y otros en el transporte, pero todos quedan relacionados íntimamente con la industria vitícola. Paralelamente a este proceso puramente económico, y durante los últimos años del siglo XVI, se produce un aumento de población, tendencia que sufre un receso en la siguiente centuria, entre otras causas por el déficit de comercialización que experimentan los caldos, ante el pésimo estado en el que se encuentran las infraestructuras regionales. Por el contrario, conforme avanza el siglo XVIII, la demografía experimentará un desarrollo muy fuerte, acompañada a su vez de una recuperación económica, que lleva aparejada la modernización de las carreteras y puentes regionales. Se trata pues de un momento proclive para el intervencionismo edificativo, que se propaga por buena parte de las poblaciones alorriojanas. Son frecuentes durante esta centuria las obras en mesones, cárceles, posadas, hospitales, así como la apertura de calles y plazas. Este proceso intervencionista sigue su curso a lo largo del siglo siguiente, a excepción, claro está, de los momentos más críticos vinculados a invasiones y guerras.

Sobre todo es a partir del primer tercio del siglo XIX cuando se lleva a cabo el momento de máxima expansión edificativa. Esta coyuntura boyante está precedida por el agotamiento del régimen señorial, la culminación de los procesos bélicos más incidentes como habían sido las guerras carlistas y la invasión francesa, y cómo no, el desarrollo que experimentan las infraestructuras regionales. Es el momento en el que se concluye el trazado de la carretera Logroño-Pancorbo, vía de máxima prosperidad regional, iniciando los ramales desde todas las poblaciones. El vino ha triunfado, e incluso comienza a producirse en pueblos que hasta el momento, simplemente se habían ocupado de su transporte. La demografía, a excepción de periodos contagiosos, sigue un curso ascendente.

Esta expansión que experimenta el caserío se desarrolla en parajes idóneos, ocupando generalmente las zonas más llanas, y en torno a los caminos más transitados. Conforme avanza el poder adquisitivo de los vecinos, comienza incluso la reedificación de las antiguas fachadas, y en el mejor de los casos se procede al levantamiento de edificios importantes, en los parajes más emblemáticos de los municipios. Existe por lo regular una clara política constructiva, que suele ponerse de manifiesto en las Ordenanzas municipales, y que en todos los casos hace referencia al ornato público.

Por último, el aporte documental sobre intervenciones de índole eclesiástica es interesante, ya que se ponen de relieve autorías y cronologías precisas, en buena parte inéditas. Una vez más, quedan vinculadas las actividades edificativas con los momentos de máximo apogeo económico.

Éstas son algunas de las conclusiones obtenidas hasta la fecha. La delimitación de espacio exigida, así como la carencia de gráficos, inciden en la cortedad de este resumen, que por otra parte, tan sólo pretende ser un esbozo del trabajo en curso.

# LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE VALENCIA

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

Universidad de Valencia

Por Real Orden de 13 de junio de 1844 el Gobierno de Isabel II, dirigido por el moderado general Ramón María de Narváez, ante la destrucción y deterioro sistemático que venía padeciendo el patrimonio artístico español tras la desamortización de Juan Álvarez de Mendizábal decretada en 1835, dictó la creación de Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos en cada una de las 52 divisiones administrativas del país, cuyo fin primordial fue la salvaguarda y protección de las antigüedades, monumentos y ruinas, edificios civiles y eclesiásticos, y todos aquellos objetos artísticos (pinturas, esculturas) que merecieran conservarse.

Estas Comisiones siguieron el modelo francés de las "Commissions des Monuments Historiques", surgidas en 1837 a propuesta de Prosper Mérimée. En lo legislativo estuvieron sometidas a la Comisión Central de Monumentos establecida en Madrid que presidía el Ministerio de la Gobernación, contando con el asesoramiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia; y en lo económico dependieron de las Diputaciones Provinciales.

En cuanto a su estructura y función devenían en tres secciones: una primera dedicada a la formación de Archivos y Bibliotecas; una segunda que tendría a su cargo la inspección de museos de Pintura y Escultura y formación de catálogos de los objetos que acogieran; y una tercera aplicada a la Arqueología y a la Arquitectura, cuyo cometido fue promover excavaciones en lugares donde hubiesen existido famosas poblaciones en la antigüedad, y la conservación de edificios.

## 1. Descripción del proyecto y síntesis histórica

Por Acta de 18 de julio de 1844 se institucionaliza la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, de capital importancia para la protección del patrimonio histórico-artístico valenciano, cuya trayectoria y vida será compartida con la de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (a cuyo seno pertenecían como Miembros de Número gran parte de sus individuos), cesando al efecto la Comisión Provincial del Museo que se había organizado en 1837 con motivo de la clasificación y destino que debía darse a las obras de pintura (lienzos, tablas) y esculturas, procedentes de los conventos y monasterios exclaustados.

En fundamento, la evolución de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia desde sus inicios en 1844 hasta su nueva reglamentación en 1854, tuvo a su fin la gestión y elaboración de cuatro ambiciosos proyectos, llevados a feliz

término, pese a las dificultades económicas que tuvo que superar:

El primero consistió en la formación del *Catálogo de los cuadros y esculturas albergadas en el Museo de Pinturas de la Ciudad* (Museo Provincial de Valencia se decía), procedentes de los conventos desamortizados, redactado por la Sección Segunda (de Escultura y Pintura) de la Comisión Provincial de Monumentos, integrada por los Directores de Pintura Miguel Parra (fallecido en octubre de 1846), Vicente Castelló, Francisco Llácer y Miguel Pou, y el Director de Escultura Vicente Llácer, y elaborado con rigor científico en el que se expresaba la clase de pintura, el asunto que representaba cada cuadro, los autores, las escuelas, las dimensiones en palmos y pulgadas, la procedencia y el estado de conservación. Catálogo que se llevaría a efecto en ejemplar manuscrito en el año 1847 con una partida económica presupuestada en 15.152 reales de vellón más valoraciones adicionales, y que, resumido e incompleto (no inserta obras de escultura), se publicaría impreso en 1850.<sup>1</sup>

Consecuente con el proyecto anterior y gracias al mismo, una segunda gestión radicó en la *concesión y adjudicación definitiva del Convento de Carmelitas Calzados (El Carmen) para Museo Provincial de Pinturas* por vía de compensación (allí instalado desde 1837) por Real Orden de 16 de febrero de 1848, así como el traslado en 1850 de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos, desde los viejos locales que le había proporcionado la Universidad Literaria, donde tenía sus aulas y con la que compartía inmueble desde 1768, al antañón edificio que venía ocupando el Museo.

Un tercer trabajo estribó en la construcción del *Panteón de Hombres Célebres* en la Capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo,<sup>2</sup> interesante tema de investigación que se aborda, sobre cuya capilla y como protectora mucho tuvo que ver la Real Academia de San Carlos en el transcurso del siglo XIX.

Y un cuarto, la evacuación o *emisión de informes acerca de monasterios y conventos exclaustados*, entre los que se encuentran la Cartuja del Ara Christi, San Miguel de los Reyes, Mercedarios de El Puig, Dominicos de Xàtiva, y otros cenobios de Simat de Valldigna, Gandía, Ollería y Xàtiva; y resolución para el destino de los conventos pendientes de enajenación.

Tras un momento inoperante (de 1851 a 1853), se restablece la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia por Real Orden de 1.º de mayo y Real Decreto de 15 de noviembre de 1854, y nueva constitución interna en 12 de julio de 1856, abriéndose un periodo hasta 1865, que contará con ilustres pro-

<sup>1</sup> *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el Convento del Carmen de esta capital*. Valencia, Imprenta de Don Benito Monfort, impresor de la Academia, 1850.

<sup>2</sup> Vicente Boix: *Memoria histórica de la apertura de las Capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes, en el estinguído Convento de Santo Domingo de Valencia*. Valencia, Imprenta de J. Orga, 1844, pp. 6-7.

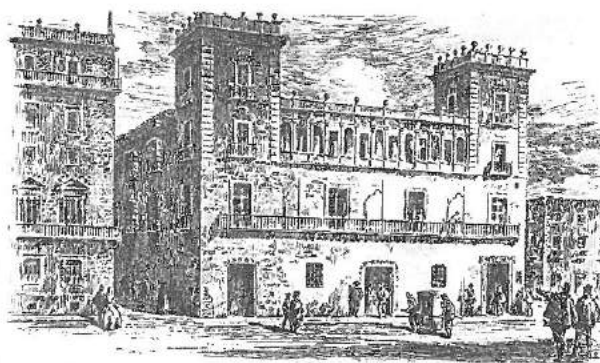
hombres como Vicente Boix y Ricarte,<sup>3</sup> Teodoro Blasco Soler, Estanislao de Koska y los arquitectos Carlos Spain y Pérez, Ramón M.<sup>a</sup> Ximénez Cros y Antonino Sancho Arango; organismo cuya participación y dictámenes fueron decisivos en la recuperación de artesonados, frisos, portadas, blasones, lápidas y otros objetos procedentes de la demolición de edificios como la Casa-Palacio del Embajador Vich, la Casa-Galera (antiguo Convento de Monjas de Santa Ana), la antigua Casa Consistorial de la Ciudad,<sup>4</sup> edificada junto al Palacio de la Generalitat; recuperación de restos arqueológicos del Teatro Romano de Sagunto (hasta 1863 denominada Murviedro); restauración de las pinturas de las bóvedas de la Real Parroquia de los Santos Juanes (1861-1863), Aula Capitular del Convento de Santo Domingo, portada románica de la Catedral Metropolitana y fachada de la Iglesia de la Sangre de Liria. Se dieron las órdenes oportunas con el fin de informar sobre toda obra realizada en edificios anteriores al siglo XVIII y cursaron circulares a los pueblos y villas de la provincia con el fin de recabar información acerca de los restos arqueológicos existentes (lápidas, laudas, inscripciones, etc.) que merecieran conservarse (excavaciones en el Palacio de los Caballeros Templarios en Montesa), conducentes a la formación de un Museo de Antigüedades que se creó en 1864.<sup>5</sup> Y todo ello con una asignación de 2.000 reales de vellón anuales, cantidad a cargo de la Diputación Provincial como ya se ha recordado líneas arriba.

En 1865, nuevamente reestructurada, la Comisión adquiere un cierto protagonismo con Vicente Boix en la Secretaría, interesándose por la portada del Palacio de los Duques de Mandas con su traslado al Museo del Carmen, así como por las lápidas conmemorativas procedentes del derribo de las murallas de la ciudad, redactando un *Catálogo de las piezas ingresadas en el Museo de Antigüedades*, del que se tiraron mil ejemplares.

Tras el paréntesis de inactividad de 1869 a 1871, se realizan excavaciones en San Félix de Xàtiva y en Bellreguard con el traslado de algunas lápidas sepulcrales. Se ceden en depósito al Museo Arqueológico Nacional algunas piezas que en el de Valencia estaban duplicadas; se exige la desaparición de los taludes de las Torres de Serranos y se recuperan algunos objetos de guerra del Puerto de Valencia.

El período que transcurre entre 1881 y 1918 (año en que se aprueba un nuevo reglamento) es de gran actividad para la Comisión de Monumentos, dada la diversidad de circulares y oficios cruzados con las Reales Academias, de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia; y de comunicados cursados por la Comisión Valenciana con distintas poblaciones de su jurisdicción, siendo muchas las excavaciones arqueológicas autorizadas, entre otras las practicadas en Enguera, Liria, Pego y Boicairante; muchos también los informes favorables emitidos solicitando la declaración (y siendo aprobados) de monumentos nacionales a favor del Teatro Romano de Sagunto, Iglesia de la Sangre de Liria, ruinas del Castillo de Montesa, Monasterio del Puig, Ermita de San Félix de Xàtiva, y tantos otros nobles edificios. Años después la Comisión tendrá un papel secundario al ser sus competencias plenamente asumidas por la Dirección General de Bellas Artes.

Durante la II República las Juntas Locales del Tesoro Artístico irán sustituyendo a la Comisión Provincial de Valencia. Tras el ocaso de la Guerra Civil hasta 1965 es escasa la documentación conservada, y desde la última fecha referida prácti-



Antigua Casa de la Ciudad

1. Valencia. Antigua Casa de la ciudad según un grabado de la época, derribada en 1859.

camente inexistente (papeles sueltos) por desidia o mala gestión administrativa, languideciendo en la postrera década de los años setenta, época en la que hallamos alguna reseña perdida entre otras noticias de la prensa local (su presencia en Andilla). En un período de más de treinta años la actividad de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia fue escasa, con una casi nula incidencia en la vida artística valenciana, habida cuenta de que si en 1941 contaba con el exíguo presupuesto de 87 pesetas para gastos de material, en 1962 no lo era de mayor flemma, 373 pesetas para su subsistencia. Así, con una presencia más simbólica que real, prosiguió su andadura tutelando el Teatro Romano de Sagunto donde se realizaron obras de consolidación en 1950; continuó interviniendo en la medida de sus posibilidades informando favorablemente en la declaración de Monumentos Nacionales de diversos conjuntos históricos (plaza de Manises), casonas, patios, calles y otros edificios religiosos de la capital en 1953; se preocupó y emitió informes sobre el interés de ciertos edificios eclesiásticos de la provincia (iglesia de Canals). En 1950 la Comisión acordó hacer un fichero iconográfico (solamente iniciado) de fotografías de monumentos de la ciudad de Valencia, al que se adicionarían las de otras de poblaciones próximas (Xàtiva, Sagunto, Gilet).

## 2. Objetivos

El plan de trabajo evalúa y contempla el estudio sistemático de cada una de las etapas antecitadas desde el punto de vista histórico, así como se incide también en la personalidad de los comisionados que la configuraron y fueron el alma de dicha Comisión (sobre todo Secretarios como Boix, Tramoyeres y Almarche).

La presente tesis doctoral acomete el análisis y estudio de los orígenes, vicisitudes, trayectoria y evolución de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, referidos y concernientes tanto a la ciudad de Valencia como a su demarcación provincial, recabando la incidencia, informes y legislación de su entorno, organismo para cuyo fin fue creado —como en otras provincias españolas—,<sup>6</sup> a instancias

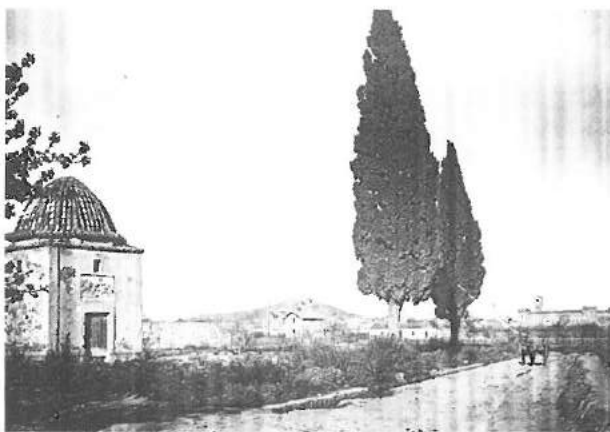
<sup>3</sup> Luis Querol Roso: *Vicente Boix, el historiador romántico de Valencia*. Valencia, Sucesor de Vives Mora, Artes Gráficas, 1952; Laureano Robles: "Vicente Boix, historiador y académico". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1981, pp. 19-36.

<sup>4</sup> Anónimo: "Las Casas Consistoriales de Valencia y la Comisión de Monumentos históricos y artísticos". *Las Bellas Artes* (Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos). Valencia, febrero de 1855, núm. 14, p. 139.

<sup>5</sup> Francisco Javier Delicado Martínez: "Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864". *Actas del X Congreso del CEHA: Los clásicos en el Arte Español*. Madrid, UNED-Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 413-422.

<sup>6</sup> Entre los estudios recientemente publicados sobre Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos merece destacarse el llevado a cabo sobre la de Santander, una de las Comisiones que más actividad desarrollaron en España. Véase al efecto Isabel Ordieres Díez: *Historia de la Conservación del Patrimonio Cultural de Cantabria (1835-1936)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1993, 303 páginas.





2. El Puig. Ermita de Sant Jordi junto al denominado Camino de Valencia. Estado en que se encontraba hacia 1920, restaurada unos años después por el arquitecto Francisco Mora.

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Real Orden, circular n.º 125 del Ministerio de la Gobernación, de 13 de junio de 1844, y constituida en 17 de julio de dicho año, con el propósito de dar resolución a los numerosos problemas suscitados y derivados de la Desamortización de Mendizábal de 1835: conservación de obras pictóricas procedentes de los extinguidos conventos y catalogación de las mismas en el Museo Provincial de Pinturas; uso y destino de aquellos edificios exclaustros pertenecientes al patrimonio eclesiástico, que por sus trascendencia histórica merecieran ser conservados; piezas arqueológicas descubiertas en excavaciones y sus correspondientes catálogos (el Teatro Romano de Sagunto hizo durante todo el siglo XIX de gran contenedor de estos vestigios); proyectos de obras en edificios históricos; restauraciones; redacción de informes para su elevación a monumentos nacionales; protección de abrigos rupestres; etc.

### 3. Metodología

Las fuentes primarias manuscritas que se vienen escrutando (actas, informes, cartas, notas, oficios, anuarios, memorias, circulares, inventarios, borradores y escritos varios) se centran primordialmente en una potente documentación archival sobre la que se procede a su transcripción, emanada de la propia Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia y concentrada entre los fondos documentales de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, localizándose otra diversa (originales por lo común) en diversos archivos del país, a saber: en Valencia, en los archivos de la Diputación Provincial, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Histórico Municipal, y del Reino; en Madrid, los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Historia, Archivo Histórico Nacional, y de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura; y en Alcalá de Henares, el Archivo General de la Administración; y otros repertorios y memoriales dependientes de instituciones y organismos oficiales (Ayuntamientos de Valencia y localidades de la provincia) y privados.

Las fuentes secundarias de consulta se basan esencialmente en las aportaciones de publicaciones periódicas (se procede a su vaciado), tanto las de ámbito local y regional, como las especializadas de dimensión nacional (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *Archivo de Arte Valenciano*), haciendo particular mención de aquellas referencias insertas en la prensa diaria valenciana (*El Mercantil Valenciano*, *La Opinión*, *Las Provincias*, periódicos fundados durante la segunda mitad del siglo XIX) o en folletos, libros, revistas, separatas, boletines oficiales (nacionales y de la provincia), anuarios y discursos.

Fuente importante a considerar es el material gráfico (fotografías) que se aporta y del que dispuso esta Comisión Provincial de Monumentos, que servirá de complemento para el análisis, estudio y valoración, en su caso, de aquellas obras arquitectónicas en las que se intervino o sobre las que se actuó en su momento.

También la frecuente presencia de este investigador en ciudades que gozaron de un pasado cultural importante, como es el caso de Xàtiva y Sagunto, le ayuda a conocer más de cerca la opinión que de aquellos edificios tuvo en su momento la citada Comisión, y permite, años después, realizar una valoración objetiva.

### 4. Finalidad

Es finalidad de la presente tesis doctoral sobre la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia contribuir, a partir de documentos inéditos, al estudio histórico pormenorizado de un organismo o institución que tuvo a su cargo la responsabilidad de la conservación y protección del patrimonio mueble e inmueble de su demarcación, con unos límites cronológicos establecidos entre los años de 1844 y 1982, desde unos tímidos balbuceos a una presencia activa durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Antes de su creación el pensamiento ilustrado sólo había recabado el interés por la Antigüedad Clásica. Es a partir de mediados del XIX, con el movimiento romántico, cuando se significa un acercamiento o redescubrimiento del legado artístico medieval en la provincia de Valencia (interesa lo escasamente tardorrománico, mucho de gótico y alguna prueba de mudéjar —techumbres y artesonados—). Toman auge nuevas disciplinas como la Arqueología, con un gran interés por los yacimientos ibéricos, pero esta vez con excavaciones practicadas de manera controlada, creándose dos museos arqueológicos importantes hacia 1925 (Sagunto y Xàtiva).

La Comisión de Monumentos de Valencia supone un caudal insustituible de fuentes y datos para la historia del patrimonio histórico-artístico-arqueológico y documental bibliográfico durante el siglo XIX y parte del XX.

Por último, se pretende sea ésta obra de precisa consulta para el estudio de cualquier época de la Historia del Arte Valenciano. Y no olvidemos que la vigilancia y la tutela fueron principios básicos o divisas de estas Comisiones, cuya legislación arbitro los medios necesarios para evitar la enajenación de los Bienes nacionales desamortizados (en la que se integraba la riqueza arquitectónica y artística) y su venta en pública subasta a particulares, pasando muchos de esos testimonios del pasado a ser declarados monumentos nacionales.

## EL CAFÉ-RESTAURANT DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1888

ROSSEND CASANOVA \*

EL proyecto de tesis que se presenta a continuación trata el edificio del "Café-Restaurant de la Exposición Universal de Barcelona de 1888", obra del arquitecto Lluís Domènech i Montaner. La investigación, que está dirigida por una profesora del Departamento, tiene como objetivo ser un estudio monográfico sobre el edificio, tratando sus aspectos arquitectónicos, incidiendo en las artes decorativas que en él renacieron (surgidas de un taller que allí se instaló), así como su evolución histórica y su relación con la sociedad que lo transformó.

Las directrices metodológicas llevadas a cabo son las siguientes: primero se ha realizado una lectura de las publicaciones y los diferentes estudios referidos al tema de la tesis, lo cual ha llevado a dividirlos en tres apartados:

1. Publicaciones contemporáneas a la historia del edificio.
2. Publicaciones posteriores referidas al edificio y a todo lo que albergó.
3. Publicaciones referidas al Modernismo y al arquitecto Domènech i Montaner.

En relación al primer punto destacaremos *La Exposición*, revista del órgano oficial del certamen, que en varios de sus números, desde 1887 hasta 1889, ofrece un magnífico seguimiento de la construcción y uso del edificio, incluyendo información gráfica y artículos referentes a actos celebrados en su interior. La revista incluye en uno de sus números los planos del edificio y la distribución interior durante el certamen. Esta publicación se considera importante para la tesis, ya que aporta noticias contemporáneas a la construcción, finalización y uso del edificio durante la Exposición. *Arquitectura Moderna de Barcelona*, en su edición de 1897, dedica un artículo al edificio e incluye fotografía, lo cual permite concretar el estado del edificio en esa época. Éste y otros pocos artículos encontrados hasta ahora se consideran imprescindibles, ya que existe un gran vacío de documentación después de concluir la Exposición.

También es importante destacar el artículo que Domènech publicó en *Arquitectura y Construcción*, en junio de 1903, donde queda explícito el funcionamiento del taller de artes decorativas que dirigió él mismo y que ocupó parte del edificio. Este tema ocupa una parte importante de la tesis, ya que se pretende profundizar en el taller allí instalado y donde Domènech quiso recuperar las artes y los procedimientos de antaño.

Como ejemplo del punto dos, cabe destacar tres de los diversos libros publicados respecto a la Exposición barcelonesa del 1888, a destacar: *L'Exposició Universal de Barcelona el*

*1888* (J. M. Garrut, Ed. Ajuntament de Barcelona, 1976), *Exposició Universal de Barcelona 1888* (L'Avenç, 1988) y *Arquitectura i ciutat a l'Exposició del 1888* (P. Hereu, AAVV, Ed. UPC, 1988). Estas publicaciones aportan una clara y precisa información en torno al certamen, siendo unos libros de consulta continuada para concretar todas aquellas dudas que aparecen respecto a la relación entre el edificio y la Exposición. También es significativo el monográfico dedicado a Lluís Domènech en *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 52-53 del año 1963 (COACB), donde varios autores reflexionan en torno a la figura, la vida y la obra del arquitecto Domènech. En esta monografía hay que destacar el capítulo titulado "El Café-Restaurant del Parque de la Ciudadela" escrito por el arquitecto J. M. Martorell, interesante por su descripción arquitectónica y las explicaciones históricas generales en torno al edificio.

Finalmente, en lo que se refiere a estudios sobre el Modernismo del punto tres, las publicaciones al respecto son varias, destacando el ya clásico *El Arte Modernista Catalán* (A. Cirici, Ed. Aymà, 1951) y el de *Arquitectura modernista* (O. Bohigas, Ed. Lumen, 1968). Por lo que se refiere a la persona de Domènech, destacamos: *Lluís Domènech i Montaner en el 50è aniversari de la seva mort* (Ll. Carulla, Ed. Nadala, 1973) y *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, catálogo de la exposición realizada en 1989, por la Caixa de Barcelona. Finalmente cabe incluir las dos publicaciones más recientes: *Domènech i Montaner* (Ll. Domènech, Ed. Polígrafa, 1994) y el catálogo de la exposición celebrada este año en Mallorca y Lleida titulado: *L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner* (Lourdes Figueras, Fundació La Caixa, 1996).

Después de la lectura de las publicaciones y tras haber elaborado un primer estado de la cuestión, se ha realizado un primer desarrollo histórico del tema. De esta manera se ha conseguido clasificar la documentación, hasta el momento obtenida, en diversos apartados que constituirán en un futuro los diferentes capítulos de la tesis.

Estos apartados son los siguientes:

1. "Documentación referente a la construcción del edificio".
2. "El Café-Restaurant en la Exposición Universal de 1888".
3. "El taller que Domènech instaló tras el certamen".
4. "Entidades que ocuparon transitoriamente el edificio".
5. "El edificio como sede del Museo de Zoología".

A continuación se detalla la metodología utilizada para cada uno de los diferentes apartados. La "Documentación refe-

\* El doctorando es colaborador del grupo de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, al cual pertenece. El Departamento tiene una línea de investigación referente a la Historia del Arte en Cataluña, durante los periodos Modernista y Novecentista, denominada: "El Arte en Cataluña entre 1875 y 1936. Fuentes, modelos y teorías, el debate entre tradición y modernidad". Compuesto por seis profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, el grupo de investigación se creó en 1986, con la finalidad de formar a los investigadores, facilitarles material y datos de interés, y también para realizar una tarea muy importante: la creación de un fondo de documentación informatizado, referido a dichos periodos.

rente a la construcción del edificio” se encuentra en los fondos de tres instituciones: El Archivo Histórico de la Ciudad conserva expedientes relativos al edificio. El Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona trasladó, hace unos años, todo el compendio de documentación referida a la Exposición a un archivo complementario del mismo, se trata del Depósito de Prearchivos del Archivo Municipal Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona. Allí se encuentran, clasificados en más de 300 cajas, documentos de la Exposición, entre los cuales están los referentes al edificio. En este momento se está realizando un seguimiento de toda la documentación vinculada al Café-Restaurant, la cual se está clasificando en fichas especialmente pensadas para este fin. También en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, se conserva el expediente-memoria de las obras del Café-Restaurant.

En el segundo punto: “El Café-Restaurant en la Exposición Universal de 1888” se reflexiona sobre la utilidad y el uso del edificio durante el certamen. Este apartado también pretende agrupar toda la información referida al edificio durante la Exposición, así como toda la documentación gráfica que se encuentre. Para ello, se ha recurrido a las publicaciones de la época, así como a dos archivos fotográficos de la ciudad, el Arxiu Mas y el Archivo Fotográfico del Ayuntamiento de Barcelona, donde se conservan fotografías tomadas durante y después del certamen.

El tercer apartado trata de “El taller que Domènech instaló tras el certamen”, donde se concretarán las motivaciones que provocaron la creación del mismo, y se especificarán quiénes participaron en él y de qué manera. Este capítulo aparece tratado ligeramente en la mayoría de las publicaciones referidas a las artes decorativas, pero hasta ahora nunca se han aclarado ni justificado las razones que llevaron a crear dicho taller, quiénes de verdad trabajaron allí y qué resultados se obtuvieron. Se está realizando en este momento un seguimiento en torno a quiénes participaron en el taller, para poder extraer toda la información posible.

El cuarto punto trata las dos “Entidades que ocuparon transitoriamente el edificio”. En 1892 se instaló el Museo de la Historia que sólo consiguió durar dos años, para dar paso en diciembre de 1896 a ser el domicilio de la Escuela Municipal de Música que se quedó hasta mediados de 1928. Para completar la investigación en este ámbito, se está profundizando en la documentación del archivo de dicha institución, ya que esta escuela modificó el espacio interior al ocupar la planta baja del edificio.

El último punto trata “El edificio como sede del Museo de Zoología”, que ha sido su inquilino desde que se estableció en 1917 con el nombre de Museo de Ciencias Naturales. Desde aquel entonces, los estudios zoológicos ya no abandonarán el edificio, que lo convertirán desde 1934 hasta la actualidad en Museo de Zoología del Ayuntamiento de Barcelona. En estos momentos se está estudiando la gran cantidad de información que guarda el archivo de dicho Museo, que contiene la documentación repartida en 172 archivadores, 62 libros y 2 carpetas.

Concluido el apartado referido a los ámbitos de la tesis, a continuación se presentan aquellos aspectos que plantean problemática la investigación.

Por lo que concierne al taller que Domènech ubicó en el edificio, hay que destacar que la información es mínima, y hasta el momento, toda aparece por vías no oficiales, en su mayoría en artículos publicados sobre quienes allí trabajaron. Está en proyecto investigar a todos los que directa o indirectamente participaron en él, para encontrar posibles datos de interés.

Otra fuente directa de información pertenece a aquellas instituciones que estuvieron allí ubicadas. El mismo archivo del Museo de Zoología, actual inquilino del edificio, aporta problemática: El Museo llegó al edificio en 1917, pero empezó siendo en 1892 un órgano incluido en otra entidad, el Museo Martorell. Hasta no alcanzar su total autonomía como órgano museístico independiente, toda la información relativa al Museo de Zoología se encontraba inscrita al Martorell. Ello hace que la información esté repartida entre las dos instituciones y que haya la necesidad de investigar en los dos archivos. Pero esto no es todo, el archivo del Museo de Zoología recoge la gestión del mismo, sus reformas y sus variaciones, pero también y en mayor medida, la documentación referida al ámbito zoológico, lo cual convierte toda la documentación allí encontrada, en un entramado de información. Gracias a la Dirección del Museo de Zoología, se clasificó hace ya varios años y de la mejor manera posible, la gran cantidad de documentos que se conservaban en cajas y que nunca antes habían sido clasificados.

Hasta el momento, la gran variedad de documentación que concierne al edificio, tanto la escrita como la gráfica, no ha estado nunca reunida en ninguna publicación, y por lo tanto, habrá que hacer un rastreo considerable para conseguir la máxima posible. Finalmente cabe señalar que debido a la gran variedad de datos y la manera diferente en que están clasificados, se han realizado diferentes tipos de fichas, cada una de ellas adecuada al tipo de información recogida.



# EL LIBRO ILUSTRADO EN EL SIGLO XVIII: LA IMPRENTA DE D. BENITO MONFORT (1757-1860)

JOSÉ IGNACIO CATALÁN MARTÍ

Universidad de Valencia

## Introducción

El presente trabajo de investigación pretende estudiar una de las imprentas más importantes del siglo XVIII en Valencia, como lo fue la de D. Benito Monfort, quien por su buen hacer tipográfico consiguió ser nombrado impresor oficial de las principales instituciones valencianas.

El interés por este impresor valenciano se acrecienta a partir de los últimos estudios sobre la ilustración del libro. Posiblemente sea éste el más estudiado, y aun así resulta necesario contar con una monografía sobre él, a decir por las propias palabras de Guastavino Gallent: *"sirvan, pues, como una aportación mas, aunque pequeña, al trabajo del futuro bibliógrafo que acometa en serio el redactar un repertorio monfortiano tan completo como sea posible humanamente"*. La idea fue retomada por Inocencio Ruiz Lasala en 1974, no llegando a aportar datos de singular relevancia a los que ya se habían ofrecido con anterioridad.

Este singular tipógrafo, considerado como el tercer gran impresor del siglo XVIII, intentó emular, desde su ciudad natal, el arte de las imprentas de Joaquín Ibarra y Antonio Sancha en Madrid, como se aprecia en la lujosa edición de la *Crónica de Juan II* (1779), la *Crónica de los Reyes Católicos* (1780), *De Numis Hebraeo Samaritanis* de Francisco Pérez Bayer (1781) o la *Historia de España* del P. Juan de Mariana iniciada en 1783 y finalizada en 1796, y que puede ser considerada como una de las obras más bellas de la tipografía española, no sólo por las ilustraciones, sino por la cuidada atención que presta a la tipografía, el papel y la encuadernación, es decir a todos aquellos elementos que configuran al libro como un objeto estéticamente bello, convirtiéndolo de este modo en una obra de arte.

Las fuentes impresas constituyen uno de los fundamentos más sólidos de la historia de la actividad gráfica valenciana del setecientos, y es precisamente la segunda mitad del siglo XVIII cuando se alcanza un alto grado de perfección y calidad técnica en las artes gráficas del grabado. El resultado fue la aparición de primorosas y lujosas ediciones literarias, históricas, científicas y religiosas, ilustradas con estampas intercaladas con el texto o en el encabezamiento de cada capítulo, resultando muchas de ellas desconocidas aun por los propios estudiosos del grabado dieciochesco.

En la actualidad las investigaciones sobre la imprenta valenciana y el grabado son escasas, pues no existe todavía un estudio bibliográfico valenciano, si excluimos el tradicional de Serrano Morales sobre el conjunto de impresores valencianos, o los más recientes sobre *La imprenta popular valenciana* (1990) y *El llibre valencià* (1991). En este sentido, solamente desde la realización de una amplia serie de trabajos monográficos y repertorios de los principales impresores y la catalogación de las ilustraciones aparecidas en sus impresos, serán po-

sibles ulteriores investigaciones que nos permitan llegar a confeccionar un estudio panorámico y global de lo que supone el arte gráfico en la imprenta valenciana.

## Objetivos

La importancia del tema propuesto no sólo radica en la trascendencia histórico-artística de esta imprenta en el panorama librario valenciano del siglo XVIII, sino en su repercusión en el ámbito español.

En este sentido, el contenido y fin de este trabajo cumple un triple objetivo. En primer lugar elaborar un repertorio bibliográfico lo más amplio posible de las fuentes impresas por D. Benito Monfort. En segundo lugar, confeccionar un catálogo gráfico de las ilustraciones xilográficas y calcográficas que artísticamente adornaban sus impresos, y finalmente un acercamiento menos mitificado, hacia la personalidad de Benito Monfort y Besades. Con ello se intentará contribuir al estudio histórico de la imprenta valenciana desde dos aspectos muy concretos: la ilustración y la impresión de libros.

La ilustración porque la obra gráfica de la imprenta de D. Benito Monfort está marcada por su gran producción, como por las personas que colaboraron para él, especialmente los mejores pintores-grabadores académicos valencianos, como: Manuel Monfort, José Camarón y Boronat, José Joaquín Fabregat, Mariano Brandi, Vicente Capilla, Manuel Peleguer, Vicente López, etc. y que también trabajaron para las imprentas madrileñas antes citadas, tan vinculadas a la Corte y por tanto a la historia del grabado español, lo cual permitirá establecer las relaciones entre Valencia y la Corte en torno al mundo del libro ilustrado en el siglo XVIII.

Desde el punto de vista de la tipografía nos hallamos ante el impresor de las principales instituciones valencianas del momento, como son: la Ciudad, Audiencia Territorial, Universidad Literaria de Valencia, Catedral y Arzobispado, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, Escuelas Pías, etc., lo cual no sólo permitirá confeccionar un repertorio de publicaciones, sino estudiar la propia actividad de estas instituciones en un momento clave de la historia de España.

## Métodos utilizados

Este trabajo abarca el periodo comprendido entre 1757 y 1860. Dos fechas límite y suficientemente representativas para el estudio de la evolución graficolibraria de una imprenta que nació en 1757, y que a la muerte de Benito Monfort, su fundador, en 1785, es heredada y continuada por sus hijos, quienes en un claro sentido filial, unido a la fama que había adquirido

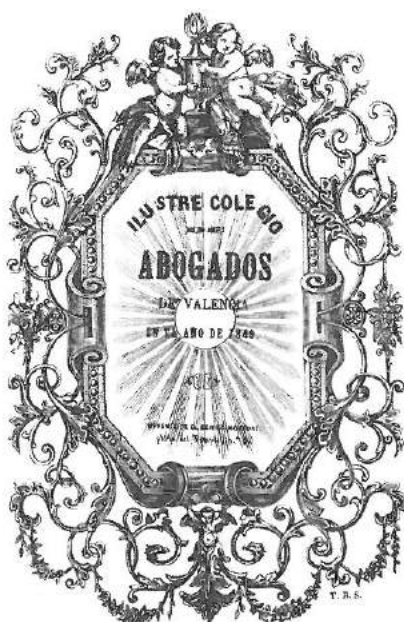


Figura 1.

este impresor, deciden perpetuar su nombre en las impresiones hasta 1851, en que es vendida la imprenta a El Valenciano, quien añadirá en alguna de sus publicaciones el término "*antes de D. Benito Monfort*" hasta el año 1860.

Un amplio periodo de tiempo, que no sólo nos permite ver la evolución de las impresiones dieciochescas, de marcado gusto afrancesado, sino que llega hasta las más modernas decimonónicas, en las que se deja ver la decadencia tanto gráfica como de la calidad del papel, la encuadernación, etc.

Una vez establecidos los límites cronológicos, concretaremos los criterios de selección de los impresos, que se han reducido a: libros, folletos y papeles sueltos, manteniendo como norma que conserven el pie de imprenta, desechando aquellos que bien por omisión o mutilación carecen de él, y no se conservan datos suficientes para atribuir dicha obra a la imprenta de Benito Monfort. En el caso de atribuciones aparecidas en repertorios, éstas son cotejadas y confirmadas con otras fuentes que puedan inducirnos a confirmar dicha atribución, en caso negativo son desechadas.

En la realización de este trabajo, que cuenta con cuatro fases de ejecución, hemos consultado cuatro tipos de fuentes: repertorios bibliográficos, catálogos o ficheros de bibliotecas, archivos, así como catálogos y repertorios de grabadores.

La primera fase supuso la consulta de los repertorios bibliográficos, diferenciando seis tipos:

1. Repertorios sobre la imprenta de D. Benito Monfort. Este grupo está formado, fundamentalmente, por los estudios de Guastavino Gallent y Ruiz Lasala.
2. Repertorios sobre autores o impresores valencianos. Dentro de éste se encuentran las obras de Ximeno y Pastor Fuster.
3. Repertorios generales de bibliografía española. Destacando los repertorios de Palau Dulcet y Aguilar Piñal.
4. Repertorios monográficos de diversa temática. A este grupo pertenecen los repertorios de López Terrada, Bonet Correa, Palanca Pons, Aleixandre Tena, etc.
5. Repertorios relativos a una época determinada. Es el caso de Sempere sobre los escritores del reinado de Carlos III.

Una dificultad muy importante para la consulta directa de los libros ha sido el carecer de una topobibliografía valenciana, lo que nos ha obligado a localizar los libros a través de un vaciado sistemático de los repertorios antes citados.

En la segunda fase se tuvo que comprobar en distintas bibliotecas toda la información recogida en los repertorios biblio-

gráficos con el fin de cotejar obra a obra cada uno de los impresos, y suplir las deficiencias con un vaciado sistemático de catálogos, ficheros, y libros de inventario y registro de las diferentes bibliotecas, que han sido objeto de nuestra consulta, y que clasificamos en tres grupos:

1. Bibliotecas locales o particulares. Se han vaciado sistemáticamente las bibliotecas: Nicolau Primitiu, Gregori Mayans y Serrano Morales, y el catálogo de la desaparecida Biblioteca Salvá.

2. Bibliotecas de instituciones directamente relacionadas con la actividad impresora de Benito Monfort, destacando: Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, Biblioteca Municipal de Valencia, Biblioteca Pública de las Escuelas Pías, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Biblioteca de la Catedral y Arzobispado, Biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, Biblioteca de la Audiencia Territorial de Valencia y Biblioteca de los Jesuitas.

3. Biblioteca Nacional de Madrid.

Las bibliotecas locales o particulares han sido importantísimas a la hora de localizar publicaciones ocasionales, localmente conocidas por referencias, y que resultan muy difíciles de localizar en otro tipo de bibliotecas. Las institucionales nos han permitido localizar los textos resultantes de la propia actividad de las instituciones que confiaron sus escritos a este impresor. Finalmente en la Biblioteca Nacional de Madrid se han comprobado todo tipo de textos, dada la amplitud de sus fondos.

Cuando algún impreso no ha sido posible localizarlo en ninguna de estas bibliotecas se ha comprobado su existencia en algún anticuario. Si esto tampoco ha sido posible, y las referencias del repertorio eran fiables se han mantenido, mientras que en el caso contrario han sido totalmente eliminados o citados en el apartado de notas haciendo referencia a otra obra del mismo texto.

La tercera fase consistente en la consulta de archivos, como fuente documental más directa, permitirá la obtención de información inédita acerca del quehacer al frente de la imprenta y sus impresiones, así como de la evolución de este establecimiento tipográfico. Para ello se han consultado diversos tipos de archivos:

1. Archivos de ámbito local. Archivo del Reino de Valencia.

2. Archivos de instituciones relacionadas con la actividad impresora de Benito Monfort, como: Archivo de la Universidad de Valencia, Archivo Histórico Municipal de Valencia, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Archivo de la Catedral y Arzobispado y Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

3. Archivos nacionales. Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Finalmente, y en su cuarta fase, se ha emprendido la exhumación y catálogo de los diferentes grabados que ilustran los impresos, atendiendo a las normativas internacionales, y consultando para ello los repertorios y catálogos de grabados y grabadores existentes. Los grabados han sido clasificados en los siguientes grandes grupos:

1. Abecedario de iniciales o capitales adornadas. Dentro de éste podemos distinguir los subgrupos: con paisaje, con santos, con flores, con amorcillos, con ristas, de motivo único, tipográficas, y otras.

2. Viñetas en las portadas. Entendidas como el grabadito que se colocaba en las portadas como adorno. Divididas en dos grandes subgrupos: religiosas y profanas. En las religiosas citar los anagramas, alegorías, santos y escudos. En las profanas se recogen los escudos reales y nobiliarios, de ciudades, de instituciones y alegorías.

3. Cabeceras. Siendo la ilustración que se pone a la cabeza de una página o comienzo de capítulo. Diferenciamos tres grupos: religiosas, profanas y tipográficas. En las religiosas están las alegorías, los emblemas, santos, escudos y escenas narrati-

vas o históricas. Entre las profanas se encuentran los subgrupos: rocallas, paisajes, escudos nobiliarios, institucionales y de ciudades, alegorías, mitología, escenas narrativas.

4. Elementos ornamentales o decorativos. Entendiendo por tales el conjunto de elementos gráficos no relacionados directamente con el texto y que contribuyen a adornar y dar vistosidad a una página. Dentro de este grupo diferenciamos los siguientes: religiosos, aves, paisajes, flores, astrológicos, rocallas, instrumentos musicales, figuras, arquitecturas, alegorías, escenas narrativas, escudos, máscaras, róleos y tipografías.

5. Orlas tipográficas, que figuran en los márgenes de una hoja en torno de lo impreso. Diferenciamos entre: las de combinación, geométricas y en línea.

6. Marcas tipográficas del impresor. Aquellos grabados de alegorías o monogramas convencionales que el impresor adopta como distintivo o marca comercial reproduciéndola en la portada o colofón del libro.

7. Láminas. Entendidas como la estampa que ocupa una página, con o sin texto, y que no forma parte de la secuencia de páginas del libro. Este último apartado cuenta con varios subgrupos: escudos nobiliarios, eclesiásticos e institucionales, retratos eclesiásticos y literarios, láminas científicas con los subapartados de astrología, geometría, cartografía, ciencia militar, y agricultura, láminas literarias, láminas religiosas, series y sellos.

Para esta última fase ha sido necesario contar con un buen repertorio de ilustraciones obtenidas por fotografías, microfilm o fotocopias escaneadas, procurando obtener la mayor nitidez y calidad posibles con el fin de poder mostrar los resultados de la catalogación.

Una dificultad añadida, y muy importante para este estudio gráfico, es la mutilación de los grabados en los libros, lo que nos ha obligado a la reiterada consulta de un mismo ejemplar en diferentes bibliotecas a fin de poder consultarlo en su integridad.

## Conclusión

Con esta Tesis Doctoral se pretende reafirmar el interés por el libro ilustrado en la Valencia del siglo XVIII y la importancia artística de esta fecunda imprenta, desde un marco interdisciplinar, que aúne la cultura impresa con la gráfica. Un campo escasamente estudiado y valorado, pero que resulta altamente interesante, pues permitirá efectuar estudios ulteriores en torno al mundo del libro y el grabado.



Figura 2.

## Bibliografía básica

- Aguilar Piñal, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1981-1993.
- Fuster, Pastor. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. José Ximeno*. 2 vols. Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno.
- Guastavino Gallent, Guillermo. *La imprenta de Don Benito Monfort*. Madrid, CSIC, 1943.
- Palau y Dulcet, A. *Manual del librero hispanoamericano*. 28 vols. Barcelona-Madrid, J. M. Viader, 1948-1977.
- Ruiz Lasala, Inocencio. *Don Benito Monfort y su oficina tipográfica (1757-1852)*. Zaragoza, 1974.
- Sempere Guarinos, J. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. 6 vols. Madrid, Imprenta Real, 1785.
- Serrano Morales, Enrique. *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia, F. Doménech, 1898-99.
- Ximeno, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia. Chronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana conquista de la misma Ciudad, hasta el MDCCXLVII*. Valencia, en la Oficina de José Estevan Dolz, 1749.

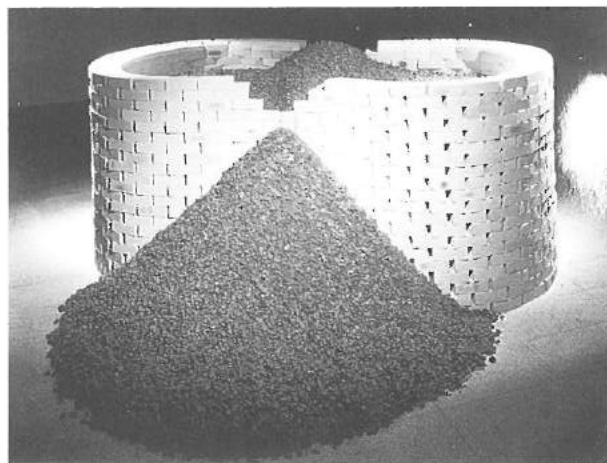


## UN CUARTETO FICTICIO

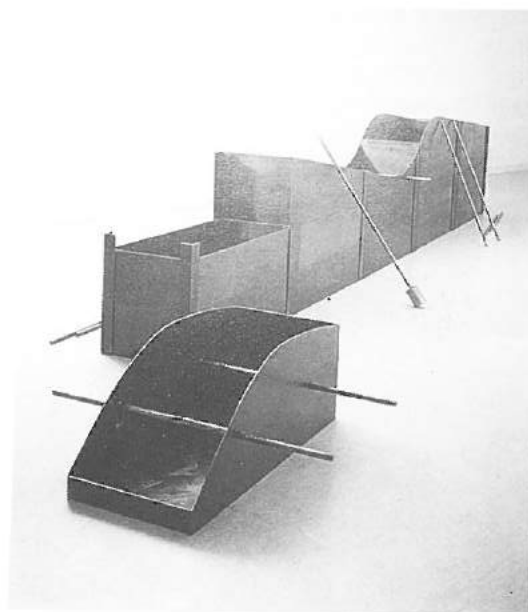
AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

**B**AJO este enigmático título vengo a presentar mi proyecto de Tesis Doctoral. Pero no se lleven a engaño si piensan que va a versar sobre alguna agrupación musical o sobre algunos personajes de cómic de ciencia ficción. Creo que mi proyecto, lejos de estos quehaceres, obtendrá algún día —espero no demasiado lejano— un título más definido e integrador de los contenidos que lleva implícitos. Pero para esta ocasión, he creído conveniente presentarlo con estas tres palabras, que quizá hagan dudar a más de un oyente.

Dejándome de misterios y palabrería, quisiera presentarles qué se esconde detrás de todo este trabajo, para explicarles a grandes rasgos bajo qué planteamiento se está llevando a cabo y qué fines se pretenden. De esta manera, mi proyecto de tesis intentará investigar la trayectoria artística de cuatro escultoras españolas contemporáneas: Eva Lootz (que aunque de origen vienés, ha realizado su carrera artística en nuestro país desde finales de los años sesenta), Ángeles Marco, Susana Solano y Cristina Iglesias. En definitiva, lo que he decidido en denominar “el Cuarteto Ficticio”. Cuarteto, porque clara y numéricamente son cuatro, ficticio, porque en apariencia por los resultados estéticos de sus obras y su distinto planteamiento estilístico, no configuran ni un grupo, ni un equipo, ni un estilo, etc., de ahí la ficción de agruparlas. Pero pensemos que tal ficción puede tener algún ápice de realidad, aunque simplemente sea en esencia o en concepto. Así, estas cuatro mujeres han llegado a obtener profesionalmente unas cotas de prestigio, reconocimiento y difusión importantes. Además, han llevado unas carreras muy parejas tanto en el tiempo como en el espacio. Respecto al tiempo, comenzando por Eva Lootz, la primera de ellas que empezó su labor plástica, se abre un pequeño camino o recorrido que pasando por Ángeles Marco y Susana Solano llega a Cristina Iglesias, la más joven de las cuatro tanto en edad como en trayectoria artística. Respecto al espacio, porque son diversas las ocasiones en las que han sido seleccionadas para exponer colectivamente, compartiendo de esta manera espacios. De entre estas exposiciones destacan: “*En tres dimensiones*”, “*Escala de Espacios Abiertos*”, “*8 de Marzo*”, “*Una obra para un espacio*”, “*Escultura española actual 1988*”, “*Six voices from Spain*”, “*Espacios públicos Sueños privados*”, etc., sobresaliendo así sus trayectorias a nivel internacional tras la gran labor desempeñada a nivel nacional tanto por las becas, concursos y premios obtenidos, como por el respaldo de los especialistas y de la crítica en general. Algo extraño en el panorama español anterior a 1975. ¿Qué ha sucedido?, ¿qué ha ocurrido con la mujer en el terreno de la praxis artística?, ¿por qué este despertar de la escultura?, ¿tiene algo que ver con todo esto la influencia del feminismo?, ¿qué materiales, series y conceptos proponen individualmente estas artistas?, ¿se parecen algo sus planteamientos?, ¿en qué basar el gran éxito obtenido?, ¿influyen en la posterior proliferación de la mujer en el mundo del arte?, ¿qué aportaciones dieron o siguen dando?, ¿se puede definir su arte como femenino o feminista?, ¿por qué



1. Eva Lootz, *Columbus, Ohio*. Ladrillo refractario y ladrillo rojo. Galería Juana de Aizpuru. 1990.



2. Ángeles Marco, *Autopista*. Hierro y asfalto. Galería Montenegro. 1987.

parecía, sobre todo en los ochenta, que el planteamiento de la mujer en escultura era una apuesta más fuerte en relación con la de los hombres?, ¿qué papel ha jugado la crítica en todo

esto?, ¿y la crítica feminista?, ¿es el mundo del arte un mundo adelantado respecto al de la sociedad?... Como ven, son infinitas las preguntas alrededor tanto de la trayectoria de estas cuatro artistas como de sus planteamientos, conceptos y estéticas que las han rodeado y las siguen rodeando en su andadura por el terreno del arte.

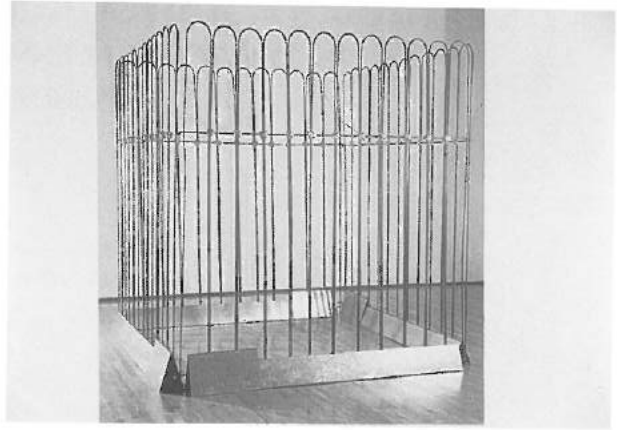
Por otro terreno, mi andadura, es decir, mi investigación, pretende en primer lugar ser multidisciplinar. Con ello vengo a destacar la importancia que tienen en una investigación como esta, no sólo la historia como disciplina que recopila los acontecimientos de un pasado, sino también dentro de ésta ver cómo otras disciplinas se han comportado en relación a los temas que se intentan investigar, por lo que la sociología, la estética, la crítica, la filosofía, etc. pretendo que sean también pilares de asentamientos o miradores desde donde poder contemplar todas estas obras, acontecimientos y trayectorias.

Pero primero que todo, el trabajo intento plantearlo como un recorrido histórico-cronológico respecto a todos aquellos aspectos relacionados con este "Cuarteto Ficticio", para pasar más tarde a tratar sus propios trabajos, en donde pretendo realizar una catalogación lo más aproximada posible de las obras de cada una de estas cuatro artistas. Por último, la investigación intentará ahondar, no tan sólo en los temas relacionados con lo social, ya tratados en la primera parte, sino haciendo mayor hincapié en la crítica, la sociología, etc., pretendiendo de esta manera desentrañar un poco más qué ha sucedido respecto a la mujer y la escultura en la España de 1975 en adelante; eso sí, siempre intentándolo ver desde la labor de estas cuatro artistas, como pilares que son de la escultura española actual.

Con todo este trabajo no pretendo reivindicar ni tener una "mirada estrecha",<sup>1</sup> ni ser un acérrimo defensor de la diferencia sexual. Simplemente quiero dejar constancia de lo acontecido y reflexionar sobre este aspecto que creo que ha sido uno de los más sobresalientes y destacados que se han producido cerca de nosotros, y que ha tenido y tendrá unas fuertes repercusiones, tanto en el ámbito social como en el artístico de la España actual.

Mis fines, en definitiva, son aclarar en la medida de lo posible la cuestión del *boom* escultórico de los ochenta en la España democrática, mirándolo desde los diferentes caminos y logros de la mujer. Pienso que esto no supone tener una visión cortada o cegada de la realidad, sino que simplemente esta pretende ser más clara y exhaustiva respecto a los fines que la investigación se propone para poder llegar de alguna manera a obtener una mayor aproximación desde todos los niveles, especialidades o disciplinas al hecho acontecido, ya sea la propia obra de arte, el artista, la exposición como evento social, la crítica, etc., y de ninguna manera se plantea como un encierro de la mujer en "su" quehacer artístico, sino que pretende ser un campo en donde "todo"<sup>2</sup> pueda estar incluido o impregnado en este discurso también.

En definitiva, el Cuarteto Ficticio, si bien cuarteto, o bien cuatro individualidades, cuatro mujeres, cuatro escultoras, no



3. Susana Solano, *Espai ambulant*. Hierro, acero y plomo. Jack Shainman Gallery, Nueva York. 1986.



4. Cristina Iglesias, *Sin título (D.2)*. Pabellón Español de la XLII Bienal de Venecia. 1987.

bajo la ficción, sino bajo la reflexión derivada de la realidad de los acontecimientos acaecidos y el trabajo llevado a cabo en este fin de milenio, pretende ver el esfuerzo, la brecha, el camino, o presente<sup>3</sup> de la mujer escultora contemporánea española.

<sup>1</sup> Esta expresión está en relación a los contenidos del artículo "Contra el feminismo estrecho" escritos por Victoria Combalá en el libro *Femenino Plural*, editado por la Dirección General de Museos, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, 1996.

<sup>2</sup> Lo heterogéneo, lo diverso, las otredades, etc.

<sup>3</sup> Palabra extraída de una de las series de la escultora Ángeles Marco.

# LA IMAGEN ACADÉMICA DEL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO. EL TEATRO Y SU CENSURA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JUANA M.<sup>a</sup> BALSALOBRE GARCÍA

ESTE resumen parte del estudio, que sobre la arquitectura teatral estoy realizando, dirigido por el Dr. D. José Enrique García Melero, profesor titular de Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. En esta Universidad obtuve la licenciatura, realicé los cursos monográficos de doctorado en el ciclo 1991-1993 y en octubre de este año leí la memoria de investigación, con el título que retomo para la tesis. Con este trabajo inicié una aproximación al tema del edificio-teatro en el siglo XIX consultando los fondos del archivo de la Academia madrileña. Mi idea partía del deseo de aunar los proyectos de teatro enviados a la Real Academia de San Carlos de Valencia con los remitidos a la primera institución, tratando de comparar la visión tipológica de las realizaciones arquitectónicas en la Comunidad Valenciana y en concreto de las alicantinas. Sin embargo, opté por seguir la opinión del tribunal de la tesina, que me aconsejaba ampliar el estudio del edificio-teatro, constatada la riqueza documental hallada en la Academia de San Fernando, y completarlo con la visión europea de esta importante tipología arquitectónica en el siglo XIX. Pero su estudio me fue apartando de mi primer planteamiento de tesis, aparcado, únicamente por una razón, la de mantener una estructura coherente en este trabajo de investigación. Centrado en la idea de establecer los antecedentes de la tipología teatral moderna en Italia y Francia para acercarla a la imagen académica en esta institución madrileña.

## Análisis metodológico

Con la realización de este trabajo se intenta conjugar y hacer coincidir el empleo de una metodología básicamente formalista –basada en el análisis comparativo de las distintas plantas, alzados y ornamentos de los edificios teatrales entre sí en busca de un hipotético modelo ideal académico– con el uso imprescindible y riguroso de una documentación complementaria. A través de dicha documentación, no sólo se quiere certificar unos datos sobre los proyectos, sino también profundizar en una ideología. Se trata de hallar la mentalidad abierta o cerrada, histórica, ahistórica o de su tiempo, de la Academia ante esta tipología por medio de su labor censora sobre el tema del teatro.

## La documentación empleada

Los documentos se han localizado entre varios legajos del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se pueden clasificar en tres tipos documentales distintos, pero complementarios entre sí: discursivo, censor, complementario. Los manuscritos discursivos, a su vez pertenecen a dos grupos de documentos, que tienen como nexo el edificio-teatro. Los primeros, forman parte de los expedientes de los aspirantes al

título de arquitecto, corresponden a las memorias facultativas de los proyectos presentados, como prueba de pensamiento. Los segundos, pertenecen a los discursos o disertaciones redactadas, por los arquitectos aprobados, para obtener el título de académico de mérito por la Arquitectura de la citada institución. La documentación, que se ha denominado censora por su contenido, directamente relacionado con la construcción de estos edificios, está constituida por los legajos que recogen los envíos de los proyectos de obras públicas, desde diversas ciudades españolas, para su aprobación. Las fuentes documentales complementarias se refieren a una serie de legajos básicos para establecer los enlaces con las anteriores.

El interés de todos estos manuscritos es realmente significativo, porque por un lado proporcionan documentación mucha de ella inédita en la actualidad, sobre los diversos teatros que entonces se proyectaron en España, por el otro encierran el juicio de valor que sus diseños motivaron en la Academia. Por ello, sirven para reconstruir el pensamiento académico sobre la tipología teatral. Por último, hay que mencionar por su extraordinaria importancia, los fondos guardados en el Gabinete de dibujos y planos de la Real Academia de San Fernando, especialmente los relativos a los más de veinte proyectos de teatro, que se me ha permitido fotografiar, para esta investigación.

## Bibliografía

También se ha dedicado una atención especial a la bibliografía sobre la tipología teatral. Su búsqueda y localización se ha realizado en diferentes bibliotecas, entre ellas, por el interés de sus fondos, respecto al tema de estudio, se deben mencionar las Bibliotecas de la Academia de Bellas Artes madrileña y la valenciana de San Carlos, la Nacional de Madrid, la de Catalunya, Valencia, Alicante y la del Colegio de Arquitectos. Su consulta y estudio ha permitido entrar en contacto con el estado de la cuestión bibliográfica sobre el teatro en el siglo XIX desde distintas perspectivas, para lograr tanto una visión de carácter general como también más específica y establecer relaciones entre ellas.

En este sentido se ha partido de aquellas publicaciones globales sobre la Arquitectura occidental del siglo XIX para reseñar después las dedicadas a España y a las distintas autonomías y ciudades. En muchas de estas obras se proporcionan noticias, descripciones, planos, sobre la realización de algunos teatros españoles decimonónicos, así como bibliografía complementaria especializada, muy útil para profundizar en este tema.

Las fuentes literarias publicadas durante las últimas décadas del siglo XVIII y, sobre todo, las de la primera mitad del siglo XIX, que se ocupan de la tipología teatral han sido localizadas, consultadas y estudiadas. Ya que presentan aportaciones teóricas acerca de la tipología teatral, desde la Antigüedad vitruviana, la visión renacentista, la dependencia barroca y la consideración neoclásica, antecedentes del teatro decimonónico.



El cuerpo básico de la bibliografía, se refiere al estudio general de la tipología teatral, clasificándose las publicaciones halladas por localidades. En este apartado bibliográfico se relacionan también las obras consultadas que estudian la escenografía teatral, como aspecto aunque necesario, complementario con el de la arquitectura del teatro. En el mismo sentido se hace una referencia a algunas de las publicaciones sobre la literatura teatral española decimonónica.

## Objetivos

Me he propuesto al realizar este trabajo de investigación, que proporciona interesantes fuentes documentales inéditas, varios objetivos:

- En primer lugar se desea hacer un estudio previo sobre la teoría y la praxis arquitectónica de la tipología teatral moderna, en Italia y Francia. La idea es la de poder hallar los antecedentes directos y encuadrar las posibles dependencias de nuestro edificio-teatro en el contexto europeo del siglo XIX.

- Se plantea delinear una línea de acercamiento al debate sostenido por algunos tratadistas italianos y franceses sobre el trazado en planta de la curva ideal de la sala teatral. Y asimismo constatar hasta qué punto persistieron, o se modificaron creándose fórmulas propias, los importantes “modelos”, retomados en las últimas décadas del siglo XVIII.

- Se pretende entrar en contacto con la línea teórico-práctica planteada en la Academia a través de las aportaciones de sus miembros, en las que subyace la dialéctica habida en esta institución, sobre los mismos postulados.

- Se quiere establecer un estado de la cuestión sobre esta tipología arquitectónica formulada durante el llamado romanticismo histórico, de tanto interés durante esta centuria, y de la cual se conservan, en nuestros días tantos edificios, gracias a las sucesivas restauraciones. Igualmente se quiere demostrar el gran interés que desde finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante el reinado de Isabel II (1833-1868) tuvo el teatro en la ciudad decimonónica.

- También se desea realizar un acercamiento al estudio del edificio-teatro, en función de las censuras que se hicieron sobre los distintos proyectos enviados a la Academia desde diversas ciudades españolas para su aprobación.

## Síntesis

La idea de establecer los antecedentes de la tipología teatral moderna en Italia y Francia para acercarla a la imagen académica abrió, desde el principio, un abanico de opciones, tanto desde el punto de vista de la teoría como de la praxis arquitectónica, con claras referencias al debate sostenido por algunos tratadistas italianos y franceses acerca del trazado en planta, de la curva ideal de la sala y de su dependencia en la distribución de los espectadores en la vertical de la misma. En la base de la dialéctica se halla el estudio y aplicación de dos principios científicos, el de la óptica y la acústica, por sus relaciones implícitas entre el auditorio y el escenario. Los cambios habidos en tales espacios me fueron conduciendo a la génesis del teatro moderno, en Italia, e incluso al “tipo” de teatro greco-romano, por la recurrencia y defensa de la curva semicircular de su auditorio, que generó dos posturas. En la primera se incluyen las variaciones planteadas y defendidas como modernas. El segundo grupo está formado por los partidarios del teatro clásico.

A partir de estas premisas, el planteamiento fue bastante claro, debía seguir los hilos que forman la trama del edificio-teatro moderno en sus dos vertientes, teórica y práctica. Su estudio me ha permitido llegar a un acercamiento, no como un salto, sino como un encadenamiento de aportaciones italianas y francesas. Éstas permiten mostrar los eslabones, que se unen hasta llegar al enlace formal, que caracteriza al edificio-teatro moderno. El historicismo decimonónico permitió armonizar polémicas y mantener soluciones de carácter positivo, con una

nueva interpretación, aunque de origen ilustrado, de la relación entre arquitectura y ciudad. De esta forma la importancia de la curva del auditorio se unía a las opciones relacionadas con el estudio de los materiales y con la proyección de la fachada teatral en la ciudad.

La elección de Italia y Francia, para realizar una aproximación a su arquitectura teatral, no es aleatoria. En primer lugar, hay que mencionar la importancia de estos centros en la Historia de la Arquitectura y específicamente en su condición de centros receptores de nuestros pensionados académicos. Entre los que se debe destacar a Juan Gómez. Varias son las razones que motivan el interés por este arquitecto. La primera destaca por el envío a la Academia de San Fernando de distintas obras diseñadas en su estancia en Francia e Italia, entre ellas el proyecto de un teatro, remitido en el año 1805. La importancia de estos diseños no se cierra con el dictamen que la Comisión de Arquitectura dio sobre ellos, más bien abrió un debate, al responder el autor a cada una de las observaciones. Paralelamente hay que mencionar otros proyectos enviados a la censura de la citada institución en los primeros años del siglo XIX. Este hecho muestra, por un lado, la constatación de un debate, propiciado por este pensionado, y por otro, la visión académica de esta tipología en los primeros años de esta centuria.

Un hecho decisivo, para calibrar la importancia histórica de la Academia y su influencia, se halla en la labor de la Comisión de Arquitectura. Esta junta desempeñó, en cuanto al hecho arquitectónico, la línea motriz del pensamiento académico. Sus miembros se ocuparon de estudiar todo lo referido a la Arquitectura e informar a la Academia de las cuestiones debatidas y de sus dictámenes relativos al estudio de los expedientes de los aspirantes a los títulos de académicos, arquitectos, maestros de obras. En su labor fue combinando los elementos de debate interno con el estudio y censura de todas las obras públicas enviadas a la Academia, que incluyen prácticamente todas las tipologías arquitectónicas. Su andar continuado condujo a un ajuste progresivo a los cambios y a las nuevas condiciones de la sociedad. No obstante, hay que destacar la ruptura que supuso, la Guerra de la Independencia, en todos los ámbitos de la sociedad española. En el arquitectónico, este hecho, interrumpió y retardó, casi una década, el normal funcionamiento académico, tanto en el área docente como en la censora.

Esta institución en su intento de formalizar el modelo de planta teatral, al menos en la teoría, dispuso, dentro del libro de asuntos para las pruebas de arquitectos de mérito por la Arquitectura, con el número 9, el tema siguiente: “Se disertará 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 preferirse en todo caso”. A pesar de que el enunciado se mantuvo las opciones defendidas por los futuros académicos que escribieron su discurso sobre el citado tema no se redujo, sino que cada uno de ellos defendió la curva, en su opinión más aconsejable.

En el mismo contexto se debe sintetizar el estudio que se ha hecho sobre los proyectos de teatro formados, para las pruebas de “pensado” y de “repente”, por los aspirantes al título de arquitecto. De igual forma hay que reseñar, los envíos a la censura de los diseños de la citada tipología teatral para construirlos en las diversas ciudades españolas. El nexo que determinaba la aprobación académica de los citados diseños tenía como base principal la idea del proyecto estudiado en cada una de sus partes para formar un conjunto arquitectónicamente completo. En el que se conjugaran los principios clásicos de solidez, comodidad y belleza, tanto en relación con la ciudad como en mostrar, como edificio-teatro, su destino.

Por último, se desea indicar el estado actual de este trabajo de investigación, que se halla en la fase de finalización y perfilación de cada uno de los capítulos. El análisis de los mismos y las conclusiones que derivan de su estudio forman los eslabones de una cadena que encierra el estudio parcial y de conjunto de la tipología teatral en el siglo XIX en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

# AZULEJOS EN EXTREMADURA: SIGLOS XVI AL XIX

ANA VICTORIA CANTERO DOMÍNGUEZ

## 1. Introducción general

LA historia de la cerámica es casi tan antigua como la del hombre, no así la de la cerámica vidriada, en concreto la empleada para pavimentos y revestimientos de muros, que tendrá una fase posterior.

Tiene una historia paralela a la de la evolución técnica y cultural de la Humanidad, reflejándose en los sucesivos descubrimientos que se van a conseguir.

Si en un principio fueron las manos humanas las que moldearon el barro, los rayos del sol y el calor del fuego los que dieron solidez a estas piezas, posteriormente serán los hornos fabricados por el hombre los que consiguen que el barro seque. Pero la gran revolución vendrá determinada por la invención del torno y su aplicación a la alfarería. Progresivamente el proceso va a irse separando más y más de las manos humanas.

Maravilla cómo a lo largo de su extensísima historia de siglos llegó el ser humano a perfeccionarla, hasta obtener el grado de florecimiento con que tanto en la Antigüedad como en los tiempos actuales se manifiesta.

La Historia General del Arte nos demuestra el grado de apogeo que alcanzaron los pueblos orientales en la industria cerámica. Conocieron y aplicaron la policromía.

Egipcios y asirios, caldeos y persas, revisten los muros de sus monumentos con ladrillo y placas de barro cocido, esmaltados con colores.

También Grecia y Roma produjeron piezas cerámicas cuyas técnicas copiaron de las antiguas alfarerías de Oriente.

La cerámica con la dominación musulmana va a florecer nuevamente, después de haber mantenido a comienzos de la Edad Media un retroceso con respecto a épocas anteriores. Ideas, formas, técnicas decorativas, vendrán procedentes de Oriente a renovar y enriquecer la industria cerámica en España, que no quedará reducida al territorio hispano-musulmán, sino que influirá en gran medida en el resto de los reinos cristianos peninsulares.

Hasta la implantación del califato cordobés no puede hablarse de una industria auténticamente hispano-musulmana. A partir del siglo X comienza este resurgimiento.

Cuando la Península Ibérica se incorpore al Islam, a partir del siglo VIII, pasará a convertirse en el punto de encuentro donde se unan factores tan dispares como la tradición cerámica tardorromana y visigótica en las que superviven el bagaje tecnológico y el repertorio decorativo de tradición egipcio-mesopotámica, junto a los aportes estéticos del mundo cristiano de procedencia nórdica y mediterránea.

De todo ello resultará una época artística tan rica, que pese a la gran disparidad de elementos, se conseguirá en el campo estético una gran coherencia.

Con el Islam llegan a la Península nuevas técnicas como el vidriado plumbífero transparente o ligeramente coloreado en

tonos verdes o melados, la decoración sobre engobe blanco y bajo barniz transparente, la decoración con reflejos metalizados, etc.

Centros de producción importante serán Valencia (Manises y Paterna), Toledo (Talavera de la Reina), Andalucía (Granada, Sevilla, Málaga, etc.) y Aragón.

Algunas de ellos con más o menos suerte van a continuar su producción cerámica a lo largo de los siglos, otras por el contrario se extinguirán.

## 2. Focos artísticos en Extremadura

No tenemos datos de que en Extremadura se fabricaran estos tipos cerámicos, pero sí que hasta aquí llegaron piezas procedentes de los centros productores más importantes de la Península, sobre todo de Talavera de la Reina y de Sevilla, por razones históricas y culturales.

De la calidad técnica y de la importancia artística de las obras no hay duda sólo con recordar algunas piezas que recubren edificios como Monasterio de Tentudía, Iglesia parroquial de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena, Iglesia parroquial de Azuaga, Iglesia parroquial de la Granada, Real Capilla de la Quinta Angustia, etc., todas en la provincia de Badajoz, y Monasterio de Guadalupe como pieza más clave en la provincia de Cáceres. Sería suficiente para abordar una tesis doctoral.

## 3. Objetivos de la tesis

Lo que pretendo con esta tesis doctoral es hacer un profundo estudio de las diversas manifestaciones azulejares que se encuentran repartidas por los edificios extremeños, en un periodo que abarca desde el siglo XVI al XIX, tocando todos los aspectos que intervienen en la fabricación y decoración de estos objetos: materiales utilizados en su fabricación, técnicas empleadas para la decoración (cuerda seca, arista, mayólica, etc.) y los elementos formales, decorativos e iconográficos que recubren la pieza cerámica.

El fin primordial es recoger y dejar constancia de todas estas piezas que están repartidas por Extremadura y que al no estar incluidas dentro del Inventario de Bienes Muebles, no se han clasificado, pudiendo desaparecer objetos de gran valor, perdiéndose excelentes muestras de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico. Es por ello por lo que este trabajo es vital para salvaguardar este reducto esencial de nuestra cultura.

Los objetivos concretos que me planteo son:

— Localizar todas las obras que aparecen repartidas por los edificios extremeños.

— Estudiar la procedencia de estas piezas, así como la de sus autores, talleres u oficinas.

– Realización de un amplio estudio de los elementos que decoran estos soportes cerámicos.

#### **4. Organización de tareas, tiempos y medios**

Para conseguir estos objetivos, he planteado desarrollar el trabajo en las siguientes fases:

– Recopilación bibliográfica e informativa. Sobre la cerámica en general hay bastantes manuales publicados. Sobre la azulejería en particular menos y en relación con las piezas extremeñas casi nada, siendo éste el primer problema al que he tenido que enfrentarme.

– Trabajo de campo. Realizado por las dos provincias extremeñas, Cáceres y Badajoz. Es arduo al ser geográficamente un territorio inmenso. Lo peor que me ha ocurrido es que al llegar a la localidad en cuestión, lo que buscaba había desaparecido. No olvidemos que este tipo de material decorativo ha pasado por diferentes momentos de decadencia, retirándose de muchos edificios y sustituyéndolos por otras formas más en boga en ese momento. Hay veces que por su mal estado de conserva-

ción se prefiere retirar antes que restaurar, terminando la mayor parte de las veces en los escombros.

– Rastreo documental en archivos. Este aspecto aún no lo he comenzado pero soy consciente de la dificultad de encontrar los documentos ya que buena parte de los archivos municipales han desaparecido.

– Elaboración y redacción de la tesis.

– Conclusiones generales, que dependerán de las piezas y la documentación que encuentre.

Hasta el momento lo más significativo del trabajo realizado es que encuentro bastantes más piezas de las que esperaba, pero muchas de ellas están fuera de los lugares para los que se fabricaron, olvidadas en algún rincón de las iglesias o ermitas y reutilizadas en espacios menos nobles como sacristías, armarios, fuentes, etc. y en estado de conservación lamentable. Es obvio que son elementos sueltos, rara vez se encuentran paneles completos.

La rapiña a cargo de ciertos personajes es otra de las notas características en la desaparición de azulejos, por supuesto con sus nombres y apellidos que nadie se atreve a denunciar por ser personajes con cierto prestigio social.



# EL BORDADO EN EL MONASTERIO DE GUADALUPE. SIGLOS XV AL XIX

AGUSTINA CANTERO DOMÍNGUEZ

## 1. Resumen del trabajo

ESTA tesis doctoral centra su estudio en los bordados que guarda el Monasterio de Guadalupe, abarcando desde el siglo XV hasta el XIX.

Este estudio comprenderá tanto aspectos decorativos como formales, técnicos, iconográficos, etc. Sin olvidar la importancia del taller guadalupense como centro productor de bordados y difusor de estilos e influencia.

El conjunto de telas bordadas de Guadalupe es fruto tanto de las importantes donaciones de telas ricas por parte de particulares, como de la labor del activo taller monacal.

Desde que la comunidad jerónima se hace cargo del santuario en el siglo XIV es cuando se inicia la actividad, pero no será hasta el siglo XV cuando se organice el taller, bajo unas claras influencias francesas y flamencas.

En el siglo XVI las sacristías van a ser tesoros deslumbradores donde se acumularán las ricas telas y los ornamentos sagrados. No hay monasterio sin su bordaduría, ni catedral que no cuente con varios talleres en los que los más habilidosos artífices desarrollarán sus obras. La consecuencia no puede ser otra: el siglo XVI es la época gloriosa del bordado y Guadalupe no va a ser ajena a esta trayectoria, manteniendo un ritmo de crecimiento y desarrollo parejo al resto de España, aumentando además el número de bordadores conocidos.

Del bordado del XVII va a destacar la brillantez, el rico colorido, la multiplicidad de las líneas, la libertad de los movimientos, los frondosos ramajes, etc. Aunque la actividad del taller va a ser excelente, le afectarán los cambios técnicos que aparecen en el resto del bordado español.

El siglo XVIII introduce dos nuevos elementos, uno es la modalidad rococó francesa y el otro el gusto chinesco, ambos elementos tomados de la arquitectura. El taller continúa con su actividad, aunque sin la brillantez de épocas anteriores y será superado ya en importancia por el taller toledano.

El análisis del XIX resulta bastante complicado, pues como afirma A. Floriano Cumbreño: “...no hay suficiente perspectiva histórica...”, aunque este siglo estará marcado por el decaimiento y la floja actividad.

En esta bordaduría monacal trabajarán frailes bordadores de las más diversas procedencias y naturalmente éstos desarrollarán su actividad con arreglo a las modalidades aprendidas de sus países respectivos, es además el taller guadalupense, de entre todos los españoles, el único que ha logrado que sus modelos se conserven en orden seriado y con un historial conocido.

## 2. Objetivos concretos del proyecto

Los objetivos que pueden plantearse son muchos, variados y ambiciosos ya que el Monasterio de Guadalupe tuvo uno de los talleres más ricos y fructíferos de todos los que se crearon en España, conservando aún hoy una colección homogénea y completísima, única en su estilo.

Señalaré aquí algunos de los que me parecen más interesantes:

- Localizar todas las obras que se confeccionaron en los talleres guadalupenses, así como las que pertenecen al Monasterio por donaciones u otras causas.

- Estudiar: autores, talleres, procedencia y siglos a los que pertenecen.

- Llevar a cabo un estudio lo más pormenorizado posible de cada uno de los elementos iconográficos, iconológicos, decorativos, formales y técnicos que aparecen representados en cada pieza. Haciendo además un especial estudio de la riquísima indumentaria con la que se representa a los personajes.

- Hacer un seguimiento de las influencias que el taller de bordados de Guadalupe ejerció en otros talleres de bordados extremeños y españoles.

- Analizar la difusión que el taller de Guadalupe tuvo en el resto de España.

## 3. Antecedentes y desarrollo actual del tema

Aunque ya hay algunos trabajos publicados lo que falta es un estudio más completo y homogéneo que aglutine todos los aspectos posibles que a través de los bordados se pueden ir descubriendo.

El desarrollo actual del tema se reduce a pequeñas publicaciones puntuales, que aparecen de vez en cuando, pero que realmente no aportan nada nuevo al estudio científico que el tema requeriría.

## 4. Organización de tareas, tiempos y medios

Para esta tesis doctoral el tiempo mínimo que he calculado es de 5 años, estando en estos momentos en fase de recopilación bibliográfica e información, además de en el trabajo de campo.

La organización la he dividido en 5 apartados:

- Recopilación bibliográfica e información.
- Trabajo de campo.
- Rastreo de documentos.
- Elaboración y redacción.
- Conclusiones generales.

## 5. Conclusión final

El interés del estudio de esta tesis radica en los temas fundamentales elegidos, los bordados de Guadalupe de los que como ya he apuntado antes, aún no se ha publicado ningún estudio lo suficientemente completo para que podamos conocerlos con la profundidad que se requeriría, y en la indumentaria, por ser uno de los aspectos del arte que menos se han estudiado y en nuestra región hay escasos trabajos publicados.

## LA EMPRESA VIDRIERA RIGALT, GRANELL Y CÍA.

NURIA GIL FARRÉ

La investigación que estoy realizando, "La Empresa Vidriera Rigalt, Granell y Cía.", se encuentra dentro del grupo de trabajo del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de Barcelona, que tiene como tema: "El arte en Cataluña entre 1875 y 1936. Fuentes, modelos y teorías, el debate entre tradición y modernidad"; y más específicamente dentro del apartado de Artes Decorativas.

Este grupo de investigación está dirigido por la catedrática Mireia Freixa, y tiene como uno de sus objetivos la preparación de personas especializadas en temas de modernismo y novecentismo, y en la creación de una base documental gracias al trabajo de vaciado de revistas de la época realizado por las personas que se encuentran dentro del grupo de trabajo del departamento.

Desde finales del siglo XIX uno de los oficios artesanales que se revalorizarán será el de vidriero, y esto quedará patente por el elevado número de vidrieras que se realizarán en este momento, pasará de ser una decoración exclusiva de iglesias y de grandes edificios públicos, a ser una decoración de moda de muchas viviendas particulares. Será uno de los elementos distintivos de la burguesía catalana. Todo esto conllevará que los vidrieros tengan un gran interés en recuperar las técnicas medievales de realización, ya que muchas se habían perdido, y en la investigación de nuevos procedimientos. El trabajo que realizo se centra en la sociedad Rigalt, Granell y Cía., empresa que representó el máximo exponente en vidrieras modernistas catalanas, son autores de obras tan importantes como las vidrieras del Palau de la Música o las de la Casa Lleó Morera, pero no únicamente realizaron piezas para Cataluña sino también para el resto de España y para Sudamérica.

La metodología de trabajo que estoy siguiendo se basa por una parte en el examen exhaustivo de toda la bibliografía ya elaborada sobre el tema; por otro lado, el estudio de la documentación que todavía se conserva: bocetos, cartones, facturas...; y por último en el trabajo de campo para localizar las vidrieras todavía existentes y contrastarlas con la documentación encontrada. Con todo ello haré una catalogación de las obras de la casa Rigalt, Granell y Cía.

Por lo que a la parte bibliográfica se refiere, mi estudio ha evolucionado desde obras generales como *El arte modernista catalán* de Alexandre Cirici Pellicer del año 1951, libro que revela algunos datos de interés, o por ejemplo, el volumen VII de la *Història de l'art català* escrita por F. Fontbona y F. Miralles, en el año 1982, libro en que se habla muy brevemente de los vitrallers modernistas y concretamente de la casa Rigalt, Granell y Cía., hacia las obras de carácter más concreto y específico.

Uno de los autores que más han escrito sobre vidrieras y especialmente sobre el vidriero Antoni Rigalt i Blanch, ha sido el artista Joan Vila-Grau, aunque siempre desde una perspectiva de trabajo de campo y faltándole cierto apoyo científico. Ya en 1978 encontramos publicados dos artículos suyos en la re-

vista *Cuadernos Guadalupe*, titulados "Notas sobre los vidrieros catalanes" y "Apuntes sobre el vitral modernista catalán", donde nos explica la recuperación del oficio de vidriero, sus antecedentes y la renovación técnica y artística que esto supone. Al siguiente año publica otro artículo con similar contenido en la revista *San Jorge* con el título "Les vidrieres modernistes catalanes".

Su obra más importante es el libro publicado en 1982 *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, libro donde nos explica toda la evolución de las vidrieras de Barcelona, desde finales del siglo XIX, explicando también lo que estaba pasando en el extranjero, hace un repaso por los diferentes talleres de vidrieros que existieron en ese período, sus obras más importantes y la evolución de estilo hacia el novecentismo. Es una obra divulgativa de carácter muy general.

Es interesante destacar el discurso de Joan Vila-Grau para la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, en el que nos habla del vidriero Antoni Rigalt i Blanch. Joan Vila-Grau también ha colaborado en la redacción de distintos catálogos de exposiciones sobre vidrieras, de los cuales hablaré más adelante.

Otro de los autores que han escrito sobre vidrieras es Manuel García Martín, que en el año 1979 y siguiendo un encargo de la empresa Catalana de Gas y Electricidad realizó la obra *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*. De este libro se tiene que destacar, más que el texto, las ilustraciones que lo acompañan.

En los años 80, en Barcelona se realizaron dos exposiciones sobre vidrieras, de estas dos muestras nos quedan los respectivos catálogos que son importantes ya que son el primer intento de recopilación de las vidrieras todavía existentes. Estas dos exposiciones fueron: "Contrallum, Vitral de l'Eixample" del año 1983, que se efectuó en la Casa Elizalde, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona, y "El Vitral Modernista" del 1984, realizada en la Fundación Miró y que contaba con el apoyo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Los estudios más recientes y rigurosos sobre el tema son los desarrollados por Sílvia Cañellas i Martínez en su tesis doctoral "Aproximació a l'estudi de les vidrieres de la Catedral de Barcelona des de les primeres manifestacions a la conclusió del cimbori" de 1993. En su tesis explica cada una de las vidrieras de la Catedral de Barcelona y todos aquellos artistas que trabajaron en su elaboración, su trabajo llega hasta principios del siglo XX cuando la casa Rigalt y Granell diseñó las vidrieras del cimborio. Otra de sus publicaciones recientes es el artículo "Projecte de vidrieres pre-modernistes per a la Seu de Barcelona" publicado en el *Boletín del Museo de Arte de Cataluña*, en el volumen I de 1993.

Actualmente estoy trabajando sobre fuentes de la época, gracias a que se han conservado en el archivo privado de la familia Granell, aunque mucha se perdió durante la Guerra Civil.

Esta documentación consiste mayoritariamente en bocetos de vidrieras, aunque también se han encontrado algunas facturas. La dificultad radica en que en estos bocetos normalmente no figura ningún dato sobre el lugar donde tenía que ir, o quién lo había encargado, tampoco se sabe si finalmente llegó a realizarse o simplemente quedó en proyecto. Con la documentación que hasta ahora he encontrado estoy llevando a cabo una catalogación exhaustiva.

Otro de los materiales que utilizo son las revistas artísticas y periódicos de la época publicados en Barcelona, ya que en ellas solían salir imágenes de vidrieras, o también algún que otro artículo (por ejemplo: *Arquitectura y construcción*, o en la página artística del periódico *La veu de Catalunya*). También se han conservado algunos de los catálogos publicitarios de la empresa Rigalt, Granell y Cía., los cuales son muy interesantes porque pueden aportar mucha información, o contener imágenes nuevas de vidrieras.

En esta época muchas de las vidrieras iban destinadas para viviendas particulares. Este hecho dificulta considerablemente mi trabajo ya que resultaría imposible visitar casa por casa buscando vidrieras, de todas formas hay un hecho que facilita mi investigación, y es que la sociedad Rigalt, Granell y Cía. estaba compuesta por Antoni Rigalt i Blanch que era el vidriero, y Jeroni F. Granell que era arquitecto, así pues todas las construcciones realizadas por este último se supone que tendrían que llevar como decoración las vidrieras hechas en su empresa. También hay documentación de que Antoni Rigalt mantenía contactos comerciales con otros arquitectos, uno de los que tenían estrecha relación con Rigalt era el arquitecto Lluís Domènech i Montaner. Así pues, otro de los puntos de mi investigación consiste en la localización de los edificios construidos por estos arquitectos que todavía se conserven o toda aquella documentación que haga referencia a ellos.

También tengo interés en analizar la organización de los talleres de vidrieros de finales del siglo XIX y principios del XX y ver las diferencias que hay entre estos y los talleres medievales, ya sea en la técnica, en los materiales o en la propia organización y distribución del trabajo. Una parte muy interesante que también quiero tratar y que tiene mucha relación con los talleres, es la relación que éstos tenían con los arquitectos y ar-

tistas del momento para poder establecer la autoría de las vidrieras, porque aunque se realizaran en la empresa Rigalt, Granell y Cía., muchos de los proyectos eran diseñados por artistas que no pertenecían al taller, y de los cuales no se tienen demasiados datos ya que no se solían firmar ni los bocetos ni las vidrieras realizadas.

La casa Rigalt, Granell y Cía. trabajó con este nombre entre 1903 hasta mediados de los años 20 fecha en que Lluís Rigalt abandona la sociedad que había heredado de su padre Antoni Rigalt en 1914 cuando acontece su muerte. A partir de ese momento quedan como únicos propietarios la familia Granell. Desde un principio el estilo artístico de esta empresa es diferente al de los otros talleres de vidrieros, así por ejemplo otra empresa importante como la casa Amigó básicamente se dedicaba a hacer vidrieras de estilo gótico o románico para iglesias, en cambio la casa Rigalt y Granell hacía unos diseños que se encontraban dentro de la línea de las corrientes europeas como el Art Nouveau francés, el Modern Style inglés o el Jugendstil alemán, esto es debido a que estaban suscritos a muchas de las revistas artísticas europeas del momento como *The Studio*, *Der Moderne Stil*, *Kunst und Dekoration...* y conocían las últimas novedades. Estas revistas las utilizaban como repertorios, así he encontrado muchas de las imágenes de estas revistas cuadrículadas para pasarlas a cartón o ya realizadas en vidriera.

Como motivos decorativos podemos encontrar desde las típicas mujeres de aire melancólico y etéreo hasta paisajes o representaciones naturalistas de animales, pero el diseño más frecuente es el dibujo vegetal y floral muy esquematizado, con una gran ausencia de pintura, pero de una gran belleza gracias a los contrastes con diferentes vidrios de colores y con variadas texturas haciendo un gracioso juego cromático y de matices. Esto no quiere decir que no hicieran vidrieras de estilos medievalizantes, pero no son las más frecuentes, también se tiene que tener en cuenta que estaban limitados por el gusto y las preferencias del cliente, en el diseño de las vidrieras.

Por la documentación encontrada hasta el momento se puede decir que fue una de las mayores empresas de la época y con mayor número de trabajadores a su cargo.



# ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LA ENCOMIENDA SANTIAGUISTA DE CARAVACA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII: LA CONSOLIDACIÓN DE LA CIUDAD RENACENTISTA

MARÍA GRIÑÁN MONTEALEGRE

Universidad de Murcia

## Introducción

EL Reino de Murcia como zona de frontera, contó con varios señoríos de Órdenes Militares procedentes de donaciones reales en su mayoría, como elementos repobladores de capital importancia durante la Edad Media, y sobre todo en la zona del Noroeste por el papel estratégico que el territorio jugó en la Reconquista. Esto explicaría en gran medida que se concentren en esta comarca la mayoría de señoríos propiedad de estas órdenes en la región: 1) La Encomienda de Caravaca que estaba formada por Cehegín —al que perteneció hasta primeros años del XVIII Bullas, primero como Cortijo y más tarde como aldea—; Canara que se despobló definitivamente en las primeras décadas del siglo XVI, cuando se instalan en Cehegín vendiendo a menudo sus tierras. Es el único caso de villa despoblada en el XV dentro del territorio de Órdenes del Reino de Murcia, no volviéndose a poblar nunca;<sup>1</sup> y Caravaca, cabeza de la Encomienda y por tanto capital económico-jurídica de la misma. 2) La Encomienda de Moratalla, también de la Orden de Santiago, y 3) la de Calasparra, perteneciente a la Orden de San Juan de Jerusalén.

El conocimiento en profundidad de la riqueza arquitectónica y el desarrollo urbano durante los siglos XVI y XVII de esta zona, iniciado ya en el campo de la arquitectura religiosa por la Dra. Gutiérrez-Cortines,<sup>2</sup> es imprescindible no sólo para cubrir un hueco en cuanto al análisis e investigación histórico-artística de nuestra región, sino como primer paso para una actuación posterior en cuanto a la conservación y recuperación de sus centros urbanos —primeros pasos iniciados en los últimos meses en el casco histórico de Cehegín—, ya que mientras la evolución urbana de estas villas en los siglos XVI y XVII marcará las líneas estructurales de las distintas etapas de su crecimiento posterior —como trataremos de demostrar en el proyecto de investigación que presentamos—, el XVIII significará una época de construcción para el embellecimiento de las villas y ciudades, coincidiendo con un momento de recuperación económica, pero siguiendo en la mayoría de los casos, un esquema heredado de la época anterior. Tendremos que esperar a los primeros años de nuestro siglo para que estas líneas de planificación urbana sufran de nuevo cambios estructurales significativos.

Es a lo largo del siglo XVI cuando en Italia, Inglaterra, e incluso en gran parte de la Península, el Renacimiento está en

pleno desarrollo, el momento en que estas zonas próximas a la antigua frontera con Granada, sufren todavía el paso desde los esquemas medievales, fuertemente arraigados en ellas tras varios siglos de guerra, hacia un aperturismo de las villas propios de la nueva época de paz. Y este cambio será lento, a veces dubitativo y, sobre todo, espontáneo, no existiendo una actuación *a priori* y desde arriba sobre el tejido urbano. Lo que sí parece lógico pensar es que estas necesidades comunes dieron como resultado, a menudo, unas soluciones similares.

Cronológicamente, enlazando con lo que veíamos más arriba, el estudio abarcará desde los últimos años del siglo XV hasta el siglo XVIII. Esto es, desde el final de la Reconquista y la desaparición del peligro fronterizo con el reino Nazarí de Granada; y fundamentalmente el cambio funcional y formal que estas ciudades sufrirán casi de inmediato y que se desarrollará hasta las últimas décadas del siglo XVII. La morfología, la organización territorial del espacio, la adecuación de los edificios a las demandas civiles y religiosas de quienes los habitan, alcanzarán su momento más importante en la primera mitad del siglo XVII.<sup>3</sup> Trataremos pues de constatar cómo estas ciudades, al igual que ocurre en otras del Reino de Murcia, evolucionarán de una ciudad cerrada, tanto en su morfología, cuyo principal elemento que la define es la fortaleza y la muralla, hacia una ciudad que se abre, se derrama en barrios desde las murallas, llegando incluso —como en el caso de Cehegín— a cambiar la orientación inicial de la ciudad, con un traspaso de la Plaza Vieja a la Plaza Nueva cuando esta última se edifique, a la vez que la casa del Concejo, la Cárcel y las tiendas del mercado.

## El urbanismo histórico: una propuesta metodológica

Como trataremos de comprobar en nuestro trabajo el urbanismo histórico es una línea de investigación relativamente reciente en la historiografía española. Este campo se restringe aún más si se trata de la Edad Moderna frente a los estudios medievales que fueron en las décadas pasadas un campo de investigación fructífero desde las líneas iniciadas por Sánchez Albornoz en historia o Torres-Balbás en el urbanismo medieval.<sup>4</sup> A ello habría que añadir el enorme interés desde la Historia medieval por las Órdenes Militares y cualquier tema desglosado de ella, de ahí que el urbanismo en el territorio de órdenes

<sup>1</sup> Ver M. Rodríguez Llopis, *Señorío y feudalismo en el Reino de Murcia*. Murcia, 1984, pp. 62-64.

<sup>2</sup> C. Gutiérrez-Cortines, *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena*. Consejería de Cultura y Educación-Colegio de Aparejadores, Murcia, 1987.

<sup>3</sup> Ver María Griñán Montealegre, "La villa santiaguista de Cehegín (Murcia): Algunos aspectos de su evolución urbana en el s. XVI". En *Actas del Congreso Internacional sobre Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, mayo 1996 (en prensa).

<sup>4</sup> Los artículos sobre historiografía de la ciudad medieval y las OOMM en esta misma época son significativos: C. de Ayala Martínez y otros, "Las Órdenes Militares en la Edad Media Peninsular. Historiografía 1976-1992". En *Medievalia* (2). Madrid, 1992. M. Asenjo González, "La ciudad Medieval Castellana. Panorama historiográfico". En *Hispania*, L/2, n.º 175 (1990).

cuenta ya con algunas publicaciones<sup>5</sup> que analizan el desarrollo urbano de estas villas como un capítulo más de sus trabajos. Sin embargo el urbanismo en épocas posteriores necesita de numerosos trabajos que analicen detalladamente cada una de las ciudades y villas, bien aisladamente, bien por áreas o unidades administrativas, lo que me parece más acertado, para llegar después a una serie de conclusiones desde el conjunto de éstos.

Pero este estudio urbano se hace especialmente complejo, ya que siguiendo el método del análisis sistémico —iniciado ya en el estudio sobre la villa de Totana, que constituyó la base de mi tesis de Licenciatura—,<sup>6</sup> supone partir del conocimiento de una serie de factores que no son propiamente artísticos ni culturales, pero que inciden de forma decisiva en ellos y fundamentalmente en la evolución de la ciudad. Hay que tener en cuenta, desde los factores naturales y su reflejo en la explotación económica del medio, hasta la organización de las formas de poder, o el bagaje cultural y material de la villa una vez finalizada la Reconquista, con la adecuación a las nuevas necesidades de éstas y sus pobladores. Pero además, teniendo en cuenta que cada uno de ellos no pueden ser entendidos como capítulos cerrados, sino en constante interrelación y evolución, este esquema se complica aún más. Solamente un ejemplo: la organización de la vida económica de la villa en detalle nos permitirá conocer el porqué de la ubicación concreta de aquellos edificios civiles dedicados a las actividades de intercambio y de primera necesidad, en una sociedad preindustrial en la que el abasto de productos imprescindibles como el trigo, la carne o el aceite constituía una de las mayores preocupaciones de sus gobernantes. A menudo pues, la ubicación y posterior traslado de aquellos lugares dedicados al mantenimiento de la ciudad varían en el espacio en razón a cambios políticos o sociales que son necesarios conocer.<sup>7</sup>

Es interesante por tanto acercarnos a manera de conjunto, como si de un ser vivo se tratara, de la evolución de estas villas durante la Edad Moderna. En las que convergen una serie de circunstancias que marcarán una línea de continuidad entre ellas: situadas, como hemos apuntado, en la Comarca del Noroeste, entre las vegas de los ríos Quípar y Argos, se trata de una zona climáticamente privilegiada en nuestra región, ya que cuenta con agua suficiente que permitió convertirla en vereda y

paso de los ganados de la Mesta que, atravesando la Sierra del Segura, permitía a los ganados llegar hacia Andalucía, lo que durante esta época constituyó una fuente de ingresos fundamental en la economía local. Pero, además el señorío Santiaguista marcará una línea de continuidad en cuanto a la organización administrativa y jurídica de estas villas.

Es importante resaltar que en el Congreso Internacional celebrado recientemente sobre Órdenes Militares en la Universidad de Castilla-La Mancha, en la mesa de trabajo de arte y arqueología se puso de manifiesto cómo hay unas líneas comunes de actuación en los territorios de órdenes que nos han llevado a sospechar que existen unos esquemas casi repetitivos en lo que a la obra de arte se refiere, debido posiblemente tanto a las líneas marcadas por los visitantes de la Orden, como por la contratación de los maestros de obras que trabajan en las distantes zonas de los territorios de órdenes.<sup>8</sup> Esto no hizo sino reforzar la teoría que el grupo de trabajo de la Universidad de Murcia viene desarrollando, fundamentalmente expuestas por la Directora del mismo en su memoria para acceso a Cátedra (abril 1995).<sup>9</sup> Así mismo, esta línea de investigación para los dominios de las órdenes militares se viene llevando a cabo tanto en la Universidad de Extremadura, a través de los trabajos de la profesora Aurora Ruiz Mateos y su equipo de trabajo, como en la Complutense de Madrid, dirigidos por la profesora Elena Postigo Castellanos, aunque este último desde el campo fundamentalmente de la Historia Moderna.

Se trata pues, de analizar una serie de ciudades cuyos restos y centros históricos son de los mejores conservados en nuestra región, lo cual ha sido de gran importancia para su elección, ya que siguiendo la metodología del profesor Guidoni de la Universidad Politécnica de Roma,<sup>10</sup> pensamos que a la base fundamental del documento escrito<sup>11</sup> se ha de sumar el documento gráfico, el cual proviene, de una parte de planos e imágenes antiguas, y de otra desde la imagen de la ciudad actual, del conocimiento y análisis de sus cascos históricos, en la cual subyace en mayor o menor la ciudad antigua medida, lo que constituye un elemento fundamental para poder reestructurar y reedificar el pasado. No pretendemos nunca hacer historia ficción, sino fundamentalmente aprovechar y estudiar lo conservado para reconocer lo que hay de pasado.

<sup>5</sup> Sobre publicaciones en general destacar los tres volúmenes de la ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI, *Actas del Coloquio de La Rábida*, septiembre 1981. Madrid, 1987. Así como el artículo de María Asenjo González ya citado.

<sup>6</sup> M. Griñán Montealegre, *Totana. Una nueva ciudad del Quinientos*. Ed. Caja Murcia-Ayuntamiento de Totana. Murcia, 1991.

<sup>7</sup> A. Bonet Correa, *Las claves del urbanismo, cómo identificarlo*, Barcelona, 1989, p. 14.

<sup>8</sup> *Congreso Internacional sobre las Órdenes Militares en la Península Ibérica*. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, mayo 1996.

<sup>9</sup> C. Gutiérrez-Cortines, *Urbanismo y Arquitectura en Tierras de Órdenes Militares. Ensayo de Interpretación (siglo XVI)*. Abril 1995.

<sup>10</sup> E. Guidoni, *Atlante didattico. Metodi di ricerca per la Storia delle Città*. Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti. Roma, 1988.

<sup>11</sup> Debido al escaso espacio para esta comunicación ha sido imposible hacer hincapié en la importancia de los documentos utilizados y por consultar que abarcaría desde un vaciado de las Actas Capitulares de las villas en estudio, de las cuales se cuentan series casi continuas desde 1510 aproximadamente en los respectivos Archivos Municipales, hasta los libros de Visitas y otros documentos emitidos por la Orden de Santiago que permiten conocer la actuación de gobierno con sus complejas formas de poder, fundamentalmente en el Archivo Histórico de la Región de Murcia, donde están microfilmadas las Visitas de la Orden al Reino de Murcia (siglos XV y XVI) y otras series documentales manejadas directamente en el Archivo Histórico Nacional.

## LAS ARTES GRÁFICAS BARCELONESAS DE LOS AÑOS 1900-1939

SANTI BARJAU I RICO

LA tesis doctoral que estoy realizando se centra en las industrias gráficas del área de Barcelona entre 1900 y 1939 aproximadamente. Entiendo que se trata de una tesis de historia del arte, no de historia económica o industrial ni de biblioteconomía, aunque tengo interés en no negligir los aspectos “materiales” de la realización de productos gráficos.

A lo largo del primer tercio del siglo XX Barcelona se consolida como centro editorial con numerosas empresas que actúan en el campo de la tipografía, litografía, fotograbado... Un gran contingente de artistas, artesanos y obreros (proyectistas o “diseñadores gráficos”, dibujantes, litógrafos, fotógrafos, etc.) vive de esta industria con mayor o menor fortuna produciendo millares de revistas, libros, opúsculos, carteles, folletos y otros materiales publicitarios, informativos, etc. Las artes gráficas son un sector económico importante en Cataluña durante la segunda revolución industrial, durante los años de la electrificación: Barcelona se convierte en la capital mundial de la edición en lengua castellana y, por supuesto, también en catalán. Puede afirmarse que las industrias de artes gráficas viven, durante el período estudiado, uno de sus momentos más brillantes, período que no hay que contraponer al Modernismo sino considerar como su culminación.

El primer objetivo de mi estudio es trazar una síntesis de la evolución de este sector entre los primeros años del siglo, que coinciden con el esplendor del Modernismo, y el final de la Guerra Civil, que significó un considerable parón de sus actividades. No existe todavía un trabajo de este tipo parangonable a otros estudios que desde una perspectiva histórico-económica analiza por ejemplo el sector textil o el de los transportes. Pretendo esbozar las líneas generales de sector (número de empresas y sus trabajadores; volumen de producción o facturación de las mismas; relación entre el núcleo barcelonés y el resto de Cataluña y entre ésta y el resto de España; importancia de las exportaciones...) a fin de conocer el contexto y para poder luego destacar de manera concreta algunas de las empresas barcelonesas más destacadas, ya sea desde el punto de vista de su volumen de producción, de la calidad de sus realizaciones, u otras singularidades.

Merecen ser estudiadas empresas de distinta tipología: grandes imprentas que exportan a Ultramar o pequeños talleres, más o menos especializados. Naturalmente los materiales archivísticos conservados determinarán en parte el contenido de esta sección del trabajo, pero no podrán faltar establecimientos tan importantes como Oliva de Vilanova, Horta, Seix & Barral, Thomas, Henrich, Juventud, Gili, Sopena, etc. Desgraciadamente la tarea es difícil debido a la desaparición de muchas de las empresas y la escasa valoración que las existentes suelen dar a sus antiguos materiales de archivo.

Los años que se estudian representan en cierta manera el canto del cisne de los procedimientos artesanales de reproducción (tanto técnicamente como en sus planteamientos estéticos)

y, al mismo tiempo, el inicio de los procedimientos fotomecánicos actuales y de la sensibilidad moderna. La renovación tecnológica es incesante y, aunque no abundan las aportaciones locales, en general se asimilan rápidamente todas las novedades (maquinaria, materiales, procedimientos...) procedentes del extranjero.

En especial, pretendo profundizar en el conocimiento de las realizaciones publicitarias y de diseño gráfico (uno de los principales clientes del sector), su evolución durante el período, los rasgos singulares del caso catalán comparado con España y Europa, etc. Durante aquellos años la publicidad deja de ser una actividad “intuitiva” en manos de los artistas y pasa, progresivamente, a ser una ocupación conjunta de artistas y técnicos. El papel de las agencias de publicidad es esencial en este contexto. La aportación catalana a la “publicidad científica” forma un corpus notable que hay que analizar.

Entre los objetivos de la tesis incluyo también el estudio específico de la obra de algunos artistas gráficos de primera línea (obviando la falta de monografías previas) y, en general, aportar suficiente documentación sobre los protagonistas. La estructura profesional del sector hace que, en muchos casos, artesanos y/o artistas destacados trabajen de manera casi anónima como diseñadores gráficos, litógrafos o fotógrafos en la plantilla de las empresas, por lo que intento que algunos de estos nombres afloren a la superficie y se reconozca su obra. Si bien algunos artistas “serios” (pintores de caballete, grabadores, arquitectos) que esporádicamente se dedicaron al diseño gráfico han sido objeto de cierta atención y otros dibujantes han sobrevivido en la memoria histórica gracias a su labor en el libro infantil o en ediciones de bibliófilo, en general se ignora la aportación de muchos artistas que se concentraron en la publicidad o en otros ámbitos.

Sin ánimo de exhaustividad, quisiera citar aquí algunos de los grandes nombres del período, como Josep Morell, Enric Moneny, Evarist Mora, Lluís Muntané, Ramon Rigol, Josep Alumà, Francesc Galí, Emili Ferrer, Martí Bas, Josep Segrelles, Pasqual Capuz y muchos otros, poco conocidos. Otros profesionales todavía son más ignorados. ¿Quién conoce hoy los nombres de Henry, J. L. Rey, Cidón, Algué, Gerard Carbonell, Robert Cartes, Vicens Nubiola, Darius Vilàs, Josep Ribot...?

Un aspecto concreto que merece mi atención es la movilidad profesional de estos artistas: Barcelona actúa como foco de atracción de dibujantes, cartelistas o diseñadores de procedencias dispares. En particular durante los años veinte y treinta varios profesionales del centro de Europa (Cerny, Wilkinson, Zsolt, Lewy, Hinsberger...) se afincan en la ciudad y a su manera contribuyen a dar a conocer nuevas tendencias. Asimismo a lo largo del período son muchos los artistas valencianos que se instalan en Barcelona, produciendo en ella su obra. En sentido inverso, no escasean los dibujantes catalanes que se estable-



cen en algún período en Madrid o en el extranjero (Cardona, Clarà o Vallhonrat en París; Joan Vila "D'Ivori" o Francesc Fàbregas en Buenos Aires...).

En este contexto, hay que destacar el conocimiento por parte de nuestros artistas de varias experiencias internacionales que hasta ahora han sido poco analizadas: centroeuropeas (alemanas, austríacas), británicas, norteamericanas, quizá también italianas, además de las francesas, más evidentes. Las influencias directas se combinaban con las indirectas procedentes de revistas extranjeras cuya difusión aquí quisiera analizar.

Otros objetivos planteados son catalogar un conjunto significativo de producciones gráficas, susceptibles de recibir un análisis técnico, estilístico o iconográfico, y progresar en la exactitud de nuevas atribuciones; discernir las influencias extranjeras y los canales de llegada de nuevas corrientes; elaborar un esquema clasificatorio donde se puedan situar las diferentes estéticas que conviven o se suceden a lo largo de los años de referencia (prestando especial atención a dos conceptos usados a menudo: *Noucentisme* y *Art Déco*). A nivel más general, extraer de ello una visión correcta y más profunda del arte y la cultura del período.

# ARQUITECTURA Y URBANISMO EN HUELVA: SIGLOS XIX Y XX

ASUNCIÓN DÍAZ ZAMORANO

Universidad de Huelva

A SÍSTIMOS en los últimos años —como ya venía siendo ahora— a un aumento y revalorización de los estudios locales de arte y arquitectura. Nunca antes como hoy había estado tan clara la necesidad y la importancia de estos trabajos, por las enriquecedoras y a veces sorprendentes aportaciones que suponen para el conjunto de teorías establecidas en los análisis generales de los distintos temas que abarca nuestra disciplina. Teorías que, de este modo, unas veces quedan convenientemente matizadas, en otros casos revisadas e incluso refutadas, en función de las peculiaridades que en todos los ámbitos presentan cada una de las zonas expresamente investigadas y dadas en ellos a conocer.

A la luz de este renovador planteamiento, ¿podría considerarse completamente riguroso un estudio sobre la arquitectura y el urbanismo contemporáneos en España que no hubiera tenido presente lo acaecido en este campo en cada uno de sus rincones? ¿Podríamos llegar realmente a conocer en todas sus dimensiones cualquiera de los idealizados grandes temas, prescindiendo de los pequeños asuntos que los integran y constituyen su auténtica naturaleza? ¿Existen en realidad los grandes y los pequeños temas? ¿Sigue siendo sostenible en nuestros días esta elitista segregación de materias artísticas? ¿Debemos seguir aplaudiendo el hasta hace poco incontestable sagrado status de los grandes programas y el soberbio menosprecio de los asuntos locales que en ellos se palpa? En las —probablemente hoy casi unánimes— respuestas negativas a estos conflictivos interrogantes es donde precisamente reside el valor de esta por fin pujante orientación de nuestra más reciente historiografía artística, a la que abiertamente me adhiero y defiendo en mi actual línea de trabajo.

La reducción de la arquitectura española contemporánea a la historia de los movimientos de vanguardia y el consecuente descrédito de todas aquellas corrientes aparentemente ancladas en la tradición y el involucionismo son algunos de los frutos más habituales y peligrosos de la metodología sesgada, cicatera y errónea que ha gobernado la bibliografía edilicia de los últimos tiempos. La entronización de la vanguardia racionalista y su elevación exclusiva a los altares de la renovación constructiva de nuestro siglo —alumbrada en realidad por las distintas y contradictorias corrientes que en él se dieron cita— es ya un trasnochado enfoque que debe ser desterrado en nuestros días. Una perspectiva amplia y globalizadora, pero también precisa, rigurosa y exhaustiva, es la que debe presidir en su lugar nuestros proyectos.

En este marco conceptual y metodológico es donde se inscribe la Tesis Doctoral que actualmente realizo, *Arquitectura y urbanismo en Huelva: siglos XIX y XX*, bajo la codirección de los doctores D. Antonio Bonet Correa, Catedrático Emérito de la Universidad Complutense, y D.<sup>a</sup> Aurora León Alonso, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Huelva.

En el momento de redactar estas páginas me encuentro en

la fase de recopilación documental, pero ya he dado con algunos datos que anuncian la singularidad edilicia de una ciudad que merece ser rescatada del olvido y la exclusión historiográfica. Una ciudad secularmente marcada por un emplazamiento privilegiado —asomada a la confluencia de dos ríos y abrigada por un conjunto de cabezos—, convertida en capital de provincia en 1833 y nacida a la explosión demográfica y el desarrollo industrial tras el estímulo que supuso la presencia colonial británica, efectiva en la zona para la explotación de sus minas desde el último tercio del ochocientos.

Consecuencia inmediata de esta singular configuración socioeconómica será el empleo relativamente temprano del hierro y sus técnicas asociadas en el marco de la actividad minera y el desarrollo del ferrocarril, la puesta en práctica de teorías urbanísticas novedosas, como el concepto de ciudad-jardín, o la presencia entre los profesionales de la arquitectura e incluso en la opinión pública —hecha eco en la prensa— de temas edilicios avanzados, entre los que pueden citarse una acentuada preocupación higienista, tanto a nivel urbanístico como arquitectónico, o el interesante debate sobre las casas para obreros, reflejado en los periódicos locales desde principios de siglo. Datos igualmente reveladores son la asistencia de algunos arquitectos municipales a los Congresos Nacionales de Arquitectos, la ausencia de un movimiento intelectual y la consiguiente formulación constructiva *regionalista* —tan aplaudidamente catalogada para la vecina Sevilla y actualmente en proceso de revisión—, o la precoz introducción de la corriente racionalista.

Elementos todos ellos que ponen de manifiesto la personalidad y el vigor edilicio de una tradicionalmente marginada ciudad, aislada —como tantas otras— en la periferia peninsular, y nos advierten sobre los peligrosos errores a los que a veces pueden llevarnos los tan habituales reduccionismos de los citados enfoques metodológicos y lo mucho que tienen que decir y que aportar nuestras pequeñas capitales de provincia a las cadenas de argumentos sobre las que se ha ido construyendo la bibliografía edilicia nacional.

Evidentemente no vamos a encontrar en Huelva una actividad arquitectónica y urbanística de calidad equiparable a la de las grandes ciudades españolas del momento, pero sí debe tenerse en cuenta el valor y significado de sus especificidades y su contribución a la historia constructiva de la España coetánea.

Y es que la historia del urbanismo y la arquitectura en España de los dos últimos siglos no debe ser sino la suma y síntesis de los trabajos previos realizados en este ámbito en cada una de sus ciudades. Y ha de ser considerada, del mismo modo que cualquier otro tema histórico-artístico, producto de una obra colectiva, progresiva y diversificada, en la que confluyan y se contrasten los esfuerzos y aportaciones de distintos investigadores, cualificados artífices cada uno de ellos de las inagotables piezas que componen el gran puzzle de la construcción española contemporánea.

Pero nuestras miras no se agotan tampoco en las fronteras nacionales. Alcanzan sin duda alguna el nivel de las teorizaciones universales. De ahí la trascendencia de nuestra apuesta metodológica y la reivindicación que hacemos con ella de los estudios locales, tan insoslayables a las obras generales como los cimientos al edificio.

Desmitifiquemos por tanto los tan aplaudida y cotidianamente endiosados, engañosos y afectados grandes temas. Proclamemos sin miedo que cualquier asunto, por nimio que

sea, puede llegar a ser uno de ellos. Puesto que su grandeza no reside en el ámbito espacial abarcado, sino en el rigor, la seriedad, sistematización y nivel científico que lo hayan guiado en todo momento. Y no se limita a su contribución a un mayor conocimiento de la cultura edilicia provincial de un país y el progreso de la investigación nacional, sino que supone además un potente estímulo para el necesario y deseable crecimiento de una más fuerte conciencia histórica de sus ciudadanos.



## VIDA Y OBRA DE LEONARDO ALENZA Y NIETO (1807-1845)

JOSÉ DOMINGO DELGADO BEDMAR

RESULTA sorprendente que, a pesar de los muchos estudios realizados en los últimos años sobre nuestra pintura del siglo XIX y sobre la importancia y repercusiones en el arte posterior de la obra de Goya, a estas alturas nos encontremos aún sin un estudio en profundidad que analice la figura y producción de uno de nuestros pintores decimonónicos más interesantes y que mejor supo asimilar las enseñanzas del pintor de Fuendetodos: Leonardo Alenza y Nieto (Madrid, 1807-1845).

Conocido apenas por una sucinta biografía trazada poco después de su muerte por quien fuera su amigo y mentor, Ramón de Mesonero Romanos, y por los pocos añadidos aportados por Manuel Ossorio y Bernard en su conocida *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, con Alenza se han mantenido hasta ahora una enorme cantidad de errores y lugares comunes. Así, se ha sostenido sin mayor problema la idea de que su infancia fue triste porque fue hijo de un funcionario *absolutista* y una mujer que murió joven, apuntándose que era muy posible que, como reacción, su apocado carácter *liberal* buscara una salida a los furores paternos en las aulas de la Academia de San Fernando, teniendo allí la desgracia de tener como profesores a otros *absolutistas*, en este caso artísticos, como eran los seguidores españoles de David: José de Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio Ribera.

Por lo que a su obra se refiere, la idea propagada por sus primeros biógrafos, basándose tan sólo en los pocos años que vivió y en lo enfermo que estuvo en sus últimos momentos, de que pintó poco y casi todo pasó pronto a las colecciones públicas ha contribuido a mantener muchas falsas ideas sobre una producción tan amplia como variada. Además, los dibujos que se conservan de él, a pesar de su muy elevado número y calidad, y de los sugerentes interrogantes que plantean, apenas si habían llamado la atención de los especialistas, mientras que su faceta como ilustrador de libros y publicaciones periódicas se ha tenido muy poco en cuenta. Hemos de pensar que la etapa que le tocó vivir, sobre todo la primera mitad del reinado de Isabel II, es un periodo de transición, cuando la recuperación de los efectos de las guerras carlistas, la expansión de la economía y el fortalecimiento de las burguesías urbanas asientan la superación de las estructuras del Antiguo Régimen. En el plano artístico también es un periodo de transición del neoclasicismo al romanticismo, con una expansión generalizada de la vida cultural y unas influencias de la obra de Goya que seguían latentes apenas unos años después de su muerte en Burdeos.

La dificultad de un estudio como éste es, a priori, notable. Varios profesores e investigadores e incluso algún que otro doctorando, hubieron de desistir de la idea. Y es que una persona que vivió hasta los treinta y siete años, que tenía un carácter serio y retraído y no gustaba de significarse públicamente, que no se casó ni tuvo descendencia, que no tuvo grandes amigos que hayan dado testimonio de él, que no cruzó correspondencia interesante de la que nos haya llegado noticia y que pasó sus

últimos años en una lucha constante contra la tuberculosis, no puede ofrecernos mucha información sobre lo que fue su paso por este mundo y, de hecho, son contadísimos los documentos que se conservan de él; pero nada podía justificar, en todo caso, que su figura y la significación de su obra en la historia de la pintura española no hayan sido estudiadas en profundidad hasta ahora.

Una vez matriculada esta Tesis, a finales de 1986, nos centramos en primer lugar en la investigación en todos los archivos susceptibles de conservar alguna noticia sobre nuestro pintor. Todos los parroquiales del centro de Madrid y el Diocesano de Madrid-Alcalá, el de Villa, el de Palacio, el Histórico de Protocolos, el Histórico Nacional y, sobre todo, el de la Academia de San Fernando, recibieron nuestra visita y poco a poco pudimos conocer muchos aspectos desconocidos de su trayectoria humana y artística. Así, conocimos que nació en la castiza Cava Baja, que fue bautizado en la iglesia de San Andrés y que vivió en tres casas en Madrid. También, que es más que dudoso que su padre fuera un reaccionario, pues hemos localizado todas las composiciones poéticas que publicó en el *Diario de Madrid*, y que se casó pronto por segunda vez con una mujer muy poco mayor que Leonardo y a la que éste siempre consideró su madre.

Su infancia, por tanto, no fue tan triste, y su relación con la Academia de San Fernando no sólo no fue impuesta sino que fue deseada. A sus aulas asistió nada menos que catorce años, de 1819 a 1833, y en ellas nunca tuvo como profesores a Aparicio o Ribera, siendo efectivamente José de Madrazo el que encauzó definitivamente su vocación en los seis años que lo tuvo de alumno predilecto en la prestigiosa sala del colorido, de 1827 a 1833. Supimos también los nombres del resto de sus profesores: el grabador Vicente Pelegrín, los escultores Francisco Elías Vallejo, Esteban de Ágreda y Pedro Hermoso, y los pintores Castor y Zacarías González Velázquez, José Maea y Juan Gálvez. Aún más: tuvo una notable participación en el Concurso General de la Academia de 1831, último de los celebrados y que fue ganado por Carlos Luis de Ribera, y en sus salas colgó y vendió sus obras durante diez años ininterrumpidos, en la exposición que todos los años se celebraba al principio del otoño. Por otro lado, analizamos el proceso de su creación de académico de mérito, en 1842, y, algo totalmente desconocido, demostramos que llegó a ser profesor interino en la Academia durante unos meses, pero fracasó en su único intento por lograr la plaza definitiva.

El estudio de toda la prensa de la época nos deparó no pocas sorpresas sobre la cantidad de esa presuntamente escasa producción y, junto al análisis de sus obras en las colecciones públicas y el hallazgo de muchas otras en colecciones privadas, nos dio las bases para caracterizar una técnica que sigue a la goyesca y tiene tres puntales muy definidos: magistral utilización de la luz, pincelada rápida y expresiva, y una entonación

cromática con apoyo fundamental en los tonos pardos realzados con vibrantes toques de colores primarios. El punto de partida de su estilo hay que buscarlo en las enseñanzas recibidas en la Academia, sobre todo de José de Madrazo, que le transmitió además la amplitud de visión al obligarle a visitar y a veces copiar a los grandes maestros coloristas del Museo del Prado. Junto a esto, las influencias de Goya, Velázquez, Rembrandt y, sobre todo, Teniers, conforman un modo muy personal de pintar.

Si Alenza era conocido hasta ahora sobre todo por la calidad de sus cuadritos costumbristas, no debemos pasar por alto las excelencias de una producción retratística amplia, en buena parte desconocida y centrada sobre todo en esos representantes de la mesocracia madrileña que son también los principales clientes de sus cuadros costumbristas. En estas efigies, tan alejadas tanto de los fastos y oropeles de los retratos de Vicente López y su escuela como de la sequedad de muchos de los envarados retratos pseudoneoclásicos del momento, planean las enseñanzas goyescas y hasta las velazqueñas, porque también del sevillano se rastrean no pocas influencias en esos bustos desprovistos de todo ornato, aunque no de penetración psicológica y vida interior.

No debe extrañarnos, con todo lo que decimos, que ese medio centenar de cuadros del que hablan alguno de sus biógrafos como conjunto de su producción sea una cantidad ridícula y que hay que multiplicar al menos por cinco para acercar-

nos a la cifra real. Si desde antes de salir de la Academia ya se dedicaba exclusivamente a la pintura, tendremos no menos de tres lustros de producción continua que dieron para esos cuadros y para trazar miles de dibujos o decorar interiores de cafés o tiendas de ultramarinos, teniendo el magnífico arranque de varios cuadros *de historia*, en encargos oficiales que no se volverán a repetir.

Será en esos dibujos de los que hablamos, de los que hemos catalogado casi un millar, donde con mayor facilidad desarrolle Alenza su capacidad retentiva para atrapar como en una foto fija la vida que bullía en el Madrid de su época, una ciudad en transformación que retrata en sus personajes el que con toda justicia ha sido considerado como el principal representante del *acre* costumbrismo madrileño.

Precisamente cuando Alenza comenzaba a despuntar en todos los niveles, cuando era el primer artista llamado para ilustrar reediciones de libros clásicos o semanarios, cuando era el más alabado por la prensa en las exposiciones en las que participaba, y cuando la Academia y el Liceo le habían abierto sus puertas, la enfermedad romántica por excelencia, la tuberculosis, hizo presa en su frágil anatomía. No tuvo la oportunidad de gozar de la cantidad y calidad de los clientes de un Goya que, recordemos, a la edad en la que Alenza murió había realizado poco más que su obra zaragozana, algunos de sus cartones para tapiz y los primeros retratos cortesanos. Nos ha quedado, eso sí, una trayectoria vital y una producción que sin duda merece la pena conocer.

## ALONSO CARBONEL (1583-1660), ARQUITECTO DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

JUAN LUIS BLANCO MOZO

Universidad Autónoma de Madrid

LA historiografía de la arquitectura áulica española del siglo XVII carecía de un estudio científico sobre la personalidad y significación artística del arquitecto y escultor Alonso Carbonel (1583-1660). \* La cadena biográfica de arquitectos maestros mayores comenzada en los siglos anteriores parecía difuminarse tras la muerte de Juan Gómez de Mora en 1648 e iniciarse una supuesta fase caracterizada por la falta de continuidad en el cargo y por la ausencia de personalidades de peso artístico. La filiación de Carbonel al entorno de don Gaspar de Guzmán no ha favorecido el análisis objetivo de su trayectoria artística, asociada de forma negativa a la personalidad del omnipotente valido de Felipe IV. Los estudios de Gregorio Marañón y John H. Elliot han restituido la objetividad histórica a la maltratada figura del conde-duque de Olivares, permitiendo un primer esbozo de su patronazgo artístico. En este apartado Alonso Carbonel ocupa un lugar destacado como arquitecto particular y real al servicio del programa artístico el valido.

Los nuevos datos documentales aportados a la biografía de Alonso Carbonel lo sitúan dentro de la generación de artistas como Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631), Francisco de Praves (1585-1637) y Juan Gómez de Mora (1586-1648), con la peculiaridad de morir siendo muy longevo, el mismo año de la muerte de Diego Velázquez (1599-1660). De familia humilde con pretensiones, documentada en la villa de Albacete desde 1541, su primera formación se desarrolló en el taller de carpintería de su padre homónimo. Con casi 20 años, ya en Madrid, figura como aprendiz del escultor granadino Antón de Morales, protagonizando una huida frustrada al taller toledano de Giraldo de Merlo. Comienza así una fructífera etapa de escultor y trazador de retablos con encargos reales, municipales y de importantes comitentes particulares, hasta su entrada como aparejador en las Obras Reales de Felipe IV en 1627. Además de obras de menor envergadura, le debemos la traza de los retablos mayores de la iglesia parroquial de Getafe y del convento de la Merced. El primero de ellos, dentro todavía de la tradición escorialense, introduce una traza de gran complejidad para salvar las limitaciones espaciales y visuales de la cabecera pentagonal trazada por Alonso de Covarrubias. Una declaración de Gómez de Mora salió al paso de las críticas vertidas en contra de su disposición, defendiendo el enmascaramiento del citado ocha vo de la capilla mayor por la estructura del retablo, que convertía su planta en cuadrada.

Sus primeros trabajos le situaron en un lugar privilegiado dentro de la práctica artística de su tiempo manteniendo una estrecha relación con otros artistas de la Villa y Corte de Madrid. Colaboró con su hermano Ginés (1579-1632), dorador de pro-

fesión y discreto pintor, con Angelo Nardi y Eugenio Cajés, con los que mantuvo una relación de amistad, con Maíno, con sus cuñados Pedro Núñez del Valle y Bernabé de Contreras, con su yerno el pintor del cardenal infante Francisco Gómez de la Herrería, y con otros escultores de su tiempo como Antonio de Herrera, Juan de Porres, Juan Navarro, Juan de Echalar, etc.

Nos ha quedado constancia de su dominio del dibujo en una traza de un retablo conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid y otra de un altar de los Uffizi de Florencia. Pero su fidelidad al *disegno* quedó constatada en el memorial que acompañó a su solicitud de la plaza de aparejador de S. M. en 1627. Frente a un extenso manifiesto firmado por el maestro mayor Juan Gómez de Mora, que defendía el perfil profesional del maestro de cantería como el más adecuado para ocupar la plaza vacante de aparejador, Carbonel anteponía la práctica del dibujo de los escultores y pintores.

(...) que los maestros maiores aparejadores que an sido de las reales obras y alcaçares del reino todos an sido escultores i pintores porque los que profesan estas artes por la parte que tienen del dibujo comprenden con mas aumento las traças y las demas partes que concurren para estos ofiçios de maestros de las obras reales porque a de saber de escultura, pintura, cantería, albañilería, dorado y todas las demas materias y ofiçios de manos porque en todas se le ofrezcan tasaçiones en el real servicio = y aunque en los ynformes los ofiçiales de las obras dicen a de ser cantero la berdad es que el aparejador aya de ser el que mejor entendiere la traça y fuere mejor arquitecto como lo eran los que se siguen, todos escultores pintores ensabladores.

No ha de extrañarnos este rebrote del debate entre arquitectos técnicos continuadores de la tradición clasicista, y arquitectos provenientes del arte de la pintura o la escultura, como en este caso, en un personaje vinculado estrechamente a profesionales italianos u oriundos como Angelo Nardi, Eugenio Cajés y Giovanni Battista Crescenzi, familiarizados con el concepto de la unidad de las artes bajo el dibujo, y con la idea de equivalencia entre la arquitectura, escultura y pintura defendida por Alberti y popularizada por Vasari. Fue también uno de los artistas llamados a declarar por el pintor vallisoletano Andrés Carreño para atestiguar que los pintores madrileños no habían pagado nunca el 1 % de alcabala por su actividad.

El primer contacto documentado entre Alonso Carbonel y Giovanni Battista Crescenzi data de 1627. El italiano llegado a España diez años atrás fue una personalidad de fuerte influencia sobre los artistas españoles (Antonio de Pereda, Juan van

\* El proyecto de tesis doctoral desarrollado bajo la dirección científica del catedrático don Fernando Marías Franco fue aprobado por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid el 10 de mayo de 1994. Por el carácter de resumen de esta comunicación he prescindido de las notas bibliográficas referentes al texto.



der Hamen, Juan Fernández Labrador...) de su tiempo. En ese mismo año se ha documentado la presencia de Carbonel y Crescenzi en las obras del Alcázar de Sevilla, bajo la alcaldía de los Guzmanes desde 1607, donde informaron negativamente de la obra del Monte Parnaso del Jardín Nuevo, y Carbonel en solitario, realizó las tasaciones de todas las obras de las Cabañerías y de la carpintería de la Cárcel de la Montería. La colaboración entre ambos artistas continuó hasta la muerte del marqués de la Torre en 1635.

La década de los años 30 conoció las intervenciones más importantes del arquitecto de Albacete. En junio de 1632 fue nombrado maestro mayor del nuevo palacio del Buen Retiro cuya alcaldía ostentaba desde meses antes su protector el conde-duque de Olivares. Don Gaspar de Guzmán creó una estructura administrativa ajena a la Junta de Obras y Bosques, desde la cual Crescenzi y Carbonel dirigieron las obras para crear una villa suburbana a la italiana, que combinara la dignidad de la residencia urbana con el recreo de una casa de campo. Hasta su muerte en 1660 Carbonel fue el arquitecto de la construcción áulica más importante de todo el siglo XVII en la que quedó una honda huella italiana debida al marqués de la Torre. No menos importante fue la obra del panteón de El Escorial, auténtica rémora de la arquitectura del 500, culminada por Carbonel tras un cúmulo de vicisitudes propiciadas por la precariedad de los medios empleados y por las diferentes disputas de sus artífices. El proyecto testamentado desde Felipe II, fue impulsado tras la llegada a España de Crescenzi. Felipe III seleccionó el *modello* del noble italiano que introducía de primera mano las últimas novedades del manierismo romano. Aunque desentendido de la obra técnica, a excepción de los bronceos, Crescenzi fue el culpable de la introducción en la arquitectura cortesana de formas decorativas ajenas a la tradición constructiva de los arquitectos de los Austrias. Después de una primera intervención (1628-1629), Carbonel culminó la rotonda y trazó la puerta, la escalera y el nuevo acceso desde la basí-

lica, además de redefinir el altar y el retablo propuestos por Crescenzi (1648-1654).

Como arquitecto del conde-duque de Olivares dio las trazas del convento de dominicas de la villa de Loeches en 1634. Situado junto a la casa-palacio de su señor y de un convento de carmelitas, la planta de la iglesia reproduce el modelo de la *arquitectura carmelitana* repetido hasta la saciedad en las construcciones religiosas del siglo XVII. Su vinculación a la Casa de los Guzmán continuó con el sobrino y sucesor del conde-duque, don Luis de Haro, en las valoraciones de las reformas del convento de Santa Teresa en Ávila (1651).

Además de sus servicios a don Gaspar de Guzmán y su cargo de maestro mayor del palacio del Buen Retiro, perteneció a las Obras Reales desde su ingreso en 1627 como aparejador mayor. Durante la exoneración de Juan Gómez de Mora en el reino de Murcia, se ocupó de las tareas de maestro mayor llegando a solicitar la plaza en 1640. La vuelta de su titular, tras la caída del valido, le devolvió a su cargo de aparejador. Fallecido Mora en 1648 su carrera fue recompensada con la maestría mayor de las Obras Reales hasta su muerte en 1660.

Mi proyecto de tesis doctoral apenas esbozado en estas líneas pretende integrar el estudio monográfico de un artista dentro del patronazgo cultural ejercido por el conde-duque de Olivares. A su vez, la biografía y trayectoria artística de Alonso Carbonel se circunscriben como un jalón inexcusable de la historia de la arquitectura española del siglo XVII. Como he intentado señalar con el texto del memorial de 1627, Carbonel entiende la práctica artística desde parámetros que difícilmente se podrían adecuar a la periodización tradicional que ha manejado la historiografía moderna. Esto es, su trayectoria, aunque deudora del clasicismo escurialense, huye de los usos y costumbres asociados a los arquitectos técnicos, situándose en una posición incómoda ante la llegada de la nueva generación de artistas que la terminología tradicional ha denominado barrocos.

## EL EQUIPO REALIDAD

TERESA MILLET SANCHO

EL proyecto sobre el Equipo Realidad en el que trabajo responde a mi tesis doctoral inscrita en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia desde julio de 1991 y dirigida por el doctor Daniel Benito Goerlich.

El Equipo Realidad lo formaron Jorge Ballester (Valencia, 1941) y Joan Cardells (Valencia, 1948). Ambos se conocieron en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Durante diez años, de 1966 a 1976, trabajaron juntos y realizaron una obra que puede dividirse en las siguientes series: 1. "Crónica de la Realidad" hasta 1970, utilizan acrílico sobre tablex, colores planos dentro de una estética Pop, muy del momento; 2. "Encuentro con el óleo" de 1970 serie de transición de no muy numerosas piezas, estas obras utilizan el óleo, es una etapa necesaria para su reconciliación con el, repito, óleo; los temas son fragmentados y dispersos; 3. "Hogar Dulce Hogar" 1972-73. Dominado ya el óleo la ironía del tema nos cuenta cómo son o deberían ser las casas de las familias de clase media españolas de esos años donde son imprescindibles un sofá de polipiel, plantas, y normalmente también un perro. Con el tratamiento del polipiel desarrollan una técnica, la de las veladuras, que a partir de este momento no dejarán de utilizar; 4. "Del Antiguo y Ropajes" 1972. Toma el nombre de una asignatura que se impartía en la Escuela de BBAA y les sirve de pretexto para por un lado perfeccionar la técnica de las veladuras, etc. y por otro para hacer una crítica al régimen, y también al método de enseñanza en las Escuelas de BBAA; 5. "Retrato de un retrato del retrato de un..." 1972. Como su nombre indica, utiliza retratos universales de la Historia del Arte como p.e. *La maja desnuda* de Goya y los reinterpreta o revisa. Los artistas coinciden en que esta serie no fue muy afortunada, pero sí que puede estudiarse como precedente a las revisiones que de la Historia del Arte ha hecho la pintura contemporánea; 6. La última serie y la más numerosa en piezas que el Equipo Realidad realizó hasta su disolución "Hazañas Bélicas, Cuadros de Historia" 1973-1976, basada en la Guerra Civil Española, memoria de una época no vivida pero recordada por ambos. Las imágenes las sacaron de una enciclopedia argentina que en esos años se publicaba en España por fascículos "Crónica de la guerra civil española. No apta para reconciliables". Todas las imágenes se elegían, según sus autores, por su impacto visual, nunca por su connotación política.

Esta clasificación de las diferentes series responde a las establecidas por José Gandía Casimiro y por mí misma en la exposición y el catálogo que ambos preparamos para el IVAM en septiembre de 1993.

El presente proyecto pretende profundizar en la obra del

Equipo Realidad, investigando varios aspectos no resueltos aún y que se resumen en la relación del Equipo con sus contemporáneos, pintores valencianos de su generación como los integrantes de Estampa Popular y Crónica de la Realidad, así como con artistas adscritos al Arte Pop europeo (Erró, Hamilton, Paolozzi, Richter...), al Arte Pop americano (Rosenquist, Warhol, Lichtenstein...) y al Nuevo Realismo desarrollado en Francia.

Uno de los objetivos de este proyecto es documentar lo máximo posible la obra del Equipo Realidad, que aunque ya investigué para la exposición del IVAM ya citada, hay que completar recorriendo su rastro a través de sus bastante numerosas exposiciones en Francia e Italia entre 1969 y 1970.

Otro de los objetivos del trabajo es rastrear las actividades en las que el Equipo Realidad participó: carteles, panfletos... para poder establecer unas líneas de actuación del mismo. También se realizará un vaciado de publicaciones de la época —prensa, revistas, revistas de arte...— que puedan sacar a la luz datos no conocidos y que aumentarán el considerable interés en el trabajo del Equipo. Asimismo se realizarán de nuevo entrevistas a los componentes del Equipo Realidad así como a sus contemporáneos en activo en Valencia durante la década 1966-1976.

Por último constatar que desde julio de 1995 a la actualidad, mi trabajo ha consistido fundamentalmente en la investigación bibliográfica del periodo en el que estuvo en activo el Equipo Realidad, y no sobre su actividad plástica, de momento bastante estudiada, sino sobre el contexto histórico, político, social y económico del momento. Hablamos de la época previa a la transición democrática en España, época de innegable interés y fundamental para estudiar de una forma global el trabajo del Equipo Realidad. Para este estudio me puse en contacto con Teresa Carnero, catedrática de Historia Contemporánea del Departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia, quien me indicó posibles fuentes potenciales de investigación.

En julio de 1995 la IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació me concedió una beca, por un año, para este proyecto de tesis.

Para terminar, considero que revitalizar la obra del Equipo Realidad a través de este proyecto, supone el reconocimiento de uno de los exponentes más importantes del arte valenciano de la segunda mitad de nuestro siglo, cuya actividad no ha sido lo suficientemente investigada, y que, a la luz de mis recientes estudios, considero que puede aportar un aumento de su interés como grupo plástico valenciano en relación con una de las estéticas internacionales más importantes e influyentes de las décadas de los 1960-1970, el Arte Pop.

## VIDA ARTÍSTICA Y FORMACIÓN DEL ARTISTA EN VIZCAYA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

M.<sup>a</sup> JESÚS PACHO FERNÁNDEZ

**B**AJO la dirección de la Dra. D.<sup>a</sup> Paloma Rodríguez-Escudero y en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco, se ha inscrito la Tesis Doctoral "Vida artística y Formación del artista en Vizcaya entre los siglos XIX y XX".

El trabajo de investigación se plantea, tal y como recoge su título, acotado espacial y temporalmente, al ámbito de Vizcaya y al periodo comprendido entre estos dos siglos. La vitalidad mostrada por las artes plásticas a lo largo del espacio y periodo referidos, maximizada en contraste con la atonía del periodo inmediatamente anterior, invita a reconsiderar los criterios que la habían relegado del primer plano de la investigación.

Metodológicamente, dada la evidencia que se plantea en el caso de Vizcaya, es necesario considerar indisoluble, el estudio del crecimiento cuantitativo y cualitativo de la producción artística desde el último cuarto del siglo XIX, de los procesos sociales y políticos contemporáneos. Las circunstancias de naturaleza económica, social y política que viene a confluir dibujan el medio en que este despegue en lo artístico se produjo.

El objetivo final de este trabajo es el esclarecimiento y la comprensión de los modos en que estas circunstancias interactuaron e influyeron en el ámbito del hecho artístico, tanto en sus realizaciones últimas como en los procesos creativos y el desarrollo de sus artífices.

En lo que se refiere a los contenidos, el estudio se ha canalizado hacia uno de los elementos que es expresión de las características y motivaciones de la sociedad que los alberga, esto es, la configuración de los programas de enseñanza a lo largo del periodo. La investigación se ha centrado en la presencia de las disciplinas de carácter artístico en éstos. Esto, no en los canales de formación concebidos tradicionalmente para los artistas. Dada la ausencia de artistas locales en los grandes centros estatales o europeos de formación académica, interesa la formación de naturaleza artística a otro nivel, el de los estudios establecidos para la formación popular y de carácter profesional. Para el caso Bilbao conduce directamente a su Escuela de Artes y Oficios, abordando de lo general a lo particular:

1. Acercamiento a la situación de las artes aplicadas y estudios de naturaleza artística en Europa y otros centros del Es-

tado en el siglo XIX, posibles influencias y paralelismos para el caso de Bilbao.

La conclusión más importante de esta aproximación es el alejamiento de las consideraciones generalmente aceptadas de la influencia inglesa en el establecimiento bilbaíno, para plantear relaciones directas con modelos organizativos y de configuración de programas de estudios con las escuelas de artesanos y artes y oficios belgas. Afirmaciones apoyadas en documentación inédita, que ha salido a la luz en el proceso de catalogación de materiales y fondo bibliográfico y documental de la antigua Escuela de Bilbao, hoy en un instituto de enseñanza secundaria.

2. Origen y bases del establecimiento de la Escuela. Partiendo de la caracterización de los grupos sociales para los que se piensa (de artesanos a obreros industriales). Definiendo: los criterios seguidos para su creación, posición de los individuos de diversos ámbitos que participan en su nacimiento, evolución de sus programas de estudios, implicación institucional en sostenimiento, entre otros. Todo lo anterior trabajando sobre documentación inédita, en la labor sobre fondos de documentación que en su mayor parte no se habían considerado y que ofrecen nuevos datos acerca de la posición de la escuela como elemento dinamizador de la vida cultural y artística de la villa así como de su proyección externa (participación en exposiciones y certámenes a diferentes niveles, como en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, documentalmente reconstruida y objeto de una próxima publicación). La implicación institucional en su desarrollo.

3. La progresiva conversión de la Escuela en centro de estudios artísticos y la adopción de métodos de enseñanza de carácter tradicional. La Escuela aparece como centro de formación de algunos de los artistas más representativos de periodo, que retornarán posteriormente a integrarse en su cuadro docente.

Cuestión igualmente fundamental para esta investigación, es la creación de un sistema de pensiones artísticas, análogo a otros ya conocidos, cuyo estudio está apenas esbozado pero que va a ofrecer datos de gran interés sobre las vías de acceso a los movimientos artísticos contemporáneos.



# DE JUAN DE RASINES Y LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI \*

BEGOÑA ALONSO RUIZ

Becaria de investigación de la Universidad de Cantabria

Maestro Joan de Resines, a quien vuestras mercedes creemos  
conoceran siquiera por la fama.

(Cabildo de Valmaseda, Vizcaya, 1534)

## Problemas historiográficos

LA figura de Juan de Rasines reclama la atención del historiador del arte por varias razones; investigar sobre Rasines supone aportar luz a un periodo de la historia de la arquitectura española apenas esbozado, el de los años 20 y 30 del siglo XVI, y a una zona escasamente estudiada, el territorio de los Condestables castellanos (en torno a las actuales provincias de Burgos, Soria, Vizcaya, Cantabria y la comarca de La Rioja Alta). Pero el investigar sobre un arquitecto activo en las primeras décadas del siglo XVI entraña problemas de diversa índole. A la dificultad de encontrar fuentes documentales directas hay que unir el escaso interés que los arquitectos de esta época han suscitado entre los historiadores del arte, quizá conscientes de las dificultades de la investigación. Por ello, la intención de esta comunicación no es aportar las conclusiones de un trabajo que se encuentra en proceso de realización, sino el señalar las dificultades, plantear los problemas, las preguntas y vías de investigación, justificar las hipótesis de trabajo y encuadrar y definir los límites de un personaje "llave", catalizador de buena parte de las innovaciones arquitectónicas del periodo.

Durante años poco era lo que se conocía sobre la obra de Juan de Rasines y su hijo Pedro. La información conocida procedía en su mayor parte de la obra recopilatoria de Llaguno y Amirola (1829). El propio Marcelino Menéndez Pelayo anotó los nombres de Juan y Pedro de Rasines en la lista de los arquitectos montañeses que escribió en las guardas de su ejemplar de Llaguno. En 1941 se publicó el primer artículo dedicado al arquitecto y a otros famosos convecinos suyos, los Gil de Hontañón, defendiendo la tesis del origen "rasinista" de la familia Hontañón (E. Ortiz de la Torre). En 1950 Prior Untoria calificaba a Juan de Rasines como maestro del gótico ("mostró que conocía a la perfección la técnica y el gusto del gótico"); de hecho, el capítulo dedicado a la construcción de la nueva capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada por Juan de Rasines se titula "Estilo ojival Rasines - 1529". Para Chueca Goitia (Salamanca, 1951) Rasines es "un artífice famoso, un poco olvidado al correr de los tiempos, pero muy célebre entonces" y le adscribe a lo que él denomina "escuela moderna", junto a Juan Gil de Hontañón, debido a su defensa del rampante redondo en oposición a maestros como Álava, Badajoz y Colonia ("escuela tradicional"). En 1980 Moya Valgañón recordó la importancia de la obra de la familia Rasines, sacando a la luz nuevos documentos sobre sus vidas y sus importantes trabajos en La Rioja. En esa misma fecha, Martínez Frías destacó la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria) como un magnífico exponente de la arquitectura "ojival-renacentista" y

a su arquitecto como uno de los de "más crédito por aquellas fechas en Castilla". Interesan también los trabajos de Weise sobre las iglesias de planta de salón españolas del último periodo gótico y las investigaciones más actuales de J. D. Hoag sobre Rodrigo Gil de Hontañón donde, significativamente, dedica parte del capítulo titulado "La herencia de Rodrigo Gil" a Juan de Rasines. Sin embargo, estas referencias bibliográficas no deben llevarnos a equívoco: es poco aún lo que se conoce sobre Rasines, su obra y su tiempo. Con referencia a su época conviene destacar los últimos estudios sobre personajes contemporáneos a maestro Rasines que hasta ahora permanecían sin estudiar; es el caso de Juan de Álava (a quien Ana Castro Santamaría dedicó su tesis doctoral) o Felipe de Bigarny, personaje clave para entender a Rasines, sobre quien hace escasos meses Isabel del Río de la Hoz defendió su tesis doctoral. Aun así todavía existen importantes lagunas para el conocimiento de la historia de la arquitectura de comienzos del siglo XVI español, y en especial para la investigación sobre Juan de Rasines, como la inexistencia de una monografía sobre Juan Gil de Hontañón, Simón de Colonia, o el aún escaso conocimiento sobre la arquitectura gótica postmedieval como alternativa a la incipiente arquitectura renacentista o sobre la realidad arquitectónica burgalesa del periodo.

## Arquitecto de los Condestables de Castilla

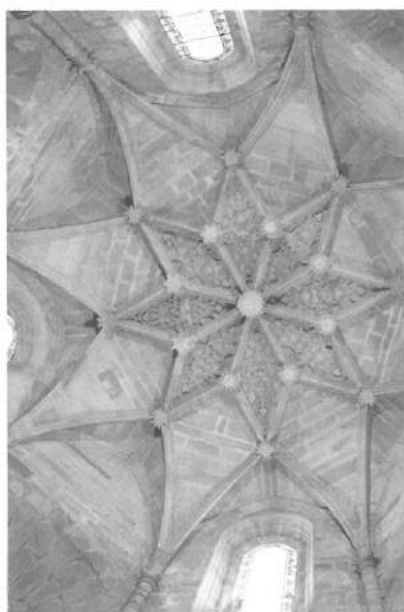
Tratando de salvar todas las dificultades y urgencias hasta aquí expuestas, hemos comenzado a perfilar la figura y la obra de Juan de Rasines (h.1488-1542; activo 1513-1542) en estrecha relación con varios personajes fundamentales: los Condestables de Castilla (especialmente Íñigo Fernández de Velasco, muerto en 1528 y su hijo Pedro, cuarto Condestable, muerto en 1559), Felipe de Bigarny (m.1542) y Juan Gil de Hontañón (m.1526), así como un territorio de trabajo y un lenguaje común a todos ellos.

— *Juan de Rasines y Felipe de Bigarny.* La primera obra documentada de Juan de Rasines es la construcción del nuevo templete para el sepulcro de Santo Domingo en la catedral de La Calzada en abril de 1513. Contrata la obra ajustándose en la realización a la traza dada por el maestro Bigarny. Un primer trabajo de manos de Bigarny abriría una vía de investigación al relacionar la posible formación de Rasines con el maestro, relación confirmada por un documento fechado en Casalarreina (La Rioja) en 1517 donde Rasines figura como su criado. Esta relación plantea problemas todavía no resueltos: el papel des-

\* "Juan de Rasines y la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI" es el título de la tesis doctoral matriculada en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y dirigida por el catedrático Sr. D. Fernando Marías.



1. Bóveda de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).



2. Bóveda de la capilla del Santo Cristo en la iglesia de San Severino de Valmaseda (Vizcaya).

empeñado por Bigarny como arquitecto, las posibles enseñanzas transmitidas a Rasines, las obras en torno a las cuales adquirió su formación...

— *Juan de Rasines y Juan Gil de Hontañón.* Juan de Rasines, como indica el toponímico, es natural del pueblo cántabro de Rasines, donde había nacido años atrás Juan Gil de Hontañón. Puede que debido a este origen común o puede también que gracias a los lazos familiares existentes entre ambos maestros (Juan Gil el Mozo es yerno de Rasines, según noticia de 1529), ambos maestros van a estar estrechamente relacionados en los primeros años de la carrera profesional de Rasines. De hecho, en enero de 1523, debido a los conocidos problemas que existían en los destajos de la nueva catedral de Salamanca,

Juan Gil y Juan de Álava deben nombrar maestros para que informen sobre el desarrollo de las obras y Juan Gil nombra a "*Juan de Villar maestro de obras del condestable*", que no es otro que el propio Juan de Rasines, quien llega a Salamanca en febrero de 1523. Juan Gil trabajó también para el Condestable don Íñigo, dando traza para el monasterio de Santa Clara de Briviesca, y puede también que intervenga en los monasterios de Casalarreina y Medina de Pomar; si fuera así, una hipótesis de trabajo sería la sucesión en el papel de maestro de obras del condestable, de Juan Gil (muerto en 1526) por Juan de Rasines.

— *Juan de Rasines arquitecto de los Condestables de Castilla.* Juan de Rasines comenzó a trabajar para la familia Fernández de Velasco de manos de Felipe de Bigarny, y posiblemente en Casalarreina, donde el hijastro del condestable, don Juan de Velasco, obispo de Calahorra-La Calzada (1509-1514) construía su palacio, residencia habitual desde 1509, año en que otorgó su testamento disponiendo de sus bienes para la construcción de un monasterio de dominicas. La obra del monasterio de la Piedad dio comienzo en 1514 y fue inaugurado el 14 de marzo de 1522. La traza de la iglesia monasterial ha sido atribuida a Juan de Rasines (Moya Valgañón), aunque también hay indicios para atribuirle a Juan Gil de Hontañón, huésped de Bigarny en 1516 en Casalarreina. Existe la posibilidad de un trabajo anterior para los Condestables, en este caso para don Juan de Tovar, promotor del Palacio de Berlanga de Duero (Soria), donde Rasines se encuentra trabajando en 1514.

Sin duda es la obra del Monasterio de Santa Clara de Briviesca (Burgos) la que marca la independencia de Rasines respecto a Felipe de Bigarny. Tras sus comienzos como entallador bajo la tutela de maestro Felipe, escultor de los Condestables castellanos, Rasines salta hacia el campo de la arquitectura. Este salto se ha producido ya en 1523, aunque el vacío documental de los años comuneros (y recordemos que los artistas relacionados con el Condestable como el propio Bigarny, León Picardo, etc. participaron activamente en la revuelta de las comunidades), no nos permite averiguar qué ocurre en la carrera de Rasines en esas fechas. En enero de 1523 es citado por Juan Gil de Hontañón como maestro de obras del Condestable de Castilla, y no es de otro modo, pues ese mismo año está documentada la presencia de Juan de Rasines como maestro de la obra del monasterio de Santa Clara, siguiendo la traza dada por Juan Gil de Hontañón en 1520.

Vendrán después otras obras para los Condestables: en 1526 es el tracista y maestro de la obra de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria) y en 1530 informa al nuevo Condestable don Pedro del estado de las fortalezas de la familia a la muerte del anciano Condestable don Íñigo. Seguirán importantes obras en Santo Domingo de la Calzada (1529, construcción del cierre de la capilla mayor de la catedral); Güeñes (Vizcaya, 1534-1541, construcción de una iglesia de planta de salón); San Martín de Casalarreina (La Rioja, hacia 1533); Valmaseda (Vizcaya, 1534-1545, construcción de la Capilla del Santo Cristo en San Severino de Valmaseda); Haro (desde 1535 hasta finales de los 80 la familia Rasines trabaja en la nueva iglesia parroquial de Haro; el programa general se debe a Juan, igual que la construcción de la capilla mayor, a Pedro se debe el crucero y a Rodrigo de Rasines desde 1564 la construcción de las naves), Laredo (Cantabria, 1540, construcción de la capilla mayor de la iglesia gótica de Laredo) y en junio de 1542 emite un informe con otros maestros sobre la obra de la capilla mayor del monasterio de La Vid (Burgos), otra importante fundación de los Velasco que realizará su hijo Pedro de Rasines.

### El problema del lenguaje

La corta carrera profesional de Juan de Rasines, apenas 29 años de actividad, es, como hemos visto, fecunda en problemas. Lo es más si a los problemas de formación, maestro,

clientela, etc. añadimos las hipótesis de trabajo derivadas del análisis de sus obras, su lenguaje arquitectónico. Al estudio del trazado de sus bóvedas (especialmente el cuatrefolio caracterizado por los terceletes curvados antes de unirse a los nervios longitudinales, característica por la que Hoag se inclina a atribuirle parte del crucero de la Catedral de Palencia y nos abre una nueva puerta a la investigación), el uso y defensa del rampante redondo o su versatilidad en el uso de diferentes elementos sustentantes por citar algunos ejemplos, habría que unir el estudio de importantes tipologías constructivas cuya introducción o impulso y triunfo definitivo en la arquitectura española se deben sin duda a la obra de Rasines.

— *Arquitectura funeraria derivada de la Capilla del Condestable*. El modelo de la capilla de la Catedral de Burgos se va a repetir en las sucesivas fundaciones de la familia Velasco, muchas de ellas debidas a Juan de Rasines como tracista o maestro de la obra; esta cuestión está estrechamente relacionada con el problema del clientelismo y el de un cierto “gusto familiar”, un sello de familia del que Rasines puede ser o un mero intérprete o jugar un papel más audaz recogiendo los modelos existentes y reinterpretándolos en sus nuevas obras.

La primera vez que la capilla de la catedral burgalesa influye en la concepción de un edificio entero es en el monasterio de Santa Clara de Briviesca. En planta la iglesia es un octógono que arranca desde el suelo, por lo que se hacen innecesarias las trompas, pero a diferencia del resto de las bóvedas derivadas de la Capilla del Condestable, en ésta se abren capillas laterales en dos de los lados del octógono, a modo de transepto, así como un presbiterio. La idea se depura en el monasterio premostratense de La Vid, trazado poco después, hacia 1522, por un arquitecto desconocido, Sebastián de Oria, y levantado en su mayoría por Pedro de Rasines a partir de 1542. También en el primer cuarto del siglo xvi se añadió en la iglesia del monasterio de Medina de Pomar, otra fundación velasqueña, una notable capilla funeraria llamada de la Concepción, imitando de nuevo el modelo de la Capilla del Condestable, pero con sensibles diferencias respecto a aquélla. De estos tres ejemplos sólo se conoce el tracista de Briviesca, Juan Gil de Hontañón, ya que de Sebastián de Oria, supuesto arquitecto de La Vid, nada sabemos; puede que sea el mismo Juan Gil el tracista de Medina de Pomar. Pero Juan de Rasines no sólo construye capillas funerarias para la familia Velasco, sino que debido a su fama va a ser llamado para otras obras, como la capilla fundada por don Juan de Urrutia en San Severino de Valmaseda (trazada hacia 1534), donde Rasines construye una capilla de planta cuadrada y cierre octogonal mediante el uso de trompas; la bóveda estrellada de nervios rectos inscribe una estrella de ocho puntas con tracería calada, claramente inspirada en la bóveda de Simón de Colonia para la capilla de los Condestables. Si indagamos más puede que encontremos a Rasines como el autor de algunas de las capillas funerarias derivadas de la burgalesa y de claro parecido con la de Valmaseda.

Además del desarrollo de las capillas funerarias octogonales de bóvedas estrelladas, Juan de Rasines impulsa otra original solución en la arquitectura funeraria: la *planta de cabecera trebolada*, de nuevo vinculada de forma especial con la familia Fernández de Velasco. El modelo parece derivar de los Colonia, siendo el primer ejemplo español conocido el monasterio segoviano de El Parral. Le siguen ejemplos como la capilla del Almirante de Castilla, sobrino del primer condestable, en San Francisco de Medina de Rioseco; Santa María de Coca, fundación destinada por la familia Fonseca para su enterramiento atribuida a Juan Gil de Hontañón; la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte en Ávila; la iglesia parroquial de San Eutropio en El Espinar (Segovia), sin atribuir pero relacionada con los Gil de Hontañón, o San Sebastián de Villacastín en Segovia, trazada por Rodrigo Gil. A Juan de Rasines se deben tres importantes ejemplos de esta tipología: se trata de iglesias como la del convento de la Piedad de Casalarreina, la iglesia de Santo



3. Detalles constructivos. Capilla mayor de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro (La Rioja).



4. Portada de la sacristía de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro (La Rioja).

Tomás de Haro y la Colegiata de Berlanga de Duero, estas dos últimas iglesias de salón. De todo esto se deduce la relación de esta solución arquitectónica con Juan Gil de Hontañón y Juan de Rasines sin que por el momento conozcamos las vías de conocimiento y expansión.

— *Las iglesias de planta de salón*. Juan de Rasines ha pasado a la Historia del Arte como un férreo defensor de las iglesias con las naves construidas a la misma altura, lo que se ha dado en denominar “iglesias de planta de salón”, por el informe que elaboró en febrero de 1523 con Vasco de la Zarza sobre la continuación de las obras de la catedral nueva de Salamanca. Sin embargo, el propio Rasines mantuvo una actitud dudosa respecto a este tema ya que además del citado informe, donde se recogían las excelencias del sistema de naves a la



misma altura –argumentos luego recogidos en el manuscrito de Simón García–, en otros realizados con el mismo propósito el propio Rasines defiende la construcción de una iglesia de naves escalonadas, incluso dando la solución de la altura apropiada para las naves tanto si son o no escalonadas. Aunque Rasines fuera conocedor del sistema de construcción de las naves a similar altura, no hemos documentado la construcción de una iglesia de salón hasta 1526, año en que se comienza la Colegiata de Santa María de Mercado en Berlanga de Duero, por lo que de nuevo se nos plantearían hipótesis de trabajo aún sin resolver: ¿De dónde procede el conocimiento de las iglesias

salón de Juan de Rasines?, pregunta que nos llevaría a indagar en el problema del origen de la tipología y su llegada y difusión por España, todavía no aclarado suficientemente.

Sin duda, la respuesta a muchos de los interrogantes planteados en esta comunicación se encuentra en las propias obras; tras concluir una exhaustiva revisión documental de los archivos de protocolos, diocesanos y catedralicios pertinentes, sólo nos queda esperar que muchas de las preguntas aquí planteadas no se queden sin respuesta tras el estudio estilístico de las obras, fase del trabajo en la que ahora nos encontramos.

# LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN LA COMUNIDAD VALENCIANA: TEORÍAS Y PRÁCTICAS (1844-1975)

CARMEN BLÁZQUEZ IZQUIERDO

## A. Resumen

EL trabajo va dirigido a constatar una idea clave: cada monumento histórico-artístico tiene su propia evolución vital. Presenta unas características únicas que requieren un tratamiento exclusivo, tanto a la hora de abordar su restauración como para hacer la historia de la arquitectura.

Esta afirmación, que afortunadamente es ya incuestionable, no siempre ha sido entendida así. Durante mucho tiempo, restaurar un edificio significó adaptarlo a alguna nueva función o satisfacer los cánones del gusto contemporáneo, sin tener en cuenta que cuando un edificio deja de tener la utilidad para la cual fue construido su conservación se convierte en un hecho socio-cultural.

Al abordar una restauración, tanto atender únicamente a los aspectos artísticos del edificio como reducirlo a una idea arquitectónica abstracta es igualmente negativo, ya que las dos posturas eliminan lo real y vivo del edificio. La arquitectura no es simplemente una obra de arte. Al responder a las necesidades del hombre se convierte en un testimonio de la vida material y espiritual de una época: la vida de un edificio empieza cuando su espacio se impregna con lo cotidiano.

Estos aspectos, propios de una teoría de la restauración, no habían sido contemplados por la Historia de la Arquitectura tradicional, que venía enseñándonos los monumentos como modelos ideales acabados.

Mi interés inicial por el tema derivó del estudio de la arquitectura. A partir de ahí vi la necesidad de realizar un trabajo de investigación que desentrañase su verdadera evolución histórica. Hay que añadir a esto la obligación de legar a las generaciones futuras su patrimonio histórico, y puesto que es ineludible intervenir en él para preservarlo de su desaparición física, urge clarificar las relaciones entre los principales implicados en el tema.<sup>1</sup> Así, desde una óptica histórica, la restauración arquitectónica presenta tres vertientes, que entrelazadas a lo largo de los años hay que analizar: la teórica, la legal y la práctica. Este es el esquema básico sobre el que se sustenta la tesis.

La teoría de la restauración no se articulará metodológicamente hasta el siglo XIX. Fue a consecuencia de la gran destrucción de monumentos –a causa de la Revolución Industrial y de los cambios urbanos– y de las dudas que los arquitectos tenían sobre la arquitectura contemporánea por lo que éstos buscarán –a través del estudio– referentes estilísticos en el pasado. Todo

ello aumentó la preocupación por la salvaguarda y conservación de la arquitectura histórica.

La teoría restauradora se ha movido desde entonces entre dos extremos: la intervención directa en el edificio y la simple conservación. Las aportaciones de teóricos como Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito, Giovannoni, o nuestros arquitectos Lampérez y Torres Balbás, se han sucedido a lo largo de los siglos XIX y XX aportando nuevos y más científicos enfoques del tema.

Por lo que respecta a los aspectos legales, son igualmente de capital importancia, ya que han condicionado la historia de la restauración.<sup>2</sup> En España el rastreo documental hasta la actualidad pasa por el estudio de los diferentes textos legislativos que han sido fruto de las sucesivas políticas.<sup>3</sup>

La vertiente práctica se circunscribe, después de hacer un estudio general de lo acontecido a nivel internacional y nacional, al ámbito de la Comunidad Valenciana. El caso valenciano es un ejemplo significativo de lo ocurrido en España y en otros países europeos. Esto demuestra la conexión de los arquitectos españoles con las líneas de trabajo internacionales.<sup>4</sup>

En cuanto al período de tiempo, está acotado por dos fechas claves: la creación de las Comisiones de Monumentos en 1844 –que marcan una clara política en cuanto a la conservación del patrimonio español– y la de 1975, que significa el final de un período clave en la destrucción del patrimonio nacional.

## B. Metodología, objetivos y logros alcanzados

El trabajo está organizado en dos bloques temáticos:

1.º Síntesis valorativa de las teorías sobre la restauración a lo largo de la historia.

2.º Análisis histórico de los diversos procesos restauradores en algunos de los más importantes monumentos de la Comunidad Valenciana durante los siglos XIX y XX.

La metodología empleada es el análisis geográfico-temporal comparativo. La documentación estudiada muestra que las directrices de la tesis son correctas.

Los objetivos concretos del trabajo son:

– Estudiar la evolución de la teoría y la práctica de la restauración en los dos últimos siglos.

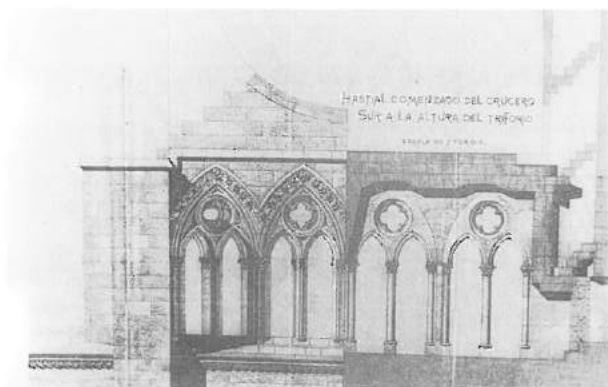
– Profundizar en el conocimiento de la historia de la arqui-

<sup>1</sup> No se puede pensar la historia de la arquitectura sin la crítica de las restauraciones, pero tampoco deben los restauradores –sea cual sea la postura metodológica de partida– ignorar los aspectos históricos del monumento. Al respecto de este tema ver P. Navascués Palacio, “La restauración monumental como proceso histórico: el caso español (1800-1950)”, *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987.

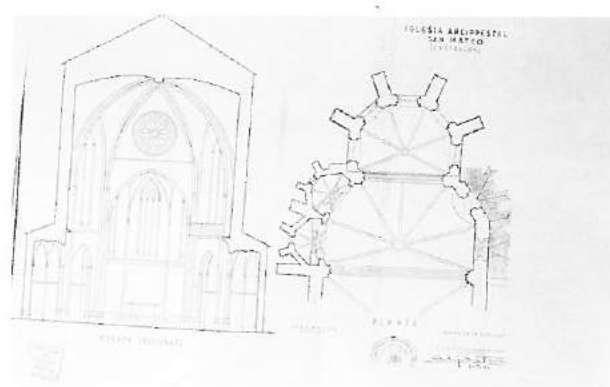
<sup>2</sup> Ver A. Muñoz Cosme, *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, 1980.

<sup>3</sup> Ejemplos históricos significativos son: la política de restauraciones de edificios visigodos por los reyes asturianos, los textos legales de Alfonso X “El Sabio”, las Ordenanzas de Carlos IV, la Ley de 1933 y la actual Ley sobre Patrimonio.

<sup>4</sup> No pretendo hacer de la tesis un catálogo de restauraciones en los monumentos valencianos, sino conectar el caso valenciano con las líneas de trabajo internacionales y nacionales para evitar el peligro del localismo.



1. J. Madrazo. Proyecto de restauración del triforio del hastial sur de la Catedral de León, 1876.

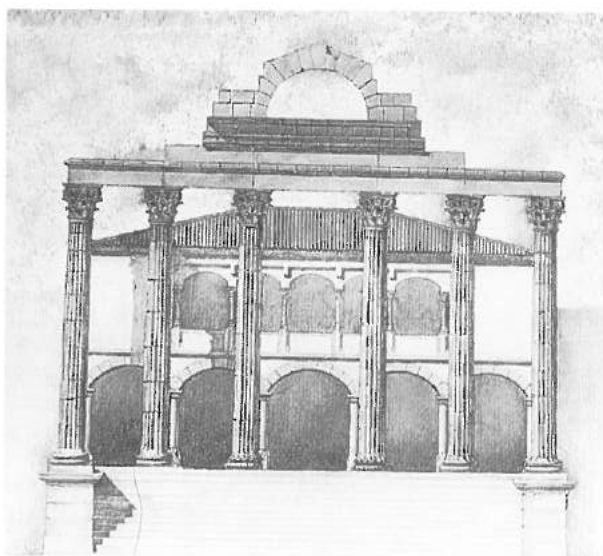


2. A. Ferrant Vázquez. Proyecto de restauración de la Iglesia Arciprestal de San Mateo (Castellón), 1957.

tectura aportando una visión fundamental: la evolución vital de los edificios.

– Aportar un fondo de documentación gráfica y teórica sobre los procesos de intervención en muchos monumentos, tanto nacionales como valencianos.

– Redactar un trabajo que de publicarse interesaría al conjunto de la sociedad –especialmente a la valenciana– por cuanto va especialmente dirigido a mostrar su preocupación por la conservación del patrimonio cultural.



3. D. Hernández Gil. Proyecto de restauración del Templo de Diana (Mérida). H. 1980.



# LA FOTOGRAFÍA EN MALLORCA (1839-1936)

MARÍA JOSÉ MULET

Universitat de les Illes Balears

## 1. Introducción

LA tesis doctoral en curso de realización pretende analizar la evolución histórica de la fotografía en Mallorca desde sus inicios (1839) hasta la Guerra Civil (1936). Está dirigida por la Dra. Catalina Cantarellas, catedrática de Historia del Arte de la Universitat de les Illes Balears.

## 2. Problemas de estudio

La primera cuestión a plantear es el marco teórico desde el cual aproximarse al estudio de la fotografía en Mallorca. De él dependen las hipótesis a trabajar y la línea metodológica a seguir.

La búsqueda de un marco de referencia pasa obligatoriamente por una exposición del estado de la cuestión: por el cómo ha sido analizada la Historia de la Fotografía.

El repaso de la bibliografía sobre el tema conduce a una doble concepción del medio, esto es, a dos grandes corrientes metodológicas:

- a) La historia de la fotografía como historia de la evolución técnica del medio.
- b) La historia de la fotografía como historia de la evolución cultural del medio.

La primera (a) no es una simple concepción tecnicista, pero sí un planteamiento global de la fotografía como un medio que se ve condicionado por su propio desarrollo técnico: daguerrotipo o calotipo, colodión, placa seca, etc. Un desarrollo que impone una determinada forma de trabajo y que marca las pautas iconográficas, sociales, estilísticas del medio. Es decir, según esta concepción es la técnica la que posibilita determinadas búsquedas iconográficas y de géneros; una mayor o menor imbricación en el contexto social; una relación con las artes plásticas, etc. Es la concepción imperante en la Historia de la Fotografía. Fue cronológicamente la primera (Eder 1890, Potonniée 1925), la que mayor aceptación y prestigio ha gozado (Newhall 1949, Gernsheim 1955), y la que siguen la mayor parte de los fothistoriadores españoles (Yáñez 1986).

La segunda concepción (b) entiende la fotografía como un lenguaje visual autónomo, íntimamente ligado al devenir social e histórico, valorando secundariamente la cuestión técnica. Es una concepción muy amplia, en donde es posible incluir investigaciones dispares que enfatizan aspectos heterogéneos: sociales principalmente (Bourdieu 1965, Freund 1974, Rouillé 1982), aunque también culturales (Lemagny 1986), comunicativos (Barthes 1961), retóricos (Grupo 1979), etc.

En esta concepción, la Historia de la Fotografía poco tiene que ver con la Historia del Arte. La foto es un lenguaje independiente que parece bastarse a sí mismo, autoalimentarse, y vivir al margen de las manifestaciones artísticas coetáneas

(salvo excepciones: Scharf 1968, Galassi 1981). Se valora la foto como icono, pero no tanto inmerso en una historia de las imágenes como en el devenir histórico general. Así, la fotografía puede ser analizada como un componente más de lo social, como un documento de la realidad o como un espacio de ficción ligado a los convencionalismos de la época.

En esta segunda concepción es posible incluir, aunque como discurso independiente, el análisis de la fotografía realizado por la semiótica visual. Posiblemente es la metodología que con más profundidad ha planteado la necesidad de un marco de estudio (Lindekens 1971) a partir de la concepción de la fotografía como un lenguaje portador de significación y comunicación, pero dicho marco teórico ha sido aplicado en escasas ocasiones, y únicamente a fotografías concretas y a autores o géneros determinados (Floch 1980, Vilches 1983), por lo que se hace difícil para el historiador de la fotografía local reconducirlo a su ámbito concreto de estudio.

En resumen, el historiador de la fotografía que además es historiador del arte se enfrenta a su objeto de estudio —en nuestro caso, a la fotografía en Mallorca— sin un marco teórico claro, porque comprueba que la primera concepción (a) es claramente insuficiente, y que la segunda (b) es excesivamente amplia. El historiador local, además, toma pronto conciencia de que el patrimonio fotográfico de la zona que estudia poco o nada tiene que ver con el expuesto en las diferentes historias de la fotografía europea, que los fotógrafos que baraja poca relación guardan con los Daguerre, Nadar o Cameron, por citar algunos nombres conocidos, y que los discursos teóricos que han acompañado al medio no se plantean en el territorio que analiza. En consecuencia, debe modificar sus propuestas iniciales o reconducirlas a terrenos diferentes. En primer lugar, debe abordar el tema a partir de un cierto eclecticismo, que le permitirá incluir desde las diferentes fases técnicas hasta la posible repercusión que el medio tiene en la sociedad mallorquina.

En síntesis, es necesario, a mitad de camino, dejar de lado momentáneamente los modelos teóricos para enfrentarse a puntos de partida muy concretos, tales: ¿Cómo funciona el medio fotográfico en Mallorca? ¿De qué manera se imbrica en el devenir histórico general de la fotografía europea? ¿Qué de peculiar tiene la fotografía en la Isla? Estas cuestiones pueden ser trabajadas entendiendo la fotografía como un lenguaje visual que, como tal, debe ser analizado con los mismos parámetros utilizados para el estudio de la pintura o del grabado —es decir, como un objeto más de la Historia del Arte (Vega 1994)—, pero que además tiene unas peculiaridades que lo hacen lenguaje autónomo (pero siempre interrelacionado con otros lenguajes visuales), y que pueden estar relacionadas con la concepción de *índice* (Dubois 1983) y con la de multiplicación de imágenes (Benjamin 1936), lo que enlaza la fotografía con los mass-media.

### 3. Peculiaridades de la fotografía en Mallorca

Sin grandes diferencias en relación a la fotografía realizada en otras comunidades españolas es posible inferir en la fotografía mallorquina dos principales modalidades o ámbitos: la fotografía de gabinete y la de edición. La primera sigue las mismas pautas que la europea (importancia del retrato, relación con determinados convencionalismos sociales, abanico tipológico amplio, etc.). La segunda es seguramente, al menos así se plantea como hipótesis, el rasgo más diferencial. Las primeras fotografías realizadas en Mallorca tienen un único destino: convertirse en litografías para formar cuadernos de estampas y para la edición del libro de Antonio Furió, *Panorama óptico histórico-artístico de las Islas Baleares* (Palma, Imprenta Pedro José Gelabert, 1840); el primer libro publicado en España a partir de daguerrotipos (Kurtz 1989). La fotografía mallorquina se relaciona así con la tradición de la literatura costumbrista, descriptiva del país y de viaje que se está desarrollando coetáneamente en España, y también con la tradición literaria romántica. La siguiente fase corresponde al periodismo ilustrado y, por último, a las guías gráficas. Es decir, planteamos que la fotografía en Mallorca tiene unos rasgos que la diferencian de la producida en otras zonas, y que se vinculan al hecho de ser una aliada insustituible del fenómeno turístico. Este aspecto convierte a la fotografía destinada a la edición en la rama más desarrollada (guías gráficas, álbumes, postales), anunciando lo que será la fotografía local en la segunda mitad del siglo xx.

### 4. El patrimonio fotográfico y su deficiente conservación

El análisis de la fotografía debe partir del empleo de cualquier fuente relacionada directa o indirectamente con el objeto de estudio. El principal problema de las fuentes directas, las fotografías, es su localización y estado de conservación. Plantearse el análisis de la historia de la fotografía en Mallorca es inevitablemente enfrentarse con la gradual destrucción del patrimonio fotográfico insular. Destrucción fruto de la indiferencia hacia el medio desde cualquier ámbito institucional, social y cultural. El historiador local de la fotografía a la vez que se plantea ese marco teórico referencial que se apuntaba antes debe realizar un trabajo de arqueología industrial, inventariando imágenes, localizando archivos fotográficos, restaurando placas de vidrio, etc. Es el nivel más elemental del estudio y el más imprescindible. En cierta manera, la necesidad de recuperar, conservar y difundir el patrimonio fotográfico de las diferentes comunidades del Estado español explica y quizá también justifique el estado embrionario de los estudios de historia de la fotografía del país, porque las aproximaciones al medio han consistido principalmente en dar a conocer, por medio de inventarios y de otros datos de carácter descriptivo, archivos y colecciones fotográficas privadas y públicas. Este primer paso (Sougez 1981, Fontanella 1981, López Mondéjar 1981, Yáñez 1986, Riego 1987, Aleixandre 1992), que aún consideramos insuficiente, o en todo caso desigual entre las diferentes comunidades, deberá continuarse con aproximaciones teóricas que, hoy por hoy, incluso desde medios universitarios, apenas existen (Riego 1994).

### 5. Bibliografía citada

Aleixandre 1992: José Aleixandre / José Huguet Chanzá / Josep Merita, *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana, 1839-1939*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana / Lunwerg, 1992.

- Barthes 1961: Roland Barthes, "Le message photographique", *Communications* 1 (1961). Trad. cast.: *Lo obvio y lo obscuro*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- Benjamin 1936: Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) y "Pequeña historia de la fotografía" (1931), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- Bourdieu 1965: Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979. 1.ª ed. francesa 1965.
- Dubois 1983: Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruselas, Ed. Labor, 1983. Trad. cast.: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- Eder 1890: Josef Maria Eder, *History of Photography*, Nueva York, Dover Publications, 1972. La edición original es de 1890.
- Floch 1980: Jean-Marie Floch, *Sémiotique poétique et discours mythique en photographie. Analyse d'un "Nu" d'Édouard Boubat*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1980.
- Fontanella 1981: Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- Freund 1974: Gisèle Freund, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974. Trad. cast.: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Galassi 1981: Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Catálogo de la exposición..., Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981.
- Gernsheim 1955: Helmut y Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Nueva York, Oxford University Press, 1955. Trad. cast. abreviada: *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967.
- Grupo 1979: *Trois fragments d'une rhétorique de l'image*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1979.
- Kurtz 1989: Gerardo F. Kurtz / Isabel Ortega (dirs.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura / El Viso, 1989.
- Lemagny 1986: Jean-Claude Lemagny / André Rouillé (dirs.), *Histoire de la Photographie*, París, Bords, 1986. Trad. cast.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- Lindekens 1971: René Lindekens, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, París-Bruselas, Didier-Aimar, 1971.
- López Mondéjar 1981: Publio López Mondéjar, *Retratos de la vida*, Madrid, H. Blume, 1981.
- Newhall 1949: Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949. Trad. cast.: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- Potoniée 1925: Georges Potoniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, París, Paul Montel, 1925.
- Riego 1987: Bernardo Riego, *Cien años de fotografía en Cantabria*, Barcelona, Lunwerg, 1987.
- Riego 1994: Bernardo Riego, "De la 'fotohistoria' a la historia con la fotografía. La historiografía española y los debates internacionales sobre la Fotografía como objeto histórico", en Bernardo Riego / Carmelo Vega, *Fotografía y métodos históricos. Dos textos para un debate*, Santander, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria / Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994, pp. 9-37.
- Rouillé 1982: André Rouillé, *L'empire de la photographie, 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982.
- Scharf 1968: Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, The Penguin Press, 1968. Trad. cast.: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- Sougez 1981: Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Vega 1994: Carmelo Vega, "Imágenes contaminadas. (La fotografía en la Historia del Arte)", en Bernardo Riego / Carmelo Vega, *Fotografía y métodos históricos. Dos textos para un debate*, Santander, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria / Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994, pp. 39-63.
- Vilches 1983: Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.
- Yáñez 1986: M. A. Yáñez Polo / L. Ortiz Lara / M. M. Holgado Brenes (eds.), "Historia de la fotografía española 1939-1986", *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

## ARQUITECTURA BARROCA RELIGIOSA EN NAVARRA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

Universidad de Navarra

EL fin que persigue nuestra tesis doctoral, que con el título de “Arquitectura Barroca Religiosa en Navarra” se viene elaborando desde hace cuatro años en el Departamento de Arte de la Universidad de Navarra bajo la dirección de la doctora M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza, y cuya lectura está ya próxima, es el estudio en profundidad, no sólo de la producción arquitectónica, sino de todos aquellos aspectos que rodean el proceso constructivo en un período que por la categoría de sus realizaciones en absoluto desmerece de otros momentos de esplendor de la arquitectura navarra como el románico o el siglo XVI. En este caso, fin viene unido a necesidad, dado el desconocimiento que existe del barroco navarro en el contexto de la arquitectura peninsular, en cuyos manuales –salvo alguna excepción– apenas si se le dedican unas pocas líneas que a nuestro juicio resultan insuficientes.

Nuestro trabajo se inicia con una serie de capítulos generales, el primero de los cuales desarrolla a modo de marco introductorio la situación política e institucional, socioeconómica y cultural, de la Navarra de los siglos XVII y XVIII. Nos encontramos ante una sociedad profundamente religiosa, que impregna de una sincera piedad todas y cada una de sus actividades; pero además es eminentemente festiva, aprovechando los numerosos acontecimientos que se le presentan para organizar festejos y huir así de la monotonía de la vida diaria. Un capítulo fundamental de estas celebraciones lo constituye el arte efímero, merced al cual tanto los espacios urbanos como sagrados se transforman completamente durante algunas horas o días. La arquitectura efímera desempeñó un papel destacado en el barroco navarro, y de ella formaron parte los arcos triunfales y altares erigidos en espacios urbanos, los catafalcos levantados en la catedral de Pamplona para celebrar las exequias de personajes reales, y los monumentos o “perspectivas” de Jueves Santo.

Especial atención se ha dedicado al ambiente artístico en Navarra durante los siglos del barroco. Contrariamente a lo que sucede en otros gremios, que a finales del siglo XVI redactaron sus ordenanzas que regulaban el funcionamiento interno de sus miembros, la cantería carece de tal reglamentación; en consecuencia, los distintos grados profesionales están mucho menos definidos que en los restantes oficios, pese a lo cual se mantienen las tres categorías inherentes a todo gremio, aprendizaje, oficialía y maestría, aunque con las peculiaridades propias de esta profesión. Así, en la mayoría de las ocasiones el aprendizaje se organiza en torno al taller familiar, sin necesidad de formalizar una escritura que lo institucionalice oficialmente; de ahí el escaso número de contratos de aprendizaje de cantería en relación con otros oficios. La mayoría de estos aprendices son de procedencia guipuzcoana, región en la que existen grandes maestros en el arte de la cantería, lo cual permite presuponer que el período de formación de estos jóvenes al lado de un maestro navarro constituye en realidad un segundo escalafón de su profesión, encontrándose ya familiarizados con el oficio por

haber realizado con anterioridad su primer aprendizaje en talleres guipuzcoanos. Por su parte, para acceder al grado de maestro no era necesario superar un examen; simplemente, aquellos que habían trabajado durante algún tiempo como aprendices y oficiales al lado de un maestro, si se consideraban lo suficientemente capacitados, se independizaban y abrían taller por su cuenta, buscando a partir de este momento la contratación de obras de cantería. Varios documentos de la época corroboran este punto, en uno de los cuales leemos que “a los maestros canteros no se les despacha título de examen en todo este Obispado y Reyno de Navarra, y por maestro cantero se ha de entender aquel que por espacio de diez años haya tenido fabricas por su cuenta, y criados asalariados que hayan trabajado en ellas de su orden”. Aunque a comienzos del siglo XVIII el veedor eclesiástico Juan Antonio San Juan abogó por la realización de un examen para demostrar la pericia en la materia, que consistiría en “explicar puntos en los libros teóricos y prácticos del Arte de cantería y Arquitectura”, éste nunca llegó a implantarse. Por contra, si hemos constatado la obligatoriedad de un examen teórico-práctico para otras profesiones relacionadas con la arquitectura, caso de la albañilería, englobada en la cofradía de San José junto a los oficios de la madera; se da la circunstancia además de que el albañil quedaba facultado para ejercer su profesión en la ciudad en la que había realizado el examen y en cuatro leguas al contorno; pero si sobrepasaba este radio de acción debía volver a examinarse ante el gremio de la ciudad correspondiente.

En el ámbito de la arquitectura barroca navarra se plantea, desde fechas sorprendentemente tempranas, la disyuntiva de la profesión como actividad intelectual o manual, fruto de la inteligencia del “arquitecto” que trabaja proyectando edificios, o del maestro de obras que lleva a cabo la ejecución material de la obra bajo las directrices y trazas de aquél. Entre los que consideran su profesión desde la perspectiva intelectual se encuentra Francisco Palear Fratin, veedor eclesiástico e ingeniero de Su Majestad durante el primer tercio del siglo XVII, quien coincidía con Vitrubio al afirmar que “el arquitecto no es un obrero manual, sino que enseña a construir, y su saber se rodea de muchas disciplinas y de erudiciones varias”. En la misma línea se manifiesta Juan Antonio San Juan cuando asegura que “la pericia de la cantería no consiste en trabajar materialmente, que esto puede hacerlo cualquier oficial o aprendiz sin conocimiento del arte, sino en dar disposiciones por trazas y plantillas como lo previene el arte”. En el polo opuesto se encuentra la opinión de aquellos maestros que, amparados por los gremios, consideraban que el verdadero conocimiento del oficio consistía “no en saber trazar obras, sino en ejecutarlas y en la operación manual de ellas, porque el trazar y plantar es cosa fácil saberlo hacer, y para saber la ejecución de ello es necesario haberlo ejecutado con sus propias manos y tener experiencia, y en esto consiste el ser maestro cantero”.



Particularmente revelador ha resultado el estudio de la formación teórica de los maestros del barroco navarro. La documentación pone de manifiesto el conocimiento que tenían muchos de ellos de los tratados de arquitectura, así como de otras materias cuyo dominio resultaba imprescindible para cualquier arquitecto como las matemáticas, la geometría y la aritmética. Ya a finales del siglo xvi, el maestro corellano Beltrán Domínguez afirma haber estudiado tratados de "autores muy graves como son Sebastiano Ferri-Boloñés, Pedro Cataneo, Juan de Abiñola, Marco Bitrubio y otros muchos". A lo largo de los siglos xvii y xviii son continuas las referencias a fray Lorenzo de San Nicolás y su *Arte y Uso de Arquitectura*, tratado que alcanzó cierta difusión en el ámbito de la arquitectura navarra. También los frailes tracistas fray José Alberto Pina y fray José de San Juan de la Cruz gozaron de una sólida formación intelectual; el primero dejó constancia en sus declaraciones del conocimiento que tenía de Juan Caramuel, Vicente Tosca y fray Lorenzo de San Nicolás, en tanto que el segundo hace alarde de su erudición al citar a autores como Serlio, Palladio, Alberti o Teodoro Ardemans. Merced a un completísimo inventario de bienes conocemos la biblioteca de Juan de Larrea, de la que formaban parte obras de Viñola, Serlio, Juan Pérez de Moya, Sebastián Fernández Medrano, Juan Bautista Villalpando, fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torija y Teodoro Ardemans, además de una guía que bajo el título de *Antigüedad de Roma* recogía los monumentos de la Roma antigua. Por su parte, en un informe redactado en 1775, Javier Ignacio de Echeverría se mostraba al corriente de la obra del tratadista francés Jacques François Blondel *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, publicada en dos volúmenes en París los años de 1737 y 1738. En los archivos navarros hemos hallado un manuscrito del siglo xviii en el que su anónimo autor cuestiona la validez de los modelos propuestos por Juan de Torija en su *Breve Tratado de todo Género de Bóvedas*; a la hora de razonar sus teorías, nuestro autor se remite al *Tratado de Geometría Práctica y Speculativa* del matemático Juan Pérez de Moya, tal y como lo hace Antonio Plo y Comín en su obra *El Arquitecto práctico, Civil, Militar y Agrimensor*, por lo que pudiera tratarse de un extracto del mismo. Sin embargo, el caso más espectacular relacionado con el mundo de la tratadística en Navarra lo constituye el del maestro pamplonés Vicente de Arizu, cuya formación intelectual queda de manifiesto en un pequeño tratado que compuso en 1778 para su uso personal, en el que denota su conocimiento de Euclides, Viñola, Palladio y sobre todo de Vicente Tosca, de cuyo *Compendio Mathematico* se muestra sumamente influenciado. Arizu contaba también en su biblioteca con varias guías de ciudades europeas como Roma y París, entre ellas una de Fioravante Martinelli editada en 1702, con figuras de edificios religiosos y civiles de Roma que reprodujo en su tratado. Erudito y viajero, realizó dos viajes para complementar su formación, uno a Zaragoza en 1757 y otro a Madrid en 1760, en los cuales analizó y tomó apuntes de los edificios que contemplaba a su paso, mostrando su predilección por la arquitectura barroca clasicista heredera de los postulados herrerianos.

La enumeración de los maestros de obras que tomaron parte en la arquitectura barroca navarra sería interminable. Uno de los grupos más homogéneos es el de los frailes tracistas, cuya actividad rebasa en numerosas ocasiones la propia orden religiosa. Constatamos la presencia de algunos de los más destacados tracistas carmelitas descalzos, como fray Nicolás de la Purificación, fray Alonso de San José, fray Juan de San José, fray Nicolás de Santa María, fray José de los Santos, fray José de San Juan de la Cruz, fray Marcos de Santa Teresa y fray Bernardo de San José. La orden jesuita se encuentra representada con los hermanos Antonio Ambrosio, de nacionalidad italiana, e Ignacio de Errazquin, del Colegio de la Compañía de San Sebastián. A la orden del carmen calzado perteneció fray José Alberto Pina, cuya inagotable actividad se desarrolla en

diversas regiones de la geografía peninsular como Aragón, Navarra y Levante. También los tracistas dominicos dejaron su huella en la arquitectura barroca navarra, entre los que podemos citar a fray Aniceto de Aisa, fray Juan de Alegría y el madrileño fray Marcos de Santa Rosa. La orden bernarda tiene en fray Pascual Galbe a uno de los tracistas más activos, al igual que la trinitaria en fray Amador de la Concepción. Capuchinos y franciscanos también aparecen representados, los primeros con fray José de Falces, fray Luis de Tafalla, fray Francisco de Falces y fray Antonio de Zaragoza; y los segundos con fray Pedro Urruela y fray Juan de Aldariaga. Gran importancia adquirió también la figura del veedor eclesiástico de obras, por cuanto desde su puesto pudieron ejercer una especie de dirección artística sobre los maestros y construcciones llevadas a cabo en el obispado. Durante los siglos xvii y xviii se sucedieron en el cargo Francisco Palear Fratrín, su hijo Pedro Palear Fratrín, Juan Antonio San Juan, Juan Miguel de Goyeneta, Pedro de Aizpún, José Pérez de Eulate, Manuel Olóriz, Esteban de Múzquiz, Manuel de Iribarren y Manuel de Larrondo.

Además de los maestros de obras navarros, alguno de ellos de contrastada categoría como José Ezquerria, Pedro de Aguirre, Juan Antonio Jiménez, Juan Antonio y José Marzal, y Vicente de Arizu, constatamos la presencia de maestros de otras regiones que con sus proyectos contribuyeron a enriquecer el panorama del barroco navarro. En la mayoría de las ocasiones proceden de áreas limítrofes como las provincias vascas, La Rioja y Aragón. Los maestros vascos son los más numerosos, y entre ellos podemos citar a Pedro y Francisco de Bergerandi, Martín de Zaldúa, Lázaro de Laineravega, Francisco de Echaiz, Sebastián de Lecuona, Andrés de Zabala, Juan Bautista de Inchaurre, Juan de Larrea, Gabriel de Aranceta, Juan Bautista Arbaiza, Ignacio y Francisco de Ibero, Fernando Agoiz, Martín de Carrera, Javier Ignacio Echeverría y Andrés de Goicoechea. Entre los maestros riojanos destacan Juan Martínez, Pedro de Abadía, los hermanos Olea, Francisco Alejo de Aranguren, Juan Antonio Oteiza, y la dinastía de los Raón, que aunque de procedencia francesa, se establecieron en Calahorra. Y entre los aragoneses citaremos a Alonso Pamplona, Felipe de Busiñac, Gaspar Serrano, Juan Sánchez y el oscense José Sofi. También encontramos maestros madrileños como Juan Gómez de Mora, Domingo de Iriarte, Jerónimo Fernández y Fausto Manso, además de una posible atribución a Melchor de Bueras u otro arquitecto de la Corte cercano a su estilo. Completan la nómina un reducido grupo de maestros franceses y de la Transmisera.

El capítulo dedicado al mecenazgo pone de manifiesto la diversidad de comitentes que con sus generosos donativos contribuyeron a la financiación de proyectos arquitectónicos. Una de las clases sociales que más se distinguió en su papel de mecenas fue la nobleza navarra, cuyos miembros se dedicaron a la administración, a la milicia o al comercio en Madrid, Cádiz o en las Indias Occidentales. La mayor parte de estos nobles son originarios de la Navarra húmeda del Noroeste, por lo que no resulta extraño que el destino de las donaciones sean puntos de la merindad de Pamplona localizados en los valles septentrionales, con especial significación en los casos del Baztán y Cinco Villas; otros puntos de esta merindad a los que revirtieron legados fueron Pamplona, Huarte, Puente la Reina y Enériz. En el resto de Navarra son localidades concretas las que se benefician de los caudales madrileños e indianos, como Tudela, Corella, Villafranca, Viana, Sesma, Arróniz, Luquin, Eulz, Los Arcos, Artajona, Olite o Tafalla. También los cargos e instituciones religiosas desempeñaron un papel relevante en el desarrollo de la arquitectura barroca navarra a través de obispos, cabildos, patronatos parroquiales y comunidades religiosas. En otras ocasiones la propia monarquía contribuyó con sus donativos a sufragar los gastos de edificios navarros, con especial significación para Fernando VI y el Colegio Apostólico de Franciscanos de Olite. Destacado fue asimismo el mecenazgo

de las cofradías, al igual que el de los concejos y ayuntamientos, como patronos de capillas y conventos.

Tema de gran interés constituye el análisis paso a paso del proceso constructivo de los edificios navarros, desde la obtención de la licencia del obispado, hasta su tasación final. Son objeto de nuestro estudio el diseño y entrega de la traza y condicionado de la obra, cuyos capítulos recogían todas las cuestiones técnicas en materia constructiva —medidas, materiales, etc.— conforme a las cuales debía ejecutarse; el ajuste de la fábrica, bien directamente, bien mediante el remate a candela, procedimiento este último que planteaba sus inconvenientes, pues según rezan los documentos de la época “no se logra igual seguridad ni perfección que por ajuste directo, pues puede recaer la obra en maestro débil que no la execute bien”; el contrato o escritura de obligación entre cliente y artista, en el que figuran una serie de apartados relativos a los fiadores, la sujeción por parte del maestro a las trazas, condiciones y precios, el plazo de finalización de la obra, y la forma de pago; el período de ejecución del edificio y las vicisitudes que en él acontecen, que en muchas ocasiones obligan a retrasar la entrega de la fábrica; y finalmente su tasación a cargo de peritos nombrados por ambas partes.

Abordamos a continuación el estudio de la producción artística, desde la introducción en Navarra de los nuevos modelos arquitectónicos por las órdenes religiosas hacia 1600, hasta el agotamiento de las fórmulas barrocas en el último cuarto del siglo XVIII. Destacamos en primer lugar la variedad tipológica del barroco foral, donde encontramos edificios conventuales, con su iglesia y claustro en torno al cual se organizan el resto de dependencias; templos parroquiales, bien de nueva planta, bien ampliación o remodelación de los anteriores que resultaban de escasa capacidad o se encontraban deteriorados; santuarios en honor de la Virgen y de los santos, edificios de gran valor devocional cuya silueta se recorta en bellos parajes a modo de faro de religiosidad; oratorios, ámbitos recogidos, propios de una devoción privada; capillas de patronato, arquitecturas de “finalidad persuasiva”, símbolos de una advocación religiosa local; camarines, “pequeños cofres de maravillas” que en nuestro caso presentan la particularidad de estar contruidos a la misma altura y nivel del templo, alejándose así del modelo típico de la arquitectura española consistente en una estancia a cierta altura; sacristías, en la mayoría de las cuales se mantiene el plan popularizado en pleno renacimiento en ejemplos tan señeros como la de las Cabezas de la Catedral de Sigüenza; torres, tipología sumamente interesante ya que un alto porcentaje de ellas se erigieron en este momento, las cuales y según su estructura y localización geográfica emparentan con las torres de estilo bajoarriano, riojano-alavés, aragonés o vasco; portadas, en las que triunfa el modelo de portada-retablo, destacando la monumental portada del santuario de San Gregorio Ostiense de Sorlada en forma de nichal, inspirada en proyectos de la retablistica de la época; y pórticos, que obedecen a diferentes planteamientos dependiendo de la zona geográfica en que fueron ejecutados, desde el pórtico con conjuntorio superior del Valle Medio del Ebro, hasta el procesionario del área septentrional de Navarra.

Nuestro trabajo analiza también el espacio arquitectónico, tanto en sus estructuras interiores como exteriores. Del estudio de las plantas se desprende el predominio del plan longitudinal en conventos, parroquias y santuarios, en tanto que la planta centralizada queda reservada para organismos concretos como capillas y camarines. Por su concepción espacial, tres edificios se convierten en excepcionales ejemplos de la arquitectura ba-

rroca navarra y la colocan a la altura de los centros más vanguardistas de la península en este momento. Uno de ellos es la basílica del Patrocinio de Milagro (1699-1703), de planta elíptica a la que se abren cuatro capillas en sus frentes principales, de manera que a la idea de espacio centralizado se une el esquema cruciforme; su autor, Pedro de Aguirre, demuestra el conocimiento de los planteamientos arquitectónicos más innovadores del barroco italiano, así como de las teorías de Zuccaro que atribuían al óvalo un simbolismo mariano. El templo ya fue calificado en su época como “de especial y primorosa arquitectura”. El segundo es la iglesia de la Compañía de María de Tudela (1732-42), cuya planta octogonal rodeada por un deambulatorio resulta más propia del barroco romano o veneciano, y en la que el autor del proyecto, fray José Pina, se muestra al corriente de los más recientes tratados que teorizaban acerca de las iglesias jesuíticas, caso de *L'architetto pratico*, del arquitecto-teólogo Giovanni Biagio Amico, así como de la doctrina de Pozzo y de Caramuel. Gran interés presenta la capilla mayor del santuario de San Gregorio Ostiense de Sorlada (1758-65), para la que fray José de San Juan de la Cruz dispuso una estructura trilobulada de cuartos de esfera, solución no muy usual en la arquitectura barroca española, aunque podemos encontrarla en algunos ejemplos madrileños y andaluces. Y quizás tuviéramos que mencionar aquí, caso de haberse construido, la nueva basílica de San Ignacio de Pamplona, pues debía ejecutarse “siguiendo la planta que vino de Roma”. Merecen también una breve alusión los conventos de recoletas de Pamplona (1634), dominicas de Tudela (1689) y clarisas de Arizcun (1735), que constituyen otros tantos ejemplos señeros del barroco madrileño en Navarra. Alzados y cubiertas completan el análisis de las plantas, destacando la ausencia casi total de la columna en la articulación interior de los templos, y el empleo con cierta frecuencia de la media naranja alunetada. A las estructuras arquitectónicas se unen la luz y la ornamentación como modificadores de espacios, recursos de máxima eficacia a la hora de enriquecer los edificios. Un elemento característico de la arquitectura barroca navarra, en especial del Valle Medio del Ebro, es la decoración de yeserías vegetales, dando lugar a conjuntos de gran importancia que por su espectacularidad merecen figurar junto a los más representativos de la arquitectura barroca española, como los andaluces, levantinos o aragoneses. El otro gran capítulo de la decoración de yeserías está representado por lo geométrico, con sus molduras, cajeamientos y placados; este tipo de ornato, más calmado que el vegetal, resulta idóneo para los interiores conventuales. Junto a las yeserías, las pinturas murales juegan también un papel fundamental en la decoración de los templos. Ambos van acompañados en ocasiones por otros elementos ornamentales como espejos, mármoles y jaspes.

Una vez concluidos los capítulos generales, nuestra tesis doctoral continúa con un catálogo de obras en el que se estudian de manera individualizada las principales manifestaciones arquitectónicas del barroco navarro, en número aproximado de cien. Todo ello se complementa con un extenso apéndice documental compuesto por ciento cincuenta documentos rigurosamente seleccionados que se convierten en testimonio directo de cuantos aspectos hemos analizado. El trabajo se ilustra además con un apartado gráfico del que forman parte fotografías, dibujos, trazas y planos originales, y firmas de artistas. Con todo ello pretendemos contribuir al mejor conocimiento de la arquitectura barroca navarra y a su contextualización en el panorama del barroco nacional, de manera que ocupe el lugar que en justicia le corresponde.





## Sección 7

### MISCELÁNEA



# LA TUMBA DE UN BANQUERO. EL SEPULCRO GÓTICO DE ARNAU DE VALERIOLA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA

Universitat de València

EL Museo de Bellas Artes de Valencia posee una apreciable, aunque poco numerosa, colección de sepulcros y urnas cinerarias de época medieval que, hasta el momento, no ha despertado demasiado interés entre los estudiosos, ya que desde que Luis Tramoyeres les dedicara una breve conferencia en 1914 apenas se ha vuelto a escribir nada sobre ellos.<sup>1</sup> Sin embargo, ni tan siquiera en esta obra pionera se hace referencia al sepulcro de Arnau de Valeriola, uno de los más destacados de cuantos están expuestos, y sin duda el mejor conservado, pues además de no estar mutilado ni reconstruido en ninguna de sus partes, en él se aprecian todavía abundantes restos de policromía que nos permiten comprender mejor la colorista sensibilidad estética de la tardía Edad Media.<sup>2</sup> Pensamos que en buena parte ese aparente olvido se debe a la ignorancia casi completa que sobre la figura de Arnau de Valeriola padecemos. Por ello nuestro objetivo, en esta breve comunicación, será contribuir a un mejor conocimiento de la trayectoria vital de este importante financiero de la Valencia del Trecentos, antes de pasar a analizar la obra artística en sí y la función que ésta debía cumplir en la sociedad de la época.

## Riqueza y poder. Arnau de Valeriola y la Valencia del siglo XIV

Los orígenes de Arnau de Valeriola no son fáciles de rastrear. Su apellido, de probable origen catalán, no ha podido ser documentado en Valencia hasta principios del siglo XIV, y probablemente el primer representante de su linaje que estaría presente en estas tierras sería el que quizás sea su padre, Bernat de Valeriola, un mercader de la ciudad al que en 1318 encontra-

mos aportando quinientos sueldos en comanda a un carnicero de Gandía llamado Bernat para comerciar con ganado.<sup>3</sup>

Pero el poder político y sobre todo económico que Arnau llegaría a ostentar no está especialmente ligado con su ascendencia, sino que nos encontramos ante una persona que construye su propia fortuna partiendo de un nivel bastante modesto, hasta convertirse en un verdadero plutócrata al final de su vida, y conseguir que sus hijos alcancen el rango nobiliario y entronquen con las principales familias de la aristocracia local.

Sin embargo las noticias de que disponemos se remontan ya a finales de la década de 1340 y sobre todo a los años cincuenta y sesenta de dicha centuria, lo que debía corresponder a su período de madurez, ya que su testamento fue redactado el 1 de mayo de 1367.<sup>4</sup> En esos momentos observamos a Arnau de Valeriola como un gran financiero en pleno apogeo de su carrera. Es, antes que nada, un cambista, cuya *taula* se ha convertido en un auténtico vértice de los intercambios de capital en el Mediterráneo occidental. No sólo le giraban letras de cambio bancas privadas, desde Barcelona por ejemplo,<sup>5</sup> sino que incluso jugaba un papel destacado en los grandes tratados de la política internacional. Así en 1353, cuando Venecia y la Corona de Aragón llegan a un acuerdo por el cual el rey Pedro el Ceremonioso debía armar diez galeras contra los genoveses con el patrocinio veneciano, la mayor parte de la cantidad acordada es depositada por el embajador Zaccaria Contarini en la *taula* de Arnau de Valeriola, *banchiere di Valenza*.<sup>6</sup> Estas grandes operaciones se combinan con la inversión en el préstamo con interés, como es propio de los cambistas de la época, verdadero germen de la banca moderna. Para ello utiliza desde las fórmulas más arcaicas a las más avanzadas, dependiendo de la cuantía de la operación y de las características del cliente. Por ejem-

<sup>1</sup> La conferencia tuvo lugar el 18 de noviembre de 1914, aunque se publicó un año más tarde en L. Tramoyeres Blasco, "El arte funerario ojival y del Renacimiento, según los modelos existentes en el Museo de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano* 1, 1915, pp. 15-23. Con posterioridad se han estudiado estas obras desde otros puntos de vista, por ejemplo para analizar las inscripciones que en ellas aparecen, como hizo F. Gimeno Blay en "Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia", en W. Koch (ed.), *Epigraphik 1988. Fachtagung für Mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10-14 Mai 1988*, Viena, 1990, pp. 195-223.

<sup>2</sup> Dicho sepulcro es la pieza 218 en el inventario del Museo, en cuya sala XXVIII está expuesto, y procede de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. La única obra general de arte valenciano que le dedica unas líneas es la de C. Gracia, *Història de l'Art Valencià*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1995, pp. 93-94.

<sup>3</sup> Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), *Protocolos notariales de Domingo Claramunt* 10.405, 9 *kalendas septembris* (23 de agosto). El contrato especifica que los beneficios se repartirían a partes iguales. Es probable que dicho Bernat sea el padre de Arnau, ya que por ejemplo, la capilla que este último pondrá bajo su patronazgo en Santa Catalina la dedicará precisamente a San Bernat (J. Teixidor, *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, 3 tomos reeditados por Acción Bibliográfica Valenciana en Valencia, año 1949, 1950 y 1951, tomo I, p. 186). Por otra parte, el linaje Valeriola aparece en el *consell* de la ciudad entre 1306 y 1355 en sólo diez ocasiones, según R. Narbona, *Valencia, municipio medieval. Poder político y luchas ciudadanas. 1239-1418*, Valencia, Ayuntamiento, 1995, p. 97.

<sup>4</sup> La fecha del mismo la conocemos por el traslado de un legado de unas tablas de carnicería que en el mismo aparece (ARV, *Vària Caja* 1, n.º 13. Dicho traslado aparece en el catálogo de la sección, aunque hoy en día ha desaparecido).

<sup>5</sup> Por ejemplo el 8 de mayo de 1358 Arnau de Valeriola hace efectivos a Jaume Fuster, *ciutadà de Girona*, 100 florines de oro en virtud de una letra de cambio girada por Ramonet de Margens en la tabla del cambista de Barcelona Pere Çacosta; cantidad que el 3 de noviembre protesta porque no se le ha pagado (ARV, *Protocolos Notariales*, *Notal de Joan Parent* 2.824).

<sup>6</sup> En concreto fueron 10.133 florines de oro y 1/3, mientras que se depositaban 3.000 en la de Jaume Donat y 200 y 1/3 en la de Bernat Riba (Archivo di Stato di Venezia, *Libri Commemorativi* V, p. 217, 13 de septiembre de 1353).



plo, a Guillem de Riera, maestro de escuela y preceptor de los hijos del noble Gilabert de Centelles, le prestó 310 sueldos a devolver en tres meses, bajo la ficción del préstamo gracioso.<sup>7</sup> En cambio no dudó en comprar censales, una forma de deuda pública de la época que comenzaba entonces a utilizarse, a los municipios de Vistabella, Oliva y a la misma ciudad de Valencia, además de a la aljama de moros de Tous y a su señor Roderic Çabata.<sup>8</sup>

Por otra parte, Arnau de Valeriola complementaba la actividad puramente financiera con operaciones relacionadas con el tráfico de mercancías. De hecho fue en algún momento copropietario de embarcaciones, aunque es más frecuente encontrarlo invirtiendo en comandas en las que prestaba un capital para que se negociara con él, o bien incluso pagaba el armamento y las provisiones de una nave a cambio de una parte de las ganancias en los negocios que el patrón realizara.<sup>9</sup> Comerciaaba con todo tipo de artículos, desde cáñamo a esclavos o armas, como medio para diversificar sus inversiones,<sup>10</sup> pero los mayores beneficios los conseguía con el arrendamiento de impuestos, tanto municipales como reales. Así en 1353 Arnau de Valeriola, asociado al jurista Arnau Joan y al *ciutadà* Berenguer de Tapioles, compraba todas las sisas municipales ofreciendo por ellas nada menos que 340.000 sueldos;<sup>11</sup> y un año más tarde, junto con otros dos cambistas, Guillem Abelló y Jaume Donat, se imponía en la subasta de las *imposicions* que el rey Pedro el Ceremonioso había instituido para sufragar una expedición a Cerdeña por 280.000 sueldos.<sup>12</sup> Incluso volvemos a encontrar a Valeriola en 1355 cobrando el *morabatí* en nombre del rey, y como arrendatario del derecho del *Quint de l'Albufera*.<sup>13</sup>

Todo ello le permitió ocupar cargos políticos tanto en el ámbito local como en la administración de la Corona. En la década de 1340 se convierte en el cambista del *consell*, encargado de realizar los pagos en nombre de éste, y por ello es fre-

cuenta encontrar su nombre entre los asistentes a las reuniones de esta institución, sin que para ello hubiera sido elegido.<sup>14</sup> Sus conocimientos financieros le permitirán formar parte de casi todas las comisiones que se formaron para tratar los temas clave de la política local en los difíciles momentos de la guerra con Castilla. De esta manera ya en octubre de 1355 se le encargaba, junto a otros tres importantes *ciutadans*, para que buscara quién estaría dispuesto a prestar al municipio 80.000 sueldos.<sup>15</sup> En 1358 se nombraban unos *diputats de la guerra de Castella* que podrían negociar con carácter plenipotenciario en lo tocante al conflicto, y entre los veinte elegidos volvía a estar Arnau de Valeriola; como también fue uno de los síndicos que al año siguiente debía tratar sobre los nuevos tributos que se debían imponer como consecuencia de la guerra. Y en 1363 alcanzaba la cumbre del *cursus honorum* municipal ocupando el cargo de *jurat*, una de las cuatro personas que detentaban el poder ejecutivo en la ciudad en una de las coyunturas más críticas de su historia, con las tropas castellanas poniéndole cerco.<sup>16</sup> Además, desde el 10 de junio de 1357 era procurador del rey y en virtud de ese cargo se le encomendó por ejemplo el secuestro del señorío de Xilxes, perteneciente a Pere de Montcada, para entregarlo a su nuevo dueño Gilabert de Centelles.<sup>17</sup>

Esos estrechos vínculos con la monarquía, en una coyuntura tan agitada, después de la revuelta de la Unión y de algunas deserciones con motivo de la guerra, permitió a Arnau de Valeriola invertir en fuentes seguras de renta a costa de algunos personajes caídos en desgracia. Así pudo acceder primero a la compra de pensiones vitalicias sobre las rentas reales, como los nueve *morabatins censals* que le fueron requisados al unionista Ponç de Soler en 1349, y que Valeriola adquirió por mil sueldos;<sup>18</sup> y más tarde comenzaría incluso a construir su propio patrimonio territorial, con la compra de la baronía de la Vall d'Alcalà, en 1357, y es posible que también del lugar de Vinalesa.<sup>19</sup>

<sup>7</sup> ARV, *Protocolos Notariales*, *Notal de Joan Parent* 2823, 16 de octubre de 1357. Sobre este tipo de préstamo, llamado *mutuum*, véase J. V. García Marsilla, "Crédito y banca en el Mediterráneo medieval. La quiebra del cambista valenciano Francesc de Pals (1316-1319)", en *Anuario de Estudios Medievales* (en prensa).

<sup>8</sup> En 1361 Arnau de Valeriola cobraba de la *universitat de València* 30 libras anuales por un censal que ésta le había vendido (Archivo Municipal de Valencia, en adelante AMV, *Claveria Comuna, Manuals de Alabarsans* J-6, fol. 4). A los *jurats* de Vistabella les había comprado 3.500 s. el 8 *idus julii* de 1356 (8 julio) (ARV, *Notales de Joan Parent* 2823). El 30 de octubre del mismo año Joan Guillem, procurador del noble Roderic Çabata, señor de Tous, y Hamet, sarraceno de dicho lugar, le pagaban 1.000 sueldos censales anuales (*idem*); y otro tanto recibía de Domingo Olcina, *jurat* de Oliva, dos días más tarde (*idem*). Sobre la difusión del censal véase nuestra tesis en curso *La formación de un mercado del dinero. Crédito y endeudamiento en la Valencia medieval (siglos XIII-XIV)*.

<sup>9</sup> El sábado *idus aprilis* de 1357 (13 de abril) lo encontramos por ejemplo encomendando al marinero Pere Jofré la venta de una barca castellana que tenía a medias con Gil Roic llamada Calatrava, operación que se cierra al cabo de poco más de un mes, el 6 *kalendas junii* (26 de mayo), siendo el comprador el mallorquín Guerau Bosch, por 312 reales mallorquines de oro. Por otra parte, el 8 *kalendas madii* (23 de abril) del mismo año hace procurador a Pere Siurana para reclamar a Joan Torres, patrón de una barca de treinta remos llamada Santa Catalina, 75 libras que le dio "...inter denarios, panem et biscogitum in quodam armamento quod fecit..."; y el sábado *pridie nonas madii* (6 mayo) da en comanda al patrón del *leny* Sant Antoni, Francesc Baulet, 10 libras para una operación de corso; lo mismo que el jueves 8 *kalendas junii* (24 mayo), en que invierte 36 libras entre 24 quintales de pan bizcocho, y dos quintales de queso para el *leny* de Antoni Pérez y Pere Mir junior, "...in viagio quod de presenti anuente Domino facere proponemus contra inimicos Crucis et Domini Regis Aragonum...", prometiéndole éstos un interés de un sueldo por libra (5 %) (datos de ARV, *Protocolos*, *Notal de Joan Parent* 2.823).

<sup>10</sup> El jueves 3 *kalendas aprilis* (29 marzo) vendía a Berenguer Calbet 15 quintales y 20 libras de cáñamo por 456 sueldos. El 16 *kalendas junii* (16 mayo) obtenía del *fuster* Jaume de Valls 480 sueldos por un cautivo moro llamado Çahat Alabacanbaç; y el martes 11 *kalendas junii* (17 mayo) de 1357 vendía al marinero Jaume Nadal "...quinquaginta telorum et centum passadors..." para la expedición corsaria que iba a hacer a Bugía (ARV, *Protocolos*, *Notal de Joan Parent* 2.823).

<sup>11</sup> ACA, *Reial Cancelleria*, *Armatae Pere III*, 1.399.

<sup>12</sup> ACA, *Reial Cancelleria Diversorum Infant Pere* 1.540, fols. 57 r.-62 v. (*Venditio impositionum civitati et regni Valencie*), las imposiciones gravarían el trigo, la carne, la harina, el vino, los paños, la madera y los bienes inmuebles.

<sup>13</sup> ACA, *Mestre Racional* 2.402, *Morabatí de Valencia de 1355*, comienza en el fol. 4 con el siguiente título: "*Compte de n Arnau Valleriola, cambiador e ciutadà de València, de la cullita del monedatge de la ciutat e del regne de València pertanyent al senyor rey...*". En 1355 paga, junto al caballero Ramon de Vilanova, 6.600 sueldos por el *Quint de l'Albufera* (ARV, *Protocolos*, *Notal de Joan Parent* 2.823, viernes *pridie nonas augusti* (4 agosto)).

<sup>14</sup> Así lo vemos por primera vez el 7 de julio de 1345 (AMV, *Manuals de Consells* A-5, fol. 46 v.); y en numerosas ocasiones más tarde. Otras veces sí fue elegido como representante de la parroquia de Sant Joan, como el 15 de mayo de 1353 (AMV, *Manuals de Consells* A-11, fol. 2 r.).

<sup>15</sup> AMV, *Manuals de Consells* A-12, mano 1.<sup>a</sup>, fol. 34 r., 6 *idus octobris*.

<sup>16</sup> Datos extraídos del *Llibre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)* (editado por S. Carreres Zacarés, Valencia 1935, 2 vols.), pp. 56-73.

<sup>17</sup> ARV, *Protocolos*, *Notal de Joan Parent* 2.823, 13 *kalendas julii* (16 junio) de 1357.

<sup>18</sup> ARV, *Reial Cancelleria* 481, Registro de Ventas de Pere el Ceremonioso (1342-1386), fol. 25, 8 *kalendas madii* 1349 (23 abril).

<sup>19</sup> La compra de la Vall d'Alcalà en ARV, *Reial Cancelleria* 279, fol. 48 v., 26 de agosto de 1357. Por su parte la pertenencia de Vinalesa a Arnau de Valeriola es atestiguada por J. Caruana Reig, Barón de San Petrillo, en "Las capillas parroquiales, sus blasones y sus patronos", en *Anales*

De esta manera, Valeriola avanzaba con paso firme hacia el ennoblecimiento de su linaje. Su hijo Lluís alcanzaría el rango de Justicia Civil, y casaría a su vez a sus hijos con algunas de las más antiguas familias aristocráticas de la ciudad. Así su heredero Nicolau tomaría por esposa a Angelina de Boxeres, y su hermana Bernarda sería mujer en primeras nupcias de Gilabert de Pròxita, y en segundas de Guillem Ramon de Centelles. Finalmente los hijos de Nicolau de Valeriola, Jaspert y Lluís, serían nombrados caballeros por Martín el Humano el día de su coronación, 13 de abril de 1399.<sup>20</sup> Durante la siguiente centuria los Valeriola serían considerados una de las grandes casas nobiliarias de la ciudad, cuyo enlace con otro linaje de antiguos cambistas, los Català, barones de Planes, daría origen a la familia Català de Valeriola, marqueses de Nules en la época moderna.

### La capilla y el sepulcro. Un punto de referencia para el linaje

Como medio para reafirmar la solidez de un linaje en pleno ascenso social, la burguesía valenciana se preocupaba especialmente por conseguir el patronato de una capilla en alguna parroquia o convento de la ciudad y crear en ella un panteón donde reposarían los restos de todos sus descendientes, cobijados por el retablo del santo titular, y rodeados por todas partes de escudos con el blasón del apellido, que certificaban ante la sociedad el poder y la riqueza que había alcanzado la familia.<sup>21</sup> Arnau de Valeriola no fue una excepción, y eligió la parroquia de Santa Catalina de la ciudad para erigir su capilla, que sería la primera del lado de la Epístola comenzando por los pies del templo.<sup>22</sup> La elección de esta parroquia no tuvo esta vez relación con el barrio que el titular había habitado en vida, ya que, como se ha indicado, Valeriola fue elegido *conseller* por Sant Joan, y sabemos de hecho que poseía una casa en este barrio, junto al mercado y a la muralla.<sup>23</sup> Incluso Arnau de Valeriola fue *obrer* de Sant Joan en 1356 y en su testamento legó a esta parroquia diez tablas de carnicería.<sup>24</sup> Sin embargo, su actividad profesional, como banquero, se desarrollaría sobre todo en el *Carrer dels Canvis*, situado en la parroquia de Santa Catalina, y ello le llevó a instituir en dicha iglesia dos beneficios, bajo la invocación de Sant Andreu y Sant Bernat.<sup>25</sup> Tal abundancia de legados piadosos y de cargos relacionados con la parroquia responde tanto al prestigio que los mismos proporcionaban como

a la preocupación por la Salvación eterna de un profesional del crédito, que sería en esta época todavía mirado con recelo por la Iglesia, y que había de demostrar de esta manera sus profundas convicciones religiosas.<sup>26</sup>

En un lado de esa capilla estaría situado el sepulcro del fundador, de piedra caliza policromada, y elevado sobre unos aparatosos canes formados por molduras hexagonales bajo las que parecen encaramarse dos figuras humanas. Su escasa anchura –1'20 metros– permite afirmar que éste no sería el primer lugar de reposo del difunto, sino que sería encargado con posterioridad por sus descendientes para dar cobijo definitivo a sus huesos. Ello remite probablemente a la década de 1370 o comienzos de 1380 como fecha probable de elaboración de esta pieza escultórica. En la tapa, que tiene forma de plano inclinado, aparece la figura yacente de Arnau de Valeriola con su cabeza reposando sobre un cojín orlado por un cordón y sus pies sobre un perro, símbolo de la fidelidad, una de las virtudes más apreciadas en la sociedad feudal. Está vestido con una larga gramalla hasta los pies con mangas anchas que dejan al descubierto los antebrazos, en los que se observa una camisa ajustada, portando en el costado izquierdo una espada. Todo ello conforma la vestimenta habitual de los *prohoms* de la ciudad en el siglo XIV, en una época en que el traje amplio y largo es un símbolo de respeto y consideración.<sup>27</sup> Los pliegues de la ropa, completamente rectos y paralelos, apenas dejan entrever la forma de cuerpo, y la cabeza, descubierta y barbada, es demasiado grande para el cuerpo, como lo son también las manos. Todo ello revela una cierta torpeza y un esquematismo que contrasta con la minuciosidad y la soltura con que están elaboradas algunas partes más pequeñas, como la empuñadura de la espada, los botones del cuello o los adornos del cojín, lo que nos lleva a formular la hipótesis de que quizá el autor fuera más que un *pedrapiquer* un orfebre, uno de los numerosos *argenters* que tenían sus obradores en esta parroquia de Santa Catalina y que mostraría mucha mayor habilidad en estos pequeños detalles que en la composición de grandes conjuntos.

En las caras laterales del sepulcro se representan dos grandes escudos con el emblema de la familia, la flor de lis, que todavía conserva restos de policromía, observándose el fondo rojo y el motivo heráldico con un tono marrón, que probablemente corresponde a la preparación sobre la que se habría de aplicar una capa de dorado.<sup>28</sup> La heráldica constituye en este caso, como en otros muchos de la época, el único lenguaje que permite identificar al difunto, y que quizá sería mucho mejor

del Centro de Cultura Valenciana 1944, pp. 103-134, y 212-221, pp. 220-221, aunque no hemos podido hallar ningún documento que lo justifique –quizás San Petrillo tuvo acceso al hoy desaparecido testamento de Arnau de Valeriola–.

<sup>20</sup> J. Teixidor, *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia* (3 vols.), reeditado por Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia 1949, 1950, 1951, tomo I, p. 186 y tomo III, p. 184.

<sup>21</sup> Vid. sobre este tema nuestro artículo “Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”, *Ars Longa* 6, 1995, pp. 69-80.

<sup>22</sup> Vid. plano adjunto tomado de J. Caruana Reig, Barón de San Petrillo, *op. cit.*, p. 123.

<sup>23</sup> El 17 de noviembre de 1357 el *draper* Jaume d'Almenar vendía al mercader Llorenç Çatorre una casa, y ésta confrontaba “...cum dicto mercato et cum una punta, et cum Vallo civitatis Valencie et cum domibus Arnaldi Çaplana et cum domibus Arnaldi de Valleriola” (ARV, *Protocolos*, *Notal de Joan Parent* 2.823).

<sup>24</sup> Ocupó el cargo de *obrer*, administrando las rentas de la parroquia junto a Miquel de Palomar, recibiendo del vicario Guillem Pineda 4.000 s. (ARV, *Protocolos*, *Notales de Joan Parent*, 2.823, martes *pridie kalendas novembris* (30 de octubre). Sobre el legado de las tablas vid. *supra* nota 4.

<sup>25</sup> El Barón de San Petrillo los atribuye a San Bernardo y Santa Lucía, asignando los mismos a su hermana Nicolaua (*op. cit.*, p. 221). Sin embargo el 15 de julio de 1378 nos aparece en la documentación Jaume Auger como presbítero beneficiado en Santa Catalina, en el beneficio “...institutum per venerabilem Arnaldum Valleriola sub invocatione Sancte Andree...”, y del cual se dice que fue el primer beneficiado Guillem Carbonell (Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, *Protocolos de Lluís Llopis* 22.286). Por lo que es más probable que el de Santa Lucía fuera más tarde instituido por Nicolaua.

<sup>26</sup> La amenaza de ser acusado de usura no quedaba en esta época en la mera teoría. De hecho se negaba a los usureros el entierro en lugar sagrado, y el rey y el obispo promovían con cierta frecuencia inquisiciones contra ellos, como la realizada en 1346 por el obispo Ramón Gastón (M. J. Carbonell Boria, *El libro de colaciones de Ramón Gastón (1312-1347). Estudio crítico*, Valencia, Tesis Doctoral inédita, 1986). Sobre este tema son clásicos los estudios de J. Le Goff, como por ejemplo *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1987.

<sup>27</sup> Sobre la vestimenta en la Valencia de esta época vid. P. Benito Vidal, *La indumentaria medieval valenciana a través de los pintores primitivos valencianos*, Valencia, Tesis de Licenciatura inédita, 1964; y a nivel europeo F. Piponnier, *Costume et vie sociale, la cour d'Anjou, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris-La Haya, Mouton, 1970.

<sup>28</sup> El Barón de San Petrillo afirma que en las claves de su capilla y en el altar se representaba también dicho escudo, con tres lises de oro sobre campo de gules (*op. cit.*, p. 221). Es probable que el tono marrón corresponda al fondo de bol sobre el que se aplicaría el dorado.

comprendido incluso que cualquier tipo de inscripción laudatoria, en una sociedad donde esta simbología, en un principio nobiliaria, estaba ya muy extendida.<sup>29</sup>

Por último cabe destacar, como la parte más interesante de este sarcófago, la escena del entierro que aparece representada en el frente. Era en la época un motivo frecuente, que se atribuye al influjo en Valencia de escultores leridanos, y que observamos contemporáneamente en el sepulcro de Bernat Guillem d'Entença en el Puig, en el de los Vallterra en Segorbe, y poco más tarde en el de los Boil en Santo Domingo.<sup>30</sup> En este caso aparecen veintisiete figuras dispuestas en dos planos en las que se observa una ordenación perfectamente jerárquica que sería una imitación fiel del acto mismo del sepelio del que se pretende dejar memoria. Así la inclinación de las cabezas hacia delante intenta crear la sensación de movimiento hacia adelante de un cortejo en el que marchan delante los hombres, encabezados por cuatro personajes vestidos con las mismas ropas que el difunto, y que podrían ser interpretados como los *jurats* de la ciudad, o quizás como los hijos varones del difunto, que llevan la cabeza cubierta por una especie de toca. Les siguen otros personajes masculinos encapuchados en señal de duelo entre los que se pueden distinguir algunos frailes mendicantes, y en el centro tres niños, que podrían ser los nietos del finado, se constituyen en el eje de la composición. La segunda mitad está

reservada a las mujeres, algunas vestidas de hábito, entre las que destaca la figura de la que probablemente era una plañidera, con largos cabellos rubios al descubierto que se mesa en actitud desconsolada.<sup>31</sup> Y cerrando la comitiva aparecen cinco jóvenes cubiertas con cofias que cabría interpretar como las criadas o esclavas del difunto, una de las cuales, la situada en primer plano, muestra largos collares que destacan sobre un vestido rojo. Se debe destacar igualmente que, por los restos de color que aún se pueden observar, muestran una amplia gama de tonalidades desde el azul celeste al rojo, pasando por rosas, amarillos, marrones para las barbas y algunos hábitos, etc. que componen un conjunto muy lejano a los colores de luto típicos de la época, el negro y el azul oscuro, cuyo uso estaba limitado por el *consell* desde 1345. Este colorido se debe comprender en el marco de la capilla donde dicho sepulcro estaría enclavado, junto con el retablo, los escudos de las claves, los paños del altar, y los numerosos estandartes y telas que se solían disponer como medio para resaltar la riqueza de la familia titular. Una familia que había alcanzado el honor de descansar eternamente en el interior del templo, y que con estos llamativos reclamos invitaba a sus descendientes a orar por la salvación de los allí enterrados, y a mantener vivo el orgullo de la propia estirpe y su ascendiente en el seno de la sociedad urbana.



Sepulcro de Arnau de Valeriola. Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>29</sup> Vid. sobre esto nuestro artículo "Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana...", *cit.* También se expresan sólo con el lenguaje de la heráldica otros sepulcros y urnas del mismo museo, como el sarcófago de Laura Fabra, donde aparece junto al escudo de los Fabras, con estrellas y medias lunas, otro donde se representan también tres flores de lis, motivo que aparece con mucha frecuencia en esta época —también los Esplugues lo utilizan— (número de catálogo 276); o también la urna de la familia Esclapés (223), o de la familia Ferrer (187), entre otros.

<sup>30</sup> Sobre estas obras *vid.* de F. Durán Cañameras, "La escultura medieval valenciana en la Edad Media", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1936, 1944 y 1947; P. L. Llorens y Raga, "El Claustro gótico de la catedral de Segorbe", en *Archivo de Arte Valenciano* XXXIX, 1968, pp. 47-69, y del Barón de San Petrillo, *El doble sepulcro de los Boil*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1920.

<sup>31</sup> Las plañideras profesionales se prohibieron en los entierros en 1389, aunque ya desde 1345 existen regulaciones sobre el luto en los entierros, por lo tanto en la época en que se esculpió este grupo esta costumbre estaría plenamente vigente (V. Pons Alós, *Testamentos valencianos en los siglos XIII-XVI: Testamentos, familia y mentalidades en Valencia a finales de la Edad Media*, Valencia, Tesis Doctoral inédita, 1987, p. 195 [agradecemos al autor su amabilidad al permitirnos consultar el original]).



# LA FÀBRICA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL D'ORTA DE SANT JOAN (TARRAGONA). ETAPES CONSTRUCTIVES

ÀNGEL MONLLEÓ I GÀLCERÀ

EDIFICI propi del que hom anomena gòtic català, l'església parroquial d'Orta de Sant Joan constitueix un dels temples gòtics més recixits de les Terres de l'Ebre i àdhuc un dels de primera fila d'entre els de la seva tipologia dreçats al llarg i ample de Catalunya. La seva vàlua rau no solament en la mateixa magnitud i esbeltesa de la fàbrica o en la regularitat i finesa de la seva esterotomia, sinó sobretot i de manera molt especial en l'intel·ligent acoblament estructural, en el sentit unitari i l'harmonia del conjunt així com en la originalitat i la singularitat d'algunes de les solucions incorporades.

Malgrat la innegable importància monumental i arquitectònica, es tracta, però, d'una obra que ha passat gairebé totalment desconeguda entre la comunitat científica i els estudiosos. Victima directa de la marginalitat a què s'han vist abocats d'unes centúries ençà els territoris transibèrics, avui per avui no hi ha ni una sola monografia —per reduïda que sigui— que se n'ocupi ni tampoc cap trista referència que en faci esment en la cada cop més abundosa historiografia general artística del país.

I és que la cosa ve de lluny. Les primeres relacions de viatges que s'entenen a descriure les terres de l'Ebre, la *Hispaniarum rerum* de l'humanista belga Henri Cock<sup>1</sup> i el *Passe-temps* del seu amic Jehan Lhermite,<sup>2</sup> ambdues de finals del segle XVI, comencen per ignorar radicalment i absoluta tots i cada un dels pobles catalans de la conca dreta del riu. I el mateix passa amb el viatge del corògraf van der Wyngaerde.<sup>3</sup> Res no ens diu tampoc la *Geografia de Catalunya* de l'humanista

Pere Gil.<sup>4</sup> Més tard, els itineraris científics d'estudi, descripció i catalogació monumental iniciats pels il·lustrats al tombant dels segles XVIII i XIX i posteriorment continuats amb tant de fervor pels viatgers romàntics vuitcentistes seguiran la mateixa pauta.

La situació potser hagués estat una altra de no ser perquè l'estat de les carreteres obligà Antonio Ponz a buscar una ruta alternativa a la inicialment escollida per a anar de Terol a Tortosa.<sup>5</sup> Especulacions a part, però, i malgrat la preeminència i l'amplitud dels comentaris generalment concedits a la seu i l'església dertosenses, el fet objectiu és que tant el *Viage de España* d'aquest autor,<sup>6</sup> com el *Viage literario* del P. Villanueva<sup>7</sup> o el *Voyage pittoresque* i l'*Itinéraire descriptif* d'Alexandre de Laborde<sup>8</sup> no contenen ni una sola notícia sobre la zona que ens interessa.<sup>9</sup> I el mateix podem dir de l'arxicelebrat *Recuerdos y bellezas de España* de Pau Piferrer i Francesc Xavier Parcerisas<sup>10</sup> o del més tardà i ja decididament *renaixent* *Album pintoresch documental de Catalunya*.<sup>11</sup> De fet, els únics que ens en donen alguna referència són el P. Risco en la seva *España sagrada*<sup>12</sup> i Pascual Madoz en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*.<sup>13</sup> Però, en parlar de la parroquial d'Orta, l'un i l'altre no fan sinó indicar el nombre de sacerdots que la serveixen i prou.<sup>14</sup>

Les primeres informacions sobre el temple no arribaran fins la represa de la restauració catalanista sorgida arran de la Mancomunitat i la Generalitat republicana. Però, esparses dins

<sup>1</sup> Sabem pel testimoni de Lhermite que Cock volia publicar el seu llibre sota aquest títol, però mai no entrà a la impremta. Perdut el text llatí, si en coneixem el contingut és gràcies a què Lhermite el traduí al francès com *De la Généralité d'Espagne* per tal d'aprofitar-lo tot incloent-lo en el seu *Passe-temps* (cfr. *Description d'Espagne par Jehan Lhermite et Henri Cock, humanistes belges archers du Corps de la Garde Royale (1560-1622) (1554?-...)*, extrait du *Passe-temps*, Manuscrit II, 1028 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, J. P. Devos ed., SEVPEN, Paris, 1969).

<sup>2</sup> Ultra la referència bibliogràfica de la nota anterior, cfr. *Le Passe-temps de Jehan Lhermite*, Ch. Ruelens, E. Ouverleaux i J. Petit eds., Uitgaven der Antwerpsche Bibliophielen, XVII-XX, 1890-1895.

<sup>3</sup> *Ciudades españolas del Siglo de Oro: Las Vistas Españolas de Anton van der Wyngaerde*, Richard Kagan ed., Ediciones El Viso, Madrid, 1986, p. 10.

<sup>4</sup> Cf. el ms. 2311 de la Biblioteca del Seminari de Barcelona (per a uns comentaris crítics cfr. Josep Iglésies: *Pere Gil S.J. (1551-1622) i la seva "Geografia de Catalunya" seguit de la transcripció del llibre primer de la "Historia Cathalana en lo qual se trata de la Historia o descripció natural, ço es de coses naturals de Cataluña segons el manuscrit de l'any 1600"*, inèdit, del Seminari de Barcelona, Quaderns de Geografia, I, Barcelona, 1949).

<sup>5</sup> Cfr. Antonio Ponz: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Joachin Ibarra impresor, XIII, Madrid, 1785, carta IV, 72 i carta V, I, p. 121.

<sup>6</sup> Cfr. la referència bibliogràfica de la nota anterior.

<sup>7</sup> Cfr. J. Villanueva: *Viage literario a las iglesias de España*, Imprenta Real, V, Madrid, 1806.

<sup>8</sup> Cfr. Alexandre de Laborde: *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, I, Paris, 1808 i ídem: *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, H. Nicolle et Lenormant, Paris, 1808.

<sup>9</sup> En aquest punt val a dir que Laborde fa una petita referència a Calacit tot incidint sobre la seva riquesa i activitat econòmiques.

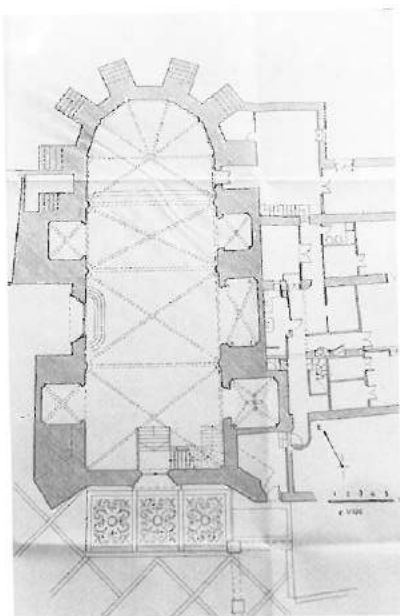
<sup>10</sup> Cfr. P. Piferrer: *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, Imprenta de Joaquín Verdager, I-II, Barcelona, 1839-[1843].

<sup>11</sup> Cfr. *Album pintoresch documental de Catalunya. Aplech de vistas dels més notables monuments i paisatges d'aquesta terra*, Associació Catalanista d'Excursions Científiques, Barcelona, 1878.

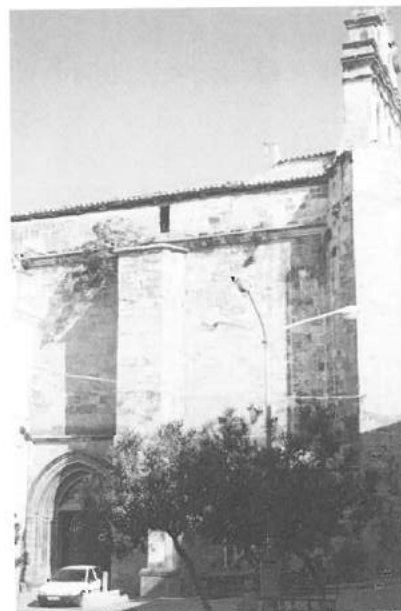
<sup>12</sup> Cfr. Manuel Risco: *España sagrada*, Imprenta Vda. de Joaquín Ibarra, XLII, Madrid, 1801. Per a allò que ens interessa potser és més fàcil de consultar el resum que, respecte al bisbat de Tortosa, en fa un sacerdot anònim dertosense (cfr. *Breve resumen de las parroquias del Obispado de Tortosa según las notas del P. Risco en su obra España Sagrada*, Imprenta de Salvador Isuar, Tortosa, 1910).

<sup>13</sup> Cfr. Pascual Madoz: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, IX, Madrid, 1847.

<sup>14</sup> Cfr. respectivament p. 159 i p. 235 de les obres citades en les dues notes anteriors.



1. Plànol de Sant Joan d'Orta.



2. Façana septentrional.

d'obres de naturalesa general i/o inventarial, no passen d'ésser meres indicacions sense altre valor que el de la simple notícia. Així, doncs, mentre Emili Morera es limita a dir en el volum corresponent a la província de Tarragona de la *Geografia General de Catalunya* que "la església parroquial es de bona construcció, espaiosa y adequada a l'objecte a que vé destinada", <sup>15</sup> el conegut *Album meravella* s'accontenta en declarar que es tracta d'una edificació gòtica. <sup>16</sup> I això sense comptar el silenci d'aquells llibres com el *Nomenclàtor de pobles de Catalunya* <sup>17</sup> que, per la naturalesa dels quals, haurien de referir-s'hi. Encara que succintes i purament testimonials, les úniques descripcions de la fàbrica en aquests anys són degudes als excursionistes Joan Roig, <sup>18</sup> Joaquim Gispert, <sup>19</sup> Cristòfol Fragnals <sup>20</sup> i José Ruy Fernández y López <sup>21</sup> que, sadolls d'esperit patri, començaren a recórrer a peu la comarca.

Des d'aleshores ençà la situació resta gairebé encantada. En efecte, a desgrat de la revifalla medievalista de les últimes dècades, si descontem la somera descripció que Emma Liaño

en fa a resultes de registre en el seu *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, <sup>22</sup> no hi ha una sola publicació d'art —ho hem dit— que hi esmerci una simple línia i àdhuc els excursionistes ja no tornen a interessar-se'n. <sup>23</sup> Una vegada més seran obres d'objecte extraartístic les úniques que se'n faran ressò. Ara bé, mentre el *Diccionario geográfico de España* i la *Gran Enciclopèdia Catalana* només citen el temple, <sup>24</sup> la *Gran Geografia Comarcal de Catalunya* ens n'ofereix una més que atapeïda descripció. <sup>25</sup> Avui comptem amb una anàlisi de Joan Fuguet integrada dins *L'arquitectura dels templers a Catalunya* <sup>26</sup> i amb dos extensos articles nostres. <sup>27</sup> Però, mentre que aquests es limiten a ser investigacions estrictament iconogràfiques, la primera no deixa de tenir, en canvi, un caràcter forçosament general i gens monogràfic. A més a més, i malgrat que no podrem celebrar-la mai prou pel que té de pionera, està prenyada de greus errors d'apreciació.

A la vista del decebedor panorama que acabem de dibuixar i davant l'èxit de difusió i crítica de l'obra de Fuguet en què

<sup>15</sup> Emili Morera: *Província de Tarragona*, dins *Geografia General de Catalunya*, Francesc Carreras Candi ed., Editorial Alberto Marin, XI, Barcelona, s/d. [1918?]. (Hi ha edició facsimil a cura d'Edicions Catalanes, XI, Barcelona, 1980).

<sup>16</sup> Cfr. *Album meravella. Llibre de bel·leses naturals i artístiques de Catalunya*, Pujol i Casademont, ed., Llibreria Catalònia, IV, Barcelona, 1931, p. 223.

<sup>17</sup> Cfr. *Diccionari nomenclàtor de pobles i poblats de Catalunya*, Llibreria Catalònia, Barcelona, 1931.

<sup>18</sup> Cfr. Joan Roig: "Ressenya d'una excursió per la comarca de Gadesa", dins *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXIV, 234, Barcelona, 1914, p. 176.

<sup>19</sup> Cfr. Ho sabem per la referència de Joan Roig (cfr. *ibidem*, p. 176), però, buidats tots els números del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, no hem sabut trobar cap article d'aquest excursionista al respecte.

<sup>20</sup> Fins on sabem, les notes d'aquest excursionista de la UEC sobre la comarca romanen inèdites (cfr. Joan Roig, *op. cit.*, pp. 176-177).

<sup>21</sup> Cfr. José Ruy Fernández: *Notas estadísticas y históricas de la villa de Horta de San Juan*, inèdita?, p. 3. Encara que molt probablement inèdites, a l'Ajuntament d'Orta se'n guarda una transcripció mecanografiada —aquella que nosaltres hem consultat— amb aquest encapçalament: "Copia exacta de las notas que lleva consigo sobre esta Villa de 'Horta de San Juan', tanto Estadísticas, como Historicas, del excursionista miembro activo de la Institución Nacional 'Los Exploradores de España', Don José Ruy Fernandez y Lopez". Des d'aquí volem rememorar l'erudit local Salvador Carbó per haver-nos proporcionat la notícia de l'existència del mecanoscrit i haver-nos-en fet arribar una fotocòpia.

<sup>22</sup> Cfr. Emma Liaño Martínez: *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, Ministerio de Cultura, II, Madrid, 1983.

<sup>23</sup> No volem deixar d'expressar la nostra sorpresa en constatar que el temple no hagi merescut ni una excursió de Jaume de Ramon (cfr. Jaume de Ramon i Vidal: *Excursions per l'art gòtic català*, Unió Excursionista de Catalunya, Barcelona, 1990).

<sup>24</sup> Cfr., respectivament, *Diccionario geográfico de España*, Germán Bleiberg ed., Ediciones del Movimiento, X, Madrid, 1959, p. 662 i *Gran Enciclopèdia Catalana*, Joan Carreras i Martí, ed., Enciclopèdia Catalana, VIII, Barcelona, 1975, p. 496.

<sup>25</sup> Cfr. *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, Joan Carreras i Martí, ed., Fundació Enciclopèdia Catalana, XI, Barcelona, 1984, p. 242.

<sup>26</sup> Cfr. Joan Fuguet i Sants: *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antoni José Pitarch, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1989 (Tesi microfitxada número 87), pp. 154-157 i planta del propi autor. Recentment, l'ha publicada tot introduint algunes variacions (cfr. *ibidem*, Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 1995).

<sup>27</sup> Cfr. Àngel Monlleó i Galcerà: "Estudi iconogràfic de la Capella Major de l'església de Sant Joan Baptista d'Orta (Tarragona)", *Anuario de Estudios Medievales* (CSIC), 26, Barcelona, 1996, 22 pàgs. i 7 làms. (en premsa). Cfr. ídem: "El mite de l'eterna regeneració a la capella de la Puríssima d'Orta", *Jornades d'Estudi sobre els Ordes del Temple i l'Hospital a l'Ebre* (25, 26 i 27 de novembre de 1994), 26 pàgs. (en premsa).

s'integra el seu estudi de la parroquial d'Orta, la nostra millor aportació a les meses d'aquest XI CONGRÉS DEL CEHA passa per presentar una síntesi dels resultats de la nostra investigació sobre la totalitat de l'edifici que, posant l'èmfasi en l'evolució de la fàbrica, ens permetin de donar llum sobre les veritables etapes constructives del temple d'un cop per sempre. De passada confiïm també cridar l'atenció de la comunitat científica quant a la importància arquitectònica de l'obra.

### 1. Descripció del temple

Orientada a l'Est, però desviat l'eix 24° 8' cap al Nord, l'església es resol en un gran saló d'una sola nau, de 31'5 metres de llargada per 11 d'amplada, amb capelles laterals entre els contraforts els quals la divideixen en tres tramades de creueria de longitud desigual i un magnífic absis poligonal de set panys igualment cobert de creueria (fig. 1).<sup>28</sup>

D'uns 14'5 metres d'alçària, la volta de creueria presenta uns arcs doblers apuntats, unes ogives i uns arcs formerets tots ells de perfil convex pentabocellat<sup>29</sup> o cavetejat amb llistell<sup>30</sup> que imposten sobre els capitells —o millor motllures— vegetals d'unes dinàmiques pilastres<sup>31</sup> adosades al mur. Aquestes presenten un perfil complex fet de feixos de baquetons i columnetes ressaltades per uns elegantíssims filets longitudinals que desenvolupen orgànicament el dels arcs i nervis de la volta. Les bases decagonals migpartides, amb un plint i gran nombre i varietat de motllures<sup>32</sup> i de formes polièdriques, acaben d'afiar aquest sentit de moviment i dinamisme.

Llevat de la porta practicada al costat de l'Evangeli del segon tram, les capelles laterals es disposen una a una a banda i banda de cada tramada. Badades originàriament totes elles en arcs apuntats,<sup>33</sup> menys la d'aquesta segona tramada que ho fou en un arc de mig punt bisellat de doble rosca, van cobertes també amb volta de creueria els nervis de les quals desenvolupen un perfil similar als de la volta del respectiu tram. Ara bé, a la capella més occidental del costat de l'Epístola, la creueria simple general es resol en una volta de terçolets estrellada de quatre puntes.

Igualment de terçolets i també estelada de quatre puntes és la volta de l'ampli cor que, sostingut per un arc escarser, s'erigeix al tram dels peus de l'església. Els nervis, terçolets i cadenes descarreguen esforços empenyent a tall amb gran violència les quatre pilastres del dit tram. La tensió plàstica que aquesta disposició provoca no és, però, específica de la volta. La configuració i seqüència del calatge de l'ampit de pedra que s'aixeca sobre l'arc escarser provoquen un contrast tan fort entre el dinamisme d'unes formes i l'estatisme de les altres que la dita tensió plàstica es trasllada a la barana.

Per a acabar val a dir que el temple presenta molt poques obertures. De fet, llevat de l'arc de triomf que dona accés a la sagristia,<sup>34</sup> no hi ha més que una porta als peus i una altra —ja ho hem dit— al costat de l'Evangeli del segon tram; dos ulls de bou, el primer al costat de l'Epístola d'aquesta mateixa tramada i l'altre també als peus; un finestral a cada un dels set panys de l'absis i, finalment, una simple espitllera en la capella septentrional del primer tram. Tot plegat contribueix a crear un ambient d'espai interior clos que ve a exaltar la unitat i la simplicitat espacials pròpies del saló. Això no obstant, l'adossament de les riquíssimes i dinàmiques pilastres junt a l'opressió



3. Façana occidental.

a què es veuen sotmesos per la contigüitat de les pilastres els alts finestrals bífors esplandits de l'absis provoquen un ritme de buits i plens que ajuda a animar la freda racionalitat de l'espai únic tot apaivagant-ne la dura austeritat.

A l'exterior, l'austeritat i la unitat interiors queden refermades sense concessions pels paraments orbs, la racionalitat, la sobrietat i l'homogeneïtat del conjunt. De fet, la fàbrica se'n presenta com un massís bloc paral·lelepípedic.

En efecte, la façana septentrional (fig. 2) es veu animada únicament pel ritme estructural de la successió dels contraforts a mitja alçada i per la portada lateral del temple. Gairebé amagada entre els contraforts que delimiten la segona tramada, se'n ofereix amb les característiques prototípiques dels portals del gòtic català d'ascendència flamenca. Tot i la rica plasticitat del brancal, definida pel ritme de les columnetes, pels feixos de troncs de piràmides invertits que a tall de capitells conformen les impostes i la complexitat d'unes bases troncopiramidals de perfil curvilini sobre plints polièdrics cadellats, la severitat del portal és esborronadora.

El gust per la sobrietat, la plenitud dels volums i la puresa de les superfícies se'n presenta amb tota la cruesa a la façana occidental (fig. 3). Concebuda com un ample pany de paret plana rematada en fastigi, no disposa més que de dues obertures —la de l'òcul i la de la portada— i encara poc acusades. Efectivament, la portada està formada per tres abocellades arquivoltes en arc carpanell rebaixadíssim que, separades entre si per un caveto, s'assenten orgànicament sobre un brancal esbiaixat constituït per tres columnetes similars a les del portal lateral, però de proporcions més curtes i un plint d'estries esculpides amb piques. De fet, la senzillesa i la poca llum d'aquest portal, el moderat esqueixat del seu brancal i, sobretot, l'aire rabassut que li proporciona el fort rebaixat de l'arc carpanell acaben de contribuir a la parquedat dessoladora de la façana.

Això no obstant, no falten tampoc solucions prou singulars

<sup>28</sup> Aixecat per estudiants d'arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, devem el plànol de la planta a l'amabilitat del Dr. Salvador Tarragó, qui en dirigí la realització.

<sup>29</sup> Tal és el cas dels de la coberta radial de l'absis i del primer tram de la nau a comptar a partir del presbiteri.

<sup>30</sup> Com en el cas del segon i tercer trams.

<sup>31</sup> Val a dir que en els capitells del tram dels peus els motius vegetals s'alternen amb altres d'heràldics i facials, tots ells de relleu molt pla.

<sup>32</sup> Hom pot distingir goles, talons, bocells, llistells, cavets, etc.

<sup>33</sup> Els arcs originals d'accés a les capelles de la tramada occidental foren substituïts a començaments del segle XVII per sengles arcs romans renaixentistes amb l'intradós i el brancal acasetonats.

<sup>34</sup> Del mateix estil i del mateix temps que els arcs d'accés actuals de les capelles laterals del peu.





4. L'absis des de la vall.

que venen a trencar l'aridesa estructural d'aquest ample pany de paret. En primer lloc, encara que no és gaire habitual en el gòtic català, dos contraforts en biaix sortint de les cantonades emmarquen i dinamitzen la fatxada. A més a més, tot i que també contribueix a reforçar l'horitzontalitat del conjunt, la disposició d'una senzilla cornisa sobre simples permòdols serveix per a definir un atípic i esquemàtic frontó de coronament que ritma i agilitza el frontispici. Finalment, s'aixeca una imponent espadanya de dos cossos separats per un fals entaulament de pla trencat i profús molduratge arquitectònic que abarca tot el frontis i que ve rematada d'una cornisa. L'espadanya contrabalança magistralment la sensació de planitud i solidesa de la façana.

En contrast als efectes produïts per l'espadanya, la vocació gòtica de crear un volum paral·lelepípedic horitzontal queda prou de manifest pel fet que, contràriament al procediment canònic, l'entrada al saló es realitza tot descendant els escalons d'unes escales interiors disposades a cada una de les portes. Sense voler descartar possibles motivacions d'economia constructiva, que el terra de la nau estigui disposat per sota del nivell del carrer fins a més de tres metres en els peus no fa sinó accentuar la impressió exterior de bloc compacte molt pla i molt baix. Màxim si tenim en compte que, ni ara ni abans, mai no ha estat possible la contemplació des de la vila de l'eminent absis poligonal.

Des de la vall, en canvi, la visió de l'imponent absis (fig. 4), majestuosament aixecat tot arrencant de més avall del pla en el vessant més abrupte del turó d'Orta, confereix una extrema verticalitat a l'església. Amb una alçària superior als vint-i-cinc metres, el sentit d'elevació queda fortament remarcat, d'una banda, gràcies a l'efecte ascensional dels mateixos contraforts i, de l'altra, pel concurs dels estrets panys absidials gairebé plans i la disposició dels finestrals en llur part més enlairada.

Però, deixant de cantó raons constructives òbvies, imposicions òptiques fonamentals importen la necessitat d'erigir uns originals contraforts escalonats en biaix. Amb aquesta singularitat no sols s'eviten els indesitjables efectes de paralatge i de desplombat que altrament produïrien la contigüitat i la prismàtica regularitat d'uns estreps tan alts, sinó que —i això és el més important— en comunió íntima amb els principis cardinals que conformen la fàbrica, queda apaivagada també la fenomenal verticalitat de la capçalera i reforçada la seva sobrietat. En efecte, l'escalonament provoca que, vistos de lluny, els contraforts apareguin com a abombats; tot retallant uns perfils convexos que tensionen l'absis gravitacionalment i l'afeixuguen. I és

que, una vegada més, la dialèctica entre les forces ascensionals i les horitzontals batega com una constant recurrent al capdavant de qualsevol solució arquitectònica a Sant Joan d'Orta.

## 2. Etapes constructives

L'aparent unitat formal, estructural i estereotòmica de la fàbrica podria fer pensar a més d'un que es tracta d'una obra aixecada d'una sola tongada. Aquest sembla ser el cas de Joan Fuguet a la seva tesi doctoral, qui, tot i parlar d'etapes diferents pel que fa a la construcció de l'absis i a la de la nau, no descarta la possibilitat que fos començada i acabada pels templers durant les últimes dècades d'aquests freres guerrers.<sup>35</sup> Això no obstant, una anàlisi una mica més pormenoritzada posa de relleu tot un munt de particularitats i diferències que venen a desvetllar una estructura bastida en diverses esbranzides constructives.

D'entrada, les restes visibles d'un nervi i un arc formeret de radis diferents als actuals en el costat meridional del segon tram apunten prou clarament cap a una actuació d'ampliació del temple originari en aquesta tramada. De fet, l'esquerda oberta de dalt a baix en cada un dels dos murs interiors del dit tram, l'encastament en galze dels carreus al llarg de la mateixa línia a l'exterior i les evidents diferències en el tipus i profusió de marques de pedrapiquer a banda i banda de la línia n'indiquen el punt de partida exacte.

Des d'un punt de vista estrictament formal, d'aquesta intervenció d'ampliació arquitectònica, també ens en dona fe la diferent morfologia dels contraforts exteriors i de les pilastres interiors. Així, mentre els primers apareixen singularment escalonats en biaix a la capçalera, a la resta de l'església són simplement prismàtics. Quant a les segones, les de la nau esdevenen més riques i animades que les de l'absis. A més a més, no hem d'oblidar tampoc el distint sistema sustentador dels nervis en les capelles laterals: sobre quatre austeríssimes pilastres angulars adosades en el cas de les dues del primer tram i sobre simples culs de llàntia més o menys esculpits en les de la resta de la nau. Finalment, és en aquest mateix sentit que operen les diferències advertides en la cornisa correguda que cenyeix exteriorment el temple. En efecte, mentre que els permòdols que la sustenten presenten en el segon i tercer trams del mur meridional un tamany i un acabat diferents als de la resta, no solament desapareix aquest sistema de sustentació en els del mur septentrional, sinó que fins la cornisa esdevé més ricament motllurada.

No hi ha tampoc un sol indici que ens permeti de suposar, a la manera de Joan Fuguet a la seva tesi doctoral, una primera coberta de fusta sobre arcs diafragma per a tota la capçalera i la primera tramada de la nau;<sup>36</sup> sinó ben al contrari. Els vestigis d'arcs suara indicats, la mateixa morfologia de les pilastres absidials i l'evidència d'un canvi de mans o d'ofici en la realització escultòrica de les claus de volta a partir precisament del segon tram confirmen que la solució adoptada des del principi fou la creueria.

A falta de documentació concloent, i amb totes les precaucions que en matèria de datació arquitectònica exigeixen les anàlisis formals i arqueològiques, podem dir que la fixació cronològica d'aquesta primera part de la fàbrica sembla clara. D'una part, el fet que el finestral meridional de la primera tramada (fig. 5) presenti a l'exterior una execució i una concepció més matusseres que els de l'absis i el fet que els tres contraforts que successivament emmarquen aquest finestral i el del primer pany de l'absis no siguin escalonats demostrin que l'església s'inicià concretament per aquesta banda sud de la primera tramada i no pas —com vol Joan Fuguet—<sup>37</sup> precisament per

<sup>35</sup> Cfr. Joan Fuguet: *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, Tesi doctoral microfitxada número 87, Barcelona, 1989, p. 157.

<sup>36</sup> Cfr. *ibidem*, p. 157.

<sup>37</sup> Cfr. *ibidem*, p. 157.

l'absis. Aquest s'eregi a continuació; però sota una altra direcció més reixida.

En favor d'aquesta tesi venen a operar també, d'una banda, les diferències evidents entre les marques de pedrapiquer pròpies d'aquesta zona i les que hom pot observar en l'absis; de l'altra, la manca absoluta en el dit flanc meridional del primer tram dels sillars encoixinats tímidament disseminats pel respectiu costat septentrional i per la capçalera.

En fi, així les coses i atès l'entroncament amb la manera de fer templa del sistema de sustentació de la volta de les capelles del primer tram,<sup>38</sup> l'apuntament i el lobulat dels finestrals bífors i, finalment, el fet que les marques de pedrapiquer de la capçalera són les habituals en la primera meitat del segle XIV<sup>39</sup> i que moltes d'elles es repeteixen en algunes esglésies gòtiques d'aquesta època als pobles veïns del Matarranya<sup>40</sup> permeten de datar les dues esbranzides d'aquesta primera etapa de construcció en el primer terç del segle XIV. A tall només d'hipòtesi hom pot pensar que els darrers templers d'Orta començarien l'església per la primera tramada de la nau; les obres es paralitzarien amb la desaparició de l'Orde per a ser reiniciades no gaires anys després per un arquitecte excel·lent.

La nostra proposta de datació estaria més a prop de la d'Emma Liaño que no pas de la de Joan Fuguet. Mentre la primera diu que el temple fou començat cap al 1300;<sup>41</sup> l'altre, malgrat que en un principi sembla fixar-lo entre finals del segle XIII i començaments del següent,<sup>42</sup> acaba inclinant-se per les darreries del segle XIII.<sup>43</sup> Des de la nostra òptica, la indiscutible relació formal entre els pilars, les pilastres i el perfil dels nervis de la Catedral de Tortosa —iniciada per Bernat Dalguaire d'Orta l'any 1346— amb les pilastres i el perfil dels nervis de la capçalera i del primer tram de Sant Joan d'Orta imposa prudència i, per tant, endarrerir l'inici de les obres a les primeres dècades del segle XIV.<sup>44</sup>

Molta més complicació presenta, en canvi, provar de donar una cronologia ajustada per a la resta de la nau. Gairebé tot fa pensar que es tracta d'una obra aixecada en ple segle XV. D'antuvi cal senyalar que, tal com posa de manifest Joan Fuguet en la seva tesi doctoral,<sup>45</sup> no segueix el ritme que Lavedan defineix per a les construccions gòtiques catalanes del segle XIV, consistent en establir una nau amb el mateix nombre de trams que de costats.<sup>46</sup> Encara que no és ni pot ser una regla general i malgrat que potser es faria difícil de seguir en el cas d'Orta perquè hauria d'abastar set tramades, el cert és que les plantes del segle XV es caracteritzen per no acomodar-s'hi.<sup>47</sup> Ultra això, podem advertir també com el perfil dels nervis de creueria del segon i tercer trams i de llurs capelles laterals, el sistema de sustentació d'aquestes i el tractament escultòric de llurs culs de llàntia, la imbricació i decoració de les bases de les pilastres i, per no cansar més, la morfologia i estructuració de la portada lateral d'ascendència flamenca responen a les respecti-



5. Costat meridional.

ves tipologies pròpies dels temples gòtics del segle XV a casa nostra.

Això no obstant, no falten tampoc alguns trets que apunten cap a la centúria següent. Sense que això vulgui deixar de banda les claus de volta del típic cor del cinc-cents que s'aixeca a la tercera tramada de la nau, aquest és el cas de la de la capella central del costat de l'Epístola i la de la capella occidental de la banda de l'Evangeli. Totes dues porten la inscripció *IHS*; plenament renaixentista la segona<sup>48</sup> i protorenaixentista la primera.<sup>49</sup> Tot i no ser aliens a la tradició gòtica, d'inspiració igualment renaixentista són també els florons o rosàcies de les claus secundàries de la capella meridional del tercer tram. A més a més, la decoració plana i esquemàtica tot imitant les tècniques orfebres del cisellat i embotit així com la nítidament definida alternància de motius vegetals, heràldics i facials en els capitells de les pilastres del darrer tram denoten una manera de fer pròpia de l'escultura del primer terç del segle XVI.<sup>50</sup>

El rebaixadíssim arc carpanell de les arquivoltes de la portada occidental així com la lleugera imbricació i la decoració a base de piques en els plints del seu brancal posen de manifest que la façana és obra també de la mateixa època.<sup>51</sup> Màxim si ens fixem en que la disposició d'una senzilla cornisa sobre simples permòdols serveix per a definir un atípic i esquemàtic frontó de coronament que deixa entreveure un cert gust pels arranjaments d'inclinació renaixentista.

En conclusió, atès que gairebé tots els trets arquitectònics del quatre-cents es perpetuen al llarg de la primera meitat del cinc-cents i que la tradició gòtica perviu a casa nostra fins a les darreries d'aquesta centúria,<sup>52</sup> les particularitats estilístiques suara esmentades ens permeten de datar l'inici de la segona

<sup>38</sup> En això seguim expressament Joan Fuguet (cfr. *ibidem*, p. 525).

<sup>39</sup> Cfr. Emma Liaño, *op. cit.*, p. 9.

<sup>40</sup> Val la pena de fer la comparació de les marques d'Orta amb les que, per a cada una d'elles, recull Manuel Siurana (cfr. Manuel Siurana Roglan: *La arquitectura gòtica religiosa en el Bajo Aragón turolense*, Instituto de Estudios Turolenses [CSIC], Teruel, 1982).

<sup>41</sup> "Empezado —el temple— hacia 1300", ens diu (Emma Liaño: *op. cit.*, p. 9).

<sup>42</sup> Cfr. Joan Fuguet: *op. cit.*, p. 156.

<sup>43</sup> Cfr. *ibidem*, p. 157.

<sup>44</sup> Sense que això vulgui dir res més que l'apuntament d'una hipòtesi especulativa, a falta de documentació és lícit de preguntar-se fins a quin punt aquell "bon mestre constructor" que Joan Fuguet endivina treballant a Orta (cfr. *ibidem*, p. 158) no era Bernat Dalguaire; o son germà Pere o son gendre Domingo Prunyonosa.

<sup>45</sup> Cfr. *ibidem*, p. 155.

<sup>46</sup> Cfr. Pierre Lavedan: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*, Paris, 1935.

<sup>47</sup> Vegeu les dues notes anteriors.

<sup>48</sup> Cfr. Emma Liaño: *op. cit.*, p. 9.

<sup>49</sup> Són els apèndixs de les lletres allò que li donen el sentit renaixentista.

<sup>50</sup> I això a despit de què les testes siguin "molt semblants a les que Eulart (1928, II, p. 96) anomena els Sants Joans que encara es poden veure a la sala del castell d'Atlit a Terra Santa" (Joan Fuguet: *op. cit.*, p. 155).

<sup>51</sup> Cfr. Emma Liaño: *op. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup> Cfr. Joaquim Garriga: *L'època del Renaixement*, dins *Història de l'art català*, Francesc Miralles, ed., Edicions 62, IV, Barcelona, 1983, p. 17 i, per a una visió general, pp. 17-34 i pp. 165-171.

etapa constructora de la parroquial d'Orta cap a finals del segle XV o, més probablement, a començaments del segle XVI.

En favor d'aquesta tesi vindrien a operar també alguns factors de caràcter extraartístic. En primer lloc, cal no oblidar que Orta patí molt la guerra civil del segle XV. Arrenglerada en el bàndol contrari al dels seus senyors santjoanistes, durant gairebé cinc anys sofrí contínues escomeses per part del comandador de la Freixneda fins que hagué de capitular.<sup>53</sup> Per un altre cantó, malgrat anar creixent —igual que tota la Terra Alta— lentament però consolidada al llarg del segle XV,<sup>54</sup> la població d'Orta experimentà un veritable esclat demogràfic a començaments del segle XVI.<sup>55</sup> En augmentar de forma considerable la feligresia, el fort creixement demogràfic havia de propiciar una ampliació del temple. Quant a la capacitat econòmica per a acometre-la val a dir que, entre 1495 i 1535, les rendes que els santjoanistes extrauen de la comanda d'Orta s'han incrementat en un 62 %<sup>56</sup> i que és en aquesta època quan es comença a apreciar el safra d'Orta com el millor d'Espanya.<sup>57</sup> De la importància econòmica d'aquest producte ens en donen una bona idea no solament els preus,<sup>58</sup> sinó també el que fos un mitjà de sobornament i d'obsequi per als magnats.<sup>59</sup>

Una vegada més tampoc aquí no anem a una amb Joan Fuguet. En especular —sense massa convicció, certament— sobre la possibilitat que l'absis i la nau podien haver estat aixecats en dues etapes diferents, aquest autor veuria la construcció de la segona com una cosa gairebé immediata a la del primer<sup>60</sup> de manera que, segons ell, la nau podria acabar-se al segle XV.<sup>61</sup> Malgrat tot, però, les contínues referències a esglésies temples de Catalunya i França en parlar de la façana occidental, denoten que en tot moment està pensant en una construcció molt més primerenca.<sup>62</sup> De fet, malgrat l'atipicisme en el gòtic català dels contraforts en biaix i de l'espadanya cobrint tot el frontis en edificis tan grans, les referències haguessin pogut estar unes altres si Joan Fuguet hagués encertat en la datació de la façana<sup>63</sup> i s'hagués adonat que l'espadanya és barroca.

D'acord amb això és evident que hi ha una tercera etapa

constructiva, la de l'espadanya. Tant l'estructuració general com l'organització de les sis obertures responen als ideals de jerarquització, gradació i concatenació de les parts característiques de l'arquitectura barroca. Però d'arrel clarament valenciana. En efecte, igual que a l'arquitectura barroca valenciana impulsada pels *novatores*, aquí preval, a més a més d'una acuradíssima estereotomia, la funcionalitat, l'estructura i les masses i volums per damunt de la decoració.<sup>64</sup> Crida l'atenció que, en alçat, l'espadanya es desenvolupa igual que la façana occidental d'una de les esglésies més emblemàtiques del barroc valencià d'aquesta filiació, la de Santa Maria d'Alcoi.

Incidint en aquest mateix sentit, podem dir que un entaulament similar al de l'espadanya d'Orta el trobem separant el segon i el tercer cos de la torre-campanar de l'església antiga de la Vall d'Uxó. Ultra això, els gallardets a manera de mènsula de sustentació del nostre entaulament no solament és molt comú a les façanes barroques castellonenques, sinó que també apareix en *Perspectiva Pictórica et Architectonica* del P. Pozzo, un dels tractats més estudiats pels *novatores*.<sup>65</sup> Finalment, cal emfasitzar el fet que la cornisa mixtilínia de coronament en les façanes —encara que comuna a tota Espanya— fou introduïda per aquests arquitectes valencians.<sup>66</sup> No és estrany, doncs, que cornises similars en forma i perfil a la d'Orta les trobem també en una bona munió d'esglésies del nord de la província de Castelló.<sup>67</sup>

De tot, però, el que crida més l'atenció és la absoluta identitat entre el coronament d'Orta i el de la façana del transepte de la Col·legiata de Xàtiva. No solament és idèntica la forma i el perfil de la cornisa, sinó fins i tot la forma, la disposició i el bisellat i motllurat de l'obertura superior. Cal no oblidar la importància capital de les façanes del transepte d'aquesta col·legiata en l'origen i ulterior difusió del barroc oblic valencià.<sup>68</sup>

En fi, de tot l'anterior podem concloure que aquesta tercera etapa constructiva tingué lloc cap a la meitat del segle XVIII. Prova que estem en el cert és la matussera inscripció del fris de l'entaulament suara citat. Encara que només visible amb

<sup>53</sup> Cfr. Emili Morera: *op. cit.*, p. 491.

<sup>54</sup> Pensem que la població d'Orta experimentà un creixement del 33'3 % en gairebé un segle i mig. Dels 801 focs que donava el fogatge de 1357 (cfr. Próspero Bofarull y Mascaró: *Censo de Cataluña ordenado entiendo del rey don Pedro el Ceremonioso*, dins *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, XII, Barcelona, 1856, p. 45) passà als 108 que ens proporciona el de 1497, l'únic fogatjament de l'Arxiu de la Corona d'Aragó relativament aprofitable (cfr. Josep Iglésies [i Fort]: *El fogatge de 1497*, Fundació Salvador Vives Casajuana, 2 vols, Barcelona, 1991, p. 77 del primer volum i pp. 338-339 del segon).

<sup>55</sup> Dels 108 focs del fogatge de 1497 (vegeu la nota anterior), Orta passa als 138 focs que proporciona el de 1553 (Josep Iglésies [i Fort]: *El fogatge de 1553*, Fundació Vives Casajuana, 2 vols, Barcelona, 1979-1981, p. 49 del primer volum i pp. 176-177 del segon). Només en aquests pocs anys, la població de la vila va créixer, doncs, més del 30 %. És a dir, quasi el mateix percentatge que en tot el segle i mig anterior; però molt més en xifres absolutes.

<sup>56</sup> Cfr. Pascual Ortega: "La encomienda de Horta de la Orden de San Juan de Jerusalén durante la primera mitad del siglo XVI", dins *Jornades d'Història: Antonio Agustín (1517-1586) i el seu temps* (Tarragona, 1986), II, Barcelona, 1990, p. 424.

<sup>57</sup> Cfr. Henri Lapeyre i Ramon Carande: "Relaciones comerciales en el Mediterráneo durante el siglo XVI", dins *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Sardenya, 8-14 desembre 1957), Artes Gráficas Argos, Madrid, 1959, p. 737.

<sup>58</sup> Era tan car que "una liura equivalia —en la segona meitat del segle XVI— a quasi dos cafissos de blat en època difícil, a tres robes de bona llana i a quatre roves d'oli" (Àngel Sesma Muñoz: *Transformación social y revolución comercial en Aragón durante la Edad Media*, Fundación Juan March, Madrid, 1982, pp. 37-38). [Nota: *A l'Aragó 1 rova = 11'902 Kg. i 1 cafís de blat —encara que varia segons el gra— equivaldria a 140 Kg. aproximadament.*]

<sup>59</sup> Cfr. Henri Lapeyre i Ramon Carande: *op. cit.*, p. 737.

<sup>60</sup> "Els templers —escriu— van començar l'església per l'absis a finals del segle XIII i els seus continuadors immediats, els hospitalers, modificaren el pla de coberta amb arcs diafragma per la creueria" (Joan Fuguet: *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, tesi doctoral microfitxada número 87, Barcelona, 1989, p. 157).

<sup>61</sup> Cfr. *ibidem*, p. 156.

<sup>62</sup> Cfr. *ibidem*, p. 156.

<sup>63</sup> Així, sense anar més lluny, la capella de Sant Jordi de Poblet, datada al segle XV, o l'ermita de la Mare de Déu de l'Esperança del Portell, presenten també contraforts en biaix a la capçalera. Una solució, aquesta, molt freqüent en el gòtic sorià contemporani de la segona etapa constructiva d'Orta (cfr. J. M. Martínez Frías: *El gòtic en Soria*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980).

<sup>64</sup> Aquestes són les característiques definitives de l'arquitectura dels *novatores* valencians (cfr. Joaquín Bérchez: *Arquitectura barroca valenciana*, Obra Social y Cultural Bancaixa, València, 1993, p. 18/19 i p. 20/21).

<sup>65</sup> Cfr. *ibidem*, p. 51.

<sup>66</sup> Cfr. *ibidem*, p. 65 i segs.

<sup>67</sup> Només a tall d'exemple volem esmentar l'església de la Sang de Castelló, la d'Ares del Mestre i la de Sant Pere a Sant Mateu.

<sup>68</sup> Cfr. Joaquín Bérchez: *op. cit.*, p. 51 i pp. 63-65.



uns prismàtics potents, hom hi pot llegir: *Geronimo 1758 Francisco*.

Tenint en compte la filació valenciana de l'espadanya i que tota ella posa de relleu l'actuació d'un arquitecte de categoria, resulta fàcil la identificació d'aquest autor. Es tracta de Francisco Antonio Aldaz Pina (1731-1802), més conegut pel seu nom religiós de Fr. Francisco de Santa Bárbara. I això per diverses raons. Una, perquè estudià matemàtiques i arquitectura a Xàtiva sota el mestratge de son oncle Fr. José Alberto Pina,<sup>69</sup> qui fou per més de trenta anys director dels treballs de la nau de la col·legiata.<sup>70</sup> En segon lloc, perquè Francisco de Santa Bárbara professà de jeroni l'any 1757,<sup>71</sup> un any abans de l'erecció de l'espadanya; i és lògic que, juntament al seu nom, fes constar a la inscripció la seva condició de jeroni. Finalment, la comparació de l'espadanya d'Orta i la de l'església de Sant Miquel de Burjassot (1765-68), una obra documentada de Francisco de Santa Bárbara,<sup>72</sup> no deixa cap lloc als dubtes. Encara que no exactament iguals ja que llurs parts es concebeixen en ritme invertit una de l'altra, hi abunden les coincidències. D'aquestes, la similitud de proporcions entre les espadanyes i les façanes no és, ni molt menys, una de les menys importants.

Per a acabar no resta sinó dir que entre la volta de creueria i l'actual teulada hi ha un espai que, a manera de golfes, abarca tota la fàbrica. Tot i que és clar que es construí previ desmuntament de la teulada que originàriament cobria la creueria i malgrat que semblaria lògic de pensar que aquest espai es construiria tot coincidint amb l'espadanya o posteriorment a ella, com que no ens ha estat possible de estar-hi, no estem en condicions ara per ara de donar-ne cap datació fiable.

### 3. Conclusions

En síntesi atapeïda es pot concloure tot posant de relleu que, deixant de banda les golfes a les que suara ens referiem, l'església d'Orta es bastí en tres etapes constructives. Una primera, al primer terç del segle XIV, començà en una primera esbranzida per la part meridional del primer tram i, en una segona empena, continuà per la part de l'absis i la resta d'aquesta tramada. Cap a finals del segle XV o, més probablement, a començaments del segle XVI s'iniciaren els treballs que donarien cap a l'erecció del segon i tercer tram i la façana. En un tercer moment, al 1758, Fr. Francisco de Santa Bárbara aixecà l'esplèndida espadanya.

Ultra això, cal no silenciar els errors continguts en la tesi doctoral del qui fins ara més profundament havia estudiat el temple. Uns errors que, a la vista del que en aquest sentit ja indicàvem al nostre treball sobre el mite de l'eterna regeneració a la parroquial d'Orta,<sup>73</sup> Joan Fuguet s'ha vist en la necessitat de subsanar en donar la seva tesi a la impremta.<sup>74</sup> En el llibre reconeix ja sense dubtes dues etapes constructives. Segueix fixant l'inici de la primera en el segle XIII, però, ara, concretant-la cap als darrers anys, per a perllongar-la al primer quart del següent; la segona, entre els segles XV i XVI.<sup>75</sup> L'espadanya esdevé ara també barroca. I tot sense citar-nos.

Naturalment, l'acceptació de les nostres tesis el porta a haver de fer una nova redacció del que havia escrit a la tesi sobre l'església de Sant Joan d'Orta a base d'ometre, canviar, descontextualitzar i afegir coses.<sup>76</sup> Amb tot, però, i a despit que l'espadanya s'ha convertit en el nou redactat en barroca, s'equivoca en atribuir-la al segle XVII.<sup>77</sup>

<sup>69</sup> Cfr. Eugenio Llaguno: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, IV, Ediciones Turner, Madrid, 1977, p. 292 i Marcos Antonio de Orellana: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Xavier Salas ed., Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967, p. 566.

<sup>70</sup> Cfr. Marcos Antonio de Orellana: *op. cit.*, p. 544 i cfr. també Salvador Aldana Fernández: "Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, Madrid, p. 52.

<sup>71</sup> Cfr. Eugenio Llaguno: *op. cit.*, p. 292 i cfr. també Marcos Antonio de Orellana: *op. cit.*, p. 566.

<sup>72</sup> Cfr. successivament p. 293 i p. 566 de les dues obres correlatives citades en la nota anterior.

<sup>73</sup> Cfr. Àngel Monlleó i Galcerà: "El mite de l'eterna regeneració a la capella de la Puríssima de l'església parroquial d'Orta", *Primeres Jornades sobre els Ordes del Temple i l'Hospital a l'Ebre*, Ascó-Miravet, 25-26-27 de novembre de 1984, 26 pàgs. (en premsa).

<sup>74</sup> Cfr. Joan Fuguet: *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 1985.

<sup>75</sup> Cfr. *ibidem*, p. 130.

<sup>76</sup> Invitem el lector a fer una lectura paral·lela de les pàgines 130-131 del llibre i les pàgines 154-157 de la tesi.

<sup>77</sup> Cfr. *ibidem*, p. 131.

# LOS ORÁCULOS DE LAS DOCE SIBILAS DE BALTASAR PORREÑO. UN EJEMPLO DE LA ICONOGRAFÍA Y LITERATURA SIMBÓLICA EN EUROPA

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Universitat de València

EL gran impacto que a lo largo de los siglos ejerciera el mundo clásico tuvo amplia resonancia en las cortes europeas del Renacimiento y Barroco. Fruto maduro de este influjo sería el Colegio de Corpus Christi de Valencia, más conocido por "el Patriarca", que en 1586 fundara San Juan de Ribera.

Persona de exquisita sensibilidad para las artes y dotado de una prodigiosa inteligencia, y aun todavía más acendrada espiritualidad religiosa, se convirtió en un auténtico mecenas de las artes propiciando la construcción de un complejo a la vez intelectual y eucarístico bajo las directrices de Trento.<sup>1</sup>

En él ocuparía lugar importantísimo la Biblioteca, en la cual se halla un curioso libro que el licenciado Baltasar Porreño, natural de la ciudad de Cuenca y cura de las villas de Sacedón y Córcoles publicara en 1621. Aun cuando el Patriarca Ribera ya había muerto por esta fecha, el libro refleja la línea de otras publicaciones adquiridas por él mismo, en las que la teología y la patrística o los tratados devotos coexisten en admirable compañía con la literatura clásica y los lenguajes crípticos de la emblemática y los jeroglíficos. El propio título es una muestra evidente de la conjunción entre el mundo bíblico veterotestamentario y cristiano con el mundo griego y helenístico-romano, en el que surgieron las Sibilas, impregnadas de leyenda y misterio, como profetisas de Cristo entre los gentiles.<sup>2</sup>

La impronta del lenguaje simbólico queda de manifiesto en las numerosas citas que hace de autores clásicos y de otros escritores de gran predicamento en la época, como el propio Piero Valeriano, cuyos *Hieroglyphica*, aparecidos en Basilea en 1556, crearon una auténtica enciclopedia de símbolos.

La finalidad que movió a Porreño a escribir su tratado de las Sibilas queda manifiesto al final de la obra donde expresa su deseo de la gloria de Dios y de su madre la Virgen María. Que su empeño no fue vano lo demuestran los ciento treinta y tres autores citados, de los que él mismo afirma que recogió lo dicho en su libro.<sup>3</sup> Semejante erudición provocaría un ritmo de

escritura un tanto acumulativo que priva a la prosa de mayor agilidad. Pese a ello no puede negarse un notorio empeño de síntesis, que aúna a San Jerónimo con Marco Varrón o a Homero con San Agustín.

En la antigua Grecia la figura de la Sibila se desarrolló bajo la influencia del culto de Dionisio, perfilándose como profetisa asociada bien a una fuente sagrada o a un antro. Varrón fijó en diez el número de las Sibilas, disponiéndolas en este orden: Pérsica, Líbica, Delfica, Cimeria, Eritrea, Samia, Cumana, Hespéontica, Frigia y Tiburtina.

El tema pervivió durante la Edad Media —*Speculum majus* de Vicente de Beauvais— para tomar un nuevo auge a raíz de la publicación en 1481 de las *Discordantie nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum* de Filippo Barbieri, que añadió dos Sibilas: la Europa y Agripa.

El motivo de la inclusión de las Sibilas en el ámbito cristiano estaría en su cotejo con los profetas del Antiguo Testamento, ya que, según Clemente Alejandrino, Dios había dado a los griegos y gentiles profetisas para que anunciaran la venida de Dios al mundo del mismo modo como había suscitado entre los judíos a los Profetas, para que en ningún tiempo se pudiese alegar ignorancia en asunto de tanta trascendencia.<sup>4</sup>

La vía por la que las Sibilas se introdujeron en la literatura y en el arte cristianos fue el mundo judío, fundamentalmente a través de las colonias asentadas en Alejandría en el siglo II a.C., influido a su vez por las colecciones de oráculos sibilinos de origen helenístico que llegaron muy tempranamente a su conocimiento y de los que se sirvieron para defender con sentido apologetico su fe monoteísta. Esta literatura sibilina prendió en los escritores cristianos, siendo las *Institutiones divinae* de Lactancio —siglo VI— una de las primeras obras inspiradas en ella.<sup>5</sup>

El número de las Sibilas, así como su denominación y atributos, ofrece diferentes versiones que muestran la complejidad y, a veces, la ambivalencia de estos personajes.<sup>6</sup> No menos

<sup>1</sup> Ver F. Benito Doménech, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980.

<sup>2</sup> El título completo del libro de Porreño y otros datos de interés son los siguientes: *Oráculos de las doce Sibilas. Profetisas de Christo Nro Señor entre los Gentiles*. Por el Licenciado Baltasar Porreño natural de la Ciudad de Cuenca cura de las Villas de Sacedón y Córcoles. Dirigidos a Don Lorenzo de Figueroa Cavallero de la Religión de S. Juan. Enbajador por esta Sagrada Religión en la corte de su Mag. (estad) y Comendador de las encomiendas de Pazos Arrenteiros y Peñalen. Co(n) Privilegio e(n) Cuenca. Por Domingo de la Yglesia. Año 1621. P. de Torres For mis. El libro lleva cubierta de pergamino y todas las hojas están atacadas por bibliófagos, algunas con un notable deterioro que no afecta casi nada a las 12 xilografías que contiene. La portada se abre con un grabado calcográfico muy sencillo y de traza un tanto torpe, con un frontis a modo de arco de triunfo, con columnas pareadas que apean sobre sendos pedestales y escudo nobiliario en el entablamento. A los consabidos privilegio real, tasa y licencia siguen cuatro composiciones poéticas en alabanza del autor escritas por el licenciado Francisco Porreño hermano suyo, que era Colegial de su Majestad en su Real Colegio de la Universidad de Alcalá y Cura de San Esteban de la ciudad de Huete, por el doctor Juan de Quiñones Corregidor de El Escorial, por Fray Julián de Cuenca, religioso Menor Descalzo, predicador y Guardián del Convento de San José de la villa de Brihuega, y por Alonso Palomero, Familiar del Santo Oficio y natural de Sacedón. A continuación comienza el tratado propiamente dicho, hasta un total de 72 folios numerados, concluyendo con las fórmulas consabidas: CON PRIVILEGIO. En Cuenca, por Domingo de la Iglesia. Año de M.DC.XXI.

<sup>3</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 71-72.

<sup>4</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 1.

<sup>5</sup> S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 262.

<sup>6</sup> A este respecto se pueden consultar: E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, París, 1958, pp. 339-342 (existe una versión española con el título: *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986); E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1969, pp. 255-277; L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, París, 1956, pp. 420-428.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

enigmático se presenta su origen, edad e, incluso, su propio nombre, SIBYLLA en latín, derivado del griego Σίβυλλα, del que se dice también que es de origen desconocido.<sup>7</sup>

Según Réau, los estudiosos de la Etimología han tratado de derivarlo del griego "theou bulê" (voluntad de Dios) o del latín "sabia" (sabía), pero está probablemente tomado de las lenguas orientales,<sup>8</sup> utilizándose como equivalente a profetisa o adivina.<sup>9</sup>

Este don profético, según San Jerónimo, lo recibieron en virtud de su virginidad. Muchos gentiles, no obstante, reticentes ante las profecías de un Mesías—Dios y hombre—que había de nacer de una madre virgen, las tuvieron por locas y procuraron quemar sus oráculos, pese a lo cual los cristianos conservaron muchos de sus versos, en particular de la sibila Eritrea, que pusieron entre sus escritos, como afirmaron Lactancio Firmiano y Marco Varrón. Más aún, los santos y doctores escolásticos reconocieron en ellas el don de profecía y las consideraron como santas.<sup>10</sup>

La iconografía de las Sibilas en el arte cristiano tiene un carácter profundamente simbólico. Ya en la Edad Media la Sibila aparecía como la voz del mundo antiguo que prometía el Salvador a los gentiles, en tanto que los profetas lo anunciaron a los judíos. Ejemplo bien patente es el de la sibila Eritrea, la más representada generalmente en esta época, colocada en los pórticos de las catedrales de Laón y de Auxerre—siglo XIII— a las que había precedido la del fresco de S. Angelo in Formis del siglo XI.<sup>11</sup>

En el siglo XV Europa se puebla de Sibilas con caracteres distintos, que Mâle agrupa en varias familias: la primera comprende diez Sibilas cuyos oráculos se inspiran en las *Institutiones divinae* de Lactancio, con un claro ejemplo en el templo de Malatesta en Rimini; la segunda, más rica y desgraciadamente

desaparecida, la del palacio Orsini de Roma con doce Sibilas cuyos oráculos se corresponden con los de los respectivos profetas del pueblo judío; la tercera, próxima a la precedente, se halla en la obra ya mencionada de Filippo Barbieri, de 1481, que alcanzó en Italia un éxito sin precedentes. De la combinación de estas tres series surgiría una cuarta familia en Francia cuyas Sibilas llevan nuevos atributos, a la vez que difieren de las italianas en vaticinar no sólo la llegada de un Mesías Salvador nacido de una madre virgen, sino también su infancia, pasión, muerte y resurrección. Los propios atributos configuran una síntesis armónica de la vida de Jesús.<sup>12</sup>

Ecos del libro de Barbieri se hallan en los cobres de Baccio Baldini, sin duda el más importante grabador florentino del siglo XV,<sup>13</sup> y en la grandiosa bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, recientemente restaurada,<sup>14</sup> donde sólo cinco de las famosas Sibilas: Cumana, Delfica, Eritrea, Líbica y Pérsica, tienen el privilegio de alternar con otros tantos profetas veterotestamentarios en la más sublime Historia de la Salvación jamás pintada.

Los atributos quedan aquí reducidos a libros o rollos de pergamino, y tan sólo una lámpara, a punto de ser encendida por un erotes con una tea ardiendo, alumbra a la sibila Eritrea como símbolo de la inspiración divina.

Si nos centramos en las doce xilografías de los *Oráculos* de Baltasar Porreño, advertimos características ciertamente diferenciadas respecto de estos antecedentes italianos y franceses. Su fuente de inspiración, así como de otras Sibilas de los siglos XVII y XVIII en España e Iberoamérica, fue la serie grabada por Crispin van der Passe el Viejo, bajo el título de *XII Sibylarum icones elegantissimi... delineati, ac tabulis aeneis in lucem editi*, que apareció en Colonia en 1601, y que Santiago Sebastián pudo cotejar gracias a la información facilitada por

<sup>7</sup> A. Cherpillod, *Dictionnaire etymologique des noms d'hommes et de dieux*, París, Milán, Barcelona, México, 1988 (voz sibylle).

<sup>8</sup> Réau, *op. cit.*, p. 422. Porreño (fol. 2) citando a Varrón y a San Jerónimo, dice que Sibila es lo mismo que "consejo de Dios".

<sup>9</sup> Es interesante la versión que hace el *Diccionario de la Lengua castellana* de la Real Academia Española (t. 6, Madrid, 1739), donde dice textualmente: "Sibila. Vale lo mismo que Profetisa o Adivina. Es nombre que los antiguos dieron a ciertas mujeres sabias que creyeron tener Espíritu Divino. Hablaron en sus versos altamente de la venida del Mesías, y otras muchas cosas propias de la Religión Católica. Fueron diez (cita las que ya he enumerado en el texto). La más célebre y famosa de todas fue la Erithrea, según San Agustín y San Isidoro, y éste dice que se formó esta voz del griego Bios, que quiere decir Dios en el Dialecto Eólico. Lat. Sibilla, ae. S. Isidoro, Libro 8; Orígenes, cap. 8 de Sibilis; Fray Luis de Granada, Symb. part. 4, cap. 4, párrafo 1. Porque Sibila (según la interpretación de algunos) quiere decir Prophetissa, o intérprete de los consejos de Dios".

<sup>10</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 2.

<sup>11</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>12</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, *op. cit.*, pp. 256-272.

<sup>13</sup> Ver *The illustrated Bartsch*, 24 Commentary, Part. 1, *Early Italian Masters*, 1993, pp. 199-216.

<sup>14</sup> Ver *La Capilla Sixtina. Una restauración histórica*, Madrid, 1995.





Figura 4.



Figura 5.

la investigadora Helga von Kuegelgen. En un artículo sobre las Sibilas el citado profesor se limita a afirmar que las xilografías del tratado de Porreño son iguales a los grabados de van der Passe,<sup>15</sup> salvo que, en ocasiones, están invertidas respecto de aquéllos perdiendo naturalmente “la exquisita calidad de los originales, por la mano inexperta” del que las hizo.<sup>16</sup>

El pintor mexicano Pedro Sandoval, de la segunda mitad del siglo XVIII, se inspiró en la obra de Baltasar Porreño para la serie de cuadros de las Sibilas del Paraninfo de la Real y Pontificia Universidad de México, que luego pasaron a otras diferentes estancias académicas, aunque pudo haber conocido también directamente los modelos de van der Passe por la superior calidad artística de las pinturas respecto de las xilografías.

En cuanto a las afirmaciones de Santiago Sebastián se deben hacer algunas precisiones acerca de la valoración artística y, sobre todo, respecto de Baltasar Porreño el mentor literario de Sandoval.

Desde el punto de vista artístico, si bien las xilografías no alcanzan la precisión y la belleza del buril, hay que reconocer, no obstante su tosquedad, trazos expresivos y sugerentes no exentos de cierta elegancia, como se advierte, sobre todo, en las sibilas Delfica, Cumana y Cumea.

Por lo que atañe al mentor literario, del que transcribe parte de los versos de sus *Oráculos de las doce Sibilas* en los comentarios a las pinturas de Pedro Sandoval, se advierte que el profesor Sebastián no ha leído la obra en su totalidad, pues, de lo contrario, no se habría referido a la “pérdida de precisión iconográfica respecto a las descripciones de los siglos XV y XVI”, ni habría interpretado a su modo, sin hacer alusión alguna, los atributos de las sibilas Líbica y Triburtina que Porreño precisa con claridad.

Nuestro cometido es, por tanto, demostrar la profundidad doctrinal con que Porreño ilustra el significado y simbolismo

de cada Sibila, así como su sentido crítico, cuando difiere, en ocasiones, de lo dicho por otros autores a los que cita.

Al tratar de las Sibilas en conjunto precisa su número, invocando la autoridad de Bernardino de Busto y del *Promptuario de las medallas* entre otros, que incluían a la Europea y a la Egipcia entre ellas, llegando al número de doce.<sup>17</sup>

El licenciado Porreño, fiel a su empeño, afirma con rotundidad que su libro “es un verdadero retrato de las Sibilas, y las divisas que tienen son muy al propósito de sus profecías, como se verá en el discurso de cada una de ellas; y así digo, que de cuantas pinturas de Sibilas he visto en el discurso de mi vida, ningunas he visto jamás que sean más propias ni más ciertas; y movido de esta seguridad tomo la pluma para escribir de estas ilustrísimas mujeres, para que de aquí adelante los pintores se acomoden a esta pintura, y las pinten de este talle, pues este es el propio y el más conforme a la verdad y propiedad que se requiere”.<sup>18</sup>

Es evidente que Porreño está aquí refiriéndose tanto a la imagen escrita como a la imagen pintada, haciendo uso de un juego de palabras un tanto equívoco propio del conceptualismo barroco.

El conjunto de los medallones de su libro muestra a las Sibilas efigiadas tan sólo de busto con elegantes ropajes y trenzados o sueltos cabellos, adornados con cintas, perlas o turbantes que evocan a Botticelli, Leonardo y la escuela veneciana. Alrededor corre una inscripción en latín alusiva al nombre y origen de cada una, y al pie figura una estrofa latina referida a la profecía respectiva, enmarcado todo ello en un recuadro ornado con distintos elementos florales y puramente decorativos.

Es evidente que a poco que consideremos la fecha de publicación de los grabados de Crispin van der Passe—1601— en los que se inspiró el ilustrador de Porreño, advertimos la proximidad a la primera edición de la *Iconologia* de Cesare Ripa en

<sup>15</sup> Crispin van der Passe el Viejo fue, según Benezit (*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 6, 1966, p. 540), dibujante y grabador de buril y pintor, nacido en Armoyden (Zelandia) hacia 1564 y muerto en 1637. Pertenecía a la escuela holandesa siendo probablemente alumno de Dirk Coornhert, entrando como maestro grabador sobre cobre en la gilda de Amberes, editándose varias de sus obras en Londres, París y Francfort. Ch. le Blanc (*Manuel de l'amateur d'estampes, deuxième partie*, Amsterdam, 1971, pp. 147-149) difiere en cuanto a la fecha de nacimiento y de su muerte que sitúa hacia 1540 y 1629 respectivamente, afirmando que trabajó en Holanda, Inglaterra y Francia. Entre los 665 grabados que enumera de Crispin van der Passe, con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, santos, dioses de la mitología clásica, Artes y Ciencias, Bellas Letras, Historia, retratos, usos y costumbres, blasón y paisajes, figura el de las doce sibilas.

<sup>16</sup> S. Sebastián, “Las Sibilas: pervivencia de un tema clásico en el Barroco”, en *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, tomo IV, Madrid, 1983, pp. 167-174.

<sup>17</sup> A título comparativo es interesante cotejar el tratado de los *Oráculos de las Sibilas* de Porreño con el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas que, en su segunda parte, concluida en la ciudad de Toledo en el año 1582, tan sólo incluye cinco páginas (en la edición que hemos utilizado, impresa en Barcelona por Thomás Piferer el año 1775) dedicadas a diez sibilas, excluyendo la Europea y la Egipcia.

<sup>18</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 3.

Roma en 1593, tan sólo ocho años anterior, cuyas detalladas descripciones de personajes y alegorías, pese a no llevar ilustraciones, pudieron inspirar a aquél. En efecto, las Musas, representadas como vírgenes jóvenes, o alguno de sus atributos como el libro, común prácticamente a todas las Sibilas, tienen una evidente cercanía con éstas. La Filosofía, joven con cetro y tres libros, recuerda a la sibila Egipcia; la Inocencia y la Mansedumbre, representadas por una muchacha llevando en sus brazos un corderillo, evocan a la sibila Eritrea; la Doctrina, mujer portando cetro y con un libro abierto en el regazo, está próxima a la sibila Egipcia, así como la Paz con su ramo de olivo lo está de la sibila Europea.

Pero de todas las alegorías de Ripa la que queda mucho más próxima a la iconografía de las Sibilas es la Adivinación representada por una mujer con un libro entre las manos, instrumento propio de los augures, llevando sobre su cabeza una estrella como símbolo de la interpretación de oráculos y augurios. Así lo vemos en las sibilas Pérsica y Delfica, bien que en la Europea, Cuma y Helespóntica también refulge la estrella.

La descripción que hace Baltasar Porreño de cada una de las Sibilas tiene una perfecta correspondencia con las imágenes del libro, aunque describe también otras variantes, y, sobre todo, justifica el porqué de tal representación al cotejarla con las respectivas profecías en torno a la venida de Cristo.

De la sibila Pérsica, también llamada Hebrea y Caldea, cuyo nombre propio era Sambetha, dice: "Pintan a esta Sibila con el libro de sus profecías en la mano derecha, y el libro abierto, para dar a entender que de noche y de día trabajaba en escribir de la venida de Cristo al mundo... Píntanla también con el libro abierto para significar la antigüedad de su persona y escritos... Píntanla con la mano izquierda puesta sobre el pecho para dar a entender la seguridad de sus oráculos y la certeza que prometía al mundo por ellos, de la venida del Salvador. Finalmente la pintan mirando un resplandor y en él una cruz, porque ella entre todas las Sibilas fue la primera que trató de la Cruz y muerte de Cristo nuestro Señor y para dar a entender que en la Cruz y Pasión de Cristo consiste nuestro resplandor y felicidad...".<sup>19</sup>

La sibila Líbica, que Porreño considera la más antigua, se muestra con un ramo de laurel en la mano "en señal de la victoria que Cristo nuestro Señor había alcanzado de la muerte y del infierno, lo cual ella había significado en sus versos, porque antiguamente las cabezas de los vencedores se coronaban con laurel... Píntanla también con laurel para significar que el Reino de Cristo, de quien ella había profetizado, había de ser eterno... como lo es el laurel que en invierno ni en verano no pierde su verdor y en señal de la victoria que Cristo había alcanzado por la Resurrección; y así a los vencedores los llamamos laureados, y la corona que se da a las doncellas por su virginidad en el cielo se llama laureola".<sup>20</sup> Cita también a Piero Valeriano que afirma que el laurel era símbolo de la profecía y con él se coronaba a los profetas antiguamente.

Delfos, ciudad de la Beocia cerca del Parnaso, dio nombre a una de las Sibilas más celebradas en la Antigüedad: la sibila Delfica. Se le confundió con Dafne, hija de Tiresias, como aparece en la inscripción de la xilografía, extremo que Porreño se apresura a desmentir, invocando a graves autores como Don Juan de Horozco y Covarrubias en su libro sobre la verdadera y falsa profecía.

Según el erudito licenciado "pintan a esta Sibila mirando unos rayos de luz por dos cosas: la primera porque tuvo muy

señaladas ilustraciones del cielo entre todas las Sibilas; la segunda, porque llamó a la Virgen Nuestra Señora luz, de la cual nació el Sol". También explica que el libro cerrado nos da a entender el misterio altísimo de su profecía, "que fue decirnos que Dios había de nacer de madre Virgen y de Virgen madre, y que el medio de su Encarnación, que tomó para redimir al mundo, sólo lo penetraba Dios y de sola su Sabiduría podía salir esta traza y este hecho tan hazañoso...".<sup>21</sup>

La sibila Cumana, llamada también Amaltea y Demofile, y a menudo confundida con la Cuma, profetizó la muerte y resurrección de Cristo por lo que la pintan "con el libro de sus oráculos en la mano izquierda y con el lábaro, que era el guión y señal del Príncipe, el cual trajo con Cruz el emperador Constantino, y era divisa de paz en señal que esta Sibila profetizaba la paz que Dios había de dar al mundo con su venida y en señal del beso de paz que se habían de dar la divina y humana naturaleza en Cristo, como ella lo dijo en sus versos".<sup>22</sup>

Refiere también Porreño que algunas medallas del emperador Constantino llevaban el lábaro, y como empresa la Cruz con el mote "In hoc signo vinces" en conformidad con la visión celeste con que fue favorecido.

Aunque autores antiguos como Marco Varrón, Lactancio Firmiano o Arnobio no incluyeron a la Europea —o Europa— ni a la Egipcia entre las Sibilas, Porreño sí lo hace, siguiendo un librito antiguo de las profecías sibilinas y a Bernardino del Busto. Su lenguaje poético recordaba el de la Esposa del Cantar de los Cantares y la profecía de Isaías, 7: "Concebirá una doncella y parirá un hijo y se llamará Emanuel".

Porreño dice que la pintan mirando a un resplandor del cielo "para significar el que le comunicó Dios con el don de la profecía", y con "un ramo de oliva" en la mano por diversas razones: la primera como señal de la paz que anunciaba al mundo con sus versos, "porque la oliva es símbolo de la paz, como lo significó Virgilio en su Eneida... y mucho más lo significó la paloma, cuando trajo un ramo de oliva al arca de Noé"; "en señal de la felicidad que prometía al mundo con la venida del Salvador, y así la oliva es símbolo de la felicidad, como lo significó Virgilio"; "en señal de la condonación y gracia que Dios había de hacer al mundo mediante su venida", la cual profetizaba la Sibila con sus versos y Piero Valeriano simbolizó por la oliva; "en significación de la eternidad del Reino de Cristo que ella profetizaba... porque este árbol es símbolo de la eternidad"; "en señal de la victoria que Cristo nuestro Señor había alcanzado en el mundo..." y "en señal de la esperanza... de la venida del Redentor" que ella anunciaba. Finalmente la pintaban con la oliva "para dar a entender que con la venida de Cristo había de cesar la tempestad y turbación de la idolatría, y Cristo paloma candidísima había de anunciar la paz entrando en el arca como en tiempo de Noé dio significación la paloma, llevando la oliva en el pico, de que ya habían cesado las aguas del diluvio".<sup>23</sup>

La sibila de Cumas, denominada Cimeria por unos e Itálica por otros, tuvo gran resonancia en Virgilio y en la literatura virgiliana posterior, como lo demuestra en nuestros días el documentado estudio de Cristóbal Belda sobre esta profetisa efígiada en la bella portada renacentista de la sacristía de El Salvador de Úbeda.<sup>24</sup>

Cantada por Lucano y Ovidio, alcanza lírica exaltación en Virgilio, a la que el poeta llamó en su *Eneida* casta, diosa, sacerdotisa, virgen, compañera, santísima, alma, venerable... Pero el interés sube de tono en la Égloga IV donde, haciéndose eco de la profecía de la Sibila, proclama la venida de Cristo al

<sup>19</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 15v.

<sup>20</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 15v-16.

<sup>21</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 22-23.

<sup>22</sup> Porreño, *op. cit.*, fol. 28.

<sup>23</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 30-34.

<sup>24</sup> C. Belda Navarro, "Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la Sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)", *Imafronte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, n.º 1, 1985, pp. 5-21.

mundo, como así lo declararon tantos autores antiguos y modernos y glosó Eusebio de Cesárea.

El arte la representa "mirando una luz del cielo, en señal de la que a ella se le comunicó por el don de la profecía, y con un ramillete de flores en las manos puras y hermosas, en señal de la pureza de la Virgen, de quien ella especialmente hablaba en sus versos, y en conformidad de aquellas palabras de la Esposa, cuando gozosa de ver a su Esposo Dios humanado dijo: Han aparecido las flores en nuestra tierra".<sup>25</sup>

Según leemos en la inscripción del medallón correspondiente a la sibila Tiburtina, se le conocía también por Itálica y por Albunea, su nombre propio. Con ella se relaciona el vaticinio hecho al emperador Augusto acerca del nacimiento de un niño mayor que él, y la construcción de un templo con el título de *Ara Coeli*.

La iconografía la muestra con un cuenco o escudilla en la mano derecha y una palma en la izquierda; "la escudilla en señal de que Cristo nuestro Señor había de ser hombre y comer papitas cuando niño, de mano de su Madre Santísima... y la palma en señal de que había de padecer en Judea, donde hay abundancia de palmas", lo cual daba a entender una moneda del emperador Tito con una figura de esta provincia romana junto a una palma y con la inscripción *Judea capta*. Ve la palma asimismo como signo de la justicia de Cristo "porque da el fruto en una grande igualdad con las hojas... y porque la materia de la palma es incorrupta, cuales deben ser los Príncipes y los que gobiernan".<sup>26</sup>

La sibila Frigia escribió sus profecías en Anzira, ciudad de Asia Menor, cuyo nombre deriva de las áncoras de las naves que cogió Mitridates en este puerto a Ptolomeo, rey de Egipto, según narración de Plinio.

Aparece con una espada en la mano derecha y un ramo de laurel en la izquierda; la espada "por haber profetizado del temeroso juicio de Dios", y para dar a entender el Imperio de Cristo y su venida al mundo que traería la división entre el espíritu y la carne; el laurel por significar "la autoridad y el Imperio de Cristo y el triunfo de su Majestad", a la vez que el remedio que se iba a seguir con su venida, ya que el laurel es árbol contra el veneno, remedio de muchas enfermedades y señal de buena suerte, como recoge Valeriano en el libro 50 de sus *Jeroglíficos*. Su mirada hacia el cielo significaba que "de allá había de venir el que había de obrar todas estas cosas" y que "allá estaba el blanco de sus profecías".<sup>27</sup>

Los vaticinios de la sibila Egipcia, llamada Agripa por algunos, recuerdan por su lastimero lenguaje al Siervo de Yahvéh de Isaías. Sus atributos, un libro abierto y un cetro, nos confirman en "la continuidad que tuvo en el estudio de las cosas sagradas, y en descubrir al mundo las verdades de Cristo, que se manifestaron en el tiempo de su venida al mundo", aludiendo el cetro a la realeza de Cristo y al Reino de la Iglesia, "que había de ser uno por todos los siglos".<sup>28</sup>

La isla de Samos en el mar Egeo daría nombre a la sibila Samia, Babilónica para algunos, cuyo nombre propio oscila asimismo entre Herophile y Phyto. Su oráculo acerca del Juicio, que recuerda la segunda epístola de San Pedro y que parece imitaron autores como Platón, Ovidio, Séneca, Lucano y Lucrecio, entre otros, demostraría el gran predicamento del que gozó. La pintan con el libro de sus oráculos y con una corona de espinas "por haber profetizado que Cristo Señor nuestro

había de ser coronado de espinas por redimir al mundo y salvar los pecadores".<sup>29</sup>

Como se lee en la inscripción de su medallón, la sibila Helaspóntica nació en Marmiso, un lugar en el campo de Troya. Sus vaticinios estuvieron en gran medida relacionados con la Virgen y con Cristo como luz resplandeciente. Porreño dice que la pintan con el libro de los oráculos en su mano derecha y unas espigas en la izquierda "en significación de que no se cogieran en el mundo muchas espigas, ni se verían muchos agostos, desde el tiempo de su profecía hasta que Cristo naciese en el mundo...". El significado eucarístico es también patente dando a entender que "Dios venía a ser el pan vivo y verdadero manjar del alma", lo cual se simbolizó asimismo en una moneda acuñada por el emperador Vespasiano, aunque en sentido puramente material, en la que aparece una cornucopia llena de espigas, tal como refiere Piero Valeriano en el libro 56 de sus *Jeroglíficos*.

El libro cerrado que lleva la Sibila estaría en relación con el libro de los siete sellos del Apocalipsis joaneño, libro de los Misterios de Dios que sólo abriría el Cordero. Por la parte que se ha de abrir mira hacia la tierra "para dar a entender que la verdad nació de la tierra, como dijo David: Veritas de terra orta est (Salmo 84), y por la parte que está encuadernado y cosido mira hacia el cielo: Iustitia de coelo prospexit; y así la justicia y la paz se besaron en Cristo".<sup>30</sup>

Finalmente, la sibila Eritrea, conocida también como Babilónica, fue oriunda de esta ciudad jonia del Asia Menor. A ella se atribuyen los versos sistematizados en acróstico por Eusebio de Cesárea, donde los cristianos vieron las iniciales de IESUS CHRISTUS DEI FILIUS SALVATOR, que tratan del Juicio de Dios. A ella se refiere por tanto la Secuencia de difuntos:

Dies irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla  
Teste David cum sibylla.

Este tremendo Juicio contrasta con su figura, que muestra un cordero entre sus brazos "por ser éste la insignia de Cristo de quien ella dijo tantas profecías", y por significar "la inocencia de Cristo, su mansedumbre, su riqueza y la felicidad que al mundo prometía".<sup>31</sup>

Con lo dicho creemos haber demostrado la precisa descripción iconográfica y la conjunción entre imagen y palabra en los *Oráculos de las doce Sibilas* de Porreño, modelo de cura ilustrado y fiel intérprete de la síntesis entre el pensamiento clásico y la profunda simbología cristiana.

En relación con el tema que nos ocupa es útil recordar la serie de doce Sibilas de la parroquia de San Eufasio de Jaén, cuya fuente de inspiración fueron también los grabados de Crispin van der Passe el Viejo. El autor anónimo del siglo XVIII muestra notoria calidad, mas sus Sibilas no se acomodan a la forma de medallón de los grabados, y los bustos se muestran más alargados, teniendo junto a ellas distintas escenas relacionadas con la vida de Cristo que se enmarcan en cartelas recordadas animadas con elementos florales.<sup>32</sup>

En el ámbito valenciano, donde todavía se interpreta en alguna de nuestras iglesias el "Cant de la Sibilla", cabe destacar las Sibilas del santuario de la Virgen de los Remedios de Utiel, pintadas por Felipe Navarro en el siglo XVIII en las pechi-

<sup>25</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 36-40.

<sup>26</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 42-44.

<sup>27</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 47-51.

<sup>28</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 52-54.

<sup>29</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 57-60.

<sup>30</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 62-65.

<sup>31</sup> Porreño, *op. cit.*, fols. 67-71.

<sup>32</sup> L. Uliarte Vázquez, "Las sibilas de Jaén", *Traza y Baza*, n.º 8, Cuadernos Hispanos de Simbología, Homenaje a D. Diego Angulo, Departamento de Arte. Universidad Literaria de Valencia, pp. 58-61.



nas que sustentan la cúpula del camarín. Su iconografía difiere de los grabados y xilografías estudiados, aunque Lloréns Montoro sostiene que las estrofas en castellano del libro de Porreño pudieron ser una fuente literaria de estas pinturas.<sup>33</sup>

No quisiéramos dejar de constatar la existencia en la misma Biblioteca del Patriarca de un ejemplar de los *Sibyllina Oracula* de I. Opsopaeo Brettano, publicado en París en 1607, cuya portada se abre con un grabado firmado por C. de Mal-

lery, a la que se suman otros doce bellísimos cobres cuya exquisitez sólo es comparable a las egregias Sibilas de Philips Galle, el más inclito de los grabadores flamencos de la época.<sup>34</sup>

Por desgracia, si las xilografías del tratado de Porreño no están a la altura de éstos, pese a su expresividad, podemos alegar en favor del licenciado conquense su honesto empeño por recopilar cuantas noticias pudo acerca de estos enigmáticos pero fascinantes personajes que, todavía hoy, siguen siendo las Sibilas.

<sup>33</sup> J. V. Lloréns Montoro, "Un programa de sibilas en el arte valenciano: el Santuario de la Virgen del Remedio de Utiel", *Címal* 30, Gandía (Valencia), 1986, pp. 65-70.

<sup>34</sup> Ver *The illustrated Bartsch*, 56, *Netherlands artists, Philips Galle*, New York, 1987.

# LA DIFUSIÓN DE LOS MODELOS ITALIANOS EN LA MUTILADA SILLERÍA DE LA CATEDRAL DE SEGORBE: ICONOGRAFÍA Y FUENTES GRABADAS DE INSPIRACIÓN<sup>1</sup>

ISABEL MATEO GÓMEZ / BENITO NAVARRETE PRIETO

CSIC / Universidad de Valencia

Las noticias que nos da Quintero Atauri sobre la sillería de la catedral de Segorbe en su trabajo sobre las sillerías de coro españolas, son escasísimas: "La sillería de la catedral, es de arte decadente del siglo XVII y XVIII, obra de Nicolás Camarón, natural de Huesca".<sup>2</sup>

En efecto, la sillería fue ejecutada por Nicolás Camarón pero ya entrado el siglo XVIII, y constaba de cuarenta y tres bajorrelieves en la sillería alta. Ceán, recogiendo a Orellana,<sup>3</sup> nos da estas primeras noticias y nos informa de otras actividades del artista en la ciudad de Segorbe, donde muere en 1767.<sup>4</sup> A partir de estas referencias poco más se ha añadido sobre su aportación estilística e iconográfica en la sillería. Ferran Olucha y Víctor Mínguez, en un reciente artículo, aportan bibliografía más moderna y comparan el estado actual de la Sillería, tras su destrucción en 1936, utilizando el preciado testimonio fotográfico de 1919 del Archivo Mas. Estos autores aportan además datos documentales inéditos, obtenidos de los libros de Fábrica de la Catedral de Segorbe, por los que sabemos que Camarón trabajaba en la sillería en 1726 y se le efectuaba un pago de cincuenta libras para que concluyera su trabajo.<sup>5</sup>

Estilísticamente se observa que la sillería se hallaba dentro de la tradición barroca española, aunque en un tono más contenido que algunas debidas al estímulo churrigueresco. Ello tal vez se deba al contraste producido entre el barroquismo decorativo que adornaba la arquitectura y la serena concepción de las figuras de santos, apóstoles etc. que decoraban los paneles sobre los asientos.

Los autores citados basados, como nosotros, en las fotografías antiguas, intentan en su meritorio trabajo una reconstrucción iconográfica que creemos haber podido completar definiendo más las figuras representadas y el programa de la sillería.

En primer lugar diremos que las imágenes —a pesar del tiempo que las separa— están tratadas con el "decoro" propuesto por Pacheco en el *Arte de la Pintura*. En cuanto a la iconografía responde a los ideales propuestos por Trento de considerar a los santos como mediadores válidos entre el cristianismo y Dios —en contra de los protestantes—, y aunando santos tradicionales recogidos en la *Leyenda Áurea* o el *Flos Sanctorum*, y aquellos que fueron elevados a los altares a finales del siglo

xvi como San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, Santa Teresa, y San José cuya imagen se prodiga muy especialmente durante los siglos XVII y XVIII.<sup>6</sup>

Trento se había pronunciado sobre la conveniencia de que no se representase ninguna imagen que se inspirase en un dogma erróneo, pero la Iglesia, independientemente de proscribir la desnudez, y de indicar que el tema sagrado fuera tratado con respeto para concentrar en él la imaginación —a manera de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio—, admite hasta cierto punto la tradición, que no desaparece de la temática artística con la Contrarreforma, a pesar de los esfuerzos bollandistas por aplicar métodos críticos a la vida de los santos. La Iglesia continuó, pues, tolerando las antiguas leyendas y, como en la Edad Media, los santos eran sobre todo intercesores ante Dios, ya que, por sus prerrogativas defendían a los cristianos de los males físicos y espirituales. Con Trento no se puso fin a las viejas leyendas —aunque fueron menos secundadas— y la Iglesia no creyó que debía mostrarse con ellas sino indulgente. Junto a la tradicional iconografía surgió una nueva nacida del concilio y, con ella, nuevos tratados de la representación cristiana. Al *Tratado de las imágenes* de Molanus hay que sumar *El Pintor cristiano y erudito* de Interián de Ayala —escrito en 1782—, *Los Milagros de Nuestra Señora*, del P. Mendoza, evocando el título de Berceo, y en defensa del ataque protestante a la Virgen, las *Actas* de los mártires romanos que Baronius propone a los artistas en 1634, y el *Sacrum santuarium crucis et sapientia* de Viverus. Las representaciones místicas surgidas a finales del siglo XVI y desarrolladísimas durante el barroco, están sustentadas también por una literatura como la de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, la *Summa Theologica Mystica* del carmelita P. Felipe de la Trinidad, el *De gradibus contemplationis* del jesuita P. Álvarez de Paz, la *Lucerna mística* de José López Ezquerro y el *Tratado del amor de Dios*, de San Francisco de Sales, por citar unos pocos.

Tanto los artistas laicos como religiosos estaban formados en las enseñanzas de la Iglesia por los sermones, retiros y libros de piedad, que estaban en perpetua armonía con el pensamiento religioso de su tiempo; de manera que ellos debían ser, sin haber recibido la dirección precisa, los fieles intérpretes del catolicismo de la Contrarreforma. Sin embargo si casualmente

<sup>1</sup> Las ilustraciones que acompañan este artículo —a excepción del *Sacrificio de Isaac*— proceden del Archivo fotográfico Mas y fueron realizadas en la campaña fotográfica de 1919. Material preciadísimo, reproducen la sillería en su ornamentación primigenia, antes de los tristes sucesos de la Guerra Civil que barrieron los santos y la ornamentación. En 1949 el escultor Amadeo Gabino y otros maestros artesanos locales reconstruyeron el conjunto.

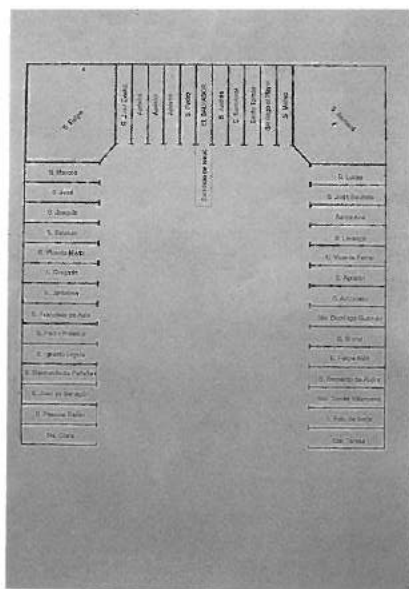
<sup>2</sup> P. Quintero Atauri, *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se conservan en España*, Madrid, 1908.

<sup>3</sup> M. A. Orellana, *Biografía pictórica valentina*, ed. Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 542-543.

<sup>4</sup> J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, Madrid, 1800, vol. I, pp. 189-190.

<sup>5</sup> F. Olucha, y V. Mínguez, "Iconografía de la sillería de coro de Nicolás Camarón en la catedral de Segorbe" en *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, Segorbe, n.º 1, julio, 1995, pp. 61-67.

<sup>6</sup> E. Mâle, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Nieuwkoop, 1974.



1. Plano de la sillería en su disposición primitiva.



2. Antonio Tempesta, *San Felipe*, grabado.



3. Nicolás Camarón, *San Felipe*, sillería de Segorbe.

eran dirigidos por un mentor, se convertían en simples ejecutores de programas propuestos detalladamente.

El programa iconográfico de la sillería de Segorbe era sencillo. Presidido por Cristo con el cáliz de su Pasión en una mano y bendiciendo con la otra, y por el *Sacrificio de Isaac*, prefiguración de la misma, apóstoles, evangelistas y santos y santas de la tradición se aunan con santos post-conciliares —ya citados— en un mensaje didáctico, por las virtudes que los adornaron, y por la intercesión de su relevancia ante Dios.

El testero se hallaba ocupado —chafanes incluidos y primeras sillas laterales junto a ellos— por los apóstoles y evangelis-

tas rodeando a Cristo con el cáliz y bendiciendo, como si de una Última Cena se tratase, subrayada por la forma como se cierra el espacio por los apóstoles de los chafanes y de las primeras sillas laterales, justificado, además, por la ausencia de San Pablo. A partir de San Marcos, en el lado del Evangelio aparecen representados: San José, San Esteban, San Vicente Mártir, San Gregorio, San Jerónimo, San Francisco de Asís, San Pedro Nolasco, San Ignacio de Loyola, San Raimundo de Peñafort, San Juan de Sahagún, San Pascual Bailón y Santa Clara. En el lado de la Epístola, a partir de San Lucas: San Juan Bautista, Santa Ana, San Lorenzo, San Vicente Ferrer, San Agustín, San Ambrosio, Sto. Domingo de Guzmán, San Bruno, San Felipe Neri, San Bernardo de Alcira, Sto. Tomás de Villanueva, San Francisco de Borja —acompañado por el tema barroco contrarreformista de las “postrimerías”, tan presente en los *Ejercicios* de San Ignacio—, y Santa Teresa.

Papas, obispos, diáconos, ermitaños, fundadores de órdenes religiosas, santos populares, parientes de Cristo, predicadores, santos sanadores, y de la región valenciana, son llamados a participar en esta “Eucaristía”.<sup>7</sup>

Probablemente, como apuntaron Olucha-Mínguez siguiendo las *Noticias de Segorbe y su Obispado*...,<sup>8</sup> sería Eliseo Bononat o Boronat,<sup>9</sup> cuñado de Camarón y miniaturista que trabaja en la catedral de Segorbe, quien diera las trazas para la decoración y las figuras de la sillería. Lo cierto es que al analizar las decoraciones que adornaban los sitiales observamos una profusión en elementos como macollas de frutos, tarjas turgentes y rose-tas, que han debido ser primeramente ideadas sobre el papel para ser interpretadas posteriormente en la madera.

El conjunto decorativo realizado, como quedó documentado por los citados autores, en 1726 se hallaba en el más puro barroco, tanto por los planos quebrados de la sillería alta, como por la hojarasca que envolvía a los penachos y coronaba la sillería alta.

El sistema arquitectónico que compartimentaba los sitiales, se encontraba dividido por pilastras, sobre las que se situaban

<sup>7</sup> Véase el plano para observar la correspondencia de cada uno de ellos.

<sup>8</sup> F. de Asís Aguilar, *Noticias de Segorbe y de su Obispado*, Segorbe, 1890. Ed. de 1983, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1983, T. II, pp. 551-552.

<sup>9</sup> Mosén Eliseo Bononat nace en Segorbe hacia 1697, destacó en el dibujo a aguada y pluma, haciendo ingeniosos adornos y pájaros coloridos. Se ordenó en la catedral de Segorbe, trabajando allí como miniaturista de los libros de coro. Orellana destaca también su cualidad de pintor al óleo y sus dotes para pintar de historiado y poner bien cualquier figura. Cfr. M. A. Orellana *opus cit.*, ed. 1967, pp. 542-543.





4. Antonio Tempesta, *San Matías*, grabado.



5. Nicolás Camarón, *San Matías?*, sillería de Segorbe.

niños desnudos que sostenían ménsulas y a su vez descansaban en otras de las que pendían unos motivos florales, a manera de macollas. Este sistema decorativo servía de división de los diferentes sitiales, quedando en medio la figura de cada santo, que se encontraba enmarcado por una moldura que lo rodeaba. Sobre cada figura se situaba además un cartucho que daba paso al entablamento dividido en cuarterones y coronado por penachos y jarrones. Cada pilastra aparecía decorada, además de con los motivos florales, con una roseta que ayudaba a que la distribución de los elementos quedara ordenada de una manera rítmica, contribuyendo a realzar la euritmia del conjunto. La monotonía de los elementos decorativos desaparece al utilizar diferentes tipologías de cartuchos y rosetas.

De mayor interés es el sistema arquitectónico que enmarcaba a la figura de Cristo, que quedaba flanqueado por sendos estípites, sobre los que se distribuían macollas florales y se coronaban por cabezas de querubines. El modelo de estípite encuentra paralelo con los que aparecen en el tratado de Arquitectura de Dietterlin,<sup>10</sup> produciéndose en la ornamentación de la sillería de Segorbe una recuperación de los elementos decorativos característicos del manierismo, como ocurre en otros ejemplos del barroco español.<sup>11</sup>

Esta obra sería sin duda alguna fuente de referencia y modelo para los arquitectos y escultores, pues en ella están plasmados buena parte de los elementos decorativos que se utilizan tanto en las sillerías —véase por ejemplo la de Jerónimo Balbás de la iglesia de San Juan de Marchena— e incluso para los elementos decorativos que se distribuyen por las fachadas barrocas de España e Hispanoamérica.<sup>12</sup>

Pero la filiación italiana que encontramos en la sillería se nos aparece en los modelos de apóstoles que se situaban en el frontis de la sillería, distribuidos a un lado y otro de la figura de Cristo. Algunas de estas figuras fueron realizadas por Camarón teniendo presente el *Apostolado* que estampara Antonio Tempesta, pintor y grabador nacido en Florencia en 1555 y muerto en Roma en 1630.<sup>13</sup> Este artista destacó como discípulo de Jan van der Straet en la producción de pinturas y estampas del Antiguo y Nuevo Testamento y sobre todo de caballos, batallas y santos mártires, así como sus famosos Césares romanos a caballo, que ilustraban la obra de Suetonio *De XII Caesaribus*.

Del grupo de estampas de los *Apóstoles* fueron utilizadas sobre todo de manera literal, las figuras de *San Matías*, *San Felipe* y *San Judas Tadeo* que fueron interpretadas sin apenas variantes, excepto en el modo de acentuar Camarón aún más las calidades de los plegados que se advierten en la estampa.

El *San Judas* de Tempesta<sup>14</sup> es permutado por *San Marcos* en el relieve de la sillería, ya que el atributo de la escuadra se cambia por el león del evangelista. En este caso la figura se invierte y se le confiere un mayor frontalismo, la disposición del libro sufre algún cambio al ser cogido éste de manera diferente a como muestra la estampa.

*San Felipe Apóstol* aparece representado con su atributo habitual, la cruz en la que fue martirizado y en la otra mano porta un libro.<sup>15</sup> En el modelo de Tempesta<sup>16</sup> aparece con barba incipiente y en el de Camarón con un tipo físico algo diferente y barba más crecida. Es de destacar el juego de luces y sombras tan conseguido, al saber trasladar en el relieve las calidades de los plegados.

<sup>10</sup> W. Dietterlin, *Architectura, von Austeilung Symmetria und Proportion der Seulen*, Nuremberg, 1598. El eco de Dietterlin se evidencia también en la tratadística española en Fray Lorenzo de San Nicolás y fray Juan Pricci, tal y como advierte la Dra. Tovar. Cfr. V. Tovar y J. J. Martín, *El arte del Barroco (Arquitectura y escultura)*, Madrid, 1990, p. 90. Para la incidencia de Dietterlin en España véase: P. A. Galera Andreu, "Naturalismo y antinaturalismo en el ornamento barroco hispano: La discutida huella de Dietterlin en España" en *Los clasicismos en el Arte Español, Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, 1994, pp. 493-499. Con amplia bibliografía precedente.

<sup>11</sup> Sobre la recuperación de motivos ornamentales del manierismo en el barroco, cfr. A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica. Manierismo y Barroco" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, CIHA, Granada, 1977, T. II, pp. 553-559.

<sup>12</sup> P. A. Galera Andreu, art. cit., 1994, p. 497. También en las sillerías de coro centroeuropeas se utilizaron elementos de Dietterlin, cfr. J. Bialostocki, *Estilo e Iconografía*, Barcelona, 1973.

<sup>13</sup> E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Seine, 1966, T. 8, pp. 247-248.

<sup>14</sup> A. Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, T. 35, p. 120.

<sup>15</sup> L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1959, T. III, p. 1068.

<sup>16</sup> A. Bartsch, *opus cit.*, T. 35, p. 116.



6. Antonio Tempesta, *Detalle de la ilustración del Canto IX de la "Jerusalem liberada"*.



7. Nicolás Camarón, *Detalle de putti de la sillería de Segorbe*.

La otra figura que ha seguido al apostolado del pintor y grabador italiano, es la de *San Matías*<sup>17</sup> que se encontraba representado con una lanza en lugar de con el hacha que le otorga Tempesta. La permutación puede obedecer al deseo de Camarón de representar a *Santo Tomás*, aunque también a San Matías se le representa a veces con alabarda o lanza.<sup>18</sup>

También en este caso, existen algunas variantes en el tipo físico del apóstol que aparece girado de frente y no de tres cuartos y en las sandalias que están en la estampa y que no se destacan en el relieve. Otro elemento que ha sido permutado es el de la desnudez que se adivina en la estampa en la parte inferior de cada figura, que en el relieve aparecía cubierta por la túnica que cae hasta los pies.

Dentro del campo de las fuentes decorativas, también podemos encontrar una clara filiación entre los niños que a manera de pequeños atlantes sostenían las ménsulas y los putti que se adivinan en algunas de las escenas bíblicas de Tempesta en la ilustración de la *Jerusalem liberada*.

Incluso la distribución de los elementos arquitectónicos, la división con pilastras y el coronamiento con jarrones ofrece un claro paralelo con la manera de solucionar la parte superior del Canto VIII de la *Jerusalem liberada* de Tasso, ilustrada por el pintor italiano.<sup>19</sup> También aquí tendríamos claramente la fuente de las decoraciones que se utilizan en el barroco ornamental y que se hallan como vemos en elementos propios de fines del XVI. En esta misma estampa y sobre todo en el Canto IX se encuentran las figuras de putti desnudos y con las manos alzadas que se advertían en la sillería situados en las pilastras.

Esta filiación italiana en cuanto a modelos nos trae a la memoria las palabras de Palomino, quien justificaba la trasposición de modelos italianos con estas palabras:

Y es el caso, que los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que



8. Nicolás Camarón, *Sacrificio de Isaac*, sillería de Segorbe.

Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros.<sup>20</sup>

Una última fuente, en este caso flamenca, se halla en el relieve del *Sacrificio de Isaac* en la silla pontifical. Por fortuna este relieve se ha conservado hasta la actualidad, siendo uno de los pocos que no pereció en los lamentables sucesos de 1936.

En esta ocasión son los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano el libro utilizado, escogiendo de él el pasaje que hace alusión al mismo asunto. Es probable en este caso que el modelo fuera suministrado por el propio comitente de la obra, siguiendo el artista el modelo como en tantas ocasiones.<sup>21</sup>

Aguilar duda que fuera Vals quien costeara la sillería, lo cierto es que el canónigo que estuviera detrás del programa probablemente suministrara la obra del humanista Arias Mon-

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>18</sup> L. Réau, L., *opus cit.*, 1959, T. II, p. 924.

<sup>19</sup> A. Bartsch, *opus cit.*, T. 37, pp. 113-131.

<sup>20</sup> A. Palomino, *Museo Pictórico y escala óptica...*, Madrid, Aguilar, ed. de 1945, p. 1032.

<sup>21</sup> Es habitual la utilización de Biblias ilustradas como modelo de inspiración en otros ejemplos de sillerías. Véase por ejemplo el caso de la de Orihuela. S. Sebastián y A. Martín Caselles, *El coro de la catedral de Orihuela*, Valencia, 1986.



tano como modelo a seguir, obra que por otro lado gozó de difusión.

Los *Humanae Salutis Monumenta* fueron redactados en 1571 apareciendo al poco tiempo gracias al impresor Cristóbal Plantino. Las estampas fueron realizadas según modelos de Crispin de Passe y la mayoría fueron grabadas por Philippe Galle.<sup>22</sup>

La estampa elegida por el artífice como fuente del respaldo de la silla arzobispal es como queda dicho la del *Sacrificio de*

*Isaac*. Aquí la talla difiere bastante de las calidades que se advertían en los apóstoles, realizados con mayor maestría y detalle. Algunos elementos que aparecen en la estampa, realizados de manera sumaria, como es el caso del paisaje del fondo, quedan un tanto desdibujados e idealizados en el relieve. El ejemplo presente nos evidencia la variedad de fuentes utilizadas, justificada probablemente por razones de gusto del comitente o por las necesidades formales del artista.



9. Grabado del *Sacrificio de Isaac* perteneciente a los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano.

<sup>22</sup> B. Bataillon, "Philippe Galle et Arias Montano" en *Bibliothèque Humanisme et Renaissance*, 2, 1942, pp. 7-41.



# HIPÓTESIS SOBRE LOS TOCADOS USADOS POR LAS MUJERES EN LA ZONA NORTE DE ESPAÑA BAJO LA ÓRBITA MEDITERRÁNEA

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN

Universidad Complutense de Madrid

UNO de los primeros actos de Fernando El Católico, después de haber sido reconocido rey, será acudir a Guernica y ante la Junta jurar los Fueros de Vizcaya; acto que se refleja en un gran lienzo que lleva este nombre, de Francisco de Mendieta. Bajo el “árbol” de Guernica un amplio grupo de la sociedad vasca asiste a tan importante evento, representada por un gran número de hombres y mujeres dispuestos en torno al rey. Lo más sorprendente son las características de los tocados femeninos de las notables señoras y gente del pueblo; las últimas visten el traje típico de diferentes lugares del País Vasco. Consta que estos adornos de cabeza se utilizaron en otras regiones como Santander, Asturias, Navarra, Rioja, Burgos y León; pero en el País Vasco tomaron carta de naturaleza. Finalizando el siglo XVII la moda empezó a decaer, pero subsistió en algunas villas vascas, pues se conservan efigies de éstas en el frontal de un arcón fechado a mediados del siglo siguiente, expuesto en el Museo de San Telmo de San Sebastián.

Hoefnagle, que realizó una excelente colección de grabados de la ciudades de España, sitúa en primer término mujeres con estos sombreros. Igualmente el alemán Weiditz dejó escrito el libro *Das Trachtenbuch des Christoph*<sup>1</sup> con diseños y anotaciones de sumo interés sobre este particular, y algunos dibujantes anónimos, sorprendidos, tomaron apuntes de ellos. Baltasar de Echave en 1607 refiriéndose a los Reyes Católicos, dice: “con que reverencia de nuestro traje en ocasiones de fiestas y bodas a que en estas provincias fueron convidados, las veces que en ellas se hallaron donde notablemente se allanara la severísima Reina tocándose al modo nuestro que es lo que se puede encarecer”.<sup>2</sup>

En un cuadro, del primer tercio del siglo XVII perteneciente al Monasterio de El Escorial, del flamenco Peter van der Meulen;<sup>3</sup> que representa *El paso de Felipe III por la villa de San Sebastián*, muestra grupos de mujeres con tocados de este tipo que corresponden a damas de San Sebastián. Rastreando sobre su antigüedad y difusión en España, encontramos que en 1617 el magistrado de Burdeos Pedro de Lancre, en su libro: *Tableau de L'inconstance des mauvais anges et démons*, habla de los “peinados de cuernos” utilizados en Bayona. Tenemos noticia de que el año 1600 el Obispo de Bayona los prohibió, pero a pesar de esta visión negativa, se seguirían utilizando llegando

hasta Madrid; donde se trasladaban aún las “toqueras” vascas en tiempo de Felipe IV. De su trabajo nos hablan Lope de Vega y su biógrafo y discípulo Pérez Montalbán en sus comedias. Las disposiciones en contra de estos tocados no tuvieron apenas eco, como se comprueba por las noticias de otros viajeros:

El flamenco Laurent Vital, en su visita a España el 1517, califica los tocados de las asturianas como el más loco adorno que jamás había visto; algunos de ellos le recuerdan el cuello y cabeza de un gallo; otros se le antojan semejantes a ocho o diez pisos de colmenas cubiertos con una tela, o a un gran cesto de cerezas más ancho por arriba.<sup>4</sup> Vital recoge en el lugar de Ribadesella que habían sido impuestos a las mujeres como castigo en tiempos remotos por el obispo y el rey de Castilla; debido a la resistencia que habían mostrado las mujeres a convertirse al cristianismo, y la crueldad con que trataron a los hombres por haber cambiado con facilidad. Este viajero transmitió las quejas a la corte para suprimirlos, pero al oír las súplicas se rieron de su petición. La anécdota, si fue cierta, ratificaría la antigüedad y esclavitud de esta prenda. Sin embargo parece poco fiable pues desdice las palabras de Echave sobre el uso de ellos por la Reina Católica. No obstante, no se prohibieron hasta el año 1623. La disposición fue bien clara: “Item mandamos que las mujeres que traen el tocado que llaman tontorra se lo quiten luego y se pongan el que se usa de nuevo, por la mucha fealdad que causa y deseo que se nos ha mostrado en este valle de que se quite de raso”.<sup>5</sup>

Ante estas prendas de original rareza que cubrían la cabeza también surgieron vivas críticas e interpretaciones maliciosas. El literato francés de Toulouse Gabriel Minut,<sup>6</sup> poseedor de una gran cultura y educación, en su: *De la Beauté avec la Pau-legraphie, ou description des Deutés d'une dame Toulousaine* (Lyon 1587), calificó de indecentes los peinados por ser, según él, una reminiscencia del culto a “Priapo”, dios de la fecundidad, que fue especialmente venerado en Lamsaco (actual Lamsaki); cuyo culto se extendió en época helenística desde Asia Menor a Grecia e Italia; donde se le consideró dios protector de la horticultura. Su estatua, en forma de grosero mojon, abundaba en los jardines y en las viñas. Sobre el particular se ha opinado que su interpretación es discutible, y propia de un espíritu

<sup>1</sup> Weiditz: *Das Trachtenbuch des Christoph*. Manuscrito del Museo Nacional de Nuremberg.

<sup>2</sup> Baltasar de Echave: *Discursos*, 1607 (citado por Philippe Veyrin, “A propósito del turbante Corniforme”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, VI; cuad. 2, 151).

<sup>3</sup> Juan R. Martínez Cuesta: “El paso del rey Felipe III por la villa de San Sebastián”. En *Revista de Reales Sitios*, n.º 112, 1992. Este cuadro fue atribuido a Juan Bautista Martínez Mazo, pero tras su limpieza fue cambiado de nombre y atribuido a Van der Meulen. Doy las gracias a D. Juan Martínez, Conservador del Patrimonio Nacional, que muy amablemente me informó competentemente sobre la restauración del cuadro.

<sup>4</sup> Laurent Vital: *Relation du premier voyage de Charles Quint en Espagne, de 1517-1518*. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays Bas*. Bruselas 1881, III.

<sup>5</sup> Carmen Bernis: *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*. Madrid, 1962, 114, n.º 188. De Libros de visitas de algunos pueblos del Valle de Ulzana, 1623.

<sup>6</sup> Luis Suárez Fenández: *País Vasco*. Tierras de España. Madrid, 1987, 71.

malicioso. Es cierto que si algunas de estas formas tienen semejanza con la interpretación de este dios pagano, otras nada tienen que ver.

Abundante información de su paso por Guipúzcoa en 1528, dejaría el embajador italiano Andrea Navagiero. Menéndez Pelayo afirma de esta obra que no hay periplo más ameno, instructivo y fidedigno, entre los viajes extranjeros realizados por España, durante el reinado de Carlos V y de su hijo. Con curiosidad describe sus tocados caprichosos: "*se envuelven éstas [la cabeza] con una tela casi al estilo turco, pero no en forma de turbante, sino de capirote, y van adelgazando tanto que la tuercen después la punta y hacen que resulte muy parecido al pecho, cuello y pico de una grulla*".<sup>7</sup>

Levantaron la curiosidad del flamenco Antonio de Lalaing, señor de Montigny, y cronista y chamberlán de Felipe "El Hermoso" en su primer viaje a España; el cual advertía el 26 de enero de 1502 en Fuenterrabía: "*las mujeres de este país son hermosas y llevan en vez de gorros, veinte o treinta varas de tela. Las jóvenes llevan cortado el pelo y no pueden llevar gorro si no están casadas. Las mujeres casadas, sólo ellas, lo llevan cubiertos de bordados de oro y seda*". También apunta que las mujeres de Astorga le recuerdan por su atuendo a los "egipcianos o gitanos".<sup>8</sup> Testimonios gráficos los encontramos en un altar de San Millán de Suso (Rioja).

El uso de estos tocados se extiende a León, donde encontramos en una misericordia de la sillería de coro de la catedral, una mujer con una toca en forma de cuerno dirigido hacia delante, amamantando a un unicornio. Del tema hay varias significaciones simbólicas. Esta de León parece que se refiere a un texto de San Isidoro, que refiere que al descubrir su seno el animal depone su fuerza atraído por su caridad.<sup>9</sup> La sillería se empezó a tallar en 1467 por Juan de Malinas, su colaborador Diego Copin de Holanda continuó la obra hasta 1481, año en el que decide terminarla Alfonso Ramos.<sup>10</sup>

En el alfarje del Monasterio de Silos (Burgos), una hilandera cubre su cabeza con un tocado que termina en cuerno hacia delante, como los ilustrados por Mendieta. Este admirado techo representa pintadas diferentes escenas de la vida cotidiana. Sabemos que se debió realizar en el s. XIV, época en la que vivían en la villa varias familias de moriscos. Fueron los tocados de cuernos sobre los que Juvenal de Ursins escribía en 1417: "*Cuernos maravillosamente altos y anchos como orejas a los lados*", que atrajeron a los predicadores indignados por los rellenos de "*cabellos de muertas que quizás estaban en los infiernos*". Tanta alarma crearon que el Obispo de París que llegó a prometer indulgencias, gritando "*hurte velin*", a modo de exorcismo contra los demonios.<sup>11</sup>

En Europa, de universal y uniforme impersonal, el traje se convirtió en personal, nacional y regional. Aunque escasos, han quedado textos que demuestran que se dieron acentuadas peculiaridades de indumentarias para la cabeza en el área del norte, llamando la atención de los extranjeros que venían en época de Carlos V.<sup>12</sup> Tanta notoriedad y resonancia llegaron a

alcanzar en el siglo XV, que en las juntas de Deva del año 1434 se trató de reducir su tamaño, prohibiendo que se confeccionasen con más de 31 varas de lienzo fino o más de 6 de lienzo grueso. Evidentemente la reglamentación se diseñaba con un cariz económico y no estético.

Mientras estas prendas textiles adornaban la cabeza de las mujeres de la zona norte de España, el Mundo Mediterráneo, sobre todo en la República Veneciana, concretamente en el Quattrocento italiano, los artistas que trabajaron en ella pintaban personajes con tocados de formas muy similares. Es el momento que aparecen los "diseñadores de moda": Pisanello, Pollaiuolo y Jacobo Bellini. A principios del siglo XV el comercio reemplaza la gran ruta terrestre Italia-Flandes por el tráfico marítimo Mediterráneo-Atlántico-Mar del Norte, ante la inseguridad causada por la guerra de los Cien Años y la ocupación del Oriente mediterráneo por los turcos. Venecia mantenía activo intercambio con el Oriente y culturalmente recibiría influencias de éste. La urbe permaneció largo tiempo ligada a la tradición del arte bizantino. Los narradores de la vida en la Ciudad de la Laguna fueron cronistas minuciosos y agudos de la convivencia armoniosa de lo fabuloso y lo real de Oriente y Occidente. El gusto y el lujo iban a tener una repercusión en el vestir. Aunque es muy difícil determinar las influencias de la moda, algunos pintores, siguiendo los diseños orientales introducen figuras con prendas textiles en la cabeza, que muy bien podemos poner en conexión con las anteriormente descritas. Aunque los portadores son hombres y no llevan velos acompañándolos, observamos que uno de los tocados del cuadro vasco se relacionan con cascos militares semejantes a los que pinta G. Bellini en su *Muerte de San Pedro mártir*,<sup>13</sup> y Carpaccio en el cuadro de *San Esteban y sus compañeros ordenado diácono*;<sup>14</sup> así como Pisanello en la medalla realizada a Juan VIII Paleólogo;<sup>15</sup> o en la *Alegoría del ingenio* de Palma el Joven.<sup>16</sup> Este paralelismo o influjo entre lo civil y militar es algo ya detectado en la moda del vestir del siglo.<sup>17</sup> Otros tocados del lienzo de Mendieta, reproducido en una pequeña figura articulada, que fue propiedad de don Luis Lezama Leguizamón de Bilbao, pueden ponerse en relación con un dibujo de Pisanello que se encuentra en el museo de Louvre.<sup>18</sup> Se adoptó esta misma conformación en el País vasco-francés, concretamente en San Juan de Luz en el siglo XVI.<sup>19</sup> Igual semejanza observa uno de estos tocados con el que porta el Dogo Leonardo Loredan en un retrato firmado por Giovanni Bellini y conservado en la National Gallery de Londres.<sup>20</sup> En la *Curación del lisiado* de la Iglesia del Carmen de Masolino, se representa a un joven ricamente ataviado con un tocado del estilo de los que llevan las mujeres vizcaínas y los representados por Mendieta.

A partir del siglo XV se nos ofrecen rasgos nuevos que participan menos en lo que son las necesidades que en la fantasía. Una medalla diseñada por Pisanello, reproduce en su anverso la figura de Gianfrancesco Gonzaga a caballo, con un sombrero formado por tres elementos que se elevan en sentido decreciente, como los publicados por el alemán Weiditz el año 1529,

<sup>7</sup> *Viaje a España del Magnífico señor Andrés de Navajero, embajador de la república de Venecia ante el emperador Carlos V*. Traducción y nota preliminar de José María Alonso Gamo. Valencia, 1951.

<sup>8</sup> Antoine de Lalaing: *Voyage de Philippe le Beau en Espagne, en 1501*. En Gachard: *Collection des voyages des souverains des Pays Bas*. I, 121. Bruselas.

<sup>9</sup> Isabel Mateo: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. CSIC, Madrid, 1979, 111, fig. 106.

<sup>10</sup> Mariano D. Berrueta: *León...*, Barcelona, 1963, p. 86.

<sup>11</sup> Françoise Boucher: *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, p. 200.

<sup>12</sup> Carmen Bernis: *Indumentaria...*, 49-51.

<sup>13</sup> Giles Robertson: *Giovanni Bellini*. London Cortauld Institute of Art. Lámina CXI a.

<sup>14</sup> Michelangelo Murano: *Carpaccio*, fig. 3.

<sup>15</sup> Giovanni Paccagnini: *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, fig. 141.

<sup>16</sup> Palma il Giovane. *Disegni e dipinti*, p. 66, fig. 66a.

<sup>17</sup> Boucher: *Histoire du Costume...*, p. 192.

<sup>18</sup> G. Paccagnini: *Pisanello...* Schizzo delle mura di un castello, e due Profili. Parigi, Louvre (dis. n. RF 519 r).

<sup>19</sup> G. Braun: *Civitates Orbis Terrarum*. ER. 2051, n.º 154.

<sup>20</sup> G. Robertson: *Giovanni Bellini*. Lámina LXXXIX.

atribuidos a la zona vasca en su frontera con Francia.<sup>21</sup> En la misma publicación se representa otro tocado vasco formado por un rodete o "rollo" forrado por las consiguientes tiras de tela, incluyendo un cono en su interior; con idéntico diseño cubre Carpaccio la cabeza a un venerable anciano barbado de la comitiva de un cuadro de la Historia de San Giorgio.<sup>22</sup> Nuevamente tenemos que hacer referencia a Giovanni Bellini en su obra *Cena de Emaús* donde un personaje lleva un amplio rodete terminado en una protuberancia redondeada, como dos damas del cuadro de Mendieta.

Las mujeres del pueblo de Alegría lucían en el siglo XVI un alto tocado cilíndrico terminado en forma redondeada que remeda a los de los soldados turcos dibujados por Carpaccio, conservados en el Gabinete de dibujos de París.<sup>23</sup> Hay hipótesis que hablan del viaje que hizo el artista desde Zara hasta Oriente, del cual ilustró muchos recuerdos en cuadros sucesivos; otros opinan que su fantasía le bastó para bosquejar relatos de los numerosos viajeros, en una ciudad de marinos como Venecia; o tal vez los dibujos de su maestro Gentile Bellini, y las estampas de los grabadores alemanes, que precisamente ilustraban entonces, en preciosas ediciones, las peregrinaciones de los cristianos *in partibus infidelium*. Mantegna en la radiografía de su *Adoración de los magos*, muestra a Baltasar con un tocado relacionado con el de las mujeres de Arrazua (Vizcaya).

Si estos tocados vascos eran, como dice Carmen Bernis,<sup>24</sup> supervivencia de formas muy antiguas conservadas en estas regiones por el aislamiento en que se encontraron durante varios siglos, habría que seguir retrocediendo más para descubrir en qué época aparecieron en esta área, y si se ofrecen en otras zonas. Como acabamos de ver, estas relaciones mediterráneas, bien sea porque el gusto italiano se asimilara por España, o porque la influencia oriental viniera de modo más directo por vía marítima, evidentemente existieron. También es posible que las transmisiones orientales estén determinadas, además de por otros factores que mencionaremos, incluso por el viaje del rey de Chipre a Europa, o la toma de Alejandría; contribuyendo a la invención de tocados tan extravagantes, que recuerdan algunas mitras llevadas por mujeres sirias. Cabe también la posibilidad de que la inspiración llegase al Mediterráneo Oriental de más lejos, pues hay concordancias con la moda Hou de estas tuas de la época Wei y las T'ang del siglo X.

Otro aspecto a tener en cuenta para la penetración de aspectos orientalizantes son las expediciones de los cruzados, efectuadas entre los siglos XI-XIII para conquistar los Santos Lugares. Bizancio será la capital del Imperio latino de Oriente con el emperador Balduino, natural de los Países Bajos; es un momento en el que se establecen infinidad de relaciones con Europa. Asimismo los viajes de los comerciantes, concretamente el de Marco Polo, en el que se descubren las costumbres de Oriente.

Por una tradición antiquísima, afirman África Salmerón y Natividad de Diego que en el siglo XIII, las mujeres españolas se cubrían la cabeza con altos tocados; las cofias de muchas estatuas ofrecían el aspecto de morriones, "pero lo más singular de ellos [era] la cantidad de tela que empleaban y las vueltas y enlaces que con las largas tiras, generalmente rizadas se hacían". Significativos son los tocados de doña Mencía López de Haro, en su bulto sepulcral de Santa María la Real de Nájera, igualmente el de doña Beatriz de Suabia, mujer de don Fernando el Santo, según su estatua en la Catedral de Burgos, y el

más complicado de doña Leonor Rodríguez de Castro, mujer del infante don Felipe, en su sepulcro de Villalcázar de Sirga. Todos estos adornos de cabeza se formaban por series de bandas cruzadas superpuestas de muchas varas de largo, formando un alto casco, llamado *fontanche*. Según el P. Flores sujeto a la barbilla por un *barburquejo* o *carmielo* que algunas veces era doble, con éste alternaban las tocas cerradas, usando velos y togullas.<sup>25</sup>

Semejantes tocados se utilizaron en el siglo XII en Siria, que tuvo contactos por entonces con el Califato de Córdoba. En el Códice Emilianense de El Escorial, escrito y dibujado en La Rioja en el siglo XI, se efigia a la reina Urraca con uno de estos altos tocados curvado hacia delante.

Retrocediendo al siglo X, la España cristiana se sintió deslumbrada por el extraordinario esplendor del Imperio cordobés; en este momento, la cultura y la vida en el Norte sufrió una intensa influencia de los musulmanes del Sur, que perduraría en el siglo siguiente. Una de las fuentes más interesantes para el estudio de este tema son las miniaturas. El Beato de la Catedral de Gerona muestra la figura de un hombre con un gorro en forma de cuerno hacia delante que viste la túnica corta *mofarrage omofarrex*, nombre de origen árabe, y cinturón de origen oriental semejante al de una miniatura de un evangelio sirio del siglo VI conservado en el monasterio de Etschmiadzin (Armenia).<sup>26</sup> Carmen Bernis estima que es un gorro frigio, pero podría estar confeccionado a base de tiras envolventes o la tela pudiera ser rallada. En el *Libro de los Juegos* de la Biblioteca de El Escorial encontramos también mujeres vestidas al gusto musulmán con tocados puntiagudos hacia delante y bandas que cruzan el rostro.<sup>27</sup>

Poseemos escasísimas noticias sobre los atuendos visigodos, pero tenemos constancia que en la antigüedad Artemidoro, geógrafo griego del s. I a.C., confirma que las mujeres del norte de España: "se colocan sobre lo alto de la cabeza una especie de columnilla de un pie de larga y en ésta trenzan los cabellos y después la envuelven con un tocado"; esta descripción pudiera confirmar la antigüedad de estos tocados españoles. También numerosas figurillas de bronce de los siglos VI y V a.C., procedentes de un templo pagano de Despeñaperros, presentan altos tocados muy semejantes.

Los contactos de los países mediterráneos con ese mundo de Asia Menor bañado por las aguas del "Mare nostrum" se dejan patentes en el arte que representa sus batallas con los pueblos frigios. En un sarcófago romano de la colección Ludovisi (260 d.C.) cubren sus cabezas los pueblos bárbaros abatidos con el típico bonete "frigio", que a modo de capuchón se retuerce como los tocados de cuernos. También en un mosaico romano encontrado en Zaragoza, se muestra a Orfeo amansando a las fieras con la cabeza tapada de la misma forma. El gorro frigio se representa ya en relieves del Bajo Imperio para caracterizar a los Reyes Magos, con un carácter exótico. En el arte griego advertimos formas semejantes en bronce del período geométrico: Apolo y Heracles; y en el Combate del León de Samos, y por su influjo figuras del estilo severo del frontón oeste de Aphaia en Egina, con tocados vascos en las provincias de la frontera con Francia. Por último, los tocados doblemente coniformes aparecen en improntas de sellos mitánicos adornando figuras de dioses; estas formas guardan enorme parecido por su colocación con los usados por mujeres del pueblo de Vergara en el siglo XVII.

<sup>21</sup> G. Paccagnini: *Pisanello e il...* Mantova, Museo del Palazzo Ducal, fig. 166.

<sup>22</sup> M. Murano: *Carpaccio*, fig. 15. Nos referimos a un detalle del "Triunfo de San Giorgio".

<sup>23</sup> M. Murano: *I disegni di Vittore Carpaccio*. Soldati orientali, cavalieri armati e pellegrini su tre file. París, Louvre, Cabinet des Dessins, n. 30494.

<sup>24</sup> Carmen Bernis: *Indumentaria... tiempos de Carlos V*, p. 50.

<sup>25</sup> A. Salmerón y N. de Diego: *Indumentaria española*, Madrid, 1915, 75.

<sup>26</sup> Summa Artis, T. VII, 171. Citado por C. Bernis: *Indumentaria...*, 59.

<sup>27</sup> Citado por C. Bernis: *Indumentaria...*, p. 64, nota 39.



Para concluir debemos comunicar que también en los tocados pudieron influir los *peinados* y sus formas inverosímiles de recoger, trenzar y rellenar los cabellos; o las modas de *prendas de vestir*, de las que se tomaron drapeados y fruncidos. Algunos de estos tocados del norte de España son simples tocas con telas estrechas y largas que rodean el cuello llamadas “chias” o el resultado de caprichosas modificaciones tomando como base los “tocados de cuernos”; otras protuberancias en formas de

medio panecillo redondo, fueron muy frecuentes en Italia y Francia. No hemos intentado buscar exhaustivamente un parangón a todos los tocados, pero sí acercarnos en un primer planteamiento a los posibles ecos e interrelaciones que existen entre los países mediterráneos. Aunque parece inverosímil llegar a un rastreo semejante, sin embargo, es un hecho que el mundo de las formas se desenvuelve con rapidez y de forma inusitada.

# LA REALIDAD ATLÁNTICA VISTA POR LOS VIAJEROS ITALIANOS DEL SIGLO XVII. LOS DIARIOS DE JUAN BAUTISTA CONFALONIERI Y COSME DE MÉDICIS

ANA GOY DIZ

Universidad de Santiago de Compostela

DURANTE casi un siglo, desde 1551 año de la paz de Cateau-Cambresis hasta 1668 en el que se firma la paz de los Pirineos, España fue la primera potencia mundial y el referente para parte de la población europea. Desde los más distantes lugares llegaron ilustres visitantes que se sintieron sorprendidos por un país de contrastes y de fuertes diferencias —en ocasiones inexplicables— que ocultaban una realidad heterogénea, dura y a veces sangrante. Afortunadamente conservamos los testimonios de algunos de estos personajes que muestran con extrema dureza la realidad de una España endeudada por su comprometida situación exterior. Con el paso del tiempo estos diarios de viajes se han convertido en una fuente de inestimable valor para el estudio de la historia, el arte y las mentalidades porque aunque sus autores pintaron un retrato subjetivo de España, no olvidaron mostrar el desequilibrio entre la riqueza de la Corte y la situación de un pueblo amenazado por unas crisis económicas que llegaron a ser endémicas y unas levas militares que periódicamente sangraban a la población.

En este complejo panorama nos interesa recopilar las impresiones que los viajeros italianos tuvieron al recorrer las villas y las ciudades del noroeste peninsular, es decir ofrecer el choque entre el mundo mediterráneo y la realidad atlántica.

## 1. Galicia en los itinerarios de viaje

Resulta innegable que el noroeste peninsular no fue un destino frecuente en los itinerarios de viajes por la Península porque los extranjeros prefirieron el litoral mediterráneo y ciudades como Barcelona, Valencia y Sevilla antes que las pequeñas villas del norte, sin embargo hubo una ciudad, Santiago de Compostela que por su tradición como centro de peregrinación de la Cristiandad centró la atención de muchos de los extranjeros que visitaron España y fue un referente obligado en los periplos por la zona norte.<sup>1</sup>

Desde época medieval se conservan testimonios de viajeros italianos en Galicia, siguiendo la ruta francigena. Los trabajos

de Caucci von Saucken<sup>2</sup> han demostrado cómo esa tradición se mantuvo durante la época moderna y cómo los hospitales y las posadas continuaron abiertas para dar alojamiento a estos caminantes. No resulta por lo tanto extraño que entre 1594 y 1670 conservemos tres diarios de viajes redactados por italianos.<sup>3</sup>

En las postrimerías del siglo XVI llegó a Santiago procedente de Lisboa una comitiva encabezada por el Patriarca de Jerusalén Fabio Biondi, un eclesiástico italiano que había sido nombrado por Clemente VIII colector de la corte papal en Portugal a donde se había trasladado desde Italia con su secretario, Juan Bautista Confalonieri, un joven sacerdote que estaba a su servicio desde 1592 cuando ambos salieron juntos de Roma rumbo a Lisboa.<sup>4</sup>

En 1668 Cosme III de Médicis,<sup>5</sup> heredero del Gran Ducado de Toscana, visitó Galicia de camino a Inglaterra, siguiendo escala de su viaje iniciático.

Tan sólo cinco años más tarde estaba en Compostela ante la tumba del Apóstol Domenico Laffi,<sup>6</sup> un clérigo boloñés que, siguiendo la tradición de las peregrinaciones medievales, llegó a Santiago para rendir culto a la tumba del Apóstol.

Las tres descripciones son fuentes de un extraordinario interés por tratarse, en todos los casos, de relatos recogidos por personajes formados, cultos e influyentes de la sociedad italiana. Fabio Biondi fue un cardenal de la iglesia romana, Cosme de Médicis, un príncipe, educado en la corte de Florencia amante de las letras y discípulo de Galileo y Laffi fue un incansable viajero que visitó además de Santiago, Roma y Jerusalén y que se preocupó en dejar por escrito las impresiones de sus viajes. Sin embargo los tres relatos no responden a las mismas motivaciones, en primer lugar porque los de Fabio Biondi y Cosme de Médicis fueron viajes oficiales y contaron con un cronista encargado de recopilar y poner por escrito las incidencias ocurridas durante el trayecto. Juan Bautista Confalonieri, como secretario de Biondi, tomó nota de las noticias del viaje de ida y vuelta de Lisboa a Santiago por la ruta de peregrinación portuguesa, mientras que Lorenzo Magalotti, como cro-

<sup>1</sup> El patronazgo de Santiago Apóstol fue cuestionado a lo largo del siglo XVII. En 1618 los carmelitas pidieron a Pablo V el copatronazgo de España para Santa Teresa de Jesús y en 1648 fue el Arcángel San Miguel al que se intentó dar el título de patrón de España, en 1678 Carlos II pide que se declare a San José y en 1701 Felipe V intentó que fuera San Jenaro el protector de España. Estas discusiones pusieron en entredicho el papel del Apóstol que fue perdiendo paulatinamente el peso que había tenido antaño como santuario de peregrinación. Sobre el Patronazgo y las peregrinaciones en la Edad Moderna véase J. M. García Iglesias: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.

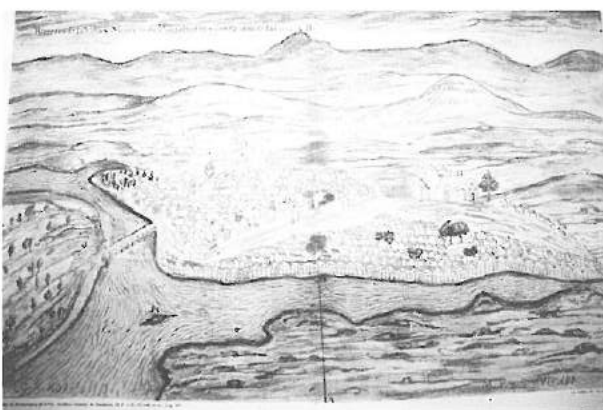
<sup>2</sup> P. G. Caucci von Saucken: *Las Peregrinaciones Italianas a Santiago*, Santiago, 1971; "I testi italiani del viaggio e pellegrinaggio a Santiago de Compostela", en *I testi italiani del viaggio e pellegrinaggio a Santiago de Compostela e Diorama sulla Galizia*, Perugia, 1983, pp. 9-29.

<sup>3</sup> G. Garrido: "Aventureros e curiosos. Relatos de viaxeiros estranxeiros por Galicia. Séculos XV-XX", en *Galicia en el Espejo*, Vigo, Galaxia, 1994.

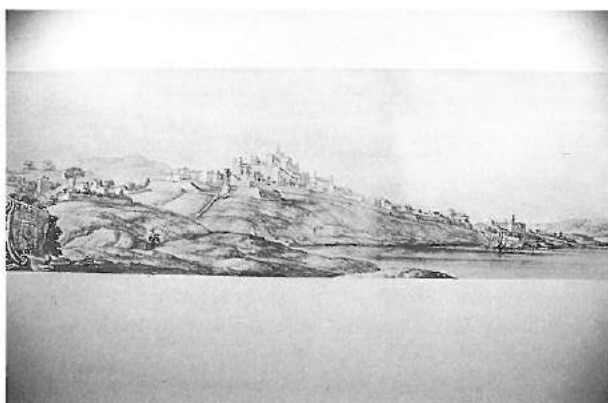
<sup>4</sup> El viaje de Fabio Biondi y Juan Bautista Confalonieri fue transcrito y publicado en italiano por A. Farinelli: "Viajes por España y Portugal", en *Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1920, pp. 144-146.

<sup>5</sup> El relato oficial se encuentra en la Biblioteca Laurenciana y consta de dos volúmenes y en ellos se incluyen el viaje del príncipe a España, Portugal, Inglaterra, Holanda, Bélgica y Francia. La parte correspondiente al viaje por la Península Ibérica fue publicado por A. Sánchez Rivero y Ángela Mauriutti de Sánchez Rivero: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal, 1668-1669*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.

<sup>6</sup> Domenico Laffi: *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galizia e Finisterre*, Bologna, 1673.



1. Vista de la ciudad de Pontevedra y la Moreira (1595).



2. Vista de la villa de Tuy (1669), por Pier María Baldi.

nista oficial del Duque de Toscana, narró las peripecias de la comitiva desde Florencia hasta La Coruña donde embarcó rumbo a Inglaterra. Frente a estos dos el de Laffi parece más personal y pormenorizado, porque además de las descripciones de paisajes y de ciudades el boloñés dedicó parte de su tiempo a conocer las costumbres y las leyendas de los pueblos por los que atravesaba, recogiendo en sus notas las explicaciones que los habitantes le daban. Por esa razón el *Viaggio in ponente á San Giacomo di Galitzia e Finisterrae* es una fuente inagotable de noticias, un relato vibrante de ritmo fluido que nos transporta a una realidad querida para el narrador.

Por las fuertes diferencias que existen entre estos tres diarios hemos preferido centrarnos en los dos relatos oficiales, dejando el de Laffi para un trabajo posterior.

## 2. El viaje de Juan Bautista Confalonieri (1594)

El testimonio más antiguo es el del Juan Bautista de Confalonieri, un joven sacerdote de apenas veinte años que abandonó Roma en 1592 y se trasladó con Fabio Biondi a Lisboa para servirle como secretario personal. En la primavera de 1594 Biondi y Confalonieri decidieron emprender un viaje a Santiago de Galicia para visitar la tumba del Apóstol. En esta ocasión fue una peregrinación estricta sin desviaciones ni entretenimientos y cabalgando sin descanso hasta alcanzar Compostela. El itinerario elegido fue el camino de la costa, es decir, el que desde época medieval<sup>7</sup> utilizaban los romeros y que conocemos por la recreación del viaje del Barón Rosmítal de Blatna (cuñado del rey Jorge de Bohemia) y del rey don Manuel en 1502. Entre otros lugares los peregrinos visitaban Santarem, Tomar, Albergaria, Coimbra, Grijó, Porto, Vila do Conde, Barcelos, Ponte de Lima y Valença hasta cruzar el Miño y adentrarse en Galicia.<sup>8</sup> Todo el camino estaba jalonado de posadas y hospitales y a los lados se encontraban importantes santuarios y monasterios que los peregrinos acostumbraban a visitar.

El último día de abril Biondi y su séquito cruzó el Miño y llegó a Tuy, una pequeña ciudad amurallada, pobre en gente y en dinero pero con una gran catedral en la que se veneraba el cuerpo de San Telmo. Siguiendo el camino portugués, a la mañana siguiente salieron hacia Pontevedra a donde llegaron al caer la noche.

A finales del siglo XVI, Pontevedra era una de las mejores villas de Galicia, toda amurallada y con "muy buenos edificios, templos, casas, plazas, fuentes y jardines".<sup>9</sup> El auge económico y demográfico que vivió a lo largo del quinientos gracias al comercio de la sardina, favoreció el crecimiento y la expansión del núcleo por el arrabal de la Moureira, donde vivían los "hombres del mar" con sus familias. En palabras del cardenal Jerónimo del Hoyo<sup>10</sup> "el sitio desta villa es muy apacible" y tenía un inmejorable clima. Sus habitantes desde la época de rey Fernando II dependían del arzobispo de Santiago, señor jurisdiccional de la villa,<sup>11</sup> que controlaba el Ayuntamiento y a los jueces.<sup>12</sup> Durante toda la Edad Moderna, Pontevedra vivió marcada por la dualidad y el enfrentamiento entre el poder arzobispal y real; así el juez de la villa era nombrado entre las "personas legas" por el propio prelado, mientras la Corona nombraba al Capitán General. Muy cerca de la iglesia de Santa María, la Mitra compostelana tenía su fortaleza, que era utilizada por el juez como residencia oficial.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> H. Baquero Moreno: "Vías portuguesas de peregrinação a Santiago de Compostela", en *Revista de Letras. Série Histórica*, III (Porto, 1986), pp. 77-89. J. Marques: "O culto a San Tiago no Norte de Portugal", en *Lusitania Sacra*, 2.ª serie (Braga, 1992), pp. 99-148. H. C. Baquero Moreno y Alcina M. de Oliveira Martins: "Figuras de la realeza portuguesa en peregrinación a Santiago", en *Santiago, Camino de Europa*, Galicia no Tempo, Santiago, 1993, pp. 99-119. P. Pereira: "Construções na grande estrada: O caminho de Santiago e a arquitectura portuguesa (1400-1521)", en *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1995, pp. 75-95.

<sup>8</sup> Jerónimo Münzer y Erich Lassota de Steblovo realizaron prácticamente el mismo recorrido un siglo antes, con la única salvedad de que visitaron Braga en lugar de continuar por la costa hasta Vila do Conde (J. García Mercadal: *Viajes de extranjeros por España y Portugal...*, pp. 382-383 y 1265-1274).

<sup>9</sup> "Declaración desta Planta de Ponte Bedra..." y en S. González García-Paz: *Pontevedra a fines del siglo XVI. Tres dibujos desconocidos*, Pontevedra, 1965, p. 8.

<sup>10</sup> J. de Hoyo: *Memorias del arzobispado de Santiago*, edición preparada por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome del original de 1607. Santiago, p. 443.

<sup>11</sup> Según Madoz, reinando en Castilla Pedro I el Cruel, Fernán Pérez de Turrichao y Gonzalo Gómez de Gallinato, quizá por orden del rey, asesinaron a don Suero de Toledo, arzobispo de Santiago, y a su deán, partidarios del bastardo don Enrique. Este príncipe, al ocupar el trono, confiscó todos los bienes de la familia que pasaron a la Mitra Compostelana (P. Madoz: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1846-1649), 11.224.

<sup>12</sup> Sobre la composición y funcionamiento del Consistorio en la Edad Moderna véase X. Fortes Bouzán: *Historia de la ciudad de Pontevedra*, Biblioteca Gallega, La Coruña, 1993, p. 217.

<sup>13</sup> En varias ocasiones los prelados compostelanos utilizaron las Torres Arzobispales como lugar de refugio. En época del arzobispo Fonseca, se llevaron a cabo importantes reformas con el fin de mejorar las "tres torres altas sobradas de dicha piedra de grano e bien maderadas y tejados e dos salas muy labradas y fechas y su cerca alrededor y su barbacana... e su puente levadiza y otros aposientos de dentro muy buenos donde posaban el alcalde y los arzobispos cuando allí benian y una huerta de naranjos muy buena" (J. Filgueira Valverde: *Guía de Pontevedra*, Pontevedra, 1931, p. 13).



Pero si un elemento define a Pontevedra, éste es sin duda su puente del Burgo, cuyo origen parece estar ligado al de la villa. En 1594 cuando Confalonieri recogió los datos para su diario, el Ayuntamiento trabajaba en la reconstrucción del puente y en las obras de edificación de la cárcel.

En la villa los franciscanos tenían un convento que sirvió de alojamiento a Biondi, a Confalonieri y a todo su séquito. Según la tradición había sido fundado en la parte alta de la villa, en las proximidades de la puerta de Trabancas, por el duque de Sotomayor. Frente a lo que cabría esperar en el diario de Confalonieri no encontramos una descripción del convento, pero afortunadamente conocemos cuál podía ser su aspecto externo gracias a una vista de Pontevedra que se conserva en el Archivo General de Simancas y que hace años publicó González García-Paz.<sup>14</sup>

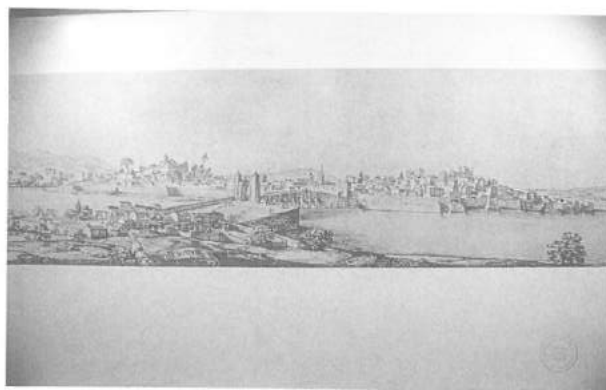
Afortunadamente en este "retrato de la Villa y Moreyra" de 1595 (lámina 1) aparece el convento en el extremo superior de la imagen en una perspectiva forzada que permite la visualización de la iglesia con sus capillas de patronazgo y las dependencias conventuales. Fuera de murallas en el camino a Orense se ve el convento de Santa Clara. Las monjas se instalaron en la villa en el último cuarto del siglo XIII<sup>15</sup> y levantaron un modesto conjunto gracias a los privilegios reales y el apoyo de la ciudad. A finales del quinientos la comunidad estaba volcada en la modernización de las zonas de habitación, refectorio y cocinas, según las trazas de Mateo López.<sup>16</sup>

La iglesia principal de la villa era la de Santa María, llamada la Grande, cuya construcción había sido sufragada por el gremio de los mareantes. Tras grandes esfuerzos la iglesia se acabó a finales del siglo XVI y en 1595 se trabajaba en la torre de las campanas.<sup>17</sup> En el grabado, Santa María sobresale en medio del caserío con su rica fachada retablo rematada con una crestería que aún hoy conserva.

En las proximidades de la iglesia se encontraba el Torreón de los Montenegro y en el solar que hoy ocupa el Sanatorio de Santa María, el magnífico palacio y torre de los Churruchaos, ambos derribados en el siglo XIX y que como puede apreciarse en la vista de 1595 destacaban frente a las construcciones bajas de los alrededores.

Junto a la puerta de Santo Domingo estaba la Bastida Grande, uno de los elementos fundamentales para la defensa de la villa que en 1531 fue reformada para albergar las Casas del Consistorio y que según Fortes Bouzán los regidores volvieron a transformar en 1595 para convertirla en una construcción de carácter civil.<sup>18</sup> Fuera de murallas en el Campo da Verdade, los dominicos levantaron su convento en un solar donado por María Arias en 1285. La construcción hay que relacionarla con familias como los Montenegro, o los Sotomayor que costearon durante el siglo XIV y XV las obras de la iglesia y del convento. En 1595, los dominicos tenían un gran peso en la sociedad, y contaban con el apoyo económico de los pontevedreses.

A los pies del templo dominico se encontraba el Arrabal da Moureira, un barrio de pescadores que continuaba a lo largo de la ría y que estaba formado por casas humildes de modestas proporciones, la mayoría hechas con sillería y soportales en la



3. Vista de la villa de Pontevedra (1669), por Pier María Baldi.

parte baja. En la Moureira<sup>19</sup> las calles no obedecían a una planificación y eran estrechas, tortuosas y la mayoría estaban sin enlosar, además a finales del siglo XVI el barrio estaba viviendo un periodo de fuerte crisis debido a la colmatación del puerto, a la disminución de los bancos de sardinas y a la peste que asoló la ciudad en 1589, lo que supuso la decadencia del Arrabal y en definitiva de la villa que, a partir de entonces se dedicó a actividades que el Padre Sarmiento calificó de "buhonería y cosas de poca monta".

Entre el 2 y el 3 de mayo Confalonieri recorrió las leguas que separan Pontevedra de Santiago, pasando por Portela, Caldas de Reis y Cesures. Al cruzar el Ulla, la visión del puente de Padrón evocó al caminante la lejana Roma y los pasos sobre el Tíber.<sup>20</sup> El día 4 la caravana alcanzó Compostela, ciudad arzobispal, construida sobre una colina estéril pero con abundante agua en donde se calcula que existen 1.500 hogares. La estancia de los ilustres viajeros fue muy corta, curiosamente menos de veinticuatro horas invirtieron en visitar el santuario del Apóstol y los conventos de la ciudad porque el 5 de mayo por la mañana emprendieron el viaje de vuelta rumbo a Lisboa.<sup>21</sup>

El apresurado periplo por Galicia no fue un obstáculo para que Confalonieri se hiciera un juicio peyorativo de los gallegos, a los que definió como gente "sucio y fea que tiene algo de gitano, de morisco, de bárbaro y de alemán, que viven en casas con el techo a la vista de modo que se pueden contar las estrellas desde la cama y sin ninguna comodidad. Las mujeres llevan vestidos extravagantes y son de natural feas. Llevan en la cabeza unas toallas enrolladas, como turbantes; unas los llevan altos, otras bajos y otras tan salientes que parece que tiene una diadema en la cabeza". Sin duda la realidad que Confalonieri se encontró al llegar a Galicia no fue de su agrado y le impactó violentamente.

### 3. El viaje de Cosme de Médicis por tierras gallegas<sup>22</sup>

Si la visión de Confalonieri es dura y despiadada, la de Cosme de Médicis no parece más favorable porque Lorenzo

<sup>14</sup> S. González García-Paz: *Pontevedra a fines del siglo XVI. Tres dibujos desconocidos*, Pontevedra, 1965.

<sup>15</sup> Sobre el convento de Santa Clara véase C. González Zúñiga: *Historia de Pontevedra*, Pontevedra, 1846, pp. 74-77; A. López: "El convento de Santa Clara de Pontevedra", en *Estudios franciscanos*, año VIII (XII), n.º 80, Barcelona, 1914, pp. 45-55.

<sup>16</sup> A. Goy Diz: *La arquitectura en el paso del Renacimiento al Barroco: Santiago y su área de influencia*, Santiago, Xunta de Galicia (en prensa).

<sup>17</sup> Todavía a principios del siglo XVII, concretamente en 1605 el arzobispo don Maximiliano de Austria ordenó nuevos repartimientos para concluir el proyecto (J. Filgueira Valverde: *La iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra*, Pontevedra, Museo, 1988, p. 214).

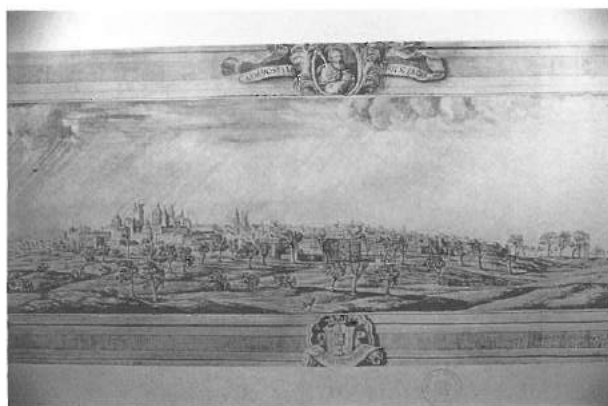
<sup>18</sup> X. Fortes Bouzán: *Historia de la ciudad de Pontevedra*, Biblioteca Gallega, La Coruña, 1993, p. 347.

<sup>19</sup> C. García Alén: "Arquitectura civil de Pontevedra", en *Museo de Pontevedra* (1956), n.º 10, pp. 79-123, especialmente 91-92.

<sup>20</sup> *Memorie dei viaggi di Mons. Confalonieri in Portogallo, in Spagna e in diverse parti d'Italia*, 1592, f. 99.

<sup>21</sup> La descripción que hace de la ciudad de Santiago es muy prolija y ha sido objeto de diversos estudios por lo que hemos preferido no detenernos en ello. Sin duda su relato refleja la influencia de los diarios anteriores, concretamente los del Abad Rosmithal y del médico Jerónimo Münzer.

<sup>22</sup> Sobre las razones del viaje y sobre el perfil biográfico de los protagonistas véase A. Sánchez Rivero y Ángela Mauriutti de Sánchez Rivero: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal, 1668-1669*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.



4. Vista de la ciudad de Santiago (1669), por Pier María Baldi.

Magalotti, el cronista del viaje, en repetidas ocasiones en la corte florentina demostró sus simpatías por la Corona Inglesa y el rechazo por la causa española. En su relato, falto de la espontaneidad que caracteriza a este tipo de diario, hace hábiles apreciaciones y críticas que contrastan con los bellos dibujos que Pier María Baldi realizó para acompañar al texto.

Tan interesante como el relato es, sin duda, la colección de acuarelas que este pintor italiano dejó del viaje del heredero del Gran Ducado de Toscana por Europa. Estos dibujos poco valorados resultan muy superiores al texto por el grado de perfección que alcanzan y parecen una fuente inagotable para el Historiador del Arte. Para captar la ciudad con toda fidelidad el pintor recurrió a la utilización de vistas generales topográficamente exactas y con multitud de detalles que facilitan la identificación del núcleo. Como Antón de Van der Wyngaerde<sup>23</sup> había hecho un siglo antes, Baldi eligió un punto de vista elevado para representar la ciudad aunque no tanto como para que podamos definirlo como una panorámica de vista de pájaro. Para componer la imagen el artista recurrió a estudios del natural, a bocetos tomados desde las colinas cercanas a la ciudad, aprovechando en algunos casos (Porto, Viana do Castelo) las laderas al otro lado del río. Cuando no existían estos puntos elevados, el autor recurría a la composición de una imagen elaborada a partir de las perspectivas imaginarias que reconstruía en el estudio.

Un tratamiento diferente recibieron las pequeñas poblaciones en las que la comitiva se detuvo para comer o descansar antes de continuar el viaje. En estos casos Pier María Baldi trabajó con mayor libertad, recomponiendo la imagen para ofrecer una visión amable y pintoresca del conjunto, representando incluso al heredero y su séquito en el dibujo.

Como norma suprimí las anotaciones y las leyendas explicativas de los dibujos porque las vistas tienen un carácter puramente ilustrativo, se trata de una descripción pintada sin otro fin que el deseo de mostrar una imagen fiel a la realidad pero con una dignidad y una valoración estética.<sup>24</sup>

Según el texto de Magarotti el primero de marzo el duque de Toscana, con el mar en contra, embarcó en Caminha rumbo a Tuy. Hasta la playa lo acompañó el juez de Asuntos Económicos para despedirlo como correspondía a un personaje de su condición. Algo más de cuatro horas invirtieron en la travesía, durante el trayecto la comitiva pudo admirar las fortificaciones portuguesas y españolas que se encontraban en las márgenes del río Miño y que habían tenido un destacado papel en la defensa del territorio durante la guerra de la independencia portuguesa (1640-1668).

Cuando la barca arribó al puerto de Tuy, el obispo de la diócesis ya estaba esperando a tan ilustre viajero. Juntos se dirigieron al convento de Santo Domingo que se encontraba a pocos metros y era donde iba a alojarse.

La villa de Tuy en 1669 empezaba a recuperar el pulso después de casi tres décadas de guerra. De los nueve regimientos que habían estado destacados en la frontera, dos fueron enviados a Flandes y los siete restantes se disolvieron. La sociedad tudense fue desmilitarizándose y empezó a recuperar el ritmo que había tenido antaño. Los labradores que habían servido en el ejército se ocuparon de nuevo en las labores del campo, los pescadores salieron de nuevo al mar y el pequeño artesano recuperó su peso dentro de la sociedad, la vida volvía a la normalidad sin olvidar el trance de la contienda.

Para el príncipe italiano, Tuy era la primera ciudad que recibe al viajero al entrar en Galicia, esa condición de plaza fronteriza fue la que Pier María Baldi quiso captar en su acuarela. Desde época medieval fue una villa fortaleza, protegida por baluartes y torres que hacían frente al enemigo del Sur. Desde el río, la villa parecía una plaza inexpugnable y señorial que dominaba un amplio territorio. La catedral, los palacios arzobispaes, el convento de Santa Clara y el Hospital de la Misericordia formaban un bloque compacto y de difícil acceso. Aguas arriba, la cerca descendía hacia el río hasta las puertas del convento de Santo Domingo, en las proximidades del muelle.

El grabado de Pier María Baldi permite llegar a conclusiones interesantísimas. Empezando por la catedral observamos cómo la portada meridional, que sale al claustro, estaba flanqueada por dos torres que hoy han desaparecido,<sup>25</sup> el cierre del cimborrio con su crestería quedó oculto tras las torres del crucero pero sin embargo sobresale la torre de las campanas<sup>26</sup> y la torre almenada que mandó construir Juan Fernández de Sotomayor en 1419.<sup>27</sup> Adosados al muro meridional de la iglesia aparecen los palacios del obispo que acentúan todavía más el carácter defensivo del conjunto. La torre de los Sotomayor en el ángulo suroccidental refuerza la villa en ese punto y ayuda a dar conexión al núcleo.

Junto a las torres de la portada meridional creemos poder identificar la capilla de San Pedro González Telmo, patrón de la villa y protector de los navegantes. Esta construcción, sufragada por el obispo Diego de Torquemada (1578), fue levantada sobre la antigua capilla de enterramiento de los prebostes. En 1732 el cabildo añadió a ésta un tramo más y la sacristía, favo-

<sup>23</sup> *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antoni de Van der Wyngaerde*, Madrid, Ed. El Viso, 1986.

<sup>24</sup> Diferentes en su esencia son los dibujos de ciudades encargados por la Corona con fines militares. En estos casos además del dibujo interesa la metodología utilizada en la construcción de la imagen, los sistemas de medición, los elementos topográficos y en definitiva los instrumentos empleados para conseguir la descripción gráfica. En este sentido véase *Los Comentarios de la Pintura de Felipe de Guevara*, publicados por Sánchez Cantón en *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (I), Madrid, 1923, pp. 149-179.

<sup>25</sup> Los terremotos de 1755 y 1761 afectaron a la catedral con tal virulencia que los responsables llegaron a pensar en la posibilidad de derribarla y construirla de nuevo. En 1795 el Cabildo encargó al arquitecto Fernando Domínguez de Romay la restauración del edificio. La intervención que podemos considerar como muy dura, se centró en el reforzamiento de los muros y de las bóvedas y en la supresión de aquellos elementos que pudieran poner en peligro la estabilidad del edificio, las torres de la portada meridional fueron eliminadas y se alteró la zona de cubiertas (véase M. Chamoso Lamas: *Tuy*, Guías Everest, 1981, p. 50).

<sup>26</sup> Según Chamoso Lamas el cuerpo inferior de la torre es de época románica y a éste en 1499 se añadió un segundo cuerpo y tres campaniles de hierro forjado, en 1552 don Juan de San Millán elevó la torre y colocó el reloj de campana (véase M. Chamoso Lamas: *Tuy*, Guías Everest, León, 1981, p. 31; F. Ávila y la Cueva: "Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado", *A cidade de Tui e a sua Terra* (I), edición facsimilar, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1995, p. 176).

<sup>27</sup> M. Chamoso Lamas: *Tuy*, Guías Everest, León, 1981, p. 42.

reciendo con la obra el acceso desde la cabecera de la catedral. No lejos de ésta, hacia el río encontramos el convento de las Clarisas, conocido popularmente como el de las Encerradas en su emplazamiento original antes del traslado al solar que hoy ocupa.<sup>28</sup> Entre Santa Clara y la Catedral, muy cerca de la actual capilla de San Telmo estaba el hospital de la Misericordia<sup>29</sup> fundado en 1542 para aliviar las grandes necesidades y miserias que padecían los pobres de la ciudad.

En el extramuros, frente a la puerta del Rastrillo, Pier María Baldi situó el convento de Santo Domingo del que destaca en el dibujo la parte de la cabecera de la iglesia, el cierre del crucero y la torre campanario. Las naves estaban todavía sin concluir porque los monjes abordaron antes la modernización de las dependencias conventuales.<sup>30</sup>

A primera hora de la mañana del día 2 de mayo la comitiva encabezada por el heredero del Gran Ducado de Florencia puso rumbo a Pontevedra, a donde llegó a última hora de la tarde.

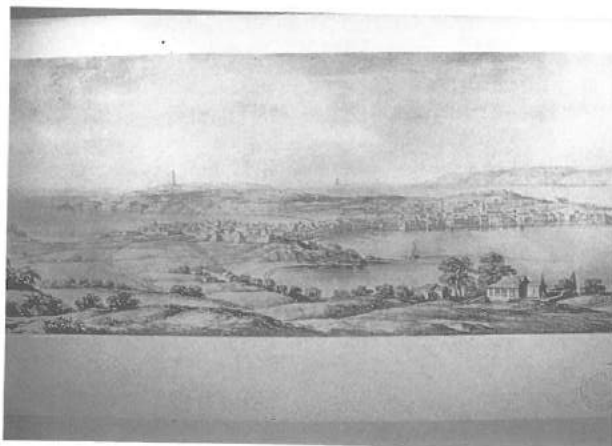
La situación de la villa no había mejorado prácticamente nada desde la visita de Confalonieri porque desde 1640, año en que se inició la guerra de la Restauración portuguesa, había vivido en un continuo estado de alerta. Las levas y los reclutamientos habían diezmando su población, arruinando sus cosechas y minando su economía, incluso el comercio del vino había experimentado un fuerte bajón. Aun así el cronista del duque de Toscana recogió en su diario que en los muelles del Lérez encontró algunos barcos que transportaban el vino del Ribeiro a los puertos del Cantábrico y a Francia, como habían hecho en la década anterior.

El tiempo que Cosme de Médicis pasó en la ciudad fue corto. Durante su estancia se hospedó con todo su séquito en el convento de Santo Domingo, hasta donde se desplazó el ayudante del gobernador militar la misma tarde del día 2 para presentarle por orden del Capitán general las armas en un sencillo acto de reconocimiento.

La imagen de Pontevedra que captó Pier María Baldi presenta importantes novedades con respecto a la vista de 1595 porque se centra en los pormenores y deja a un lado la preocupación por la situación del conjunto, adoptando para ello un punto de vista más amplio desde el Castro de Mourente a los montes de la Caeira, con el conjunto del Burgo en primer plano.<sup>31</sup>

Un papel protagonista adquiere el puente con su castillete en la margen izquierda y la puerta del Burgo en la margen derecha, con su gran arco coronado por los escudos de la Corona, el arzobispado y la ciudad, tal como figuraban en el proyecto inicial de Mateo López.<sup>32</sup>

Por lo que se refiere a la villa, Baldi reflejó con fidelidad la cerca con sus puertas, sus postigos y sus torreones, así como los tramos de muralla que unían estos elementos. Tras la guerra con Portugal todavía eran identificables en el dibujo los restos de la Torre del Oro, de la de Santa Clara, de la de Rouco, de la



5. Vista de La Coruña (1669), por Pier María Baldi.

de los Abades, así como el torreón de la Galera, donde la muralla se abría dejando el camino recto para subir hasta la iglesia de Santa María.

Si interesantes son los datos que se pueden extraer sobre las murallas, más atractivos son los que se pueden extrapolar sobre algunas construcciones. Si comparamos la imagen de 1595 con la de Pier María Baldi observamos que en el convento de San Francisco se ha modificado la torre, se ha alterado el rosetón de la portada y se han levantado dos torres en los ángulos de la crujía norte del claustro. En el convento de Santa Clara, advertimos cómo en su entorno empieza a surgir el germen de un incipiente barrio en los alrededores del bosque de la Seca, pero además se aprecia cómo las torres y las dependencias conventuales han ocultado la iglesia. Al otro lado del puente destaca Santa María la Mayor vista desde la cabecera, que sorprende por su altura.

Intramuros aparecen dos iglesias de las que no queda ni rastro, el antiguo Hospital do "Corpo de Deus" más tarde de Corpus Christi, fundado a mediados del siglo xv por Teresa Pérez Fiota y la parroquia de San Bartolomé el Viejo. El Hospital desde finales del xvi fue conocido como de San Juan de Dios porque fueron las monjas de la Orden las que se hicieron cargo de su mantenimiento. En 1607 tenían una capacidad de ocho o nueve camas además de un aposento para mujeres.<sup>33</sup>

La parroquia de San Bartolomé tenía cerca de ochocientos feligreses a principios de siglo cuando el cardenal Jerónimo del Hoyo visitó la diócesis. Sus orígenes se remontan a época medieval, pero las continuas reformas consiguieron mantener en pie el edificio hasta 1842, año en el que el ayuntamiento decidió demolerla.<sup>34</sup> Según las crónicas tenía un amplio atrio donde el Concejo solía reunirse de forma periódica.

<sup>28</sup> En un principio las monjas se instalaron en una iglesia románica dedicada a Santa María de la Oliveira, pero a finales del siglo xvi la comunidad decidió derribar la construcción medieval y levantar una iglesia nueva sobre el solar de la anterior. Ésta fue la que Cosme de Médicis visitó durante su estancia en Tuy y la que conocemos gracias a la acuarela de Pier María Baldi, pero esta segunda iglesia resultaba excesivamente pequeña, por lo que las monjas acordaron erigir en un solar situado al sur del convento un templo de nueva planta prescindiendo de la fábrica anterior, que es la que hoy conocemos.

<sup>29</sup> El Hospital de la Misericordia fue fundado en 1542 "por las grandes necesidades y miserias que padecían los pobres de esta ciudad y hospital de ella y del abandono que había en los entierros y de estos infieles que los llevaban a sepultar sin luces, pompa ni hacerles sufragios acordaron entre sí fundar una hermandad y casa de piedad y caridad con título de Nuestra Señora de la Misericordia..." (F. Ávila y la Cueva: "Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado", *A cidade de Tuy e a súa Terra (I)*, edición facsimilar, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1995, f. 329).

<sup>30</sup> E. Iglesias Almeida: "En torno al primitivo núcleo de Tuy", en *Tuy. Museo y archivo histórico diocesano*, tomo V (1989); M. Cendón Fernández: *La catedral de Tuy en época medieval*, Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1995.

<sup>31</sup> J. Filgueira Valverde: "Pontevedra vista por Pier María Baldi (1669)", *Museo de Pontevedra* (1946), n.º 4, pp. 11 y ss.

<sup>32</sup> A. Goy Diz: *La arquitectura en el paso del Renacimiento al Barroco. Santiago y su área de influencia*, Santiago, Xunta de Galicia (en prensa).

<sup>33</sup> J. de Hoyo: *Memorias del arzobispado de Santiago*, edición preparada por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome del original de 1607. Santiago, p. 444.

<sup>34</sup> La descripción que conservamos es un memorial que el párroco de San Bartolomé envió al arzobispo Rajoy en 1769 para persuadirlo de que no permitiera derribar el edificio (X. Fortes Bouzán: *Historia de la ciudad de Pontevedra*, Biblioteca Gallega, La Coruña, 1993, p. 126).



El 3 de mayo al despuntar el día el duque de Toscana y su séquito abandonó Pontevedra tras una corta estancia, pero la retina de Pier María Baldi se impresionó con la imagen de una villa señorial, amenazada por la crisis y en franco retroceso frente al empuje de ciudades como Santiago.

El día 4 de mayo Santiago se prepara para recibir al príncipe italiano. El Cabildo designa a dos canónigos para que salgan al encuentro de la comitiva mientras el arzobispo don Ambrosio de Espínola y Guzmán ultima los detalles de la recepción que en el palacio se prepara para dar la bienvenida a tan ilustre invitado. Como había ocurrido en otras visitas oficiales, la ciudad se viste de fiesta en honor del heredero del Gran Ducado.<sup>35</sup>

Durante dos días Cosme de Médicis visitó Compostela, paseó por su calles y recorrió sus alrededores y la belleza de la ciudad le cautivó.

La visita de Santiago de Pier María Baldi ha sido una imagen muy utilizada desde hace años en trabajos de variado signo,<sup>36</sup> por eso no queremos caer en la reiteración innecesaria y nos remitimos a ellos, pero simplemente queremos hacer unas puntualizaciones: Primeramente es innegable el gran valor testimonial que tiene la imagen como prueba del aspecto que la ciudad tenía en 1669. Tal como se puede apreciar el casco histórico estaba amurallado y las puertas de entrada, protegidas por torreones almenados. En la zona de la Huertas, en las proximidades del Hospital Real nos encontramos con uno de los postigos de la cerca, el llamado de la Trinidad. Fuera de murallas, la ciudad crece hacia el campo de Santa Susana, el Sar y el Sarela.

La catedral y los conventos religiosos inician en 1669 una etapa de renovación que no culminarán hasta la centuria del setecientos. Curiosamente Baldi nos ofrece la imagen de la torre del Reloj de la catedral en obras, la fachada principal antes de la reforma de Casas Novoa y el primer dibujo del cimborrio que levantó Peña de Toro.

Con el mismo ímpetu que el cabildo, las comunidades abordan la ampliación de sus conventos. Es curiosa la imagen del lienzo de San Payo de Antealtares tal y como Bartolomé Fernández Lechuga lo diseñó en 1638 con múltiples chimeneas sobre las celdas, o el aspecto que tenía el cimborrio de San Martín Pinario antes de las obras de refuerzo de Peña de Toro.

El convento agustino de Nuestra Señora de la Cerca tiene en 1669 una de las torres sin concluir y la Compañía de Jesús todavía no ha terminado las obras de la iglesia faltándole por construir las naves y la fachada. El Hospital Real aparece solamente con dos de sus claustros contruidos y en el lugar del Palacio de Rajoy todavía estaba en pie la cárcel eclesiástica con su torre almenada.

La imagen de la ciudad resulta atractiva, noble y universal para el viajero que peregrina ante la tumba del Apóstol Santiago.

El 7 de marzo la comitiva encabezada por el príncipe llegó a La Coruña y fue recibida por el alcalde y un emisario del Gobernador Militar que entonces estaba enfermo. Al paso de la caravana las embarcaciones de la Armada que estaban en el puerto saludaban y rendían honores al recién llegado. Durante la tarde las autoridades se desplazaron hasta el convento de San Francisco para agasajar a tan ilustre visitante.

La estancia del Duque en La Coruña se preveía larga porque el estado de la mar impedía que los dos navíos ingleses en-

viados por el rey de Inglaterra para llevarlo a Gran Bretaña arribaran a puerto, retrasando el comienzo de la travesía. Durante los doce días que Cosme de Médicis permaneció en la ciudad visitó los alrededores, acudió a los oficios, caminó por sus calles y recorrió sus plazas a la espera de que los vientos fueran favorables. El cronista que acompañó al príncipe en su deambular, describió con detalle los lugares que visitó tomando buena nota de las cosas que más le sorprendieron. A su juicio La Coruña podía considerarse como uno de los lugares más desdichados del reino de Galicia, aunque tenía cierta fama por su ubicación, en una pequeña península situada en el golfo Artabro, entre el cabo Prior al Norte y las Islas Sisargas al Sur. La península se unía al continente por un banco de arena y estaba determinada por la ensenada del Orzán y la ensenada del Puerto.

La ubicación de La Coruña no impidió que fuera atacada en varias ocasiones por la Armada enemiga. La Corona intentó evitarlo reformando su sistema defensivo y fortaleciendo su posición, pero el ataque inglés de 1589 dañó el núcleo amurallado y arrasó el arrabal de la Pescadería, lo que revelaba la necesidad urgente de que un arquitecto militar modificara el sistema de defensa. Entre 1595 y 1596 según las trazas de Tiburcio Spanochi, se construyó el baluarte que unía el de cubo de Santa Bárbara con el Campo de Espíritu Santo, fortaleciendo el flanco que salía al mar. Entre 1625 y 1630 se reforzó la parte que se encontraba frente a la Pescadería, especialmente a la altura del Cubo Minado y la Puerta Real, lo que suponía la culminación del proyecto.<sup>37</sup> Según el cronista del viaje, los errores cometidos en la fortificación de la ciudad venían de antiguo y mientras no fueran subsanados sería imposible responder de la seguridad del enclave. Los fuertes de San Diego, San Antón y Santa Cruz protegían el puerto formando los vértices de un triángulo equilátero. La torre de Hércules que, según la tradición debe su origen al héroe helénico, orientaba a los navegantes a salvar la costa.

De la ciudad de La Coruña se conservan dos acuarelas, una tomada desde el Castro de Elviña y otra desde la Playa de Santa Cristina. En la primera de ellas se reconoce con facilidad la fortaleza de San Diego, el arrabal de la Pescadería, la zona fortificada, la Torre de Hércules, el fuerte de San Antón y Santa Cruz y finalmente la playa de Mera. En la segunda se ve toda la ría de La Coruña y la ensenada del Puerto. Curiosamente en las representaciones aparecen las dos embarcaciones encargadas de trasladar a Cosme de Médicis a Inglaterra.

Muy interesante resulta la imagen que Baldi captó de la Colegiata de Santa María del Campo y de las parroquias de San Jorge, San Nicolás, Santiago y la ermita de Santa María de Atocha. En la ciudad había además tres conventos, dos comunidades masculinas (franciscanos y dominicos) y una femenina (Santa Bárbara).

El 19 de mayo el Duque embarcó en el puerto rumbo a Inglaterra dando por concluida su estancia en la Península. De su periplo lo más interesante es el álbum de acuarelas que Pier María Baldi pintó para ilustrar el viaje, gracias a ellas podemos valorar y conocer el aspecto de nuestros puertos y ciudades.

Galicia entre la paz de Cateau-Cambresis y la de los Pirineos continuó dormida en su letargo. Los testimonios que conservamos de viajeros ilustres muestran la crudeza de una realidad sangrante que denuncia los fuertes contrastes entre la Corte y las ciudades de la periferia atlántica.

<sup>35</sup> Archivo Histórico Universitario de Santiago. Fondo municipal. Libro de Actas de consistorio de 1669 (1-3 de mayo de 1669).

<sup>36</sup> J. M. García Iglesias: "El Barroco I-II" en *Galicia Arte*, La Coruña, Hércules, 1995; A. Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, Madrid, 1966; F. Pérez Rodríguez: "Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: La plaza del Obradoiro" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII (107), 1995, pp. 239-273.

<sup>37</sup> Sorluce Blond: *Castillos y fortalezas de Galicia. La arquitectura militar en los siglos XVI-XVIII*, La Coruña, Pedro Barrie de la Maza, 1985, pp. 29-51.

## INFLUENCIAS ITALIANAS EN EL CONVENTO DE CARMELITAS DE VIC

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

El convento de Jesús, José, María y Santa Teresa de Vic, de la orden de carmelitas descalzas fue fundado en 1637, gracias a legados de destacadas familias de Vic.<sup>1</sup> En torno a 1700 y, en pocos años, se lleva a cabo una importante obra artística en la iglesia del convento: renovación del retablo mayor y realización de cuatro retablos menores, dos en cada brazo del transepto que responden a un conjunto unitario tanto tipológica como formalmente y con un programa iconográfico. Desde este punto de vista responde a titulares del convento, devociones de legatarios y de la madre M.<sup>a</sup> Alberta de Sto. Domingo, priora del convento cuando se llevan a cabo estas obras. Este segundo retablo mayor es el único conservado hasta hoy de los que se realizaron. Algunas pinturas del primer retablo mayor, creemos que se integraron en este segundo.<sup>2</sup>

Desde el punto de vista artístico se caracterizan por una importante presencia de pintura, que en los retablos menores prima sobre la escultura, cuando lo habitual en el retablo catalán de estos años es el predominio casi exclusivo de la escultura. Los menores parecen querer aunar la pala italiana y el retablo español. Además, algunas de dichas pinturas, tienen un claro influjo italiano. Entre otras influencias se perciben las de Reni y, sobre todo, Maratta, pero un Maratta posterior a los

años 70, consagrado como pintor de cuadros de altar. La calidad artística de las pinturas vicenses es desigual y siempre inferior a los modelos que las alientan. Las pinturas influirán, además, en modelos escultóricos del escultor que se encarga de la dirección del conjunto, Pau Costa. Trataremos de las pinturas que consideramos que tienen mayor influencia italiana, y, como conclusión, la de algunos de sus modelos en este escultor.<sup>3</sup>

Creemos que Iu Cassanyes y, sobre todo, Emmanuel Bojons fueron los asesores artísticos de esta obra. Ambos eran clérigos, doctores en ambos derechos y como datos objetivos sabemos que intervienen y firman junto con el escultor Pau Costa en la traza del retablo mayor para el que Cassanyes aporta una cantidad.<sup>4</sup> Bojons sufragó el retablo de San Francisco de Sales.<sup>5</sup> El hecho de ser doctores en ambos derechos hace posible que pudieran estudiar en Bolonia,<sup>6</sup> especialmente Bojons, quien pertenecía a una noble y acaudalada familia de Vic.<sup>7</sup> También por su cargo de Vicario General del obispado de Vic<sup>8</sup> pudo estar en Roma. Bojons fue durante los años en que se realizaron los retablos persona de gran ascendiente ante la madre M.<sup>a</sup> Alberta. Desde 1699 era su director espiritual. En 1701 la religiosa pasa a ser priora del convento. Desde 1703 Bojons es,

<sup>1</sup> G. Beltrán Larroya: *Carmelitas Descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica, 1588-1988*, Roma, Teresianum, 1990. Son Esperanza Pradell, pp. 163-170 y los hermanos Osona, pp. 198, 201-202. Uno de ellos Miguel Juan Osona, del total de su legado, destina trescientas libras al retablo y sus pinturas. Será el primer retablo mayor. Si la obra arquitectónica —convento e iglesia— estaba terminada en 1646 (E. Junyent: *La ciutat de Vic i la seva història*, Barcelona, Curial, 1976, p. 231) el primer retablo mayor no es muy anterior a este segundo. Debió realizarse en la década de 1650.

<sup>2</sup> Para el nuevo retablo mayor, dedicado a Jesús, María, José y Teresa, ver: E. Junyent: "El retaule major de l'església de Santa Teresa", *Rev. Vic*, 1966, sin paginar. A. Pérez Santamaría: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. *Projecció a Girona*, Lleida, Virgili & Pagès, 1988. Estudio retablo mayor (pp. 214-219, 338-340) y autoría (p. 374) avalada por hallazgo contrato que se publica (pp. 554-556). Del contrato se desprende que las pinturas del anterior se conservan. Para retablos transepto: Junyent, 1966, sin paginar. A. Pérez Santamaría: "Una nueva aportación a la obra del escultor Pau Costa", *BSAA*, Univ. Valladolid, 1990, pp. 554-559. De los retablos menores, desaparecidos durante la guerra civil, se conserva documentación fotográfica fragmentaria. Del de San Juan Evangelista no hemos encontrado. Además de su devoción a los titulares del convento, la M.<sup>a</sup> Alberta era devota de san Francisco de Sales, los ángeles, especialmente su ángel custodio San Miguel, etc. M. Caralps, O.P.: *Vida de la sierva de Dios, soror M.<sup>a</sup> Alberta de Sto. Domingo, Carmelita Descalza en el convento de Jesús, María, Joseph y Teresa de la ciudad de Vich*, Vic, P. Morera, 1747, pp. 167-168.

<sup>3</sup> Sobre pintura italiana en España (obras originales, copias, grabados, influencias en general) citamos: M. Agulló Cobo: *Noticias de pintores madrileños s. XVI y XVII*, Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978. M. Agulló Cobo: "Más noticias sobre pintores madrileños s. XVI al XVII", Madrid, Ayuntamiento, 1981. J. Bosch i Ballbona: "Pintura del siglo XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana", *Girona revisitada*, Girona, Pub. Estudi General, 1990, pp. 147-161. A. E. Pérez Sánchez: *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, Pub. Universidad, 1965. A. E. Pérez Sánchez: Reni y España, en *De pintura y pintores*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 95-119. A. E. Pérez Sánchez: "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española", *Lecturas Historia del Arte. Actas III.º Congreso...*, Vitoria, Ephialte, 1994, pp. 65-80. A. Pérez Santamaría: "Inspiración y creación de Pau Costa en la Inmaculada del retablo de la catedral de Girona", *Lecturas Historia del Arte. Actas III.º Congreso...*, Vitoria, Ephialte, 1994, pp. 278-286. J. M. Pons Gurí: "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", *Vida parroquial*, XXIV, 1968, n.º 260.

<sup>4</sup> A. Pérez Santamaría, 1988, contrato retablo, p. 555.

<sup>5</sup> Junyent, 1966, sin paginar.

<sup>6</sup> Pero no fueron colegiales de San Clemente, los únicos que se encuentran documentados. No es de extrañar que no lo fueran dado que los aspirantes debían de ser de condición modesta, y para toda la Corona de Aragón sólo la diócesis de Zaragoza podía presentar candidatos y contaba con tres plazas. A. Pérez Martín: *Proles aegidiana*, Publicaciones del Real Colegio de España en Bolonia, 1979, 4 vols., "Studia Albortotiana", XXXI.

<sup>7</sup> E. Junyent: "La nobleza vigatana en 1666", *Ausa*, VII, 1972-74, pp. 41-42. Junyent, 1976, pp. 270, 393-394.

<sup>8</sup> B. Argerich, O.P.: *Vida interior y cartas que escribió a diferentes personas fray Joseph de San Benito, religioso lego en el monasterio de N.ª Señora de Montserrat del Principado de Cataluña*, Madrid, A. Marín, 1746, p. 130. Caralps, 1747, pp. 83-84.



1. Éxtasis de San Francisco de Sales. Pintura central del retablo de San Francisco de Sales. Iglesia convento Carmelitas de Vic. Fotogr.: Arxiu Servei Patrimoni Arquitectònic Diputació de Barcelona (ampliació fotografia todo el retablo).



2. Carlo Maratta: *Aparición de la Virgen a San Francisco de Sales* (iglesia San Filippo, Forlì). Hoy Pinacoteca Civica.

además, su confesor,<sup>9</sup> año en que se contrata el retablo mayor.<sup>10</sup> Según E. Junyent en 1701 estaba ya terminado el de San Francisco de Sales. Al mismo tiempo se irían realizando los restantes.<sup>11</sup>

La predilección por lo italiano en Bojons se pone también de manifiesto en lo estrictamente religioso. En 1713 funda, con su propio peculio, la congregación de San Felipe Neri en Vic.<sup>12</sup> Antes de morir, en 1720, deja a cargo de Cassanyes la dirección espiritual de las carmelitas descalzas, especialmente de la madre M.<sup>a</sup> Alberta. También se puso al frente del Vicariato General del Obispado de Vic y como albacea testamentario de Bojons llevó a término la obra del Oratorio. Casa e iglesia estaban terminadas en 1725. Será Prepósito del mismo y en él permanece hasta su muerte.<sup>13</sup>

### Retablo de San Francisco de Sales

Su pintura central (fig. 1) representa al santo en un éxtasis que le acació el día de la Anunciación. Escuchado por el Señor, el Espíritu Santo descendió para iluminarle.<sup>14</sup> La figura de san Francisco de Sales está inspirada en la del san Francisco de Sales de Maratta de *La aparición de la Virgen a San Fco de Sales* de Forlì (fig. 2): rostro en sus facciones y expresión mística. También, aunque en menor medida, en el de *La Virgen con los santos Francisco de Sales, Nicolás de Bari y Ambrosio* de Ancona, aunque de este segundo especialmente en la posición de las manos sobre el pecho como se le representa en Vic.<sup>15</sup> El san Francisco de Maratta es, a su vez, de inspiración reniana. En nuestra opinión refleja el *San Felipe Neri* de la Chiesa Nuova, especialmente en el rostro, tanto facciones como expresión mística.<sup>16</sup> Ambas obras de Maratta responden al tipo de sus grandes cuadros de altar, realizados a partir de los años 70, cuando su obra, hasta entonces influida por Sacchi, Rafael, Lanfranco y Correggio, filtra también influencias de la obra romana de Reni y A. Carracci.<sup>17</sup> Entre las dos citadas, realiza para la cappella Spada de la Chiesa Nuova, la pala *La Madonna* en el trono acompañada de San Carlos Borromeo, San Ignacio y ángeles (1675 ó 1685).<sup>18</sup> La influencia del *San Felipe Neri* de Reni, de la misma iglesia, la vemos aquí para el San Carlos en especial en la actitud declamatoria. Las Madonnas de las palas de Ancona y Forlì responden a la del San Felipe Neri de Reni, aunque la de Forlì tiene un volumen carracciesco que se encuentra también en otras madonnas de este período, como la Inmaculada de Santa Maria del Popolo.<sup>19</sup> En ambos, pero más en Maratta, se filtra la dulzura de las de Correggio.<sup>20</sup>

Es evidente la inspiración italiana en la gloria de ángeles de la pintura de San Francisco de Sales de Vic, pero procede de otro modelo o modelos, porque carece de la dimensión aérea

<sup>9</sup> Caralps, 1747, pp. 83-84, 95.

<sup>10</sup> Ver nota 4.

<sup>11</sup> Junyent, 1966, sin paginar. Pérez Santamaría, 1990, pp. 557-558: las trazas son de Costa, pero el de San Martín, lo realizó otro escultor o bien para terminar lo antes posible el conjunto, o bien se realizó tras marcharse Costa de Vic, a cumplir otros encargos.

<sup>12</sup> Caralps, 1747, p. 84. Junyent, 1976, p. 270.

<sup>13</sup> Caralps, 1747, pp. 125-126. Junyent, 1976, p. 270. J. de C. Laplana: *L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona*, Pub. Abadía de Montserrat, 1978, p. 79.

<sup>14</sup> P. de Ribadeneyra: *Flos sanctorum*..., Barcelona, Surià, 1688, vol. I, p. 328: describe el éxtasis con todo detalle. Pérez Santamaría, 1990, p. 558 cita textualmente: "La pintura aparece arrugada y con dos fisuras/cortes de arriba a abajo. Como hipótesis de este deterioro apuntamos que desde mediados del s. XVIII se quitaba en Semana Santa para dejar en exposición el Monumento, obra de Carles Moretó, que se acopló tras este retablo".

<sup>15</sup> La pala de Ancona está fechada en 1672, pero para Mezzetti la de S. Francisco de Sales es anterior a la de Ancona por razones formales. A. Mezzetti: "Carlo Maratti: altri contributi", *Arte antica e moderna*, 1961, p. 381. C. Pizzorusso: "La pittura del Seicento nelle Marche", en *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1988, p. 396 fecha la pala de Ancona también en 1672, ilus. 590. R. Roli: "La pittura del secondo Seicento in Emilia", en *op. cit.*, p. 276 sitúa la de Forlì con posterioridad a la de Ancona, aunque sin precisar "anterior a 1691". Ilus. 395.

<sup>16</sup> Mezzetti, 1961, p. 381: lo relaciona, por las mismas razones, con el S. Andrea Corsini, también de Reni.

<sup>17</sup> A. G. de Marchi: *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, p. 801. Pérez Sánchez, 1965, p. 292.

<sup>18</sup> E. Schleier: "La pittura a Roma", en *La pittura in Italia. Il Seicento*, 1988, p. 457, la data en 1685. De Marchi, *op. cit.*, p. 801, apéndice biográfico de la obra, la fecha en 1675.

<sup>19</sup> Ya Malvasia señalaba que la "maniera" de Reni, especialmente su "ternura" ha sido recogida por Maratti (*sic*). C. C. Malvasia: *Felsina pittrice. Vita dei pittori bolognesi*, Bologna, 1678, II, p. 84. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1876, n.º 7, pp. 128-129 y n.º 8, pp. 143-145 se



de las de Maratta y tampoco tiene su equilibrio de composición y refinamiento, en especial en el tratamiento del ángel situado entre S. Francisco de Sales y la propia Madonna. Ángel, junto con otros de Maratta y Reni, que captará Pau Costa.

La pintura de Vic es inferior en calidad a las de Reni y Maratta. La figura de San Francisco de Sales, aunque no alcanza sus modelos, es la mejor de la obra y su rigurosa posición central en la composición, denota el deseo de destacarla. Considerando probable el conocimiento directo de obras de Reni y Maratta por parte de Bojons caben dos hipótesis: que trajera grabados que sirvieron de inspiración al pintor de la obra de Vic<sup>21</sup> o bien que viniera con una copia que realizaban artistas de segundo orden de obras de maestros consagrados. Nos inclinamos más por la primera: por el eclecticismo del conjunto a que hemos hecho referencia, el orden de figuras y elementos de la composición que, queriendo ser equilibrado, resulta rígido y elemental, en relación con una solución espacial poco lograda. La figura del ángel que se encuentra tras el santo está escasamente conseguida. Nada tiene que ver con los refinados ángeles de Reni o Maratta.

### Retablo mayor

En el ático la pintura de *San Miguel* (fig. 3) es una de tantas versiones de la obra de Reni. Probablemente procede del primer retablo, ya que es el santo patrón de Miguel Juan Osona, quien sufragó sus pinturas. Otra razón para esta hipótesis es por la elipse en torno al arcángel, indicio de que se trataba de una pintura de tamaño menor que ha tenido que adaptarse al nuevo espacio. En esta elección debió influir la fama de la obra y tiene que proceder de una versión temprana, probablemente a través de grabado.<sup>22</sup> Pudo ser punto de partida de las preferencias artísticas de Bojons que se afianzarían con su probable estancia en Italia. Se trata de una versión que se encontraba en Catalunya mucho antes de que el canónigo de la catedral de Girona, Miquel Català, adquiriera una copia de la obra de Reni realizada en Roma que desea que se integre en un retablo que sufragará.<sup>23</sup> Català podía haberla mandado traer o adquirirla él personalmente en Roma como apuntábamos, pero, también creemos ahora, que en cualquiera de los dos casos cabe la posibilidad de que el escultor Pau Costa sugiriera el modelo al canónigo, puesto que se encontraba ya trabajando en los retablos de la catedral de Girona antes de 1715, cuando el



3. Retablo mayor iglesia convento Carmelitas de Vic. Detalle: -Pintura central: Santa Teresa recibe collar y manto. -Pintura ático: San Miguel. -Pau Costa: Grandes ángeles esculpidos que flanquean San Miguel (Fotogr. Arxiu Mas).

canónigo manifiesta lo antedicho y será el escultor del retablo de San Miguel.<sup>24</sup>

La *Anunciación* pintada en el manifestador responde al tipo de composición que se acuña en Italia en el s. XVII por evolución dinámica de las representaciones del XVI.<sup>25</sup> Se enfatizan las glorias y el ángel se convierte en una figura aérea del que destaca el brazo dirigido hacia la gloria y la pierna que reposa milagrosamente sobre nubes o el aire. La *Anunciación* vicense procede de grabados realizados a partir de pinturas. Para la Virgen creemos que debe tenerse en cuenta *Anunciaciones* de Reni, Lanfranco<sup>26</sup> o del propio Maratta por el lenguaje de las manos. Para el arcángel consideramos que su modelo es el de Maratta en su *Anunciación* de la Cappellina de la Manica Lunga<sup>27</sup> (fig. 4). El pintor del manifestador ha reproducido muy fielmente la figura del ángel y su entorno (fig. 5).

encuentra la relación de obras adquiridas a los herederos de C. Maratti en 1724. Tenía obras de los pintores que le influyeron, entre ellos, Sacchi, los Carracci, Reni. También hay obras del propio Maratta. Así un S. Filippo Neri, *op. cit.*, p. 145. Pérez Sánchez, 1965, p. 302 hace referencia a esta obra inventariada en La Granja "320 un retrato en lienzo de mano de Carlo Maratta. S. Felipe Neri vestido de casulla con las manos cruzadas sobre el pecho". Descripción que concuerda con el San Francisco de Sales de Vic. Pérez Santamaría, 1994, pp. 279-280 referencia a la influencia de A. Carracci en Maratta.

<sup>20</sup> Véase, entre otras: Madonna de San Jerónimo, La noche. A. C. Quintavalle: *La obra pictórica completa de Correggio*, Barcelona, Noguer, 1977, pp. 107, 108. Pérez Sánchez, 1965, pp. 292, 294, 295.

<sup>21</sup> Maratta tiene una importante obra grabada en que se inicia pronto. En grabados le influyen en especial Rafael y los boloñeses, principalmente Reni, J. Kuhnsmünch: "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique", *Revue de l'Art*, 1976, n.º 31, pp. 57-72, cit., pp. 58-59. Ver también: *The Illustrated Bartsch...*, 47 (1) 1987. Para obra grabada Reni: *op. cit.*, (1) y (2) 1982.

<sup>22</sup> Pintada en 1635. Grabado de J. B. de Rosi, 1636, al que siguen estampas posteriores. Véase: Pérez Sánchez, 1993, pp. 114-115, láms. 181-184. Pérez Sánchez, 1965, p. 189 también hace referencia a su difusión por España. E. Baccheschi: *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Barcelona, Noguer, 1977, p. 108. Cit. Pérez Santamaría, 1988, p. 268. Bosch i Ballbona, 1990, p. 147, considera que este S. Miguel de Vic es una interpretación del grabado de los De Rossi.

<sup>23</sup> A.C.G.. *Resoluciones*, 49, 1715, fol. 38. Cit.: Pérez Santamaría, 1988, p. 116. Bosch, 1990, p. 147 corrobora que se trata de una copia y de buena calidad.

<sup>24</sup> Lo atribuimos a Pau Costa por razones formales. Pérez Santamaría, 1988, p. 349. Más adelante, al establecer las relaciones formales con el retablo de San Francisco de Sales lo afirmamos: Pérez Santamaría, 1990, pp. 554-559. Bosch encontró, por entonces, la prueba documental en el codicilo del canónigo: Bosch, 1990, p. 143.

<sup>25</sup> Muy difundidas mediante grabados (*The Illustrated Bartsch...*), vol. 26, Raimondi (según Rafael): gr. 5 (16), p. 25; vol. 31, M. Cartaro: gr. 1 (521), p. 403; vol. 32, Schiavone: gr. 5 (42), p. 41; vol. 34, B. Passari: gr. 5 (29), p. 43; vol. 52, C. Cort (según Tiziano) gr. 23-II (47), p. 31.

<sup>26</sup> Reni: *Anunciación* de la capilla de la Annunziata del Quirinal (1609-12). Ver: G. Briganti: *Il palazzo del Quirinale*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma, 1962, pp. 30-32, lám. 20. Lanfranco: *Anunciación* Agustinas de Monterrey (Salamanca) (1635 ca.). Ver: Pérez Sánchez, 1965, pp. 160-161, lám. 33. Hay también otras obras próximas y/o influidas por éstas.

<sup>27</sup> Se encuentra también en el Quirinal. No se conoce primitiva ubicación, ni tampoco datación. Tiene allí obras anteriores (Natividad, 1656, Galería Alejandro VII). Briganti, 1962, pp. 49, 55, nota 133, lám. XXII (Natividad) y 95 (Anunciación). Arcángeles similares: el de la citada Anunciación de Lanfranco y Anunciación "dal bel'angelo" (1633) de Albani. Ver: D. Benati: *La pittura in Italia. Il Seicento*, p. 608, ilus. 330. En el MNAC



4. Carlo Maratta: *Annunciazione*. Cappellina della Manica Lunga Palazzo Quirinale, Roma.



5. Retablo mayor iglesia convento Carmelitas de Vic. Manifestador. Anunciación: detalle del Ángel.

En cuanto a la pintura central de este retablo mayor *Santa Teresa recibe el collar* (corona también en este caso) y *el manto del Niño, la Virgen y San José* (fig. 3) se trata de un tema iconográfico, acuñado en Italia,<sup>28</sup> muy representativo de la iconografía teresiana, y que tiene bastantes variantes.<sup>29</sup> Debía proceder del retablo anterior por tratarse de los titulares del convento. Aunque composición y rasgos formales de algunas figuras como la Virgen puedan tener influencia italiana, la pintura se realizó en España. Lo avalan el gran número de fundaciones de la Orden en aquellos años y, lo mismo que los religiosos iban de uno a otro, también los motivos iconográficos. Y también, desde el punto de vista formal, la figura de la santa y la gloria, por los ángeles músicos de la derecha que tañen bandurria y guitarra.

La aportación italiana que vemos en este convento tuvo irradiación fuera de la ciudad, merced a la asimilación que de ella hace el propio escultor del conjunto, Pau Costa, y ya en estos mismos retablos.<sup>30</sup> Principalmente en los ángeles: los que flanquean la pintura de San Francisco de Sales en éxtasis (fig. 1) y, muy particularmente en los ángeles que flanquean la tela del san Miguel del ático (fig. 3) claramente renianos/marattianos, por su refinamiento y armónica conjunción de diagonales barrocas con idealización clásica de su rostro, torso y túnica. Como ya decíamos, eran el punto de partida de este tipo de ángeles que son de las figuras más logradas de sus retablos<sup>31</sup> pero que desde ahora consideramos de filiación italiana y, por tanto, no los aprende de su maestro Pau Sunyer.<sup>32</sup>

El retablo mayor de Arenys de Mar, conservado, es la obra de mayor envergadura que sucede al conjunto de las carmelitas de Vic. La influencia de Maratta, a través de unos grabados que descubrió Pons Guri hace unos años<sup>33</sup> creemos que podrían proceder del conocimiento que de él adquiere el escultor en Vic. Hay que añadir, a lo ya descubierto por Pons, la pintura del manifestador de dicho retablo, que es casi un calco de la correspondiente del mayor de Vic.

En cuanto a las influencias italianas en las obras de Costa de la catedral de Girona, además, del ya citado retablo de S. Miguel, habíamos estudiado la influencia de Maratta en la figura de la Inmaculada de su correspondiente retablo.<sup>34</sup> Como excedente el marco de esta comunicación, en un posterior estudio nos proponemos completar estas influencias en dicho retablo gerundense y en otras obras de este escultor.

Esta obra vicense que se sitúa en torno a 1700, con la excepción del lienzo de San Miguel que cabría fechar entre 1650/60, es un ejemplo claro de influencias de pinturas italianas, aunque fundamentalmente a través de grabados, en Catalunya. Las hubo anteriores, coetáneas y posteriores. Pero por lo que creemos demostrar, el foco de Vic fue de singular relieve para difusión de modelos de Reni y, sobre todo de Maratta, de un Maratta en el que ha calado ya la obra del pintor boloñés.

(Museo Nacional d'Art de Catalunya) inventariado un grabado de Maratta: Anunciación (GDG 1719-G). Se encuentra también el Gabinetto Naz. delle Stampe, Roma. Ver: Kuhnrich, 1976, ilus. 19, p. 67. El autor advierte influencia de Agostino Carracci. Creemos que es anterior a la Anunciación del Quirinal.

<sup>28</sup> E. Male: *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, éd. 1984 (de Lanfranco, Albani, Guercino), pp. 147-148.

<sup>29</sup> L. Gutiérrez Rueda: "Ensayo de iconografía teresiana", *Revista de Espiritualidad*, Madrid, 1964, n.º 90. Estudio muy completo sobre iconografía teresiana. Índice de obras artísticas, pp. 144 y sig. En p. 158 cataloga las relativas a visiones. Entre las obras de esta iconografía la de A. Vaccaro (1642) de la Academia San Fernando y la de P. Orrente en iglesia S. Esteban, Valencia. Para la obra de A. Vaccaro, ver: Pérez Sánchez, 1965, pp. 465-466 y *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*, Catálogo, Museo del Prado, 1985, ficha y lám. 139, pp. 318-319. Para la de P. Orrente, ver: A. Beltrán: *Valencia. Guías artísticas de España*, Barcelona, ed. Aries, 1945, p. 74.

<sup>30</sup> La obra de Pau Costa anterior al convento de Carmelitas no se ha conservado. Sabemos de ella por documentación de archivo, Pérez Santamaría, 1988, pp. 122-124, 540-542, 548-554. C. Dorico: "L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca", *D'Art*, Univ. Barcelona, 20, 1994, pp. 295-324. En este trabajo hay documentación y fotografía de archivo de algunos retablos desaparecidos. Dos de ellos algo anteriores (1695) a la obra de las carmelitas de Vic y no tienen ni atisbos de estos italianismos.

<sup>31</sup> Pérez Santamaría, 1988, p. 342.

<sup>32</sup> Retablo mayor del santuario de La Gleva. Contratado con el escultor Pau Sunyer y con el tallista F. Farriols (1683-88). Ver: C. Martinell: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, II, Barcelona, Alpha, 1961, pp. 65-66. Retablo destruido en 1936. En el s. XVIII se añadió el camarín. Ver C. Martinell: *op. cit.*, III, 1963, pp. 68-69. J. Bosch i Ballbona: *Els tallers d'escultura al Bages del s. XVII*, Manresa, Caixa Manresa, 1990, p. 230. Hace referencia a las modificaciones que comportó la construcción del camarín en la calle central del retablo. Entre ellas la de que se añadieron los ángeles que flanquean a la Virgen. Éstos serán objeto de análisis por nuestra parte en el posterior estudio a que hacemos referencia en el texto de esta comunicación.

<sup>33</sup> Pons Guri, 1968.

<sup>34</sup> Pérez Santamaría, 1994.

# INFLUENCIAS MEDITERRÁNEAS EN LAS PIEZAS DE LA ORFEBRERÍA ALAVESA

ROSA MARTÍN VAQUERO

COMO testimonio de las relaciones culturales y artísticas que existieron con Italia, Nápoles y Francia, se conservan en la provincia de Álava varias piezas de orfebrería que confirman esta procedencia. En algunas, son las marcas que tienen estampadas las que nos informan del lugar de origen donde se realizaron. Otras, sabemos de su procedencia a través de la documentación—cartas de donación, mandas o inventarios— en la que se alude al nombre del donante, cargo y lugar de procedencia. Este influjo cultural tiene motivaciones políticas relacionadas con conquistas de territorios y problemas dinásticos que como consecuencia originaron un transvase cultural.<sup>1</sup>

Los contactos culturales, materializados en las obras de orfebrería que analizaremos, corresponden a la Época Moderna y Contemporánea. A través de ellos se podrán explicar los legados de las piezas de platería llegadas a las iglesias vitorianas y alavesas por medio de las donaciones de importantes personajes—nobles y eclesiásticos— que desempeñaron cargos destacados en estos países, pero que no olvidaron el lugar familiar y de origen.<sup>2</sup> Otra forma de llegada de estas obras fue a través del comercio, como la custodia de la iglesia de San Miguel de Vitoria, que sabemos fue pagada, con limosnas de los feligreses, a Pedro Ochoa de Zuazo, vecino de la ciudad, que la compró para dicha iglesia, aunque desconocemos los pormenores efectuados para la adquisición de esta pieza.<sup>3</sup>

Las obras de procedencia italiana, napolitana y francesa son conocidas por toda la Península, aunque su número es muy inferior a las obras procedentes de los legados indianos de Hispanoamérica.<sup>4</sup> Las relaciones políticas y culturales entre el

reino de Nápoles y el sur de Italia con España, duraron varios siglos en los que estuvieron vinculados a la Corona española, y fueron muchos los cargos—tanto políticos como los religiosos— que tenían una etapa italiana antes de su encumbramiento en España.<sup>5</sup> Tenemos como ejemplo el caso de don Diego de Mendía y Arana, Secretario Real, que junto con su esposa doña Catalina de Párraga, donaba en 1733 la reliquia, en un relicario de plata. La auténtica está expedida por el Arzobispo de Palermo cuando el donante se hallaba en Sicilia.<sup>6</sup> Y el relicario del Lignum Crucis de la iglesia de Peñacerrada que tiene grabado el escudo de los Ramírez de la Piscina cuyos antecesores están ligados a la historia de esta parroquia desde el siglo XIV, en el que D. Juan Ramírez de Montoria mandaba construir su capilla mayor.<sup>7</sup>

En esta comunicación presentamos como ejemplo cuatro piezas de extraordinaria calidad, una correspondiente al siglo XVII y tres al XVIII: la custodia de la iglesia de San Miguel de Vitoria, que damos a conocer por vez primera con marcas italianas; un relicario de Santa Rosalía de la iglesia de Santa María de Orduña con la marca—aunque frustra— pensamos de artífice panormitano; un candelabro del Convento de las Madres Brigidas de Vitoria, inédito, con marcas francesas, y un relicario de Lignum Crucis, con marcas de Roma, que tiene grabado el escudo de la familia Ramírez de la Piscina.

Así pues, este estudio se centrará en primer lugar en el análisis de la pieza: estilo, tipología, decoración, motivos iconográficos y características peculiares; en segundo lugar analizaremos la importancia de las marcas estampadas en las piezas,

<sup>1</sup> Sabemos que Italia fue punto neurálgico en la política internacional borbónica, y centro de actuación de gentes procedentes de tierras alavesas. Los documentos—Libros de Fábrica de las iglesias, Sacramentales, Fundaciones, Capellanías, Poderes, Provanzas de Hidalguía, Testamentos y otros—nos transmiten los nombres y los servicios realizados por algunos de ellos en la defensa, diplomacia y en el gobierno de los territorios españoles, hasta la llegada de Carlos III al trono español. Las relaciones con el Reino de Nápoles fueron muy importantes ya que éste estuvo vinculado a la casa de Aragón desde el siglo XIV hasta casi la época de la unidad italiana, aunque con varias interrupciones dinásticas.

<sup>2</sup> La llegada de estas obras a las iglesias alavesas se debe a donaciones de personajes con cargos o misiones especiales en las Cortes europeas, y eclesiásticos que acudían bien acompañando a los nobles o a la ciudad de Roma con motivo de Cónclaves o misiones especiales, y a la vuelta entre su equipaje traían obras artísticas de esos lugares o bien las mandaban desde el cargo o dignidad que allí ocupaban. Cfr.: M. J. Portilla Vitoria y otros, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Siete tomos editados. En la "Panorámica artística e histórica" de estos volúmenes se recogen un importante número de notas y obras de esta procedencia, es de lamentar que muchas de las obras documentadas actualmente no se conserven.

<sup>3</sup> A. P. San Miguel (Vitoria). Lib. de Fábrica (1552-1678), fol. 274 v. En las cuentas de 1646 aparece un pago a Pedro Ochoa de Zuazo por la custodia que le compró para la iglesia a razón de sesenta y cinco reales el marco, más el oro de la dicha custodia que todo asciende a diez mil ochocientos setenta y cuatro reales.

<sup>4</sup> R. Martín Vaquero, "Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 685-702. En este artículo estudiamos once piezas hispanoamericanas conservadas en las iglesias de la ciudad pero son casi un centenar las que tenemos recogidas en la Diócesis de Vitoria.

<sup>5</sup> Sobre este tema la profesora Sanz Serrano recoge un grupo de piezas italianas en Sevilla: M.ª J. Sanz Serrano, "Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla". *Archivo Hispalense*, n.º 198 (enero-abril, 1982), pp. 75-84. Ídem. "Orfebrería italiana en Sevilla (I)". *Laboratorio de Arte*, n.º 7 (1994), pp. 97-113.

<sup>6</sup> Archivo Parroquial (A.P.) Orduña. *Instrumento sobre la fundación de Don Diego de Mendía y Arana y entrega de una reliquia de Santa Rosalía. 23 de junio de 1733*. Legajo de documentos sueltos, s/n. Véase: M. J. Portilla Vitoria, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Las Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La Ciudad de Orduña y sus aldeas*. Tomo VI. Vitoria-Gasteiz, 1988, pp. 685 y 702, fot. 473.

<sup>7</sup> M. J. Portilla Vitoria y J. Eguía López de Sabando, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño-Albaina y Campezo*. T. II. Vitoria, 1968, p. 166, fot. 199.





1. Custodia de la iglesia de San Miguel (Vitoria). Siglo XVII. Marcas (fig. 6.A).

que nos informan del lugar de su realización, del artífice que garantizó la ley de la plata y del platero que la elaboró, cuando lleva un completo marcaje. Se aportarán también las referencias documentales que hemos recopilado sobre ellas, en los distintos archivos consultados. Por último valoraremos la influencia que las corrientes europeas, a través de estas piezas, aportaron a la orfebrería española.

Comenzamos con la custodia de la iglesia de San Miguel de Vitoria. Responde al modelo de tipo sol, de viril circular y ráfagas de rayos biselados. Es de plata en su color con aplicaciones sobredoradas y alrededor del viril lleva rubíes y piedras preciosas. Mide 66 cm. de alto, 9 cm. lado pie, y el viril 7-30 cm. Tiene estampadas dos marcas en varias partes de la pieza, responden a la ciudad de Roma—tiara sobre llaves cruzadas—y las iniciales G A que corresponden al artífice, se aprecia una pequeña burilada (fig. 1).

Tiene el pie en forma de tronco piramidal que se apoya en tres molduras salientes que le sirven de patas. Las caras se decoran con espejos ovales lisos y rematados en veneras, enmarcados con guirnaldas de hojas a los lados. En una de las caras lleva grabada la figura de un obispo o santo con alzacuellos y la mano en el pecho, posiblemente corresponda a su donante o a un santo de su devoción, pero no le hemos apreciado atributos con los que podamos identificarlo. En las aristas se sitúan tres bellos ángeles de cuerpo entero y alados. Encima se coloca otro pequeño cuerpo similar, de dimensiones más pequeñas, a modo de gollete.

El astil es abalastrado, tiene el nudo de tipo piramidal invertido. Está decorado con cabecitas de ángeles en las aristas de las caras, y el centro de éstas está ornamentado con coronas salientes a modo de guirnaldas, enmarcadas con cartelas y entre una abundante decoración. El cuerpo superior, en forma

de pera, está decorado con ces contrapuestas, roleos y hojas de acanto. Tiene un pequeño cuerpo en la parte superior en forma de tulipán a modo de cesta en cuya asa se apoya el sol expositor.

El viril es circular, la parte interior está decorada con rubíes y seis florecillas realizadas a base de piedras preciosas. Está rodeado por un cerco de nubes con sobrepuestos de cabecitas de querubines—dos en la parte superior e inferior y uno a cada lado—. Entre ellos uvas y haces de espigas en la parte inferior, símbolos alusivos a la Eucaristía. A su vez, del cerco de nubes salen catorce ráfagas de rayos de diferentes tamaños rematados a bisel. Como remate, entre los dos ángeles, lleva una cruz latina adornada con rica pedrería, formando cuatro ramos en los brazos. En la parte posterior molduras lisas y cercos de nubes.

Se aprecian en la pieza dos marcas estampadas en el astil, que se repiten en los dos cuerpos, acompañadas de una pequeña burilada. Como hemos mencionado responden a la marca de la ciudad de Roma, empleada en el siglo XVII-XVIII.<sup>8</sup> En relación con la documentación del Libro de Fábrica de la iglesia de San Miguel, la fecha de compra de esta custodia—año 1646—, con las marcas estampadas, quizá nos parezca un poco temprana, pero hemos revisado toda la documentación de fechas posteriores, solamente encontramos notas referentes a aderezos realizados a la custodia, y no se refleja ninguna otra adquisición ni venta.<sup>9</sup> La otra marca, son dos iniciales—G A—, pero desconocemos al artífice que corresponden (fig. 6.A).

Desde el punto de vista tipológico, sigue los modelos de las custodias de sol italianas que se realizaban en el siglo XVIII. La concepción del astil y del pie, con cuerpos geométricos y moldurados, con el volumen que adquieren los adornos sobrepuestos e incluso la bicromía de la plata en su color y sobredorada, nos ponen de manifiesto su concepción por un artífice italiano. En este caso conocemos sus iniciales—G A—pero no lo hemos identificado. El modelo del astil y del pie con algunas variantes, se ha utilizado, no sólo en este tipo de piezas, sino también en candeleros, cruces de altar y relicarios, muy característicos de maestros italianos como Vendetti y Ferroni.<sup>10</sup>

El relicario de la iglesia de Santa María de Orduña, es de plata en su color, mide 30 cm. de alto, 9 cm. de diámetro pie por 7,5 cm. de lado y la caja relicario ovalada 8 x 3,8 cm. el interior y 12 x 10 cm. el exterior. En la parte interior del pie tiene una marca, en parte machacada por alguna reparación, se aprecian dos letras, una A y una M? Su estado de conservación es bueno, le falta una patita y tiene roto el atributo que porta en la mano izquierda la figura de remate (fig. 2).

Se compone de un pie de perfil octagonal y se asienta sobre ocho patas. Éstas formadas por ocho pequeños animales de largo cuello y pico, cuyas garras se apoyan en bolas. La peana formada por tres cuerpos de perfil circular, el del centro convexo y adornado con pequeña cadena de círculos hundidos. El de la parte superior, a modo de cubierta, adornado con bonita composición vegetal a base de hojas. En ella se asienta el astil formado por una palmera con raíces enroscadas y a la que se abrazan dos graciosos angelitos de cuerpo entero, desnudos y con alas.

Sobre la palmera se eleva el relicario en forma ovalada entre guirnaldas de rosas, capullos y azucenas, en cuyo centro y tras un cristal va colocada la reliquia de Santa Rosalía, enmarcada por una fina moldura rodeada, a su vez, por una cene-

<sup>8</sup> Tardy, *Poinçons d'argent*. París 1971, 9.ª ed., p. 290. J. Divis, *Poinçons d'argent du monde entier*. París, 1989, p. 204. F. A. Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 148. Muy similar a esta marca es la impronta reproducida en una encuadernación de Misales de Los Reales Alcázares, de la primera mitad del siglo XVIII, éstos más de acuerdo con el rococó romano, mucho más recargado.

<sup>9</sup> A. P. San Miguel (Vitoria). Lib. Fábrica (1552-1678), f. 274 v. En 1647 se hace alusión a otro pago que se hizo a Pedro Ochoa de Zuazo por la dicha custodia: *ibidem*, f. 281 v. En las cuentas de 1664-65, se le paga dieciséis reales a Francisco de Uncaya, platero de Vitoria, por el aderezo que hizo a la custodia: *ibidem*, fol. 308, y en las de 1666-67, aparece otro pago de diecinueve reales a Melchor Ortiz de Zárate, platero de Vitoria, por el aderezo que hizo a la custodia de plata por haberse quebrado el viril: *ibidem*, f. 310. Un tercer pago de catorce reales se hizo en 1732 a Pedro Llorente, platero, por diversas reparaciones, entre ellas la custodia: Lib. Fábrica (1678-1799), f. 141. Pensamos que estas notas corresponden a la custodia que aquí estudiamos.

<sup>10</sup> F. A. Martín, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 87, 99 y 398.

fa a base de hojas alargadas y capullos. Remata toda la pieza una pequeña figura colocada en la parte superior sobre una pequeña peana. Viste hábito y muceta con capuchón y rosario al cinto, en la mano izquierda porta un atributo fragmentado —podría ser el bordón—, iconografía característica de Santo Domingo de Guzmán.

Las características estilísticas y decorativas de esta pieza la ponen en relación con las obras napolitanas, especialmente de los talleres panormitanos. El punzón de la pieza, a pesar de las condiciones en que se halla, es probable que corresponda a su autor. Se distingue bien la primera letra, que es una A, quedando la segunda bastante borrada, que podría ser una M. Con estas siglas se conocen varios orfebres de Palermo de esta misma fecha<sup>11</sup> (fig. 6.B).

El origen panormitano de este relicario lo tenemos además documentado. Don Diego de Mendía y Arana, natural de Orduña, y su esposa doña Catalina de Párraga, donaban en 1733 la reliquia de Santa Rosalía, en un relicario de plata, con auténtica expedida por el Arzobispo de Palermo cuando don Diego se hallaba en Sicilia. Era Secretario Real y fundaba además, para darle culto, un aniversario de misas cantadas en la festividad de la Santa —4 de septiembre—, especial abogada contra la peste, males contagiosos y terremotos.<sup>12</sup> Posteriormente en 1748 se le hacía por el escultor Domingo de la Peña “el sagrario para la reliquia de Santa Rosalía” en el altar mayor, y se doraba y pintaba en 1775.<sup>13</sup>

En el convento de las Madres Brígidas de Vitoria, se conserva un juego de dos candeleros con aplicación de una pieza de luz que se encaja en el mechero y se convierte en candelabros con dos brazos, son inéditos. Están realizados en plata en su color, miden 32-37 cm. de alto y 16 cm. de diámetro pie. Presentan dos tipos de punzones correspondientes a marcas francesas. Lleva una pequeña burilada en la parte interior del pie. En el cuerpo de luces lleva estampados otros tres punzones en el reverso de las arandelas de los mecheros de ambos brazos, corresponden también a marcas francesas. Su estado de conservación es bueno (fig. 3).

Tiene el pie circular de borde ondeado con ancho zócalo, se eleva de forma escalonada con otro cuerpo de similar perfil, y en su centro ascendiendo una moldura a modo de campana achatada recibe el astil, toda la superficie es lisa. El astil es abalaustrado, limitado en la parte inferior por un pequeño gollito circular con arandela festoneada y saliente en el centro. Se continúa en un estrecho cuello que recibe una moldura de pera alargada e invertida, decorada con molduras incisas en vertical, sobre ella dos pequeños cuellos con arandela en el centro reciben el mechero. Éste es de perfil hexagonal con caras de superficie lisa y forma cóncava separadas con molduras al igual que el astil, y que se continúan en un suave borde abierto donde se coloca la vela.

Estos candeleros tienen colocado un cuerpo de luces, formado por dos brazos, salientes y ondulados que reciben una amplia arandela volada con los mecheros en el centro, y que siguen la misma composición y decoración del candelero. En la parte central una moldura en forma de pájaro, cuyas alas se transforman en dos vástagos de formas onduladas, convirtiéndose en los dos brazos del candelabro.

Las marcas de estos candelabros, como hemos señalado son francesas y se reproducen en varias partes de la pieza. Presentan dos tipos de marcaje. En la parte interior del pie tiene estampadas tres marcas que corresponden a la “maison com-



2. Relicario de Santa Rosalía. Orduña. Siglo XVIII. Marcas (fig. 6.B).



3. Candelabro. Convento de las Madres Brígidas. Vitoria. Siglo XVIII. Marcas (fig. 6.C).

mune” de París de 1777 que garantizaban la ley de la plata;<sup>14</sup> la del artífice con la provincia en la que trabajó —con corona y las iniciales RBP—, y una tercera correspondiente “al cargo” y que corresponde a una letra —A— utilizada en París en torno a 1775-1781<sup>15</sup> (fig. 6.C).

Las marcas estampadas en las arandelas de los mecheros de los brazos del candelabro, corresponden también a la “maison commune” de París, con el mismo troquel que las del pie; las

<sup>11</sup> C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Roma, 1958. M.<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, “Escultura y orfebrería panormitanas...”, ob. cit., p. 82. Esta autora, siguiendo a M. Ascascina, “I Marchi delle Argenterie e Oreficerie Siciliane”, pp. 944-945, que alude a tres orfebres panormitanos que corresponden a estas siglas: Antonio Mercurio, Antonio Moyo y Antonio Meringari. Esta marca aparece también en un cáliz del convento de las monjas Agustinas de la Encarnación de Sevilla. Ídem, “Orfebrería italiana...”, ob. cit., p. 103.

<sup>12</sup> Véase nota 6.

<sup>13</sup> A. P. Orduña. Lib. de Cuentas (1742-1816), f. 33 v. y 61 r. Véase: M. J. Portilla Vitoria y otros. *Catálogo Monumental...*, ob. cit., p. 685.

<sup>14</sup> Tardy, *Poinçons d'argent*. París, 1971, 9.<sup>a</sup> ed., p. 80. J. Divis, *Poinçons d'argent du monde entier*. París, 1989, p. 41.

<sup>15</sup> Tardy, *Poinçons d'argent*. París, 1971, 9.<sup>a</sup> ed., pp. 119-134. J. Divis, *Poinçons d'argent du monde entier*. París, 1989, p. 80.



4. Relicario. *Peñacerrada*. Siglo XVIII. Marcas (fig. 6.D).



5. Relicario del Lignum Crucis. *Peñacerrada*. Reverso. Escudo del donante: Manuel Ramírez de la Piscina.

iniciales del artífice y de la provincia con la flor de lis coronada –I/B/I–, y la tercera muy borrosa, por lo que no se aprecia bien<sup>16</sup> (fig. 6.D).

Documentalmente consta que en el Libro segundo de la

Historia de este convento en 1774, se dice que pagaron seis candeleros pequeños, dos para el comulgatorio y dos para los angelitos, costaron trescientos veintiséis reales y se hicieron de la limosna mandada por las Madres de Méjico, pensamos que pueden corresponder a éstos los dos conservados.<sup>17</sup> No obstante este convento pasó por varias vicisitudes, las guerras, salidas del convento y las ventas que efectuaron de muchas alhajas, pero en 1854 recibieron del Padre Francisco José de Zurbitu los vasos sagrados y ornamentos que poseía, entre los que se encontraban numerosos objetos litúrgicos, según una cláusula de su testamento.<sup>18</sup> También en 1854, según consta en una nota de 1876, recibieron de la Escuela de María Santísima los efectos de esta Asociación en calidad de depósito. En 1903, se dice que como las asociadas de la Escuela de María hace ya años que fallecieron todas, han preguntado al confesor y con resolución del Prelado deciden que por los muchos años que han estado los objetos depositados debían ser para la Comunidad.<sup>19</sup>

El modelo de estos candelabros franceses constituyó un prototipo que fue ampliamente difundido en la platería española. La pieza presenta un dibujo muy bello, dominando desde el platillo a la base una continuada ondulación que se acentúa por el juego de las aristas de las caras. Estilísticamente la pieza se encuadra dentro de las tendencias neoclasicistas, modelo que será muy repetido y se impondrá, sobre todo, dentro de su tipología en las piezas religiosas. En España con marcas de Villa y Corte de Madrid conocemos varios ejemplos muy semejantes, que ponen de manifiesto la pervivencia del modelo. Son muy semejantes, a los aquí presentados, los realizados por el platero Manuel Orozco en 1779, con las marcas de Villa y Corte de Madrid.<sup>20</sup> Otros ejemplares similares se conservan en el museo Municipal de Madrid realizados por el platero Mateo Díaz Mañón en el año 1770.<sup>21</sup>

El relicario del Lignum Crucis de la iglesia de la Asunción de Peñacerrada, es de plata en su color. Mide 43,5 cm. de altura, 16 cm. de diámetro pie (partes más distantes) y el viril 12 × 10 cm. En una de las caras del cuerpo prismático, donde se asienta el astil, tiene estampadas dos marcas que corresponden a la ciudad de Roma –llaves cruzadas con tiara entre ellas–; y la otra en forma de rombo con iniciales en el interior, se aprecian: Y?/B B/M. Lleva grabado en el reverso del relicario el escudo del donante que corresponde a las armas de la familia Ramírez de la Piscina. Su estado de conservación es bueno (fig. 4).

Tiene alto pie poligonal de lados convexos y caras lisas con un suave cordoncillo alrededor. Sobre este zócalo se apoyan tres garras de felino que sirven de patas a un plinto prismático hexagonal, dos de las caras están decoradas con medallones que recogen escenas de la Pasión. Iconográficamente, en uno de ellos, se representa a Cristo en la cruz acompañado de su Madre, María Magdalena y San Juan y en el otro a Jesús en su Tercera Caída acompañado de personajes amenazantes que le increpan para que se levante, llevan una argolla en la parte superior. Entre ellos se continúa una guirnalda, formada a base de hojas, que pende de los lados de los medallones y recorre el plinto. Encima de este cuerpo se eleva una bola con anillo en la parte central, en la que se asienta un ángel alado con vestido y túnica colgante, tiene su mano izquierda apoyada en el pecho y con la otra, levantada, apunta hacia arriba. Sobre su cabeza se sustenta el relicario.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Tardy, *Poinçons d'argent*. París, 1971, 9.ª ed., pp. 119-134, J. Divis, *Poinçons d'argent du monde entier*. París, 1989, p. 80.

<sup>17</sup> Archivo Convento Madres Brígidas de Vitoria (ACMBV), Lib. 2.º: *Historia de lo Memorabile que cada año se ofrece en este S.º Comb.º de la Mag.ª extramuros de la Ciudad de Vitoria q. es de la Sagrada Recolección de N.ª M. S.ª Brig.ª...*, f. 48.

<sup>18</sup> *Ibidem*, f. 135.

<sup>19</sup> ACMBV, Lib. 3.º: *Libro de la Historia donde se asienta todo lo más memorable que cada año ocurre en este S.º Combento de la Advocación de Sta M.ª Magdalena, de la ciudad de Vitoria, que es de la Sagrada Orden del Ssmo. Salvador. Recolección de N.ª extática M.ª S.ª Brigida de Suecia...*, f. 257. No especifican, en ambos casos, todos los objetos existentes, por lo que los candelabros pudieron venir también de alguna de estas donaciones.

<sup>20</sup> F. A. Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...*, Madrid, 1987, p. 100, cat. 69.

<sup>21</sup> F. A. Martín, *Catálogo de la Plata. Museo Municipal*. Madrid, 1991, p. 53, cat. 14.

<sup>22</sup> El ángel con los brazos en alto sobre una esfera o sosteniéndola, sustituye al vástago tradicional. Esta modalidad en España tuvo un gran éxito en la escuela salmantina. Especialmente con los plateros Manuel García Crespo, José Joaquín Dávila y Manuel Pérez Collar. Véase: M. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (Siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 281-282, piezas n.ºs 222 y 223.





6.A. Marcas de la custodia de San Miguel de Vitoria.



6.B. Marcas del relicario de Santa Rosalía de Orduña.



6.C y D. Marcas del candelabro del convento de las Madres Brigidas de Vitoria (pie y arandelas).



6.E. Marcas del relicario del Lignum Crucis de Peñacerrada.

El relicario de caja oval con sencilla moldura lisa, está flanqueado por una bella crestería a modo de corona, formada por hojas y frutas que forman guirnalda. En las partes centrales –a la derecha e izquierda– y en la parte superior tiene adosada una cabecita de ángel alado, en el de la parte superior como remate tiene colocada la paloma, símbolo del Espíritu Santo. En su interior lleva siete reliquias recogidas en hornacinas de cristal que permiten su visión, van enmarcadas con elementos simbólicos de la Pasión. En el centro una cruz latina sobre un pequeño montículo con la calavera, la lanza y la esponja y en su centro otra pequeña cruz donde se conserva la reliquia del Lignum Crucis que da nombre al relicario. En la parte superior la Corona de Espinas rodeada de rayos formando ráfagas y en la inferior la Columna, la Jarra y Palangana y los Azotes; y ambos lados se completan con otros símbolos: la Luna, el Sol, el Cáliz, el Gallo, las Monedas, las Manos Cruzadas, la Túnica, los Cilicios, el Martillo, las Tenazas, los Clavos, la Escalera y el Paño con el Rostro de Cristo.<sup>23</sup>

Las marcas que hemos localizado en la pieza, al presentarse incompletas, nos impiden una total identificación. Las dos llaves cruzadas con la tiara son la marca de la ciudad de Roma, por su contorno corresponden al siglo XVIII.<sup>24</sup> La del platero, con las iniciales que apreciamos, no se ha podido identificar. Pensamos que es posible que el relicario se realizara a últimos del siglo XVIII, adquirido por el donante en un viaje a Roma,

donde pudo comprar el relicario que posteriormente envió a su lugar de origen<sup>25</sup> (fig. 6.E).

En el reverso del relicario lleva grabado el escudo del donante (fig. 5). Dividido en tres campos verticales, en el primero tres bandas azules, en el segundo –sobre campo azul– tres lises de oro y en el tercero –en fondo de plata– un árbol verde y un león rampante al tronco. Alrededor una bordadura de oro con cuatro veneras, cuatro sotueres y cuatro cruces de Jerusalén interpoladas; y en Jefe un jarro de azucenas. A los lados la inscripción: “AVE MARIA / PISCINA” –plegaria y su apellido–. Todo él bordeado por una cadena con corona ducal en la parte superior. Perteneció a la familia Ramírez de la Piscina, que sabemos está muy unida a la historia de esta iglesia. Fundaron la capilla mayor donde estuvieron enterrados los fundadores y sus antepasados en sepulturas de bulto, hoy no se conservan.<sup>26</sup> Este relicario es la huella material que nos habla de la devoción de esta familia que continúa la tradición benefactora de la casa. Creemos que su donante fue don Pedro Manuel Ramírez de la Piscina, nacido en Peñacerrada, eclesiástico importante, que fue Obispo de la Diócesis de Ciudad Rodrigo (Salamanca).<sup>27</sup>

Estilísticamente, el relicario responde a las tendencias neoclásicas imperantes en la época, en él destacan la pureza de líneas, de las distintas partes de la pieza, y su fina decoración. El repujado de los elementos que rodean las reliquias del viril es muy fino, y la figura del ángel que sostiene el viril, es de gran

<sup>23</sup> Los instrumentos que sin duda pueden considerarse como los representados más antiguamente en el arte, y venerados como tales por la iglesia de los primeros tiempos son: los clavos, la lanza, la cabeza coronada de espinas y la cruz. A partir del siglo XIV el jeroglífico se complica y se van añadiendo otros símbolos: G. Schiller, *Iconography of Christian Art*. T. II. The Passion of Jesus Christ. London, 1972. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, pp. 508-509, illus. 657, 662, 668 y 669. F. J. Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*. Granada, 1989, p. 135. Cfr.: R. Martín Vaquero, *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Tesis Doctoral. UPV/EHU, Facultad de Filología, Geografía e Historia de Vitoria, febrero, 1996. Inédita.

<sup>24</sup> Tardy, *Poinçons d'argent*. París 1971, 9.<sup>a</sup> ed., p. 290. J. Divis, *Poinçons d'argent du monde entier*. París, 1989, p. 204.

<sup>25</sup> El relicario figura ya en un inventario de 1794. AHDV Peñacerrada. Lib. Fábrica (1687-1814), n.º 2, f. 264.

<sup>26</sup> M. J. Portilla Vitoria y J. Eguía López de Sabando, *Catálogo Monumental...*, ob. cit. T. II, p. 167. Se conservan las memorias de esta familia en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, copiado en el siglo XVI, que responde a un calendario de aniversarios de 1349 (BN Mss. cat. 704).

<sup>27</sup> Fue preconizado el 19 de diciembre de 1814 y tomó posesión el 6 de mayo de 1815. Murió el 21 de agosto de 1835: Q. Aldea Vaquero, T. Marín Martínez y J. Vives Gantel, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, 1972, p. 428.

belleza escultórica. El sustentarse la figura sobre la bola del mundo es muy característico en las piezas de orfebrería italiana.

### Valoración

En el estudio de las obras hemos hecho mención a ciertas características y motivos que no apreciamos en las piezas de los talleres peninsulares. Podemos observar cómo los cuerpos geométricos, que aparecen en la custodia de San Miguel y en el relicario de Peñacerrada, son muy del gusto de los plateros italianos. Los juegos de bicromía y el recargamiento de los motivos decorativos de las piezas, es muy superior al de las piezas españolas. Los modelos de astiles que fueron utilizados, con ligeras modificaciones, para candeleros, candelabros, cruces de altar y relicarios, tuvieron más tarde gran aceptación por los plateros españoles y a ello nos hemos referido.

Es de señalar que en los talleres vitorianos el gusto rococó no fue muy aceptado, por lo que el recargamiento de las obras italianas no lo apreciamos en las obras vitorianas. En nuestros talleres el triunfo del neoclasicismo fue muy fuerte, además de tener un gran eco en las piezas de platería, lo podemos observar en muchas construcciones arquitectónicas de la ciudad.<sup>28</sup>

Por otra parte la difusión del estilo de las piezas italianas no fue muy amplia, las obras fueron destinadas, en su mayoría, a conventos e iglesias a los que habían sido donados —a veces, incluso eran los mismos patronos quienes se encargaban de guardarlos—, por lo que sólo tenían acceso a ellos los componentes de la ciudad y los fieles que frecuentaban la iglesia. Algunas piezas eran sacadas únicamente en días señalados, por lo que solamente las de gran envergadura de los templos importantes eran conocidas por los plateros locales, en los que pudieron tener influencia. En el caso de las piezas compradas o regaladas a los reyes y nobles, al ser de uso privado, a lo máximo eran conocidas por los plateros de la Corte.<sup>29</sup>

Otros orfebres italianos emigraron a España para trabajar en diversas ciudades aunque nosotros no hemos documentado plateros en la ciudad de Vitoria de esta procedencia. El cambio de los modelos en el Arte de la platería que se produjo a partir del Renacimiento estuvo difundido a través de los grabados

más que por las piezas que pudieron llegar de otros países. En el siglo XVII, la platería española tiene su estilo propio, no obstante en el último cuarto del siglo las corrientes barrocas y europeas vuelven a influir, y en el siglo XVIII esta influencia se mezclará con la francesa que más tarde perdurará —esto se puede apreciar claramente en la orfebrería vitoriana—. A ello contribuyó, sin duda, la llegada a España de la dinastía de los borbones; no obstante, el monarca Carlos III, primero rey de Nápoles y después de España, motivó un asentamiento en España de artistas y artesanos de esas tierras.

Las corrientes barrocas italianas se caracterizan por el abigarramiento decorativo, que es inusual en las piezas españolas. Toman los modelos de los grandes programas ornamentales de la arquitectura, como las guiraldas de flores y angelitos. Resaltan las formas y acentos naturalistas, los cuales tuvieron gran aceptación en los plateros madrileños. Característica de los plateros italianos es la elegancia propia de los diseños de los adornistas que llegaron a nuestro país para decorar el nuevo Palacio y que dejaron sentir su influencia en el resto de las artes.<sup>30</sup>

En los astiles de las piezas italianas es usual encontramos una iconografía muy peculiar a base de angelitos y figuras, como en el relicario de Orduña y en el de Peñacerrada. Hemos mencionado que esta característica de sustituir el vástago por figuras, no es habitual en la platería española, solamente citamos algunos ejemplos de plateros de Salamanca que siguieron este modelo. De los talleres vitorianos no conocemos piezas con esta característica.

El arraigo de devoción por parte de nobles y prelados a las iglesias de origen o a santos de su devoción fue tan fuerte que a la hora de regalos u ofrendas, las obras de platería se convertían en piezas fundamentales, las cuales sufrían un trasiego al formar parte de los ajuars de estas personas que se trasladaban de un lugar a otro. Por otra parte el valor material y la belleza artística o rareza de las mismas, hicieron que fueran objetos muy apreciados por los mismos propietarios, muchos de ellos, grandes coleccionistas de estas obras de arte. También las iglesias y monasterios importantes, a veces, realizaban encargos a los obispos o frailes, de traer reliquias y objetos para el culto, cuando éstos debían realizar algún viaje.

<sup>28</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII, se deja sentir la influencia de los modelos de la Real Fábrica de Platería Martínez. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País subvencionó a tres jóvenes —uno de cada provincia vasca— para que fueran a aprender a la Real Fábrica de Platería en Madrid, y a su vuelta enseñaran los modelos en las Escuelas de Dibujo, existentes en las tres provincias. Cfr.: R. Martín Vaquero, *Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri*. Vitoria, 1992, pp. 62 y 63. En la mayoría de los contratos de aprendizaje de plateros de la segunda mitad del siglo XVIII y XIX, se especifica que se ha de dejar al aprendiz que acuda a la Escuela de Dibujo por la noche. A modo de ejemplo véase Docs. 20, 50, 117.

<sup>29</sup> En la Edad Moderna, monarcas como Felipe II tuvieron grandes figuras extranjeras en la Corte, como los Leoni o Jacobo de Trento, si bien la influencia que ejercieron en los orfebres españoles no fue muy conocida. A este respecto tenemos el estudio de la profesora Sanz Serrano referente al platero Juan de Arfe: M.<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979, pp. 43-49.

<sup>30</sup> Ejemplos de estos modelos podemos apreciar en piezas conservadas, pertenecientes al Patrimonio Nacional: F. A. Martín, *Catálogo de la plata...*, ob. cit., pp. 143-150 (cat. n.º 111-118).

# LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS DE SANTA CLARA DE PONTEVEDRA Y EL TESTIMONIO DE SOR BENITA TERESA DE SAN JUAN EVANGELISTA

JUAN M. MONTERROSO MONTERO

EL interés que el retablo de Nuestra Señora de los Desamparados puede despertar para su posterior estudio viene dado, no tanto por sus cualidades formales, como por los hechos históricos, devocionales y personales que terminan por definir su configuración. Se trata de un caso peculiar ya que se cuenta con la narración autógrafa de la hermana clarisa que se encargó de llevar a buen fin dicha obra.<sup>1</sup>

Para mayor claridad, es preferible comenzar por conocer cuál es el estado actual del conjunto. Éste se encuentra ubicado en el lado de la epístola de la iglesia conventual de Santa Clara de Pontevedra. Es parte de las reformas llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XVIII; éstas afectaron principalmente a su amueblamiento y a la decoración mural que adorna la capilla mayor, tanto el retablo que preside la iglesia como los situados a ambos lados del arco de acceso al presbiterio se adaptan a la datación citada.<sup>2</sup>

El retablo, ejecutado en madera dorada, responde a la tipología de retablo-cuadro. Tiene banco, un cuerpo con tres calles y ático. Esta estructura se completa con un marco de madera pintado de carácter ilusionista y un dosel, también con decoración pictórica.

Su banco se caracteriza por su escaso desarrollo en altura y por la poderosa articulación a que ha sido sometido, al adaptarse al ritmo impuesto por las columnas acodilladas a las que sirve de arranque. Tanto los netos de los plintos como las entrecalles que se forman entre ellos reciben unas ménsulas, decoradas con motivos vegetales, que sostienen las columnas y las figuras del cuerpo superior. En su parte central, el sagrario se adelanta adoptando el aspecto de una portada sostenida por pilastras. En su puerta se representa la Anunciación.

Su primer y único cuerpo cuenta con cuatro columnas, totalmente exentas, cuyo fuste liso se adorna con guirnalda de frutas, cintas rizadas y trapos colgantes. Su disposición en diferentes planos es la nota dominante y hace destacar la importancia preferente de la calle central, ocupada por la imagen pintada de Nuestra Señora de los Desamparados, sobre las calles

laterales, cuyas hornacinas, reducidas a fragmentos de cornisa y motivos vegetales, cobijan las figuras de Santa Ana y San Joaquín.

Sobre estas columnas se dispone un entablamento, reducido en la práctica a una cornisa volada sobre la que se aparecen dos ángeles. Entre la columna y el entablamento se introduce una pirámide truncada invertida que es uno de esos alardes de inestabilidad característicos del siglo XVIII gallego con los que se gana altura.<sup>3</sup> En la calle central este entablamento se fractura ante la presencia del marco quebrado del cuadro de Nuestra Señora; sobre él se sitúa una cornisa volada y sobre ésta un remate cuadrangular saliente, cuyos perfiles se disuelven entre las figuras de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo y los motivos vegetales que conectan esta parte del retablo con las columnas interiores del cuerpo inferior. Las columnas exteriores sostienen un arco de medio punto de rosca moldurada y decoración vegetal, que confiere al conjunto ese carácter de hornacina que posee. Sobre la clave de este arco, dentro de una vena, se ha situado la figura de San Juan Evangelista.<sup>4</sup>

Es evidente que este retablo ha sido concebido como el marco adecuado para adornar y proteger el cuadro de su titular.<sup>5</sup> Su estructura, concebida como una aparatosa hornacina, responde a la existente en un principio: bajo las asas que flanquean el altar se pueden ver algunos sillares que indican la presencia de un arco que menciona repetidas veces Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño, la hermana clarisa autora del texto que damos a conocer.<sup>6</sup>

Si bien su autoría no puede precisarse, la utilización de elementos decorativos geométricos combinados con otros naturalistas en columnas, ménsulas y arcos —son características las piedras engastadas de formas ovaladas, las sargas de frutas o las cintas rizadas—, la movilidad de planos que presenta esta “máquina” y el profundo sentido anticlásico que muestra en sus estructuras y decoración, conducen a su vinculación con el mundo compostelano de la primera mitad del siglo XVIII, en especial, con el círculo de Simón Rodríguez.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> La noticia de la existencia de este manuscrito nos fue facilitada por la Madre Superiora del Convento de Santa Clara de Pontevedra, en cuyo archivo se conserva. Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito de su letra lo q<sup>e</sup> consta en el adjunto pliego*.

<sup>2</sup> Véase J. M.<sup>a</sup> Caamaño Martínez: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid, 1962, p. 223; *Arquitectura gótica en Galicia. Los templos: catálogo gráfico*. Santiago de Compostela, 1986, pp. 46-47. M. Cuadrado: “La iglesia del convento de santa Clara de Pontevedra. Estudio artístico”, *El Museo de Pontevedra*, XXXIX (1985), pp. 199-230.

<sup>3</sup> Se ha definido como “orden compostelano” la introducción entre el capitel y la cornisa de un cilindro, elemento dinámico por excelencia. R. Otero Tuñez: “Los retablos de la iglesia de la Compañía de Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VIII, 26 (1953), p. 404.

<sup>4</sup> La explicación iconográfica de la presencia de San Juan Evangelista en un programa mariano como el presente se entiende como referencia directa al nombre de la hermana clarisa, Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista, que acomete la obra. Este hecho explica su colocación, dentro del retablo, pero fuera del contexto dedicado a la Virgen.

<sup>5</sup> El cristal que protege en la actualidad el cuadro no es el original, que, según algunas descripciones antiguas, debía estar compuesto por múltiples piezas emplomadas. Cfr. *Guía General de la Provincia de Pontevedra por un Curioso*. Pontevedra, 1894, p. 100.

<sup>6</sup> “...la imagen antigua estaba en tanta indecencia que no tenía mas ancho el Altar que el que oí se ve en el quadro, metido en un Nicho como el que esta junto al Altar de Nuestra Señora de la Concepción...” (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, fol. 3.

<sup>7</sup> Sobre este artista véase: M.<sup>a</sup> C. Folgar de la Calle: *Simón Rodríguez*. A Coruña, 1989; M.<sup>a</sup> C. Folgar de la Calle: “O retábulo barroco galego”,





1. Retablo de Nuestra Señora de los Desamparados. Iglesia conventual de Santa Clara de Pontevedra.

Su datación tampoco presenta excesivas dificultades puesto que Sor Benita Teresa aporta los suficientes datos como para poder aproximarla con cierta precisión. Esta monja escribe su relación en 1748 y declara que en 1712 se realizó el cuadro de Nuestra Señora. Asimismo, comenta que "...beinteiquatro años ha me atormentaban los confesores diese noticia y escribiere esto..."<sup>8</sup> y hace mención a la visita del arzobispo Don José del Yermo y Santibañez, quien en 1737 se encontraba en Pontevedra.<sup>9</sup> Es decir, si entendemos que la obra estaba comenzada en el tiempo en que fue visitada por el prelado compostelano, su realización debería situarse en torno a los años finales de la década de 1730 y 1745, fecha en la que muere el arzobispo don Manuel Isidro Orozco, sucesor de Yermo y del que Sor Teresa comenta: "...que desde que se enpeço no ubo visita de los Prelados en que no tubiese que açer asta la del Señor Don Manuel Orozco que este Señor no dio credito a esa cosas despues aca esta todo mas asentado i fijo i se ba poniendo mas cada dia".<sup>10</sup>

Sin embargo, la estructura teatral del retablo puede ser considerada en este caso, quizás de un modo más claro que en cualquier otro, como un elemento accesorio sometido a aquello que, en verdad, es sustancial: la devoción a la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados.<sup>11</sup>

Se sabe que es obra de un pintor italiano, más exactamente de Roma, asentado en Madrid, donde estaría realizando algunos encargos para la corte —"...En principios del año de 1712 un Pintor de Roma que se hallaba en Madrid pintando no se que cosas para los Reyes; fue el que pinto el Quadro de la Ymagen de Nuestra Señora de los Desamparados que oy se venera en Santa Clara..."<sup>12</sup>. Asimismo, Sor Benita Teresa facilita otros datos de interés: en primer lugar, la iniciativa del encargo, que corrió de su cuenta;<sup>13</sup> en segundo lugar, el interés de personas particulares por hacerse con una imagen de la misma factura que la ya existente.<sup>14</sup> Todos estos datos vienen a probar que en Galicia las relaciones artísticas con otros puntos de la Península y el interés por objetos de calidad, difícilmente alcanzables en manos de los pintores locales, no debían ser un hecho singular y aislado.

La factura de esta tela, por su parte, también es reveladora. Nuestra Señora de los Desamparados aparece representada con su iconografía habitual: con el Niño en sus brazos, ambos coronados, sosteniendo en sus manos una azucena y una cruz, respectivamente, y protegiendo bajo el manto a dos Inocentes, los cuales muestran en sus cuellos sendos cortes.<sup>15</sup>

Aunque presenta algunas diferencias significativas con relación a la devoción valenciana, en especial el hecho de representarla entronizada, es evidente que, en el momento de su realización, lo que se persigue es crear una imagen que se asemeje, en la medida de lo posible, a aquella. Esta premisa explica lo amarrado de su ejecución, la frontalidad hierática de la Virgen en contraste con la tierna mirada de Jesús Niño, la clara voluntad tridimensional, la minuciosidad descriptiva con que el artista se aplica sobre el bordado del manto, sobre las coronas perladas o las piedras engastadas, y la presencia de un telón recogido a los lados que descubre la imagen situada sobre un fondo neutro, a la vez que la agitación de sus cordones con borlas crean la ilusión de realidad efectiva.

Esta cuestión conlleva de forma inmediata una nueva reflexión: el lienzo que preside este retablo actúa como elemento sustitutivo de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Es, en definitiva, un trampantojo "a lo divino" cuya eficacia se cifra en su capacidad de "actualizar lo representado y de crear la ilusión de la asistencia del fiel espectador al hecho o al acto mostrado".<sup>16</sup>

De este modo, entraríamos en el ámbito de la psicología religiosa individual, en esta ocasión desde el punto de vista de Sor Benita Teresa, puesto que el cuadro tendría más valor en tanto en cuanto actúa, no como ilusión, sino como objeto sustitutivo de determinada imagen.<sup>17</sup> La declaración de Sor Benita Teresa —"...el Dia de Nuestra Señora de los Desamparados y el ultimo de su Nouena quando esta con muchas luces y aquel umo que açe la çera ardiendo se me pone presente como si entonçes la viera o soñara, al benir el quadro de Madrid me con-

*Galicia no Tempo*, 1991. Santiago de Compostela, 1991, pp. 201-220. Retablos como el de la capilla de la Prima de la catedral de Santiago, o algunos de los conservados en la iglesia de la Compañía, también en Santiago, por ejemplo el mayor o los de San Francisco de Borja y San Luis Gonzaga, presentan características comunes con el de Pontevedra.

<sup>8</sup> (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 1.

<sup>9</sup> A. López Ferreiro: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. X. Santiago, 1908, p. 42.

<sup>10</sup> (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 4.

<sup>11</sup> Este lienzo, junto con la estructura gótica del edificio, ha sido destacado desde siempre por los cronistas de la ciudad como lo más relevante del convento de clarisas pontevedrés. *Guía General de la Provincia...*, op. cit., p. 100; *Portafolio Galicia*. Pedro Ferrer, editor, La Coruña, 1904, p. 177; J. Filgueira Valverde: *Guía de Pontevedra*. Pontevedra, 1931, p. 40; F. J. Sánchez Cantón: *Pontevedra*. Santiago de Compostela, 1963, p. 14.

<sup>12</sup> (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 1v.

<sup>13</sup> "...Encarge el quadro en Madrid y diciendo costaba catorçe doblones no se me dio nada ni se me puso nada de dificultad..." (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 2.

<sup>14</sup> "...tan benerada i estendida esta en su deboçion i para que sepan fue su pintura de milagro digo que encargando la condesa de Maçada otro quadro como el de Nuestra Señora den Madrid..." (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 4.

<sup>15</sup> Sobre la iconografía de la Virgen de los Desamparados de Valencia véanse los diferentes estudios realizados por E. M.<sup>a</sup> Aparicio Olmos o la extensa bibliografía publicada por A. de Sales Ferri Chulio: *Iconografía mariana valentina*. Valencia, 1986.

<sup>16</sup> La aplicación del término *trampantojo* "a lo divino", así como la reflexión sobre su condición de género o subgénero dentro del apartado de la naturaleza muerta y de la pintura del "trompe l'oeil", se debe a A. E. Pérez Sánchez. Uno de los ejemplos citados, entre otros, es el de la Virgen de los Desamparados firmada por Tomás de Hiepes en 1644 y conservada en las Descalzas Reales de Madrid. A. E. Pérez Sánchez: "Trampantojos 'a lo divino'", *Lecturas de Historia del Arte*. III (1992), pp. 139-155, 153-154.

<sup>17</sup> Cfr. A. E. Pérez Sánchez: "Trampantojos...", op. cit., p. 139; J. Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa*. I. Barcelona, 1995, pp. 149-163.

fundí pues entonces vi que era aquella la Ymagen que me reprehendiera, pues tiene, el bestido encarnado y el manto dorado y tan hermosa como se ve, y la mano que admira aun a los maiores artífices...”<sup>18</sup> prueba esa circunstancia y recuerda el poder de sugestión que se buscaba en las imágenes y en todo el aparato escénico que las rodeaba durante la Contrarreforma, como parte de la “composición de lugar”.

A este respecto, son significativos aquellos comentarios en que Sor Benita hace referencia a su devoción particular a la Virgen de los Desamparados de Valencia, cimentada en los libros del *Año Virgineo*<sup>19</sup> o aquellos otros en los que recuerda su devoción a la antigua imagen conservada en el convento.<sup>20</sup> También son de interés todos los paralelismos y coincidencias que se esfuerza en establecer entre el carácter milagroso de la advocación valenciana y la pontevedresa.<sup>21</sup>

En resumen, la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados conservada en Santa Clara es la materialización de una devoción particular, que puede transgredir los límites de la ortodoxia católica y aproximarse a idolatría tan criticada por los Reformados; es, además, un magnífico ejemplo de la migración de cultos y advocaciones a través de los libros e imágenes piadosas llegadas desde ámbitos no atlánticos.

#### APÉNDICE I

(Transcripción íntegra del documento)

*Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño dejó escrito de su letra lo que consta en el adjunto pliego.*

En principios del año de 1712 un Pintor de Roma que se hallaba en Madrid pintando no se que cosas para los Reyes; fue el que pinto el quadro de la Ymagen de Nuestra Señora de los Desamparados que oy se venera en Santa Clara; y consta por declaracion de dicho Pintor que sin saver como una mano invisible dibujo el rostro de la Ymagen; pues a la primera pincelada se halló según se reconoce sin que pudiese sacar otro igual aunque lo intento algunas veces con cuidado.

En seguida enfermó de muerte el dueño de la casa en donde se hallaba el cuadro, y estando ya en el ultimo momento de la vida repentinamente imbocando el Amparo dela Virgen y llebando la Ymagen al aposento del enfermo sanó. Declarando los medicos no poder suceder sin milagro.

De resulta de todo lo dicho hicieron varios señores de Madrid diligencias para quedarse con el cuadro, ofrecieron dinero al Pintor para que dibujase otro y lo mandase aquí, en fin costo bastante a la religión que entendía en este encargo el traer esta Santa Ymagen que oy veneramos.

Jhs, M<sup>a</sup> y Joseph

En el Nombre de María Santísima de los Desanparados Empieço Esta Relaçion del Príncipe que tubo esta Santa Yma-



2. Nuestra Señora de los Desamparados. Iglesia conventual de Santa Clara de Pontevedra.

gen que tan benerada esta para que en los siglos benideros sepan que todo fue obra de María Santísima que quiso faboreçer este Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Pontevedra con tan Milagrosa Ymagen. Y protesto desde luego no decir cosa que no puede jurar o tenerla visto o oydo o pasado por mi pues María Santísima Señora Nuestra no neçesita mentiras para sus cultos y mal con ellas sirbiera a su Magestad y asi poniendola por testigo de lo que disere digo que beinteiquatro años ha me atormentaban los Confesores diese notiçia y escribiere esto tan rruin fui que nunca acabe de rresolberme. Y aora en este año de 1748 acabado de comulgar i salida de Prima con muchas cosillas que açer sin saber casi como me puse a esto sin estar en mi el decirlo. Confieso mi ingratitud a los innumerables benefiçios y favores que debo a María Santísima de los Desanparados i no es este el menor segun la rrepugnancia que me costaba. Digo pues que en Casa de mis Padres nos criaban con una gran deboçion a María Santísima i despues que binieron los libros de año virgineo, a Nuestra Señora de los Desamparados. Con eso yo como tube la fortuna de ser Religiosa en este Santo Convento donde estaba en su Yglesia la Ymagen antigua de Nuestra Señora de los Desamparados tan indeçente como todas las que la acuerdan saben, siempre la rreçaba Y me pareçia tenia una Estrella en la frente tanto que aun de noche me brillaba. Crei que era de aquellas que ponen

<sup>18</sup> (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 3.

<sup>19</sup> “Confieso mi ingratitud a los innumerables benefiçios y favores que debo a María Santísima de los Desamparados i no es este el menor segun la rrepugnancia que me costaba. Digo pues que en Casa de mis Padres nos criaban con una gran deboçion a María Santísima i despues que binieron los libros de año virgineo, a Nuestra Señora de los Desamparados” (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 2. Esteban Dolz del Castellar publica, en 1695, en la imprenta de Bernardo de Villadiego, *Año virgineo, cuyos días son finezas de la Gran Reyna del Cielo Maria Santissima, Virgen Madre del Altissimo. Sucedidas en aquellos mismos días que se refieren. Añadense a estas trescientos y sesenta y seis exemplos, con otras tantas Exortaciones, Oraciones, Exercicios y Elogios...* En esta obra, integrada por cuatro partes, se recogen un gran número de referencias y milagros atribuidos a Nuestra Señora de los Desamparados.

<sup>20</sup> “...Con eso yo como tube la fortuna de ser Religiosa en este Santo Convento donde estaba en su Yglesia la Ymagen antigua de Nuestra Señora de los Desamparados tan indeçente como todas las que la acuerdan saben, siempre la rreçaba Y me pareçia tenia una Estrella en la frente tanto que aun de noche me brillaba. Crei que era de aquellas que ponen para brillar en las pinturas, tanto que encargandola nueba toda mi ansia era trajese la estrella en la frente no quisieron ponerla diciendo no lleba tal la Virgen...” (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 2.

<sup>21</sup> “En todo i por todo quiso Nuestra Señora pareçer a la de Balençia que si aquella diçen la içieron Angeles en día en traje de Peregrinos, desta otra confiesa el pintor lo mobio impulso superior no siendo menos no cargarse de açer otra imagen como esta siendo maestro i tan gran pintor que bino de Roma para pintar unos quadros al Rei. Otra circunstancia pareçida que en Balençia por dar Nuestra Señora de los desanparados la vida al Virrei se mejoro la capilla i culto de Nuestra Señora, aqui por la enfermedad de mi hermano Don Joseph Mariño que llebo dicha se enpeço a entrar en fe, i mas deboçion con esta milagrosa imagen i titulo. Alla se coloco a ocho de Maio i aqui despues de mudar barios días se bino a colocar a ocho de Maio — del año de 1712. Asi en los Milagros como en todo ba mui semejante a la de Balençia no siendo el menor de los prodijios de María Santísima de los desanparados que una pobretona de una monja rresistiese las innumerables contradicçiones que tubo este culto desde que se propuso la primer bes a la Comunidad...” (ACSCIP), *Sor Benita Teresa de S<sup>a</sup> Juan Evangelista Mariño de lo escrito...*, op. cit., fol. 4.





3. San Juan Evangelista. Detalle del retablo de Nuestra Señora de los Desamparados. Iglesia conventual de Santa Clara de Pontevedra.

para brillar en las pinturas, tanto que encargandola nueva toda mi ansia era trajese la estrella en la frente no quisieron ponerla diciéndo no lleba tal la Virgen. Como io vi despues estando el quadro dentro pero espero fue ia de ser Estrella de mis felicidades Eternas. Empece a ansiar mejorar el Altar de Nuestra Señora De los Desamparados i su Ymagen Encarge el quadro en Madrid i diciéndo costaba catorce doblones no se me dio nada ni se me puso nada de dificultad Yo no tenia sino diez pesos que sacara de una laborcilla. Este fue el Caudal con que se enpeço toda esta obra lo demas del quadro lo page de lo que anulamente tengo de renta puesta a mi profesion como se estila. En este tienpo padeçia, o tenia yo un trabajo Espiritual mui malo, Soñe una Noche aunque no se si fue Sueño o si con los ojos la vi que Nuestra Señora me rreprendia y deçia si proseguia en aquello me condenaba yo la suplique mucho no me desamparase. Y con tanta ansia que la Almuada de la cama estaba mojada como si la Echaran Agua al otro Dia. Asi que lleo el Dia llame con quien consultar. Y asi a quien llamé como a las que me vieron contristada y me preguntaban que Ymagen de Nuestra Señora o en que titulo la soñara, rrespondi no se sino que Era mui Ermosa con bestido Encarnado y manto dorado, y una mano mui perfecta que se la vi mui bien al bolberse y una mui gran claridad. Esta abra quarenta años que fue y lo tengo tan delante de mi como si fuese oy y particularmente. El Dia de Nuestra Señora de los Desamparados y el ultimo de su Nouena quando esta con muchas luces y aquel umo que açe la cera ardiendo se me pone presente como si entonçes la viera o soñara, al benir el quadro de Madrid me Confundi pues entonçes vi que era aquella la Ymagen que me rreprendiera, pues tiene, el bestido encarnado y el manto dorado y tan ermosa como se ve, y la mano que admira aun a los maiores artífices. Esto que en otra fuera para ser una Santa en mi fue para ingratiudes, y aun que no se bolbiese açer lo que me rreprendio Cometi innumerables culpas en que ofendi a su Santissimo Hijo y a su Magestad y asi lo veran en el dia del juicio que por Maria Santissima de los desamparados de lo de estar en el infierno y esto basta para que se sepa que Maria Santissima escojio la mas desamparada de todos los naçidos para que se vea todo fue i es, obra suia pues despues de elisir una Pobre Monja que ni puede salir ni açer cosa de provecho, la elijio mui gran pecadora, todos los Bienaventurados la alaben por mi Amen. Amen.

Pero como abia de poner la Ymagen En Culto i maior Beneraçion se me açia algo difiçil, dispuso Su Magestad dar una enfermedad mui peligrosa a mi hermano Don Joseph Mariño qanto que estubo desauçiado Era i es deboto de Nuestra Señora de los desamparados. Con eso — i le llebo mi hermana Doña Maria Isabel el quadro antigo que asta entonçes jamas saliera para nadie. Su Magestad iço como Madre dentro de tres Dias le mejoro contra el sentir de los medicos, que diseron jurarian era i fuera milagro de Nuestra Señora de los Desamparados i asi se predico en una fiesta de Nuestra Señora de los desamparados. En esta yglesia i el asi consfiesa deberle la vida del Alma i del Cuerpo agradeçido a este favor i tan gran beneficio Costeo el arco en que se abia de poner el Retablillo que fue i es el en que esta, pagó el Retablillo que oy esta en Nuestra Señora

de la Concepcion, diole Cortinas. Al fin fue el que primero salio a sus Cultos. Una oferta de açer de por vida su fiesta sienpre que no tenga quien la aga abiendo la echo mas de seis beçes. Este fue el prinçipio que tubo la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Desamparados que tan benerada i estendida esta en su deboçion i para que sepan fue su pintura de milagro digo que encargando la condesa de Maçeda otro quadro como el de Nuestra Señora en Madrid respondio el Pintor no se obligaba a açer otro como el, pues al pintarle se le pusieron como delante imagen i de una pinçelada içiera todo el rostro i despues se le borrara de la imaginaçion como si tal no içiera ni tal quadro ubiera pintado quedando tan ferboroso que me inbio un papel de como sienpre le abia de cuidar para su conserbaçion como la tengo. En todo i por todo quiso Nuestra Señora parecer a la de Balençia que si aquella diçen la içieron Angeles en dia en traje de Peregrinos, desta otra confiesa el pintor lo mobio impulso superior no siendo menos no cargarse de açer otra imagen como esta siendo maestro i tan gran pintor que bino de Roma para pintar unos quadros al Rei. Otra circunstancia pareçida que en Balençia por dar Nuestra Señora de los desamparados la vida al Virrei se mejoro la capilla i culto de Nuestra Señora, aqui por la enfermedad de mi hermano Don Joseph Mariño que llebo dicha se enpeço a entrar en fe, i mas deboçion con esta milagrosa imagen i titulo. Alla se coloco a ocho de Maio i aqui despues de mudar barios dias se bino a colocar a ocho de Maio — del año de 1712. Asi en los Milagros como en todo ba mui semejante a la de Balençia no siendo el menor de los prodijios de Maria Santissima de los desamparados que una pobretona de una monja rresistiese las innumerables contradicçiones que tubo este culto desde que se propuso la primer bes a la Comunidad lo enpegaron a contradeçir con la deboçion de la imagen antigua, cosa que tomaba el Enemigo por estorbar los Cultos a Maria Santissima pues la imagen antigua estaba en tanta indeçencia que no tenia mas ancho el Altar que el que oi se ve en el quadro, metido en un Nicho como el que esta junto al Altar de Nuestra Señora de la Concepcion, el quadro mui destruido i acabado, a esto se salio como a lo demás, con que la Imagen es tan Ermosa como se ve, que asi su Magestad como todo lo demas no abia de costar nada a la Comunidad bençida con trabajo esta dificultad se fue manteniendo la oposicion todo con buena intencion me persuado seria de que se abia de cargar a la comunidad o — no pudiendose mantener tanto culto, por esto se içieron baras diligencias con los prelados para que me mandasen me apartasen de cuidar de esto no se pudo conseguir aunque llebello que sabe Nuestra Señora, donde tubo el Enemigo mui adelantada su malicia fue en el tiempo del Ilustrissimo Señor Don Joseph de Iermo que como Ilustrisima paso muchos años sin benir aca, pusieron una bateria de mentiras orrorasas tanto le influieron que estubo para mandar desaçer todo i que se metiese dentro, no faltó deboto de Nuestra Señora que me abiso, i por consejo del Reverendissimo Padre Joseph Urquijo Rector de este Colejio de la Compañia mi confesor que me mando me adelantase escribiendo a Su Ilustrisima todo lo que era. Como se açia la funçion i novena, pusiere por testigos, la comunidad de aqui plena pues quatro o sinco no eran comunidad, las mas comunidades del lugar que si allase era mentira lo que yo deçia me sujetaba al mas riguroso castigo i que no obstante eso si era de gusto de Su Ilustrisima estaba pronta a desaçer todo pues estaba çierta mas quereria Nuestra Señora mi obediencia que el sacrificio. Enterose i rrespondiome con tanta benignidad i agrado como se puede ver i veran en la carta que tengo de Su Ilustrisima. En ella la orden de que procurase mas i mas estender el culto de Nuestra Señora de los desamparados. A todos los que le rresacen una salbe ochenta dias de indulgencia, despues biniendo aca estaba con la maior deboçion delante de Nuestra Señora sienpre que entraba en la iglesia i a mi me iço muchas onrras porque se desengaño de las mentiras, esto ba por maior que lo que pascabelo Maria Santissima su Magestad me perdone lo mal que lo llebe, por esto algunas cosas no fueron con la forma que abian de ser pues andaba yo tapando i componiendo como si fuese una cosa mala sea para maior onrra de Maria Santissima que desde que se enpeço no ubo visita de los Prelados en que no tubiese que açer asta la del Señor Don Manuel Orosco que este Señor no dio credito a esas cosas despues aca esta todo mas asentado i fijo i se ba poniendo mas cada dia.



# LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA: FORMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN

CARMEN BERLABÉ

Universitat de Lleida

LA colección de tapices de la Catedral de Tarragona, formada gracias a los legados de altos dignatarios eclesiásticos, al igual que en la mayoría de las catedrales, es, cuantitativamente, una de las más importantes de la Península, merecedora de un estudio exhaustivo y profundo, aunque ha sido objeto de interés por parte de diversos estudiosos.<sup>1</sup> Pretendemos, al abordar este estudio, presentar una valoración artística al tiempo que histórica de la colección de Tarragona, insistiendo en aspectos hasta ahora desatendidos, tales como la personalidad de los eclesiásticos que favorecieron la seo tarraconense con donaciones y legados de los tapices que ornaban sus estancias privadas. El gusto por la tapicería y la mentalidad de sus poseedores constituyen, en definitiva, el hilo conductor y el núcleo de esta investigación.

Habida cuenta de la envergadura cuantitativa de la colección –cincuenta piezas– no podemos ofrecer en este estudio un análisis pormenorizado de cada uno de los tapices. Por ello, nos hemos centrado, en este aspecto concreto, en una sola de las series, por el momento poco estudiada: la “Historia de Tobías”.

La colección de Tarragona consta, tal como hemos indicado más arriba, de cincuenta tapices –cincuenta y dos piezas en total–, que quedan distribuidos en nueve series, más dos tapices aislados, según la siguiente clasificación:

Tapiz de “La Buena Vida”.

Serie de “La Historia de José”, integrada por dos tapices fragmentados, cada uno formado por dos mitades.

Tapiz de “La Historia de Dido y Eneas”, en estado fragmentario.

Serie de “Verduras”, con un total de cuatro piezas.

Serie de “La Historia de David”, con tres piezas.

Serie de “La Historia de Tobías”, que consta de ocho piezas.

Serie de “La Historia de Sansón” con cinco piezas.

Serie de “La Historia de Ciro”, también con cinco piezas.

Serie “Alegórica”, la más numerosa, con trece piezas.

Serie “Mixtificada”, con tres piezas.

Serie de “Judith”, integrada por dos piezas.

## La formación de la colección

### 1. Los tapices góticos

El tapiz de “La Buena Vida” fue propiedad del arzobispo Gonzalo Fernández de Heredia, quien lo donó a la Seo de Tarragona el año 1513, según se desprende del pago efectuado al notario Pere Pellicer, registrado en el Libro de Obra de la catedral, de este mismo año.<sup>2</sup> No fue ésta una donación totalmente desinteresada ya que obedeció al cumplimiento de una de las disposiciones de las Constituciones Tarraconenses, concretamente aquella que estipula que todos los prelados de la provincia eclesiástica están obligados a dejar a su respectiva seo una “capella”, es decir, un conjunto completo de ornamentos sagrados o su valor equivalente. El arzobispo Heredia legó el tapiz de “La Buena Vida” en sustitución de dicho conjunto, tal y como recoge el correspondiente acuerdo de aceptación por parte del cabildo, de 16 de octubre de 1514.<sup>3</sup>

El 2 de mayo de 1549, una noticia capitular nos da cuenta del estado de dicho tapiz, “maltractat i foradat” –actualmente presenta una amputación lateral– y de la posibilidad de restaurarlo en Barcelona.<sup>4</sup> Esta referencia nos indica que el tapiz, que

<sup>1</sup> Queremos agradecer a Salvador Ramón, responsable del Archivo Capitular de Tarragona su amabilidad y paciencia a la hora de llevar a cabo el estudio *in situ* de las obras. Reproducimos aquí la bibliografía sobre los tapices de Tarragona, publicada en *Bulletí Arqueològic*, Tarragona, Época V, núm. 13, 1991, pp. 342-345; N. Arborit: “La tapicería de nuestra Catedral”, *La Cruz* (Tarragona), 23 setembre 1926; P. Batlle Huguet: *Los tapices de la Catedral Primada de Tarragona*, Tarragona, Publicaciones del Sindicato de Iniciativa de Tarragona, 1946; P. Batlle Huguet: “Notas sobre algunos tapices de la catedral de Tarragona” en *Boletín Arqueológico* (Tarragona), fasc. 93-96, 1966, pp. 201-204; P. Batlle Huguet: “Los tapices flamencos en España” en *El Arte español en las publicaciones Roca*, Vol. I, Barcelona, 1971; P. Batlle Huguet: “El tapiz de la ‘Bona Vida’ de la Catedral de Tarragona i les pintures d’Ambrogio Lorenzetti del Palau Públic de Siena” en *Quaderns d’Història Tarraconense*, Tarragona, Institut d’Estudis Tarraconenses “Ramon Berenguer IV”, 1977, pp. 81-89; J. M. Boronat: “Una conferència [de Vicenç de Moragas] sobre els tapissos de la Catedral de Tarragona” en *Diario de Tarragona* (Tarragona), 13 abril 1927; C. Capdevila: “Impressions d’una visita a Tarragona. Els tapissos de la Catedral” en *Tarragona* (Tarragona), 6 setembre 1922; “Conferència de D. Vicente de Moragas” en *La Cruz* (Tarragona), 17 juliol 1923; “Conferència [de Vicenç de Moragas] sobre el tapiz ‘Hic est historia bonae vitae’” en *Tarragona* (Tarragona), 6 febrer 1925; “Excursió particular a Lleyda, Poblet, Santas Creus y Tarragona...” en *L’Excursionista* (Barcelona), I (1878-1881), pp. 669-671; M. Golferichs: “El Tapiz de Tarragona” en *Tarragona* (Tarragona), 14 novembre 1923; V. de Moragas: “L’història bíblica de Tobies en els draps de la Catedral” en *La Cruz* (Tarragona), 2 octubre 1927; J. Serra i Vilaro: “El tapiz de las Potestades, precio de una capilla” en *Boletín Arqueológico* (Tarragona), 31, 1950, pp. 168-174; S. Sitwell: “Gothic Europe” en *Wieidenfeld & Nicolson* (Londres), 1969, p. 154; “Los tapices de nuestra Catedral” en *La Cruz* (Tarragona), 2 octubre 1927; “Tapiz de las Potestades” en *La Cruz* (Tarragona), 28 octubre 1923; “Tapiz de las Potestades en Barcelona” en *La Cruz* (Tarragona), 20 octubre 1923.

<sup>2</sup> S. Capdevila: “La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars” en *Analecta Sacra Tarraconensis*, Vol. X, fasc. anexo (núm. monogràfic) (1934), p. 95.

<sup>3</sup> Archivo Capitular de Tarragona, Actas Capitulares 1501-1515, fol. 132v. Vid. P. Batlle Huguet: *Los tapices de la Catedral Primada de Tarragona*, Publicaciones del Sindicato de Iniciativa de Tarragona, 1946, pp. 16-17, n. 1.

<sup>4</sup> ACT, Actas Capitulares; noticia publicada por S. Capdevila: “La Seu de Tarragona”, *op. cit.*, p. 95.

en aquel momento tenía una antigüedad de aproximadamente ochenta años —comentaremos su cronología más adelante— estaba muy deteriorado, sin duda a causa de una inadecuada ubicación en la catedral, según se desprende del acuerdo, también capitular, de 24 de marzo de 1550, fecha en que se decide colocar un armario de buena calidad en la entrada de la sacristía para guardar la tapicería.<sup>5</sup>

El tapiz de “La Buena Vida” presenta entretejida la heráldica del donante, cinco castillos en cruz.<sup>6</sup> Respecto a la temática, nos viene dada por el *titulus* que recorre la parte superior del grupo central, *HIC EST HISTORIA BONE VITE*, y como tapiz de “La Buena Vida” se le identifica de antiguo en la documentación. Es sugerente e incluso acertado relacionar el contenido iconográfico del tapiz con las pinturas del Buen y el Mal Gobierno (1338-40), obra de Ambrogio Lorenzetti, que adornan la sala “dei Nove” del Ayuntamiento de Siena, tal y como lo hizo P. Batlle,<sup>7</sup> y más teniendo en cuenta que el año 1466 el Común de esta ciudad encargó a Giachetto de Arras tres tapices que debían inspirarse en las pinturas murales de Lorenzetti. Por desgracia el conjunto fue incautado por los franceses en 1809 y se desconoce cualquier noticia posterior.<sup>8</sup> Esta referencia puede ayudarnos a dimensionar el alcance de la difusión de modelos, que en el mundo de la tapicería son siempre retardatarios, y que, en este caso concreto, debían serlo forzosamente al adaptar un modelo cien años anterior. El hecho nos lleva a la conclusión de que, a raíz de este encargo, en algún taller de Arras,

ciudad de origen del tapiz tarraconense que nos ocupa, se adoptó esta iconografía tan particular, de la que desconocemos cualquier otra réplica<sup>9</sup> y nos facilita, además, una fecha a partir de la cual debió difundirse el modelo: el año 1466. Es, por lo tanto, necesario delimitar una franja cronológica en cuanto a la confección de este tapiz, que abarcaría desde 1475 hasta 1500 y para ello hay que tener en cuenta que el escudo heráldico que ostenta presenta la cruz episcopal, hecho que indica que cuando Heredia encargó el tapiz era ya obispo. El nombramiento como tal le llegó en 1475, como obispo de Barcelona.<sup>10</sup>

La serie de “La Historia de José”, integrada por dos tapices, descompuestos en cuatro mitades, fue legada por el arzobispo Alfonso de Aragón, hijo natural de Juan II. Ocupó la mitra tarraconense al morir Fernández de Heredia y su prelatura duró sólo un año. Ni en el documento de donación, de 2 de mayo de 1515, ni en el correspondiente apunte contable del importe del traslado y colocación de los tapices,<sup>11</sup> se especifica la temática de dichos tapices pero cuestiones de orden cronológico nos indican, y así lo ha mantenido la historiografía,<sup>12</sup> que los dos tapices de “La Historia de José” corresponden al legado de Alfonso de Aragón. El origen de su manufactura hay que buscarlo, según algún autor, en los talleres de Tournai<sup>13</sup> y, a criterio de otros, en los de Bruselas.<sup>14</sup> Aunque con cierta cautela, consideramos que hay que atribuir el origen a la ciudad de Bruselas, por proximidad estilística con otras piezas originarias de esta localidad, tales como las de la serie “La Glorificación

<sup>5</sup> *Supra*. El hecho de contemplar la posibilidad de enviar el tapiz a Barcelona para su restauración demuestra que su actividad en cuanto al mundo de la tapicería tenía una repercusión importante, al menos en el ámbito catalán. En efecto, desde finales del siglo XIV y principios del siglo XV, Barcelona registra, en este aspecto, una cierta actividad. No hay que olvidar que a pintores como Jaume Huguet y Lluís Dalmau ya se les atribuyó la ejecución de cartones para tapices. Posteriormente, ya entrado el siglo XVI, aunque los talleres catalanes no gozaron de la fama e importancia de los de Castilla, donde documentamos al maestro Cristóbal de Valladolid, que trabajó para el *Consell* de Barcelona, y a Cornelio Juanes, de Salamanca, constatamos la presencia, durante los años sesenta, del tapicero Joan Ferrer, artífice de una colección sobre los Gozos de la Virgen para la catedral de Gerona. Por tanto, todo indica que los talleres barceloneses recibían encargos foráneos, aunque la mayoría debían consistir, sencillamente, en hacer composuras de lujosos tapices adquiridos tiempo atrás en los centros manufactureros de París, Arras o Tournai y ya deteriorados a causa de su antigüedad y de la itinerancia. *Vid.*, respecto a los tapices de la catedral de Gerona, el artículo de E. C. Girbal (*Revista de Gerona*, núm. 1, any XIII), que no hemos tenido ocasión de consultar. También, y en especial para los talleres de Barcelona, J. Gudiol: “Per l’història de la tapisserie a Catalunya” en *La Veu de Catalunya*, 1 de noviembre de 1917, 21 de enero de 1918, 11 de febrero de 1918, 4 de marzo de 1918 y las referencias puntuales de E. Tormo, F. J. Sánchez Cantón: *Los tapices de la casa del Rey*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1919, pp. XIII-XIV; E. Lafuente Ferrari: *La tapicería en España*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, 1943, pp. 16-17; J. Garriga (con la colaboración de M. Carbonell): *L’època del Renaixement s. XVI*, Barcelona, Edicions 62, p. 157 (Col. “Història de l’Art Català”, Vol. IV).

<sup>6</sup> Otros ejemplos de tapices historiados, con heráldica entretejida o superpuesta —dejando de lado los paños heráldicos— los encontramos en la serie de “La Salve” que el obispo Juan Rodríguez de Fonseca legó a la catedral de Palencia, donde aparece entretejida la heráldica del donante, y en la serie de “La Historia Eclesiástica” que el mismo Fonseca legó también a las sedes de Burgos y Palencia —destruyendo así la homogeneidad de la serie— donde el escudo heráldico aparece superpuesto (*Vid.* J. Yarza: “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca” en *Universidad de Verano “Casado del Alisal”*, Diputación Provincial de Valencia, 1989, pp. 129-131, en especial las n. 70-78 donde aparece recogida bibliografía al respecto). Otro ejemplo de tapices con heráldica, en este caso superpuesta, es el de la serie de “La Guerra de Troya” que donó el Conde de Alba de Aliste a la seo de Zamora en 1608. Respecto a esta serie es preciso hacer alguna puntualización: si bien la donación procede del Conde de Alba, el escudo heráldico que ostentan los tapices corresponde al Conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, noble al servicio de los Reyes Católicos e importador adelantado de las formas renacentistas en la Península (*Vid.* J. Yarza: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 135-142; para las fuentes bibliográficas sobre los tapices, p. 400, n. 42).

<sup>7</sup> “El tapiz de la ‘Bona Vida’ de la catedral de Tarragona i les pintures d’Ambrogio Lorenzetti del Palau Públic de Siena” en *Quaderns d’Història Tarraconense I*, Institut d’Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1977, pp. 81-89.

<sup>8</sup> J. Lestocquoy: *Deux siècles de l’histoire de la tapisserie (1300-1500)*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, Vol. XIX, 1978, pp. 93, 109.

<sup>9</sup> La “Dumbarton Oaks Collection” de Washington D.C. conserva un tapiz titulado “Le Prince de Malice”, que presenta una organización compositiva prácticamente idéntica y que podría representar el Mal Gobierno. No podemos sugerir una misma procedencia para ambos tapices, aunque parecen proceder de un modelo común, ya que detectamos diferencias sustanciales, entre ellas los *tituli*, que en el caso de Tarragona aparecen en latín y en el tapiz estadounidense en francés. Para la imagen, puede consultarse J.-P. Asselberghs: *Les tapisseries flamandes aux Etats-Unis d’Amérique*, Brussel-les, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, 1974, p. 45 y fig. 2.

<sup>10</sup> P. Batlle: *Los tapices*, op. cit., p. 17 considera el año 1490 como fecha posible para la adquisición del tapiz, coincidiendo con la estancia del obispo en Roma; en publicaciones posteriores (“El tapiz de la ‘Bona Vida’”, op. cit.) el autor retrasa esta cronología, al recoger la datación proporcionada a raíz del estudio para la exposición *Burgundische Pracht van Philips de Stoute tot Philips de Schone*, Amsterdam, 1951; *Le Siècle de Bourgogne o Boergondische Kunst*, Brussel-les, 1951, donde los estudiosos datan el tapiz c. 1470. Respecto a si el fue o no adquirido en Italia, esta es una cuestión que entra en el estricto terreno de la especulación. Hay que tener en cuenta que la venta de tapices era frecuente en Europa a través de tapiceros que eran a la vez comerciantes y que los encargos se recibían tanto en España como en Italia; además, es poco probable que se pudiese adquirir —en todo caso, se pudo formalizar el encargo— en Italia un tapiz que se confeccionó “ex profeso” según denuncia el escudo heráldico entretejido. Para el comercio y la importación de tapices a los reinos peninsulares y, más tarde, a la Corona, *vid.* V. Vázquez de Prada: “Les relations commerciales hispano-flamandes et l’importation de tapisseries en Espagne” en *Tapisserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise*, op. cit., pp. 54-87.

<sup>11</sup> S. Capdevila: op. cit., p. 95.

<sup>12</sup> P. Batlle: *Los tapices*, op. cit., p. 27.

<sup>13</sup> Y. Watteau-Desomberg, G. Desomberg: *La tapisserie wallonne ancienne*, Tournai, Institut Jules Destrée, 1970, pp. 47-48.

<sup>14</sup> *Tapisseries Flamandes d’Espagne* (Catàleg), Gante, Musée des Beaux-Arts, 1959, pp. 26-27.

de Jesucristo" o "La Historia de la Virgen", conservadas en la Seo de Zaragoza,<sup>15</sup> que se han relacionado con las producciones manufacturadas en el taller de Pierre van Aelst, el maestro tapicero especializado en obras de gran formato, tipológicamente próximas al retablo, aunque los tapices de Tarragona presentan, en cuanto a la ejecución, una calidad inferior a las del maestro Aelst. Éste formó parte, como chambelán, del séquito de Felipe el Hermoso y aprovechó sus viajes a la Península para comercializar numerosas obras tejidas en su taller.<sup>16</sup>

Los tapices de "La Historia de José" presentan también fuertes analogías con los dos tapices de la serie de "La Viña", que pertenecen al tesoro de la catedral de Zamora,<sup>17</sup> uno de los cuales lo encontramos, con ligeras variaciones, en el Museo del Patriarca de Valencia.<sup>18</sup> En cuanto a la datación, hay que situarlos hacia 1500.<sup>19</sup> Representan estos tapices, si reunimos las dos mitades de ambos "La llegada de José a Egipto" y "La glorificación de José".

La obra que comentaremos a continuación es el único ejemplar —en estado fragmentario— que conserva la seo de Tarragona de la que, con toda seguridad, debió ser, en origen, la serie de "La historia de Dido y Eneas". Se trata de un fragmento con la representación de una reina entronizada a la que rinden homenaje un grupo de personajes. La iconografía —a pesar de que se conserva una sola escena, hecho que impide llegar a conclusiones definitivas— se propone en función de las semejanzas con el tapiz también de la serie de Dido y Eneas que representa el momento en que el héroe se presenta ante la reina Dido de Cartago (Virgilio, *Eneida*, Libro I), documentado en 1971 en French & Company, Nueva York.<sup>20</sup> Entre la colección de tapices de la catedral de Lleida se encontraba un tapiz, también fragmentado, sobre el que volveremos más adelante, de composición similar, que reproduce muy fidedignamente el modelo de Tarragona y que fue adquirido en 1922 por el coleccionista Lluís Plandiura. Los tres tapices que acabamos de mencionar fueron manufacturados en Bruselas durante las dos primeras décadas del siglo XVI, según cartones de Jan van Roome o círculo.<sup>21</sup> Respecto al tapiz de Tarragona, desconocemos, hoy por hoy, su procedencia. Cabe, no obstante, sospechar, que se trata de la donación de algún canónigo o alto cargo eclesiástico, sin descartar una posible procedencia episcopal, aspecto que queda todavía por averiguar.

## 2. Los tapices del Renacimiento

Las obras que pertenecen a este periodo se agrupan, en primer lugar, en cuatro series que provienen de un mismo legado. En efecto, la serie de "Verduras", así como los tapices correspondientes a la Historia de Tobías, de David y de Sansón, pro-

ceden de la donación del cardenal y arzobispo Gaspar Cervantes de Gaete, según se desprende del párrafo de su testamento, de 1575, que transcribimos a continuación:

Otro si, por quanto yo tengo alguna tapiceria y la mejor y mayor parte della quiero que no sirua en cosas profanas antes dedicadla al seruicio de Dios y decoro desta Santa Iglesia Cathedral nuestra y a honor de la bienauenturada Sta. Tecla a quien es dedicada, mando la dicha tapiceria para la fabrica della para que sirua y adorne la dicha Iglesia en las fiestas principales y son las piezas siguientes: primeramente tres paños de la Historia de David que se suelen colgar en la pieza donde duermo que son de cayda de cinco alnas y seran cien alnas o poco mas. Item cinco paños de la Historia de Samson que son ciento y cuarenta alnas. Item otras ocho piezas de la historia de Tobias que son cinco alnas y media de caida que son doscientas y cincuenta y ocho alnas. Item otros onze paños de verdura que tienen quatrocientas y dos alnas. Todas estas mando a la dicha fabrica.<sup>22</sup>

De esta decisión se desprende una voluntad de consagrar a la gloria de Dios y de la Iglesia aquel bagaje físico que en vida había sido el símbolo indiscutible de su elevado estatus social así como de su poder adquisitivo: la colección de tapices. En este sentido, el cardenal Cervantes conectó con la corriente ideológica en la que se hallaban inmersos los altos dignatarios eclesiásticos, la mayoría de extracción social cortesana y, en consecuencia, con una formación intelectual fuera de lo común, enriquecida a menudo gracias a las misiones reales, de carácter diplomático o de índole diversa, que debían llevar a cabo. Muchos de estos personajes cercanos a los círculos reales tenían la oportunidad de contactar con los ambientes artísticos de países como Italia o los Países Bajos, a la sazón centros de arte y cultura. Es el caso del cardenal Gaspar Cervantes de Gaete, de su sucesor en el arzobispado, Antonio Agustín, que fue con anterioridad obispo de Lleida y de antecesor Fernando de Loaces, obispo de Lleida y después de Tarragona. También podemos incluir en esta nómina de prelados al arzobispo Gonzalo Fernández de Heredia, más arriba citado, el obispo Jaime Conchillos que lo fue de Lleida y, por poner un ejemplo ajeno al ámbito territorial de la Corona de Aragón, a Juan Rodríguez Fonseca, obispo de Palencia y de Burgos.<sup>23</sup> Naturalmente, el coleccionismo de tapices entre los eclesiásticos tiene lugar mucho antes del periodo que centra nuestro trabajo, aunque no siempre dichas colecciones revirtieron en las sedes que gobernaban los prelados. Así ocurre con Dalmau de Mur, arzobispo de Tarragona y de Zaragoza, personaje tardomedieval que se inscribe plenamente en el siglo XV y una de las personalidades más atractivas en cuanto a la promoción artística.<sup>24</sup> Hizo gala

<sup>15</sup> AAVV, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985, pp. 143-165.

<sup>16</sup> Vid. S. Schneebalg-Perelman: "Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV<sup>e</sup> siècle à la pré-Renaissance" en *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Brussel-les, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1976, pp. 182-183. También V. Vázquez de Prada: "Les relations commerciales hispano-flamandes", *op. cit.*, pp. 54-87 y A. Lalaing: *Primer y segundo viajes de Felipe el Hermoso a España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952.

<sup>17</sup> Vid., para la colección zamorana A. Gómez Martínez, B. Chillón Sampedro: *Los tapices de la Catedral de Zamora*, Zamora, Est. Tip. de San José, 1925.

<sup>18</sup> Concretamente, el de "La vocación de los operarios".

<sup>19</sup> Vid. también F. Martí Aixalà: "Exaltació de Josep. Tapís de la sèrie de la Història de Josep" en *Millennium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 462. Este autor constata la ausencia de marcas de taller en la orla del tapiz, hecho habitual en las producciones bruxelenses —si aceptamos que el tapiz proviene de Bruselas, tal y como parece que lo hace el autor— anteriores a 1528, año en que una orden municipal obligó a los maestros tapiceros a tejer en sus manufacturas el logotipo o anagrama del taller y la marca de la ciudad de Bruselas, BB —Bruselas en Brabante—.

<sup>20</sup> Fotografía de "Musées Royaux d'Art et d'Histoire", Parque del Cincuentenario, Bruselas; referencia 1500.179.

<sup>21</sup> Para este pintor puede consultarse, entre otros, E. Dhanens: "L'importance du peintre Jean van Roome, dit de Buselles" en *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, *op. cit.*, pp. 231-238.

<sup>22</sup> S. Capdevila: "Les antigues institucions escolars de la Tarragona restaurada" en *Estudis Universitaris Catalans*, Vol. XII, 2 (julio-diciembre), 1927, p. 152.

<sup>23</sup> *Supra* nota 6.

<sup>24</sup> Entre los últimos estudios, véase M. C. Lacarra: "Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó" en *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 86-97 y el mismo estudio en castellano, "Los pintores del arzobispo D. Dalmau de Mur (1431-1456) en tierras de Aragón" en *Aragonia Sacra* (Zaragoza), Vol. IX, 1994, pp. 43-54.



de una gran munificencia respecto a las sedes que gobernó, a las que hizo objeto, por testamentaria, de numerosas donaciones de objetos artísticos, aunque nada estipuló respecto a su colección de tapices que fue adquirida por la seo de Zaragoza en la almoneda pública de sus bienes.

El arzobispo Heredia no se aleja tampoco de este patrón de prelado tardomedieval –al servicio de los Reyes Católicos, fue virrey de Nápoles hasta 1506–. Financió la construcción de las puertas principales de la seo de Tarragona, donde campea su heráldica<sup>25</sup> y donó, en cierta manera obligado por las circunstancias, tal y como hemos mencionado con anterioridad, el tapiz de “La Buena Vida”.

El obispo Conchillos, por cronología y hechos, es un personaje al que sí podemos adjudicarle el apelativo de humanista. Ocupó la mitra de Lleida durante un dilatado periodo de tiempo (1512-1542), aunque apenas residió en esta ciudad. Había sido con anterioridad obispo de Catania, Gerace y Oppido Mamertina. Se nos configura como un prelado de mentalidad abierta y humanista que muy pronto emprende actuaciones reformistas al frente de la diócesis leridana, entre las que cabe señalar la supresión del drama litúrgico de “La Colometa”, fiesta de enraizada tradición medieval que alcanzaba en sus representaciones una dimensión folclórica que desvirtuaba el sentido religioso original. La cultura se vio, por otra parte, favorecida por la creación de nuevas cátedras en el Estudi General de Lleida. En cuanto al terreno artístico, encargó numerosas obras, tanto en Lleida como en Zaragoza y Tarazona, su ciudad natal. Por su trayectoria se nos presenta como un personaje imbuido por la nueva corriente renacentista, con un gusto evidente por las obras “a la romana”; prueba de ello lo es su vinculación al escultor Damián Forment, entonces el máximo artífice del gusto italianizante en el ámbito catalano-aragonés. Es fácil deducir que la estancia de Conchillos en Italia, aunque se centró en la zona sur contribuyó a decantar sus preferencias artísticas hacia los nuevos modelos renacentistas, ya extendidos por toda la península italiana y que, a principios del siglo XVI, penetraban en nuestro País, en la mayoría de los casos, de la mano de estos personajes áulicos, laicos o eclesiásticos, miembros de la élite intelectual o social. El interés y la preocupación de Conchillos para que la seo de Lleida estuviese perfectamente ornamentada y reparada se refleja en la redacción de la visita pastoral a la catedral y claustro del año 1535, donde encontramos recomendaciones puntuales para enriquecer y mejorar, a nivel artístico, sus capillas. Es en este mismo libro de visita donde aparece documentada la donación del obispo –tal y como disponen las Constituciones– de dos capas procesionales con brocados, en oro y carmesí, decoradas con las conchas propias de las armas de la familia Conchillos.

El aspecto que nos interesa tratar aquí, no obstante, y que nos proporciona el pretexto y el hilo conductor para interrelacionar las personalidades de los obispos que tratamos, a través de un denominador común, es la posesión de tapices. En efec-

to, el obispo Conchillos, que se nos ha perfilado como un ejemplo de humanista y mecenas de arte, ligado indefectiblemente a la figura de Damián Forment, fue al tiempo promotor de obras de arte y consumidor, es decir, cliente. Gracias a la documentación expurgada en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza y en el Arxiu Capitular de Lleida, sabemos que Conchillos donó a la seo de Lleida en 1536 cinco piezas de tapicería que tenía en su palacio de Zaragoza, donde residía. Especifica el documento de donación que los tapices debían destinarse a la ornamentación del monumento de Semana Santa y para las festividades, puesto que la catedral de Lleida carecía de “pannos de ras”. Resulta difícil, dada la sucinta descripción que proporciona la documentación acerca de su temática, saber cuáles son los tapices fruto de la donación, aunque posiblemente uno de ellos fue el fragmento de tapiz, citado más arriba, vendido por el cabildo de Lleida en 1922, junto con el terno de Sant Valeri, al coleccionista barcelonés Lluís Plandiura. Dicho tapiz presenta una gran proximidad, tanto estilística como iconográfica con el antes referido tapiz de Dido y Eneas de la catedral de Tarragona.<sup>26</sup>

Respecto a Fernando de Loaces, nacido en Orihuela, fue obispo de Elna (1542), de Lleida (1543-1552), de Tortosa (1553-1560) y arzobispo de Tarragona (1560-1567). En 1567 fue nombrado arzobispo de Valencia, donde le sorprendió la muerte un año más tarde. Fue uno de los prelados más destacados de Trento (1551-1552), jurista notable y autor de numerosos tratados legales.

En el terreno artístico, mientras fue obispo de Lleida, en la catedral se concluyó la capella del *Corpus Christi* el año 1545 y se inició la construcción de la portada de la antesala capitular, en 1547. En Tarragona se inició, asimismo, la fábrica del órgano (1560-1562). En Orihuela, su ciudad natal, financió la construcción del nuevo convento de los dominicos, donde fue enterrado. Comenzó a sufragar dicha obra en 1547 cuando todavía era obispo de Lleida, en un principio con el propósito de reconstruir la cabecera de la iglesia para adecuarla a su sepultura. Posteriormente, a raíz de una ampliación respecto al programa inicial, encargó la obra al arquitecto más importante de la diócesis de Cartagena, Jerónimo Quijano. Al parecer, desde que acudió a Orihuela para colocar la primera piedra, en 1553, no regresó sino de cuerpo presente. Esta circunstancia ha llevado a pensar a ciertos autores que en la personalidad de Fernando de Loaces existía un desinterés en materia artística y que las obras sufragadas por él eran tan sólo un medio y no un fin. Probablemente ocurrió así en parte, pero no de forma absoluta. Su sensibilidad hacia el objeto bello y exquisito se atesta gracias a las noticias conocidas en relación a Lleida y que inmediatamente pasamos a reseñar. En efecto, la catedral de esta ciudad se vio favorecida con la donación de seis tapices con la historia de David, de los que en la actualidad se conservan cinco. En el documento de donación se especifica que los seis tapices se destinarán a ornar la seo durante las festividades.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Vid. J. Blanch: *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, Exma. Diputació de Tarragona, Vol. II, pp. 123-125. También F. Fite: “Llorenç Peris, un abat humanista a la Col·legiata de Sant Pere d’Ager”, en *Miscel·lània de les terres de Lleida al segle XVI*, Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1995, pp. 243-296, donde se recoge bibliografía específica sobre el arzobispo Heredia.

<sup>26</sup> Sobre el obispo Conchillos puede consultarse C. Berlabé, F. Fite: “Els tapissos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions” en *El bisbe Ferrer Colom, la Llum, els Tapissos i les Portades Plateresques de la Seu Vella*, Lleida, Associació “Amics de la Seu Vella”, Pagès Editors, 1992, pp. 139-166; AAVV, “El bisbe Conchillos i la introducció de la plàstica renaixentista a les terres de Lleida” en *Ilerda/Humanitats*, núm. L, 1992-1993, pp. 7-30; X. Company: “Jaume Conchillos, bisbe i humanista a Lleida (1512-1542)” en *El bisbe Jaume Conchillos, l’humanisme a Catalunya*, Lleida, Associació “Amics de la Seu Vella”, Pagès Editors, 1993, pp. 27-43; E. Balasch: “El missal del bisbe Jaume Conchillos” en *El bisbe Jaume Conchillos*, op. cit., pp. 181-209; AAVV, “Alfés y los inicios del Renacimiento en Lleida” en *“El Arte Español en épocas de transición”*, IX Congreso del CEHA, León, 1994; C. Berlabé, F. Fite: “El obispo Conchillos y los tapices de la ‘Serie Mitológica’: un ejemplo de arte de transición” en *“El Arte Español en épocas de transición”*, op. cit.; C. Berlabé: “La configuración d’una col·lecció de tapissos: la catedral de Lleida i els seus bisbes al segle XVI” en *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc sociocultural de Catalunya en la seva època*, Lleida, Associació “Amics de la Seu Vella”, Pagès Editors, 1995, pp. 189-214.

<sup>27</sup> Para la biografía de Fernando de Loaces, J. López Marimón: *Biografía de D. Fernando de Loaces*, Murcia, 1922; C. Gutiérrez: *Españoles en Trento*, Valladolid, 1951; V. Martínez Morella: *De fundatore Collegi Oriolensis Dno. Ferdinando de Loaces*, Alacant, 1961. Vid. también J. Sánchez Portas: “El Colegio de Santo Domingo de Orihuela (I) (Trazas, portada y claustro de la Universidad)” en *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985; F. Marías, A. Bustamante: “Don Fernando de Loaces y el colegio de Santo Domingo de Orihuela” en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas Mesa I, VII Congreso CEHA, Universidad de Murcia, 1992, pp. 205-215; C. Berlabé: “La configuració d’una col·lecció de tapissos: la catedral de Lleida i els seus bisbes al segle XVI”, op. cit., pp. 199-202, 211-214.

El obispo Antonio Agustín, sucesor de Cervantes de Gaete en la mitra de Tarragona, fue un hombre cultísimo, preocupado tanto por las letras como por las leyes y uno de los personajes más destacados que pasaron por la Universidad de Bolonia; auditor de la Rota por Aragón, visitador del reino de Sicilia, pasó largas temporadas en Roma y, al igual que Loaces, destacó por su papel en Trento. A raíz de su obra *Diálogos de las medallas, inscripciones u otras antigüedades*, fue considerado el introductor de la numismática científica en España. Mientras fue obispo de Lleida, reorganizó el Estudio General y fomentó la difusión del libro impreso, introduciendo en la ciudad a los impresores Pedro Robles de Alcalá de Henares y Juan de Villanueva de Guadalajara. Ya en Tarragona, continuó con la misma política de difusión del libro impreso —de hecho, en su lauda sepulcral se hace mención, además de los cargos eclesiásticos y títulos que configuraron su *cursus honorum*, de esta faceta de editor de libros— e instaló, en 1578, la tipografía del moro Felipe Mey de Valencia, en el palacio arzobispal de Tarragona. Pocos años antes de morir, proyectaba crear en Tarragona, en el mismo palacio arzobispal, un Museo de Antigüedades, aunque dicho proyecto se malogró con su muerte.<sup>28</sup>

Fue Agustín además de bibliófilo, escritor y difusor de cultura a través de la imprenta, recopilador de restos arqueológicos y coleccionista de monedas antiguas. En el estricto terreno artístico no hemos podido documentar ningún encargo importante durante su estancia en Lleida. Respecto a Tarragona, cabe mencionar la construcción de la capilla del Santísimo en la seo, donde se ubica su sepultura.<sup>29</sup>

A pesar de que no poseemos ninguna noticia documental sobre una posible donación de tapices por parte de este obispo, todo apunta a pensar que los cinco tapices de la historia de Abraham que conserva la seo de Lleida proceden de una donación de este prelado, y más si tenemos en cuenta la cronología de la serie, situada entre los años sesenta y setenta del siglo xvi, que ya se ubica en Lleida en 1588, según recoge el inventario de bienes de este mismo año. La refinada cultura y su trayectoria cosmopolita, en la cual se incluye su estancia en Bruselas, a la sazón importante núcleo y centro manufacturero de tapices —cabe mencionar también su estrecha relación con el pintor Isaac Hermes, además reconocido mercader de obras de arte— nos lleva a la conclusión de que la serie de Lleida fue un legado de Agustín, aunque carezcamos de soporte documental para ratificarlo.<sup>30</sup> Ya en su día lo planteamos como hipótesis, que actualmente viene reforzada por una nueva aportación que nos indica que en la almoneda de los bienes de Agustín figuraban piezas de tapicería, que fueron adquiridas por el arzobispo Terés, su sucesor en la metropolitana de Tarragona.<sup>31</sup> Recordemos que el hermano de Agustín, Pedro, que fue canónigo de Lleida, obispo de Huesca y prior de Roda de Isábena, donó a la colegiata de esta villa un frontal de tapicería con heráldica, posible manufactura de Bruselas, con las imágenes de la Virgen, el Niño y San Vicente, en la zona central, y las de los Santos Ramón y Valerio en las laterales.<sup>32</sup>

Después de este breve repaso por la personalidad de algu-

nos de los obispos y arzobispos más destacados del siglo xvi, dos de los cuales, Loaces y Agustín ocuparon las sedes de Lleida y Tarragona, es el momento de retornar a la figura del cardenal Gaspar Cervantes de Gaete. Hemos querido, con este esbozo, presentar las coincidencias que hemos constatado entre todos ellos. En primer lugar, tal y como ya hemos apuntado, su esmerada formación, condicionada por su elevada condición social. En segundo lugar, los cargos de responsabilidad eclesiástico-política que ocuparon tanto dentro como fuera de la Península. En el caso del cardenal Cervantes, fue obispo de Messina (Sicilia) y de Salerno (Calabria) y mientras fue arzobispo de Tarragona el papa Pío V lo retuvo en Roma, ocupando cargos de delicada responsabilidad.<sup>33</sup> Una vez asentados en sus respectivas diócesis, favorecieron los estudios universitarios —en el caso de Loaces, el colegio de los dominicos, que otorgaría, con posterioridad, grados mayores—; de hecho, Cervantes fue el fundador del Estudio General de Tarragona, al que favoreció con cuantiosas donaciones, según se desprende de su testamento.<sup>34</sup> Otro aspecto común es la legítima preocupación por los monumentos funerarios, que ubicaron en las iglesias que más favorecieron. Conchillos fue sepultado en la seo de Zaragoza, en la capilla que construyó a tal efecto. Sabemos que el sepulcro, de alabastro, fue ejecutado por Damián Forment. Loaces fue el más destacado en este aspecto por el carácter del edificio que abrigó su sepultura: el convento de los dominicos de Orihuela. El obispo Agustín encargó la construcción de la capilla del Santísimo de la seo de Tarragona, donde se ubica su sepulcro, un sencillo túmulo de mármol y piedra decorado con follajes y grutescos, de inspiración verrociana. El cardenal Cervantes dispuso en su testamento el lugar para su sepultura en la seo de Tarragona que consideró más adecuado, entre la capilla de las Once Mil Vírgenes y la de San Miguel, haciendo constar que era preciso suprimir la pared medianera.<sup>35</sup>

A estos elementos coincidentes entre los obispos citados hay que sumar el hecho de que todos ellos eran poseedores de tapices, circunstancia inherente a su condición y *status* social, y que estos tapices fueron legados a las respectivas catedrales. El gusto por la tapicería y la idea de poder, adquisitivo y fáctico, estaban, pues, íntimamente ligados y los obispos, a la hora de desprenderse de aquellos objetos preciosos, pudieron invocar en sus donaciones la gloria de Dios y el decoro de las catedrales receptoras como función primordial para aquellos tapices que habían sido, de alguna manera, el estandarte de su elevada posición.

Entrando ya de lleno en el análisis de la tapicería del cardenal Cervantes, cabe señalar que los tapices de la serie de “Verduras” entroncan con las producciones habituales de los talleres de Enghien, Grammont o de Audenarde, especializados en este tipo de representaciones. La serie de la historia de Tobías, sobre la que volveremos más adelante, y Sansón, integradas por ocho y cinco tapices, respectivamente, se inscriben cómodamente en la órbita de Bertrand van Orley y sus seguidores, especialmente Peter Coeck y Michel Coxie, activos en Bruselas y máximos exponentes del “romanismo” durante el segundo

<sup>28</sup> Para el obispo Agustín puede consultarse AAVV: *Jornades d'història Antoni Agustí (1517-1586) i el seu temps*, Tarragona, 1986, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias S.A., 1988, 2 vol. y AAVV: *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc socio-cultural de Catalunya en la seva època*, op. cit.

<sup>29</sup> Entre las últimas publicaciones, M. Carbonell: “Antoni Agustí y la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Tarragona” en *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc socio-cultural de Catalunya en la seva època*, op. cit., pp. 217-239.

<sup>30</sup> C. Berlabé: “La configuració d'una col·lecció de tapisos: la catedral de Lleida i els seus bisbes al segle xvi”, op. cit., pp. 202-207.

<sup>31</sup> M. Carbonell: “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, c. 1575-1650” en *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols* [Barcelona], 13, 1995.

<sup>32</sup> R. del Arco: *Catálogo Monumental de España. Huesca* (texto), Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1952; C. Rábanos: *Los tapices en Aragón, Zaragoza*, Librería General, 1978, p. 32; C. Berlabé, F. Fite: “Els tapisos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions” en *El bisbe Ferrer Colom*, op. cit., p. 141, n. 8.

<sup>33</sup> J. Blanch: op. cit., pp. 144-150.

<sup>34</sup> *Supra*.

<sup>35</sup> S. Capdevila: *La Seu de Tarragona*, op. cit., pp. 44-45; también E. Morera Llauro: *Memoria o descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*, Tarragona, F. Aris e Hijo, 1904, pp. 90-91.



cuarto del siglo XVI. Ninguno de ellos presenta marca de taller ni de localidad de origen, pero no existe duda alguna sobre su adscripción a los talleres bruseleses de mediados del siglo XVI. Respecto a la serie de Sansón, los cartones se han atribuido a Michel Coxcie,<sup>36</sup> apodado el “Rafael flamenco”. Presentan una fuerte tendencia a la monumentalidad –el personaje principal, un gigante, así lo requiere– y al amaneramiento al tiempo que presentan la huella indiscutible del “romanismo” –respecto al tapiz “Sansón destruye el edificio filisteo” cabe recordar la decoración, a cargo de Giulio Romano, de la sala de los Gigantes del Palacio del Te de Mantua–, pero una cierta elegancia de las formas y la sensación de masa que transmiten las figuras, acercan estas composiciones a las obras de Peter Coeck, que se ha identificado como el autor de los cartones de la serie de Tobías, tal y como veremos más adelante.<sup>37</sup>

Respecto a la serie de la “Historia de David”,<sup>38</sup> integrada por tres piezas, hay que adjudicarle una cronología algo posterior, tal vez una década más allá, y deben encuadrarse en las producciones propias de los talleres de Bruselas que se “exportan” a talleres de otras localidades, como los de Enghien o Amberes. La inspiración de los cartones debemos buscarla en la órbita del pintor Michel Coxcie, en un momento en que la difusión de repertorios se convierte en moneda de libre circulación. Hemos encontrado cierta similitud con el tapiz de la serie “Dido y Eneas” de la Bob Jones University de Greenville y en el de factura similar del Ayuntamiento de Tournai-sur-Ville.<sup>39</sup> Podemos atribuir los cartones de estos dos tapices a la misma mano, aunque fueron manufacturados en talleres distintos. En el caso del tapiz de la colección Bob Jones, la orla, sin ser idéntica se acerca a las de la serie de Tarragona. No podemos, de momento, hacer una adscripción firme respecto a ningún taller pero debemos señalar la influencia de los tapiceros François Geubels y Leo van der Hecke, activos en Bruselas a mediados del siglo XVI. Por otro lado, y volviendo al tema de la difusión de modelos, entre los tapices de la seo de Lleida hemos detectado paralelismo entre los tapices de la “Historia de Abraham”<sup>40</sup> y los de David de la seo tarraconense, teniendo en cuenta que los tapices de Lleida fueron manufacturados en Enghien, en los talleres del tapicero Philippe van der Cammen, siguiendo modelos bruseleses de afortunada difusión.<sup>41</sup>

### 3. La época del Barroco

El año 1683 se registra en la seo de Tarragona la donación de tapices numéricamente más importante por parte del canónigo Diego Girón de Rebolledo,<sup>42</sup> prior de Tarragona. Su codicilo

fue redactado en Barcelona dos años antes y el acta capitular de 16 de junio de 1683 recoge la información en los siguientes términos:

deixà i llegà a l'església de Tarragona la seva tapisseria en cas de que no's pogués trobar qui donàs d'aquella mil i cent doblas de dos escuts d'or; i per no haver-se trobat qui'n donès la dita quantitat, havent-se subastat en encant públic com apar de la relació dels corredors de coll feta en poder de D. Josep Güell, notari de Barcelona al maig de 1683, se entregà aquella al lltre. Capítol que sont vint i sis draps ço es: los vuit de l'història del Rey Cirus, los nou que representen los sentits y los altres nou de diferents històries per portaferas i entreportas, aguda la tapiceria en especie com és dit per dits seynor Infermer i canonge Miró.<sup>43</sup>

El año 1704 el marqués de Rupit comunica al cabildo que el conde de Etre, de la armada francesa, deseaba comprar la tapicería de Rebolledo. Por suerte el cabildo rechazó la oferta arguyendo que dicha tapicería “no es per vendre, car adorna l'iglesia”.<sup>44</sup>

Los ocho tapices de la serie de Cirio<sup>45</sup> son, por así decirlo, los más arcaizantes en relación a los restantes del legado de canónigo. Las orlas y la calidad casi pictórica del tejido denuncian las producciones de principios de siglo XVII y los cartones nos acercan a las obras que evidencian la influencia de las composiciones italianas, cuyo eco se dejó sentir en el mercado nórdico a partir de la difusión de los modelos de Rafael. En este caso, a pesar de que el tema de la historia de Cirio aparece profusamente tratado en el mundo de la tapicería,<sup>46</sup> no hemos hallado ninguna referencia documental o gráfica que nos acerque a la serie de Tarragona, tejida en Bruselas, tal y como delata el escudo de la ciudad entretejido en el galón, en los talleres de un enigmático tapicero, cuyas iniciales, B.E., también aparecen entretejidas. La temática de la serie está inspirada en la *Ciropedia* de Jenofonte, según apunta P. Batlle<sup>47</sup> y según se desprende de los *tituli* que encabezan las composiciones. Las orlas, de gusto barroco, presentan guirnaldas y colgantes de flores y frutas que alternan motivos cinegéticos y trofeos.

Las series que tradicionalmente se han venido llamando “Alegórica”, “Mixtificada” y de “Judith”, que suman un total de dieciocho piezas, comprenden los nueve tapices que en el codicilo de Rebolledo se identifican con “Los Sentidos” que han de ser forzosamente los de mayor formato, según se desprende del citado documento, mientras que los restantes, más estrechos, son los que se identifican como “portaferas” o entre-

<sup>36</sup> P. Batlle: *Los tapices de la Catedral*, op. cit., p. 51; J. Martí Aixalà: “Samsó abat les columnes de l'edifici filisteu” en *Millenium*, op. cit., p. 462.

<sup>37</sup> En ocasiones resulta difícil diagnosticar con exactitud la autoría de los cartones que sirvieron de modelo a la hora de confeccionar los tapices; hay que tener en cuenta que la mano del artista aparece condicionada por la técnica más o menos perfeccionada del maestro tapicero, quien, a partir de la primera mitad del siglo XVI goza de una cierta libertad de interpretación, suprimiendo y añadiendo elementos en función de la premura del tiempo o del presupuesto. Por otra parte, la difusión de modelos, con la inevitable copia de cartones e incluso de los mismos tapices, puede desvirtuar los estilos propios del artista, que ejecuta el modelo inicial en pequeño formato, siendo los operarios de su taller los encargados de trasladar este modelo a las dimensiones reales del futuro tapiz.

<sup>38</sup> Vid. F. Miralles: “Mort d'Absaló. Tapís de la sèrie de David” en *Thesaurus/estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 259.

<sup>39</sup> J.-P. Asselberghs: op. cit., p. 40, figs. 25, 26.

<sup>40</sup> Para los tapices de Lleida véase AAVV: *Tapissos de la Seu Vella*, Barcelona, Fundació “La Caixa”, 1992.

<sup>41</sup> Vid. G. Delmarcel: *Tapisseries anciennes*, op. cit., p. 96.

<sup>42</sup> Vid. J. M. Madurell: “El traciata Fray José de la Concepción” en *Analecta Sacra Tarraconensia* (Barcelona), XXVII, 1954, pp. 59-99; *ibid.*, *La capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*, Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses “Ramon Berenguer IV”, 1958. En ambas obras se analiza la figura de Diego Girón de Rebolledo y la construcción de la capilla donde fue enterrado. J. K. Steppe: “Vlaamse wandtapijten in Spanje. Recente gebeurtenissen en publicaties” en *Artes Textiles* (Gante), III, 1956, pp. 27, 35, hace mención de la última publicación.

<sup>43</sup> S. Capdevila: *La Seu de Tarragona*, op. cit., p. 96.

<sup>44</sup> S. Capdevila: *La Seu de Tarragona*, op. cit., p. 96; P. Batlle: *Los tapices de la Catedral*, op. cit., p. 55.

<sup>45</sup> Vid. F. Miralles: “Tapís de la sèrie de Cirus” en *Thesaurus/estudis*, op. cit., pp. 260-261.

<sup>46</sup> En la colección del Patrimonio Nacional se conservan dos series con la historia de Cirio, tejidas en los años 1550 y 1590, respectivamente. Vid. P. Junquera, C. Herrero: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Editorial del Patrimonio Nacional, 1986, pp. 279-296.

<sup>47</sup> P. Batlle: *Los tapices de la catedral*, op. cit., p. 57.



puestas. Las composiciones están enmarcadas por cortinajes, los mismos que aparecen en la mayoría de las producciones contemporáneas, y rematadas por cartelas con inscripciones que introducen el tema, al estilo de los emblemas, flanqueadas por una doble guirnalda. Los cartones deben atribuirse a Jacob Jordaens,<sup>48</sup> quien ejecutó una serie de ocho cartones, llamada "Proverbios", el año 1644, por encargo del archiduque Leopoldo Guillermo, entonces gobernador de los Países Bajos españoles. Los tapices se encargaron a los tapiceros de Bruselas François van Cotthem, Baldouin van Beveren y Jacob Cardyrs y se entregaron al archiduque en el año 1647, quien adquirió dos series en edición *princeps*, una de las cuales se encuentra hoy en día en el castillo de Hluboká.<sup>49</sup> D'Hulst<sup>50</sup> menciona una segunda versión de estos "Proverbios", también basada en cartones de Jordaens, a la que se añadieron diez cartones más, y hace referencia a la serie de Tarragona. Esta afirmación es, en principio, inexacta, aunque los tapices coincidan numéricamente, ya que los tres tapices de la serie "Mixtificada" integran fragmentos de otros tres tapices y, por tanto, el número total de tapices era, en principio, de veintiuno y no de dieciocho. Por otro lado, debemos suponer que esta mixtificación tuvo lugar antes de que los tapices llegasen a la seo de Tarragona puesto que en el acta de donación se reseñan dieciocho, el mismo número que en la actualidad. Es posible que los fragmentos que integran los tapices de la serie "Mixtificada" fuesen, en origen, sobrepuestas o sobreventanas, pequeñas piezas para colocar precisamente sobre puertas y ventanas; estas piezas, unidas, se convertirían en "entrepuestas", obras de organización vertical destinadas a ser colocadas entre las oberturas de las paredes. La atribución a los talleres de Bruselas es evidente, aunque ninguno de los tapices ostente marcas identificativas.

### Análisis de la serie "Historia de Tobías"

Integran dicha serie ocho piezas que representan diversas escenas de la vida del personaje veterotestamentario (*Tobías*, 1-14), organizadas de la forma siguiente:

*El joven Tobías presenta al padre a su compañero de viaje, el arcángel Rafael.* El padre de Tobías, Tobit, ciego y empobrecido a causa de sus múltiples obras de caridad a los menesterosos, envía a su hijo a Media para cobrar una suma de dinero que Gabael, habitante de Ragüel, le adeudaba. El joven Tobías busca un compañero de viaje y coincide con el arcángel Rafael, que adopta la personalidad de Azarías, un joven israelita que se ofrece a acompañarle. El tapiz recoge el momento en que Tobías, al tiempo que se despide de su padre, le presenta a su compañero de viaje (*Tob.*, 5, 9-16). La escena se desarrolla en el nártex de un edificio renacentista donde aparecen Tobías y el arcángel, en pie, delante de Tobit, sentado, acompañado de Ana, su mujer y madre del joven. Una columna y una pilastra, ornamentadas con decoración gótica, delimitan la escena, que se abre al exterior mostrando, en segundo plano, un paisaje fluvial que recoge el momento en que Tobías captura en el río Tigris el pez del que extraerá las vísceras para conjurar, más tarde al demonio Asmodeo y para curar la ceguera de su padre (*Tob.*, 6, 1-8). Este recurso de la doble delimitación, espacial y temporal, es habitual en este tipo de composiciones. Presentan una escena principal y otras secundarias, que muestran la lejanía en el espacio a través de la perspectiva y en el tiempo, al objeto de no interrumpir la secuencialidad narrativa de la historia.

*El matrimonio de Tobías y su prima Sara.* Tobías y Rafael, al llegar a la ciudad de Ecbatana, pernoctan en casa de un pariente de Tobías, Ragüel, quien tiene una hija, Sara, siete veces casada y otras tantas viuda la misma noche de bodas a causa de los ataques del demonio Asmodeo hacia sus maridos. Tobías, siguiendo las indicaciones de Rafael solicita a su tío Ragüel a Sara en matrimonio. El tapiz representa, en la escena central, al aire libre, el momento en que Ragüel sella el compromiso matrimonial uniendo la mano de ambos jóvenes.<sup>51</sup> En la parte izquierda de la composición vemos, en un segundo plano, a Edna, mujer de Ragüel y madre de Sara, mientras prepara el banquete nupcial en un cenáculo enmarcado por una arquitectura típicamente renacentista abierta al exterior (*Tob.*, 7, 9-15). Al fondo, a la derecha, siguiendo con la misma pauta de lejanía de la composición anterior, Tobías se despide de Rafael, quien emprende camino hacia Rages para recibir el importe de la deuda de Gabael (*Tob.*, 9, 1-4).

*Tobías y Rafael someten al demonio Asmodeo.* La zona central de la composición recoge el momento en que Rafael somete a Asmodeo mientras Tobías quema el corazón y el hígado del pez capturado días atrás en el Tigris. Ambas vísceras tienen el poder milagroso de conjurar al demonio. En este caso la relación texto-imagen se desvanece ya que, según el texto bíblico (*Tob.*, 8, 3), Asmodeo huyó a las zonas desérticas de la Tebaida donde fue perseguido y sometido por el arcángel. Sara, a la derecha, en un segundo plano, permanece en el lecho nupcial, en actitud de oración (*Tob.*, 8, 1-4). La cámara donde se desarrolla la acción presenta, como es habitual, suntuosa decoración a la romana. Un arco de medio punto comunica con el exterior donde, delante de un edificio que rememora un templete clásico, Ragüel y Edna contemplan cómo dos criados preparan la fosa de Tobías al que suponen, como sus antecesores, irremisiblemente muerto a causa de los ataques de Asmodeo (*Tob.*, 8, 1-12).

*El banquete de bodas de Tobías y Sara.* Una vez vencido el demonio, la alegría retorna a la casa de Ragüel, quien reúne a amigos y familiares para celebrar la boda de su hija (*Tob.*, 8, 19-20). En un primer plano, ocupando la mitad inferior del tapiz, aparecen distintos personajes entre los que podemos identificar a Tobías, Sara, Ragüel, Edna y al arcángel Rafael dando la bienvenida a los invitados. Al fondo aparecen los comensales sentados en torno a una mesa instalada al aire libre. Los elementos arquitectónicos, así como la vestimenta de los personajes, transforman la escena veterotestamentaria en una representación de la vida cortesana del siglo XVI.

*El regreso de Tobías a la casa del padre.* Catorce días después de su boda, Sara, Tobías y Rafael emprenden el camino de retorno hacia la casa del padre de aquél, donde son recibidos afectuosamente por Tobit y Ana. La escena principal presenta el abrazo de madre e hijo, mientras Rafael, en un inmediato segundo plano dirige la mirada hacia Sara, la cual a cierta distancia, tal y como describen las escrituras (*Tob.*, 11, 1-3), se prepara para descender de su montura. Al fondo a la derecha, Tobit, ayudado por un criado, sale de la morada —que presenta los recurrentes estilemas renacentistas— al tiempo que recibe el jubiloso saludo del perrito que, según se desprende del texto bíblico (*Tob.*, 11, 4), acompañaba a los viajeros y que aparece, asimismo, en todos los tapices anteriormente descritos, a excepción del que representa la sumisión de Asmodeo. Un fondo de paisaje, salpicado de pequeños núcleos urbanos, cierra la composición, centrada por un árbol de follaje exuberante y esbelto tronco.

<sup>48</sup> Vid. P. Batlle: "Notas sobre algunos tapices de la catedral de Tarragona" en *Boletín Arqueológico* (Tarragona), fasc. 93-96, 1966, pp. 201-204.

<sup>49</sup> J. Blazkova: *Les tapisseries des collections tchécoslovaques*, París, del Duca, 1958, pp. 40-42, figs. 48, 49, 50.

<sup>50</sup> *Tapisseries Flamandes du XVI au XVIII siècle*, Bruselas, Arcade, 1971, p. 274.

<sup>51</sup> P. Batlle: *Los tapices de la Catedral*, op. cit., p. 42, ha hecho notar, acertadamente, que el detalle de los esposos dándose la mano izquierda (las representaciones del matrimonio mosaico incluyen siempre la unión de la mano derecha de los esposos; el caso del matrimonio de la Virgen y San José es un ejemplo paradigmático) se debe a la técnica de bajo lizo a resultados de la cual, al colocar el modelo horizontalmente y efectuar la labor de tejido a través de un espejo, se produce la inversión del tapiz respecto al modelo.

*Curación del padre de Tobías y despedida del arcángel Rafael.* Inmediatamente después de su llegada, Tobías, Sara y Rafael, a instancias de este último, frotan los ojos de Tobit con la hiel del pez milagroso y, acto seguido, recobra éste la visión (Tob., 11, 10-14). La escena en cuestión aparece representada en un segundo término, en la zona izquierda del tapiz, mientras que el espacio central recoge el momento en que Rafael, después de revelar su condición angélica, levanta el vuelo y se aleja, volviendo la cabeza en escorzo hacia el joven Tobías, maravillado ante la visión. El padre, postrado, da gracias a Dios por los bienes recibidos (Tob., 12, 15-18). El perrito, en primer término, permanece indiferente a la transcendencia de la visión y proporciona el toque de laxa cotidianeidad, propio de una escena de familia acomodada que retorna, acto seguido, a la normalidad, según se deduce de la escena que, en segundo plano y a la derecha, presenta a los jóvenes esposos en el interior de la vivienda, en actitud de conversar. La escena principal y la de la curación del padre se suceden en un espacio interior que se abre al exterior mediante una galería que recorta el ya habitual fondo de paisaje.

*Muerte del padre de Tobías.* La escena representa al viejo Tobit en el lecho de muerte, rodeado de sus familiares. La estancia presenta una lujosa decoración que se inaugura con una suntuosa columna con decoración grotesca y de *putti*. Dicha columna, adelantada, enmarca, junto con su pareja, la cama del patriarca. El pavimento ostenta decoración de águilas bicéfalas —un emblema de Carlos V que fue tema ornamental prestigioso y recurrente por sus connotaciones imperiales—<sup>52</sup> y grifos. A la izquierda, la comitiva que acompaña al difunto en el momento del sepelio, sobre un fondo de paisaje (Tob., 14, 11).

*Vida feliz de Tobías y su familia.* Después de la muerte de sus padres, Tobías regresa a la casa de sus suegros donde goza de una existencia tranquila y feliz. El tapiz representa una escena familiar en la que Tobías, ante la vivienda, al abrigo de dos frondosos árboles, disfruta del afecto de los suyos (Tob., 14, 12-14).

Todos los tapices de esta serie ostentan la orla característica de los talleres de Bruselas, un enramado de flores y frutas carnosas y volumétricas, alternado por elementos zoomórficos —aves y pequeños mamíferos, es este caso— intercalados. Debemos situar cronológicamente esta serie hacia mediados del siglo xvi (c. 1550), momento en que son frecuentes este tipo de

producciones que cabe adscribir a la órbita del Bernard van Orley y seguidores. Sin que los cartones hayan salido de la mano de este pintor, elementos significativos, que enseguida justificaremos, los acercan a sus producciones, especialmente a las de sus discípulos Pieter Coeck van Aelst i Michel Coxcie. Bernard van Orley nace en Bruselas c. 1488, en el seno de una dinastía de pintores; fue pintor de la corte de Habsburgo, autor de numerosos retratos principescos, entre ellos los de Margarita de Austria y María de Hungría. Su obra, admirada por Alberto Durero, evidencia la influencia de Rafael, quien transformó el mundo de la tapicería al tejerse la serie “Hechos de los Apóstoles” en el taller de Pierre van Aelst, antes mencionado, según cartones del maestro italiano.<sup>53</sup> Van Orley, cuya influencia se hará sentir a lo largo de todo el siglo xvi, reinterpreta el arte del italiano y lo adapta al espíritu flamenco, más proclive al naturalismo y a la minuciosidad. Sus composiciones presentan, no obstante, un regusto rafaeliano y se proyectan hacia la experiencia de la perspectiva y la búsqueda de la profundidad. A raíz de sus producciones filoitalianas, se abandonan definitivamente las composiciones gotizantes, organizadas en registros, intencionadamente bidimensionales, como las de la misma seo de Tarragona, mencionadas más arriba, que perduraron en los talleres flamencos hasta la segunda década del siglo xvi. A partir de este momento y a consecuencia de la influencia de Rafael sobre van Orley, se inaugura una nueva etapa en el mundo de la tapicería. Aunque se mantiene el gusto por el detalle y el interés por la unidad decorativa, existe una voluntad de representar la verdad histórica y un cierto respeto por la perspectiva y la topografía. Van Orley presenta suntuosas y abigarradas arquitecturas renacentistas en composiciones claras y equilibradas, repletas de detalles, que traducidas al lenguaje textil, se convertirán en rivales directas de la pintura.<sup>54</sup> Sabemos que van Orley compuso los cantones para una serie de ocho tapices sobre la historia de Tobías, que hoy se hallan en el Kunsthistorisches Museum de Viena, paralela a la que pertenece al Patrimonio Nacional, que hoy consta de seis tapices —constaba, en origen, de ocho— y que fue manufacturada, seguramente, por Franz Raes c. 1550. Los tapices de Viena, fueron, con toda seguridad, la edición *princeps*.

P. Batlle<sup>55</sup> nos hace notar que los tapices de “La Historia de Tobías” de Tarragona, son una réplica de la serie homónima del castillo de Gaasbeek (Bruselas).<sup>56</sup> Se ha atribuido el dise-

<sup>52</sup> El tapiz de la serie de David “el profeta Natán reprende a David”, de la catedral de Lleida presenta este mismo motivo ornamental. Existen, por otro lado, ciertos paralelismos entre ambas series, inscritas en un mismo modelo compositivo, derivado de la “moda” impuesta por Bernard van Orley.

<sup>53</sup> El año 1515 el papa Médicis León X, encargó a Rafael la ejecución de diez cartones sobre los “Hechos de los Apóstoles”, que se tejieron en el año 1517 en el taller bruceles del tapicero Pieter van Aelst, para decorar las paredes laterales de la Capilla Sixtina. El 26 de diciembre de 1519 se exponen los siete primeros tapices de la serie —los restantes no se entregarían hasta 1523— y, según recoge Vasari (*Vidas de Artistas Ilustres*, Barcelona, Iberia, 1957, Vol. III, p. 110 [Col. “Obras Maestras”]), la repercusión del acontecimiento es formidable. Son numerosas las reproducciones en tapicería de estos cartones, siete de los cuales fueron adquiridos por Carlos I de Inglaterra en 1640 y hoy se conservan en el Victoria and Albert Museum (Vid. J. Shearman: *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 1972). Respecto a las obras tejidas, su ejecución se prolonga hasta el s. XVIII (en el catálogo de tapicerías del Victoria and Albert Museum: A. F. Kendrick: *Catalogue of tapestries*, Londres, Victoria and Albert Museum Department of Textiles, 1924, 2, p. 47, il. XXII, aparece el tapiz titulado “Feed my Sheep” —“Pascé ovejas” o “Apacienta mis ovejas”—, que corresponde al cartón de Rafael, con la particularidad de estar la imagen invertida respecto al modelo —hecho que denuncia la técnica de bajo lizo— y que se sitúa cronológicamente, en este catálogo, a principios del siglo XVIII, procedente de un anónimo taller flamenco) y citaremos a guisa de ejemplo, las que conserva la Colección del Patrimonio Nacional, una de nueve piezas tejida en los talleres bruceleses de Johann van Tieghen y Nicolas Leyniers c. 1560 y otra de doce piezas —entre ellas una repetida y otra que no coincide con los diez cartones originarios— tejidas también en Bruselas por Jan Raes y Jacob Geubels II (vid. P. Junquera, C. Herrero: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I siglo XVI*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, pp. 63-72 y P. Junquera, C. Díaz: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II siglo XVII*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, pp. 62-74).

<sup>54</sup> Para Bernard van Orley puede consultarse, entre las obras generales al alcance, los esbozos de M. J. Friedländer: “Bernard van Orley” en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, xv, 1994, pp. 18-21 y de M. Crick-Kuntziger: “Los tapices del Apocalipsis según Bernardo van Orley” en la misma publicación, pp. 22-30; M. Jarry: *La tapisserie des origines à nos jours*, París, Hachette, 1968, pp. 142-149; R.-A. D’Hulst, *op. cit.*, pp. 129-192; G. Delmarcel, I. van Tichelen, A. Volckaert, Y. Macs: *Golden Weavings. Flemish Tapestries of the Spanish Crown*, Malines (Bélgica), The Gaspar De Wit Foundation, 1993, en especial la introducción de Guy Delmarcel, pp. 10-16; aunque la bibliografía sobre este artista es numerosa, me remito a la tesis doctoral de John D. Farmer: *Bernard van Orley of Brussels* (Universitat de Princeton, 1981), Michigan, Ann Arbor, 1983.

<sup>55</sup> *Los tapices de la catedral*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>56</sup> De esta serie se conservan cinco tapices: “El joven Tobías presenta al padre a su compañero de viaje, el arcángel Rafael”; “El matrimonio de Tobías y su prima Sara”; “Tobías y Rafael someten al demonio Asmodeo”; “El banquete de bodas de Tobías y Sara”; “Vida feliz de Tobías y su familia”. Vid. M. Casteels, G. Renson: *Het Kasteel-Museum van Gaasbeek*, Gaasbeek, Lennik, 1979, pp. 13-14, 18.

ño de los cartones de la serie de Gaasbeeck al pintor Peter Coeck,<sup>57</sup> atribución que debemos hacer extensiva a los tapices de Tarragona. Coeck (1502-1550), natural de Alost, refleja en sus composiciones la huella del maestro van Orley,<sup>58</sup> especialmente en el ritmo de las figuras, la interpretación naturalista del paisaje o la incorporación de efectos de perspectiva. Su estilo ligero y elegante, reproduce los trazos característicos del romanismo, que otorga a las figuras, a menudo contorsionadas en actitudes forzadas, este aire de solidez y monumentalidad tan característico.<sup>59</sup> Fue, al parecer, además de pintor, arquitecto, escultor, escritor y grabador. Gracias a esta última actividad se han podido hacer correspondientes atribuciones estilísticas respecto a la autoría de los cartones<sup>60</sup> ya que no se conserva

obra pintada. En efecto, a raíz de un viaje a Turquía en 1533, Coeck elaboró una serie de dibujos sobre personajes orientales que posteriormente su viuda mandó editar en xilografía.<sup>61</sup> De hecho, si observamos los tapices cuyos cartones se le han atribuido, veremos algunos personajes de evidente exotismo, vestidos a la manera oriental y tocados con sus correspondientes turbantes, como en el caso del suegro de Tobías en la serie de Tarragona. La fecha del viaje, 1533, nos permite establecer una datación *a posteriori* de las obras que presentan elementos filorrientales. Además de atribuírsele un viaje a Roma con anterioridad al de Turquía, también tenemos constancia de que tradujo a Vitruvio del italiano y que fue autor de un tratado de arquitectura.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> *Supra*. P. Junquera, C. Herrero: *Catálogo de Tapices*, op. cit., p. 241.

<sup>58</sup> De antiguo, se ha considerado a Coeck discípulo directo de van Orley, aunque no existe, por el momento, constancia documental que ratifique esta circunstancia. *Vid.* R.-A. D'Hulst: *Tapisseries flamandes*, op. cit., p. 211, donde se recoge la información de Karel van Mander (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604). Sugerimos la versión francesa de H. Hymans, París, 1884-85; una versión posterior e incompleta es la de R. Genaille: *Carel van Mander*, París, Le livre de Peinture, 1965. P. Cortés Hernández, *Museo Santa Cruz de Toledo. Catálogo de Tapices. Dos series de tapices flamencos en el Museo Santa Cruz de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 87, recoge la información publicada por D'Hulst.

<sup>59</sup> P. Ackerman: *Tapestry the mirror of civilization*, Nueva York, Ams Press, 1970, p. 160.

<sup>60</sup> Aparte de los cartones de los tapices de Tarragona y Gaasbeeck, se le han atribuido también, entre otros que no citaremos aquí, los cartones de las dos series -incompletas- de los "Pecados Capitales" del Patrimonio Nacional. Otra serie -completa- se conserva en Viena; *Vid.* P. Junquera, C. Herrero: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, op. cit., pp. 143-154. Hay que añadir también, por su relación estilística y temática con los tapices de Tarragona, el del Victoria and Albert Museum, n. i. T. 61-1909, que presenta una iconografía que se ha relacionado indistintamente con la despedida de Tobías y su padre y con la partida del hijo pródigo, tejido en un taller distinto de los de Tarragona; *vid.* G. F. Wingfield Digby: *The tapestry collection: Medieval and Renaissance*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1980, pp. 46-47, il. 57.

<sup>61</sup> *Supra* n. 59.

<sup>62</sup> Van Goor Zonen: *Tapestry the most expensive industry of the xvth and xvth centuries*, Brussel-les, The Hague, p. 113; la información está extraída, según nota a pie de página del autor, de G. Marlier: *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brussel-les, 1966.



## FR. D. MANUEL ARIAS Y PORRES, POLÍTICO INTRIGANTE Y PROTECTOR DE LAS ARTES

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS

LA personalidad objeto de este trabajo se puede encuadrar en el grupo de los numerosos e importantes personajes españoles que, además de protagonizar un destacado papel en el mundo del mecenazgo de la pintura, posibilitaron la transferencia de las obras pictóricas italianas a España.

Fue fr. D. Manuel Arias y Porres un gran aficionado a la pintura. Conoció a los pintores más renombrados de su tiempo y que, como él, fueron caballeros de la orden de S. Juan de Jerusalén; y aún más, desde la elevada posición de sus dignidades y cargos, tanto en la Orden, como en los aparatos de la Monarquía Hispánica y de la Iglesia, apoyó a éstos y a las artes en general.

D. Manuel nació a principios del mes de noviembre de 1638 en Alaejos (Valladolid),<sup>1</sup> en el seno de una familia hidalga de la baja nobleza. Tras cultivar en su juventud la poesía y las matemáticas, ingresó, en 1652, en la Orden militar de S. Juan de Jerusalén,<sup>2</sup> a cuya sede, la isla de Malta, se trasladó para realizar las pruebas obligatorias para hacer efectiva su profesión como caballero,<sup>3</sup> formando parte de la dotación de las galeras de la Orden que operaban en el Mediterráneo central y oriental.

En los periodos de descanso, se aplicó al estudio de la filosofía, la teología y la jurisprudencia<sup>4</sup> —seguramente en lo relacionado con los estatutos y ordenaciones de la Orden. Posiblemente debido a sus méritos y capacidades, siendo muy joven, empezó a recibir nombramientos para cargos de especial importancia en la estructura de gobierno de la institución caballerescas; secretario de España en la Orden (1660-80); vicecónsul (1661, 9 de septiembre);<sup>5</sup> vicecanciller general de la Orden, por nombramiento de fr. Rafael Cotoner (1662);<sup>6</sup> consejero del cumplido, puesto desde el que influyó notablemente en la elección de los sucesivos Grandes Maestres, Nicolás Cotoner y Gregorio Carafa (1665, 30 de octubre);<sup>7</sup> embajador de la orden

de Malta en Sicilia (1674, 1 de octubre); en julio de 1680 recibió la dignidad, por parte del Gran Maestre, de caballero Gran Cruz.<sup>8</sup> Además de todos estos cargos, fue acumulando numerosas encomiendas e, incluso, bailiajes, otorgados en pago a sus servicios, que le supondrían una considerable fuente de prestigio y de rentas.<sup>9</sup>

Tras su brillante trayectoria en la isla de Malta al servicio directo de los Grandes Maestres de la Orden, fr. Manuel regresó a España en 1682. En 1690, a los 52 años, se ordenó sacerdote, tras ser dispensado por un Breve para que pudiese retener sus encomiendas y recibir los cargos de la Orden de S. Juan que le tocasen por su antigüedad.<sup>10</sup> De este modo, pudo recibir el nombramiento de embajador de la Orden de Malta en la Corte de Madrid el 26 de febrero de 1691, además del de lugarteniente del Gran Prior de S. Juan en Castilla y León.<sup>11</sup>

Siendo embajador en funciones, fue llamado por Carlos II para que prestase a la Monarquía servicios de gran importancia. El 17 de diciembre de 1692 el rey le nombró Presidente del Consejo de Castilla,<sup>12</sup> y desde este puesto de primera categoría intentó diversas reformas que no pudo llevar a cabo. Ante las dificultades a las que tuvo que enfrentarse, presentó la dimisión algo más de dos años después, pero no obtuvo respuesta hasta octubre de 1696, año en que el rey la aceptó, manteniéndole como gobernador del citado Consejo además de concederle el marquesado de Agnabete, que heredaría su sobrina María de Arias.<sup>13</sup>

Tras su dimisión como presidente de Castilla, se retiró a su encomienda de El Viso, cercana a Madrid,<sup>14</sup> aunque debió volver a la presidencia del Consejo de Castilla en mayo de 1699 ante la insistencia del rey y por la mala situación en la Corte —debido a una revuelta popular en Madrid manejada políticamente, que consiguió relegar del gobierno al conde de Oropesa y el partido austríaco—, pese a haber presentado excusas.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> M. Guarnacci, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium*, II, Roma, 1751, pp. 183-184. De la extensa bibliografía donde aparece Manuel Arias, tras esta primera biografía, podemos citar: V. de la Fuente, *Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1875, VI, pp. 10, 14, 439, 477 y 478; J. Matute y Gaviria, *Anales Eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, I, pp. 117-119 y III, p. 250; J. Alonso Morgado, *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1916, pp. 601-608; R. Ritzler y P. Seifrin, *Hierarquía Católica*, Padua, V, 1948, pp. 29 y 222 entre otros títulos.

<sup>2</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 185-186. Dato recogido también en A. L. Javiere Mur, *Pruebas de ingreso en la Orden de S. Juan de Jerusalén*, Madrid, 1948, p. 39.

<sup>3</sup> Profesó como caballero el 21 de noviembre de 1655. Tomado de A. Pardo y Manuel de Villena y F. Suárez de Tangil y de Angulo, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de san Juan de Jerusalén en el Gran Priorato de Castilla y León...*, Madrid, 1911, p. 20.

<sup>4</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>5</sup> A. Pardo y Manuel de Villena y F. Suárez de Tangil y de Angulo, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>7</sup> A. Pardo y Manuel de Villena y F. Suárez de Tangil y de Angulo, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> La concesión a Arias de alguna de ellas en M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>10</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 185-186. A. Pardo y Manuel de Villena y F. Suárez de Tangil y de Angulo, *op. cit.*, p. 20.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> J. Fayard, *Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746)*, París, 1979, p. 156. F. Barrios, *El consejo de Estado de la Monarquía española (1521-1812)*, Madrid, 1984, p. 408.

<sup>13</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 187-188. F. Barrios, *op. cit.*, p. 408, da la fecha del 29-VIII-1696.

<sup>14</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>15</sup> Cfr. T. Egido, "El motín madrileño de 1699", en *Investigaciones Históricas*, 2 (1980), pp. 253-294.

A la muerte de Carlos II (1700, 1 de noviembre) formó parte del Consejo de Regencia que bajo la presidencia de la reina, y la participación, entre otros, del Cardenal Portocarrero y el conde de Monterrey, se encargaría del gobierno hasta la llegada del nuevo monarca, Felipe V.<sup>16</sup>

En los primeros años del reinado del primer Borbón español, fr. Manuel Arias continuó prestando sus servicios al Estado confirmado como gobernador del Consejo de Castilla. En 1701 formó parte de la Junta de Gabinete, y el 26 de diciembre de ese mismo año fue nombrado consejero de Estado.<sup>17</sup> En 1702 fue propuesto por Felipe V para Arzobispo de Sevilla, cuya cátedra estaba vacante, y una vez despachadas las correspondientes bulas fue consagrado en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid —por lo que hubo de renunciar a sus encomiendas como caballero de S. Juan—,<sup>18</sup> aunque por sus cargos en la Corte no entró en su iglesia hasta bastante tiempo después, el 3 de diciembre de 1704, tras haber acompañado al monarca a la campaña de Portugal,<sup>19</sup> y con la dispensa papal sobre la residencia en su sede.<sup>20</sup>

Años después, a instancias de Felipe V, el papa Clemente XI le honró con la púrpura cardenalicia el 18 de mayo de 1712, aunque el nombramiento no se hizo público hasta enero del año siguiente, y recibió el birrete de manos de Troyano de Acquaviva, cubiculario pontificio.<sup>21</sup>

Tras una destacada labor al frente del arzobispado sevillano, fr. D. Manuel Arias falleció el 16 de noviembre de 1717, como consta en la inscripción que tiene la lápida de su sepultura en la catedral hispalense.

Por algunos testimonios de la época, Arias se nos presenta como uno de los más destacados cortesanos mientras estuvo en puestos de gobierno. Frente a la opinión de Noailles, que decía de él: “Era un personaje singular este hombre que, de caballero de Malta, se había hecho sacerdote a los 55 años, quien habría dado a la reina una suma considerable para ejercer el cargo de presidente de Castilla en lugar del exiliado Oropesa y que aspiraba al Capelo Cardenalicio así como a la función de Gran Inquisidor. Era de una inteligencia más abierta (que Portocarrero) pero de una ambición que la vejez no calmaba”,<sup>22</sup> encontramos otras que nos lo presentan como un destacado reformador y partidario del partido francés —con matices— a la hora de definirse en el problema sucesorio, llegando incluso a reclamar para España ministros llegados de Francia.<sup>23</sup> Mucho más capaz que el cardenal Portocarrero, a quien enfrentaba una rivalidad insidiosa e implacable de eclesiásticos ávidos de poder, apuntaba, afectando desinterés, hacia los más altos cargos del Estado: “disimulado, italianizado, excesivamente español” y, “en el fondo, nada amigo de los Franceses, aunque tratara de parecerlo”.<sup>24</sup> Por lo que parece, Arias era un intrigante que aspiraba a los más altos cargos, pero no cabe duda de que su experiencia, educación y preparación para empleos de tipo político, le hacían merecedor de la confianza de los monarcas españoles de su tiempo.

De su educación, que debe proceder de su juventud, pero sobre todo de sus largos años en la isla de Malta, parece surgir su evidente gusto por las artes, sobre todo por la pintura, un factor muy común a los altos personajes españoles en contacto con Italia. Una educación orientada a destacar en altos cargos al lado de diversos príncipes, y, es más, sus actividades en la corte de los Grandes Maestres de S. Juan, se nos presentan como causa principal de un gusto por la pintura que expondremos a continuación en numerosos ejemplos.

En los años en los que nuestro personaje se encontraba en Malta escalando los peldaños de su fulgurante carrera como caballero de la Orden, recalaron en la isla dos artistas que por su condición de caballeros de la misma Orden se verán relacionados con él de una u otra forma.

El primero —y más importante en relación con la Historia del Arte— es Mattia Preti. Este gran pintor calabrés, natural de Taverna, donde nació en 1613,<sup>25</sup> tras haber recorrido toda la península italiana formando un particular estilo, lleno de vigor y calidad dinámica, en el que se encuentran influencias del último colorismo veneciano y del gran estilo romano, pero sobre todo característico por haber sido seguidor de Caravaggio durante toda su vida,<sup>26</sup> llegó a Malta en 1661,<sup>27</sup> donde inmediatamente se convirtió en pintor oficial de la Orden de S. Juan.

Allí decoró la iglesia Prioral de S. Juan de La Valletta, interviniendo con gran éxito en la bóveda y en numerosos cuadros de caballete, después de ser nombrado caballero “de Gracia”.<sup>28</sup> Permaneció en la isla hasta el final de su vida —salvo algún viaje— marcando decisivamente la pintura maltesa del barroco y dejando numerosas muestras de su maestría.

Poco tiempo después de Preti, en septiembre de 1662, llegó a Malta para realizar sus pruebas castrenses, las llamadas “caravanas”, como caballero “de Justicia” don Pedro Núñez de Villavicencio, hidalgo sevillano que había ingresado en la Orden de S. Juan en 1661,<sup>29</sup> gran aficionado a la pintura y pintor, miembro de la academia de pintura y dibujo fundada en Sevilla por Herrera “el mozo” y Murillo,<sup>30</sup> de quien era probablemente discípulo y amigo.

No sabemos cuándo ambos pintores entraron en contacto con fr. Manuel, pero por las numerosas relaciones que mantuvieron durante toda su vida, que comenzaron muy pronto, hemos de suponer que fue en seguida.

Las primeras noticias de esas relaciones, que fueron siempre de apoyo, datan de febrero de 1670, cuando Arias, ya vicecanciller de la Orden y comendador de Puertomarín, procuró una pensión vitalicia de 40 escudos de a 10 reales por escudo en favor de Villavicencio sobre la encomienda que era de su titularidad.<sup>31</sup>

Al año siguiente Arias nos hacía más explícita su inclinación por la pintura y las otras artes con la recomendación que de su puño y letra incluyó en una solicitud hecha por una institución artística de La Valletta. Se trataba de una petición elevada al Gran Maestre de la Orden de Malta en la que “Li virtuosi

<sup>16</sup> Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 105 —según el testamento de Carlos II—.

<sup>17</sup> F. Barrios, *op. cit.*, p. 408.

<sup>18</sup> C. Ros, *Los Arzobispos de Sevilla*, Sevilla, 1986, p. 209 y J. Goñi, “Manuel Arias y Porres”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Suplemento I, Madrid, 1987, p. 67.

<sup>19</sup> C. Ros, *op. cit.*, p. 209.

<sup>20</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 191-192. J. Goñi, *art. cit.*, p. 68.

<sup>22</sup> J. Fayard, *op. cit.*, p. 158.

<sup>23</sup> Y. Bottineau, *op. cit.*, p. 142.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>25</sup> B. Chimirri y A. Frangipane, *Mattia Preti, detto il Cavalier Calabrese*, Milán, 1914, p. 17.

<sup>26</sup> R. Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 360.

<sup>27</sup> B. Chimirri y A. Frangipane, *op. cit.*, p. 24.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> A. Martínez Ripoll, “Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio”, en *Goya*, 169-171 (1982), p. 107.

<sup>30</sup> D. Angulo, *Murillo*, Madrid, 1981, I, p. 57.

<sup>31</sup> Archivo de la Orden de Malta (La Valletta), n.º 482, fol. 207 vº. Tomado de R. González Ramos, *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 34 y 156.

dell'academia, pittori, scultori et indoratori" solicitaban se les concediera para sus actos institucional-religiosos, el altar dedicado al Evangelista S. Lucas en la iglesia de S. Francisco de La Valletta,<sup>32</sup> donde todavía se conserva un precioso lienzo de Preti que representa al santo pintando a la virgen (cuadro nombrado por De'Dominici en su biografía del calabrés, aunque en relación con la hermandad de S. Lucas,<sup>33</sup> y no con una academia artística al estilo moderno, que es lo que da a entender el texto que transcribimos).

El hecho de que el cuadro que decora ese altar sea de Preti (que además tuvo contactos con la Academia de S. Lucas de Roma), y que Villavicencio, participe en la fundación de la Academia sevillana, se encontrase activo como pintor en la Isla bajo el influjo —si es que no discipulado— de Preti, como demostraría el lienzo que allí se encuentra, nos hace creer que ambos caballeros pintores tuvieron un papel capital en la creación de tal institución artística, que sólo pudo haberse creado después de 1661-62, en que, con la llegada de dichos artistas —sobre todo Preti— se inicia una nueva era de la pintura en Malta. Se explicaría entonces que fr. Manuel moviera toda su influencia ante el Gran Maestre en apoyo a la petición de la Academia artística de La Valletta.

En agosto de 1676 Villavicencio volvió a recibir una pensión sobre la encomienda de Puertomarín por mediación de Arias. La pensión de que gozaba sobre esa encomienda había sido trasladada al baillaje de Lora en 1672 y ahora podía volver a recibir otra pensión sobre la primera, esta vez de mayor cantidad. Aunque la de Puertomarín ya no pertenecía a fr. Manuel, éste consiguió que su nuevo beneficiario, el baillío del Águila, fr. don Diego de Bracamonte, diese su conformidad en cuanto a que una pensión de 70 escudos de a 10 reales por escudo recayese en Villavicencio.<sup>34</sup>

Durante el periodo en el que Arias residió en Malta fue atesorando una colección de cuadros nada desdeñable, compuesta fundamentalmente por obras de Preti. Dicha colección, cuyo inventario consta en el desapropiamiento de bienes que se elaboró a la muerte del propietario para aclarar las cuentas que éste tenía en su condición de caballero de Malta, constaba de 84 pinturas de diversos temas, incluidas dos visitas de la isla. Entre los cuadros, según un estudio realizado por Antonio Espinosa Rodríguez,<sup>35</sup> se encontraban al menos cinco de mano de Preti, que tras el regreso de fr. don Manuel a España, y su posterior nombramiento como Arzobispo de Sevilla, acabaron donados en la ciudad hispalense donde, algunos de ellos, aún se conservan. En el citado desapropiamiento consta también una pintura "grande" de tema bíblico "Judith y Olofernes"<sup>36</sup> que

seguramente corresponde a la *Judith mostrando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia* hoy en Sevilla, copia que en 1674 realizó Villavicencio en Malta de un lienzo de Mattia Preti (Mus. de B.A. La Valletta). Tanto las obras de Preti como la de Villavicencio debieron viajar en el equipaje de fr. Manuel.

Los cuadros donados por Arias, algunos citados como tales desde antiguo,<sup>37</sup> son: en el palacio Arzobispal: *Job en el Muladar*, *La degollación del Bautista*, *Santa Teresa de Jesús*;<sup>38</sup> en la Sacristía de la catedral: *El ángel de la Guarda*; Museo Provincial de Bellas Artes: *S. Juan el Bautista increpando a Herodes*, *Cristo resucitado en el cenáculo*.<sup>39</sup> Otro de los cuadros pertenecientes a su colección era probablemente el *S. Felipe Neri* que se encontraba en un altar colateral de la iglesia filipense de Sevilla,<sup>40</sup> que formaría parte de una de las muchas donaciones efectuadas por el Arzobispo en su archidiócesis.

Los contactos y el apoyo que brindó fr. Manuel a sus compañeros de orden y pintores se extendió en el tiempo hasta la muerte de ambos caballeros. Sabemos que Villavicencio recibió el cargo de secretario de la embajada de la Orden de S. Juan en Madrid en 1693,<sup>41</sup> y que participaba en la asamblea de ésta en el Gran Priorato de Castilla y León desde 1692,<sup>42</sup> lo que coincide sospechosamente con las fechas en las que fr. Manuel era titular de la misma embajada y presidente de la citada asamblea, con el cargo de Lugarteniente del Gran Prior. Por lo demás, Villavicencio regaló por esas fechas un lienzo de tema de género al conde de Monterrey,<sup>43</sup> y si nos atenemos a la afirmación de J. Fayard de que el nombramiento de Arias para presidente del consejo de Castilla a fin de 1692, se explica por sus relaciones con el conde de Monterrey —cuya influencia no hacía más que aumentar tras un largo periodo de ostracismo—,<sup>44</sup> tendremos bastante clara la posible causa de tal presente.

Tampoco Mattia Preti, ya anciano, había sido dejado de lado por fr. don Manuel. En un libro de cuentas de la Orden de S. Juan de la recibiduría de Madrid se nos informa de que en 1695 el baillío fr. Manuel Arias dijo deberle cierta cantidad de dinero por la pensión que el calabrés tenía sobre la encomienda de Yébenes, de la que era comendador.<sup>45</sup>

Y ya en el ejercicio de su cargo eclesiástico en Sevilla, destacó por su incesante interés por las artes, incluyendo en su mecenazgo la fachada meridional del palacio arzobispal, además de parte de su decoración pictórica —como veíamos—, el desaparecido retablo mayor del Sagrario de la catedral, la terminación de la iglesia del Salvador, la restauración de las parroquiales de S. Julián y Sta. Lucía, ampliación del colegio de los Jesuitas, reforma del seminario de las Becas, construcción de la iglesia Colegial de Jerez, y otras muchas.<sup>46</sup>

<sup>32</sup> AOM, n.º 1185, fol. 181 rº y ss. Tomado de R. González Ramos, *op. cit.*, pp. 36, 37 y 157.

<sup>33</sup> B. De'Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742 (ed. facsímil, Nápoles, 1979, tomo III), pp. 364-365.

<sup>34</sup> AOM, n.º 485, fols. 162 vº y 163 rº. Tomado de R. González Ramos, *op. cit.*, pp. 41, 160 y 161.

<sup>35</sup> A. Espinosa Rodríguez, *Three Artistic links between Malta and Seville*, Malta, Friends of the Cathedral Museum, 1985, p. 6.

<sup>36</sup> AOM, n.º 931ª, fol. 105 rº. Tomado de R. González Ramos, *op. cit.*, p. 40.

<sup>37</sup> Ponz, en su *Viaje de España* hace referencia a algunos de ellos, y en su correspondencia con el conde del Águila se llega a decir: "El cavallero Mathias: Los muchos quadros que dejó el cardenal Arias: Se conocen por la Encomienda de San Juan, que tienen en el marco". Cfr. J. de M. Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 14, V (1929), p. 179. Las pinturas perdieron el marco original según E. Valdivieso y J. M. Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, p. 80.

<sup>38</sup> E. Valdivieso y J. M. Serrera, *op. cit.*, pp. 82 y 83. Tratados también por A. Espinosa Rodríguez, *op. cit.*, pp. 8 y 9, que comprobó que se hayan descritos en el desapropiamiento de la orden de S. Juan citado anteriormente, así como el de la catedral de Sevilla y el *S. Juan Bautista increpando a Herodes* del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>39</sup> E. Valdivieso, *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, ed. Galve, 1993, p. 276.

<sup>40</sup> J. de M. Carriazo, *art. cit.*, p. 177. Tomado de A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, Universidad, 1965, p. 423.

<sup>41</sup> A. Pardo y Manuel de Villena y F. Suárez Tangil y de Angulo, *op. cit.*, p. 96.

<sup>42</sup> R. González Ramos, *op. cit.*, pp. 53 y 214.

<sup>43</sup> A. Palomino, *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 484.

<sup>44</sup> J. Fayard, *op. cit.*, p. 156.

<sup>45</sup> R. González Ramos, *op. cit.*, p. 244.

<sup>46</sup> M. Guarnacci, *op. cit.*, pp. 189-190 y 191-192. A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1984, nos informa de que Lorenzo Fernández y posteriormente J. A. Blanco realizaron la citada portada del palacio arzobispal en tiempos del arzobispado de fr. D. Manuel (p. 124), y que éste participó activamente, como comitente, en la construcción de la iglesia colegial de Jerez, a la que dejó como heredera del remanente de sus bienes en su testamento (p. 177).



## JOSÉ MARÍA FENOLLERA IBÁÑEZ (1851-1918): UN PINTOR VALENCIANO EN GALICIA

M.<sup>a</sup> DOLORES VILA JATO

EL día 10 de diciembre de 1851 nacía en Valencia, en el seno de una familia de artesanos, el pintor José María Fenollera Ibáñez, quien, andando el tiempo y por una serie de circunstancias que trataremos de justificar, pasará una buena parte de su vida en Santiago de Compostela, ciudad con la que se identificará plenamente y de cuya sociedad será uno de los más reputados retratistas.

En medio de las incógnitas que aún rodean su vida, acrecentadas por la ausencia casi total de referencias a su condición de pintor, formación, escuela, rasgos estilísticos etc. (nunca hasta el momento se ha realizado una exposición de su obra y las únicas citas que sobre él se publicaron se refieren tan sólo a su condición de Pensionado en Roma y a los cuadros que allí pintó), conocemos algunos datos, la mayoría inéditos hasta hoy, que pueden ayudar a fijar su personalidad y a situarle en el contexto de la pintura gallega de su tiempo, e incluso en las corrientes nacionales en las que bebió.\*

### Los primeros años en Valencia

De los primeros años del futuro pintor, tan sólo sabemos que pertenecía a una familia de grabadores y estampadores en acero y cobre, y que en fecha no conocida ingresó en la Academia de Bellas Artes de Valencia, acabando sus estudios hacia 1871-72, cuando se presentó a la Oposición para obtener la plaza de Pensionado en Roma que en 1872 convocó la Diputación valenciana. En sus años de aprendizaje será alumno de Francisco Domingo Marqués, cuya huella será patente en su obra, así como de Manuel Blanco y José Ferrer Olmo. También debió compartir aulas con pintores como Ignacio Pinazo o Emilio Sala, que será con el tiempo un gran amigo y con el que colaborará en los años de Madrid.

En 1872<sup>1</sup> la Diputación de Valencia convocó de nuevo una Beca de Pensionado para Roma, que por primera vez se otorgaría mediante una oposición, y nuestro pintor solicitó participar en los exámenes, cuyas pruebas compartirá con otros once pintores,<sup>2</sup> y que constaba de una Academia al óleo de modelo

vivo, un boceto de 30 × 22 sobre un hecho de la historia de Valencia, asunto que el Tribunal sacaría a suertes, y un cuadro al óleo, de 2 × 1'50, también sobre un acontecimiento histórico de Valencia.<sup>3</sup>

El Tribunal eligió como Tema de Historia para el cuadro grande *El Cardenal Adriano, obispo de Utrecht recibiendo a los jefes de las germanías, en el palacio de los Vilaragut*, otorgándose el premio a Fenollera, en quien alaban "...el mágico efecto de la perspectiva, la composición natural y bien dispuesta..." y, a pesar del recurso planteado por los finalistas Peiró, Pinazo, Cortés y Genovés, el 1 de agosto de 1872 se da el título de pensionado a Fenollera.<sup>4</sup>

Fenollera planteó el cuadro del Cardenal Adriano siguiendo en todo los presupuestos de la Pintura de Historia, inevitable en los certámenes oficiales del momento, siguiendo el esquema del cuadro de "recibimiento", es decir, la división de la superficie en dos bloques, uno con la figura que "recibe" o escucha las explicaciones del otro grupo de personajes, situados en el extremo opuesto.<sup>5</sup> Con pequeñísimas variaciones, Fenollera se inspiró en el cuadro de Eduardo Rosales *Presentación de D. Juan de Austria al Emperador Carlos V en Yuste*, que este pintor había presentado a la Exposición Nacional de 1871. Fenollera sigue con fidelidad el modelo, no sólo en la composición general y la distribución de los grupos, sino incluso en detalles como el sillón, la alfombra o la pared del fondo, con un zócalo de azulejos en ambos casos. Existen sin embargo diferencias notables en el planteamiento lumínico, ya que el pintor valenciano ha suprimido las dos ventanas de la izquierda que iluminan la estancia de Yuste, con lo que su cuadro pierde en calidad atmosférica y, al cambiar la posición del Cardenal respecto a su prototipo, se ha visto obligado a introducir en la escena mediante el tradicional recurso de las dos figuras de espaldas en primer plano. Fenollera hace gala, como reconoció el Jurado, de un adecuado manejo compositivo, del "mágico efecto de la perspectiva" y de la "exactitud y propiedad en la caracterización de los personajes", así como "una ejecución valiente a la par que descuidada" pero, no lo olvidemos, todos estos efectos habían sido logrados en realidad por Rosales, de quien

\* Durante dos años he disfrutado de un proyecto de investigación de la Xunta de Galicia para elaborar un estudio y catalogación de la obra de Fenollera, cuyas líneas generales presento aquí.

<sup>1</sup> Expediente académico de José María Fenollera Ibáñez. Sección Educación y Fomento. Subsección Cultura. Serie 2. Pintura. 1863-1876. Archivo de la Diputación de Valencia.

<sup>2</sup> Los restantes opositores eran los siguientes: Luis Franco Salinas, Salvador Canut Gil, José Cortés Bau, José Genovés Llansol, Ignacio Pinazo Camarlench, Manuel Delmás Blanquer, Juan Peiró Gurrea, José Tomás Benlliure, Daniel Pérez Poyo, Ricardo Lowentier García y José Miralles Darmermer, quedando ya en un principio excluidos los dos últimos por no ser hijos de la provincia.

<sup>3</sup> Sin entrar en pormenores de la Oposición, tan sólo señalar que al ejercicio final llegaron Pinazo, Fenollera, Peiró Gurrea, Benlliure, Genovés, Cortés y Franco, venciendo Fenollera. Sobre estos aspectos, vid.: Arturo Zabala, *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las Pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial*. Valencia 1965.

<sup>4</sup> Carmen Gracia, "El Cuadro de Historia y la crisis política. Las Pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876", *Archivo de Arte Valenciano*. 1980, 96.

<sup>5</sup> Carlos Reyero, *La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Ed. Cátedra, Madrid 1989, 63.

toma incluso la factura suelta que Cruzada Villamil había criticado en el cuadro de aquél.

### Los años en Roma

No sabemos con certeza si Fenollera viajó de inmediato a Roma o si permaneció durante algún tiempo en Valencia, ya que hasta 1874 no se recibe comunicación alguna del pintor, ni el preceptivo envío de la obra de pensionado, manteniéndose un contacto indirecto a través del padre de Fenollera, a quien se le solicita que inste a su hijo a enviar los cuadros de pensionado.

Como consecuencia de esta solicitud, Fenollera envía, en mayo de 1874, una *Odalisca preparándose para entrar en el baño*, sin duda una de sus mejores obras, pero que curiosamente fue objeto de agria controversia entre los miembros de la Diputación valenciana, que juzgaron el tema poco apropiado para ser colgado en las dependencias de la institución, por lo que se depositó en la Academia de San Carlos, al tiempo que se le pidió al pintor que enviase una obra más acorde con los propósitos de la Diputación. A pesar de los inconvenientes planteados por la Diputación, imputables a la aún vigente teoría del "decoro" decimonónica, los miembros de la Academia de San Carlos encargados de juzgarla, lo hacen en términos sumamente elogiosos: "De admirar son el dibujo y natural colorido que ostenta su hermoso torso, y la facilidad de su ejecución revelan a no dudarlo que el que ha pintado la parte superior de esta figura estaba poseído por el genio sublime del arte". Sin embargo añade: "el asunto elegido ... es más aceptable para figurar en el estudio de un artista, en el gabinete privado de un coleccionista, o en una Escuela de Bellas Artes, más bien que en el local de tan digna Corporación". Es evidente que en esta obra Fenollera está siguiendo los planteamientos de Ingres, tanto en lo que se refiere al tema como incluso a la concepción del desnudo femenino, sometido a un estricto control dibujístico que recorta a la mujer sobre un magnífico fondo decorado. Y precisamente en estos elementos "accesorios": alfombra, fondo de tapiz o incluso la tela que cubre la parte inferior del cuerpo de la Odalisca, es donde el pintor se recrea en el uso del color, dado en toques inconexos.

En octubre de ese mismo año 74 Fenollera remite un cuadro que representa a *Un pescador tocando un bandolín* que también fue rechazado por la Diputación, por considerar "poco noble" la temática popular que el cuadro representaba.

Convencido Fenollera de que ha de cambiar de temática y ajustarse al "decoro" exigido por las instituciones oficiales ofrece, en 1875, cuando ya estaba de regreso en Valencia, un cuadro de temática religiosa, *San Francisco de Paula*, que es aceptado por la Diputación. Recupera aquí el pintor la sobriedad expresiva, el efecto realista e incluso la factura de los pintores españoles del Siglo de Oro, singularmente Ribalta o Ribera; pero este recurso a la tradicional Escuela valenciana lo realiza a través de un modelo mucho más próximo, como es la *Santa Clara* que, pintada en Roma en 1869, había presentado el pintor valenciano Francisco Domingo Marqués a la Exposición Nacional de 1871, siendo premiado con una Primera Medalla.<sup>6</sup>

En las relaciones entre la Diputación de Valencia y el pintor surgirá un nuevo y desagradable incidente cuando Fenollera presente, como última obra de pensionado, el cuadro *Recuerdo del Rey Don Jaime* que con anterioridad había presentado sin éxito a un certamen del Ayuntamiento de Valencia.

El acta de la Diputación de 31 de agosto de 1876 muestra con claridad la irritación del tribunal que tenía que juzgar la

obra: "...entre las condiciones impuestas a los pensionados figura como término de su trabajo un cuadro de las mismas proporciones que el que sirvió para conceder la pensión, entendiendo no se refiere ello a las dimensiones materiales de la obra sino a su género e importancia artística; que siendo un cuadro de historia el que se exige para la pensión debía ser el último trabajo una obra de igual índole pero de más empeño y lucimiento en crédito de los progresos del pensionado y de su gratitud a la provincia; que no tiene esta importancia el cuadro de V. pintado como retrato del Rey D. Jaime para el concurso que abrió el Ayuntamiento de esta ciudad y en cuyo certamen no fue preferido; que comprendiendo V. sin duda que un retrato no era obra de arte adecuada al objeto a que nuevamente lo destina ha añadido alguna figura en el fondo ... que es visible que con objeto de modificar el cuadro, falto de pensamiento en su primera concepción se haya llenado el fondo de figuras ligeramente abocetadas que ni por su composición ni por el modo como están pintadas, responden a lo que debe esperarse de un joven como V. de tan brillantes dotes...". Creo que es suficiente este fragmento del acta para comprender que Fenollera ha perdido toda la confianza de las instituciones oficiales valencianas, aunque finalmente el cuadro fue aceptado y se conserva aún hoy en el Palacio de la Generalitat de Valencia.

Pero sin duda que a causa de esta reiterada serie de enfrentamientos, el pintor ve cerradas las puertas a su actividad artística en la ciudad, por lo que, en fecha que no conocemos, abandona Valencia para no regresar jamás.<sup>7</sup>

### Los años inciertos

Entre 1876 en que deja de citarse a José María Fenollera en Valencia, y 1887, en que se instala en Santiago de Compostela, ignoramos cuál pudo haber sido su periplo artístico y vital, aunque hay algunas referencias que lo sitúan en París y Madrid. Así, en la necrológica escrita en Santiago por su amigo Juan Barcia Caballero, que debía conocer bien sus andanzas antes de llegar a Santiago, se dice que Fenollera, a su vuelta de Roma, viajó a París. Otro amigo compostelano, Enrique Mayer, menciona también en un artículo que "más tarde fue pensionado a París por el Estado español".<sup>8</sup> Manuel González Martí dice a propósito del pintor que "...estas enseñanzas fueron sólidos preparativos para aprender en París el novísimo arte del fotograbado, y ser Fenollera su introductor en España, al abrir su taller en Madrid".<sup>8</sup>

Es imposible por el momento constatar la veracidad de tales afirmaciones, que es probable sean ciertas dado que en estos años finales de siglo París era ya un importantísimo punto de referencia para los artistas, que en esa ciudad estaban o viajaban con frecuencia algunos pintores conocidos de Fenollera, como Bernardo Ferrándiz y Badenes, Francisco Domingo Marqués, que se instala en París a partir de 1875 e incluso el mejor amigo de Fenollera, Emilio Sala que, desde Madrid, realiza frecuentes viajes a Francia.

Pero son los cuadros de Fenollera los que mejor pueden corroborar una estancia en París, por las resonancias que ofrecen del realismo courbetiano sus retratos como el del político gallego *Alfredo Brañas*, al que representa sentado en una mecedora y leyendo el periódico en zapatillas, es decir, con un sentido de aproximación real al retratado, al rodearlo de los objetos de su entorno habitual, que no deja de recordar el *Retrato de Baudelaire* de Gustave Courbet. El planteamiento de algunos de sus paisajes, que todavía evocan a la Escuela de Barbizon, como el titulado *Robles de barrio* (ya muy tardío, puesto que se fecha en 1912), o el incipiente realismo social en la temática, al

<sup>6</sup> José Luis Díez, *La pintura española del siglo XIX, del neoclasicismo al Modernismo*. Madrid 1992-93, 140.

<sup>7</sup> Enrique Mayer Méndez, "D. José María Fenollera Ibáñez. (1851-1918)", *La Voz de Galicia*, 25 de julio de 1959.

<sup>8</sup> Manuel González Martí, "José María Fenollera, el pintor de cartones". Revista *Oro de Ley*. Valencia 1928, 215.

modo de Millet, con que Fenollera trata sus temas del campesinado gallego, y sirva de ejemplo el cuadro de *La siega* (1902), un tema común en los pintores realistas y para cuyo planteamiento pudo Fenollera basarse en las múltiples imitaciones que de los temas de Millet se hicieron en toda Europa.

No menos enigmática es su estancia en Madrid, de la que tenemos también referencias indirectas, pero sobre la que muy pocos datos podemos ofrecer, ya que se desconoce el tiempo que allí estuvo, su actividad concreta, producción etc. Debió tener abierto estudio en Madrid y parece que se dedicó a la pintura de género, que vendía en las exposiciones organizadas por un artesano dorador llamado Hernández; asimismo, abrió un estudio de fotgrabado e incluso se dedicó a la pintura de abanicos. Según recogen sus biógrafos, Fenollera se dedicó también en sus años madrileños a la realización de cartones para tapices por encargo de la Real Fábrica. Así lo recuerdan su amigo Mayer y su hijo Javier Fenollera en un artículo publicado en el *Diario Español de Tarragona* en 1949, y lo explica Manuel González Martí en un artículo significativamente titulado "José María Fenollera, el pintor de cartones". A pesar de la insistencia en esta referencia, la noticia no debe ser exacta, ya que la Real Fábrica de Tapices estuvo cerrada desde 1870 en que se derribó la fábrica de la calle Alonso Martínez y 1890, en que se abrió la actual, de la calle Fuenterrabía. ¿Qué puede haber de cierto en la noticia? Al parecer, incluso durante los años en que la Fábrica permaneció cerrada, sus propietarios encargaron algunos cartones para tapices, a veces incluso por caridad a los pintores, para tener material disponible al reabrir la Fábrica. Pero, en mi opinión, Fenollera lo que debió de realizar fueron numerosos *fotgrabados* de famosos tapices de Goya, Rubens o de la Escuela flamenca, pertenecientes a las colecciones del Palacio Real, y de los que todavía hoy la familia del pintor guarda numerosas reproducciones.

Durante estos años en Madrid, Fenollera debió frecuentar el círculo de pintores valencianos, singularmente el taller de su amigo Emilio Sala, entonces ya un artista consagrado y con muchos encargos, tanto de retratos como de pinturas murales, entre las que hay que citar el techo del café Fornos, en la Puerta del Sol, hoy desaparecido, y en donde Fenollera colaboró con Emilio Sala, en una experiencia que nuestro pintor repetirá años más tarde, cuando en Santiago se le encargue la decoración del Paraninfo de la Universidad.<sup>9</sup> Fenollera participó también, con adversa fortuna, en varias Exposiciones Nacionales: en 1878 presenta un cuadro de historia: *El defensor de Gerona, Don Mariano Álvarez de Castro*; en 1881, aborda el género costumbrista con *Un tipo de la provincia de León*, y en 1887, un nuevo lienzo de temática popular, *Banco de muelas de un molinero*.

De ninguna de estas obras he podido localizar el paradero, por lo que, al fin y al cabo, el único cuadro localizado de estos años madrileños es un delicioso *Retrato de doña Lorenza*, la compañera de don Benito Pérez Galdós, que fue modelo de pintores, entre ellos de Emilio Sala, con quien tenía buena amistad el autor de los *Episodios Nacionales*. Supone este retrato la primera incursión de Fenollera en el género que luego habrá de desarrollar durante sus años compostelanos, y de nuevo su concepto pictórico sufre un cambio, ahora además muy visible, derivado de su conocimiento de la obra de su amigo Emilio Sala; como consecuencia de ello, el planteamiento general de la figura, de tres cuartos y recortada sobre fondo neutro, deriva de la retratística del pintor alcoyano, como lo es también la diferente concepción del color, más ligero y brillante.

### Fenollera en Santiago

En 1887, quizá en primavera, José María Fenollera se trasladó a Santiago, aparentemente con el único fin de conocer la

ciudad; pero, por razones que ignoramos, acabó estableciéndose de manera permanente hasta su muerte, el 6 de diciembre de 1918. Es probable que hubiese preparado el viaje minuciosamente (sabemos que se alojó en casa de una familia de origen valenciano), y que la razón última hubiese sido el procurarse alguna clase de dibujo en las instituciones culturales que entonces empezaban a funcionar en la ciudad. De hecho, en setiembre de 1887 es nombrado Director de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, y desde ese año hasta 1891 fue también Profesor Interino de "Dibujo de adorno y pintura" en la Escuela Elemental de Artes e Industrias de Santiago. Paulatinamente, va accediendo Fenollera a diversos cargos docentes, ya que en 1893 es nombrado Profesor Interino de Dibujo del Instituto de Santiago, cuatro años más tarde accede a la plaza de Profesor de Dibujo de la Escuela Normal de maestros de Santiago y en 1902 se le nombra Profesor de Dibujo Artístico de la Escuela Elemental de Artes e Industrias. Finalmente, en 1913 es nombrado Profesor de término de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago.

En 1890 contrajo matrimonio con la compostelana Consuelo Velón, lo que también ayudó al definitivo asentamiento del pintor en Santiago, ciudad que nunca abandonó, ni siquiera para participar en algunas exposiciones, como la del Círculo de Bellas Artes de Madrid, de 1903, en la que su cuadro *La hilandera* recibió un premio.

En Santiago, José María Fenollera alterna su labor docente con la pintura, unas veces como simple ejercicio y disfrute personal y otras por encargo, como ocurre con los numerosos retratos que aquí pintó.

Entre ellos destacaremos tan sólo algunos, como el *Retrato de Consuelo Velón*, en donde el pintor representa a su mujer sentada en posición frontal respecto al espectador y rodeada del ambiente que le es familiar: muebles, cortinajes, que forman un encuadre naturalista sobre el que se recorta la figura, cortada a la altura de las rodillas, según un esquema todavía relacionado con la retratística de Emilio Sala, apoyado en una factura suelta y ligera, con una armonía de rosas y carmines.

De 1902 es el retrato del *Arquitecto Pereiro Caeiro*, muy conservador en cuanto a su composición con la imagen cortada a ras de rodillas y colocada en riguroso primer plano, ligeramente ladeado para expresar ese aire de "intemporalidad" que reflejan los retratos "oficiales", pero que adquiere unas cualidades excepcionales en la descripción de todos los pormenores de la vestimenta, condecoraciones etc., primorosamente dibujadas y apoyadas en una sólida estructura cromática de negro, blanco y toques de rojo.

De un planteamiento muy diferente es el retrato de *Alfredo Brañas*, político gallego, inspirador del "movimiento regionalista finisecular" e íntimo amigo de Fenollera, quien le retrata con toda familiaridad, sentado en una mecedora y leyendo el periódico, según el esquema que Courbet había utilizado para el *Retrato de Baudelaire*. El pintor se recrea en la descripción de todos los elementos que rodean al político gallego, reflejando con detalle el amueblamiento de la estancia, sin duda conocida por él, y en cuyo fondo se atisba un paisaje en un caballete, lo que puede indicar que está representando el interior de la casa de Brañas en Vilagarcía (Pontevedra), en la que Fenollera pasó también algunas temporadas de verano dedicado a la pintura.

También ofrece notables variantes el retrato de otro de los amigos íntimos de Fenollera, el médico compostelano *Juan Barcia Caballero*: lo representa en su despacho, rodeado de sus libros y objetos personales, pero con la apariencia de una instantánea, como captado en el momento fugaz en que el doctor se sienta, como si lo estuviese retratando en una instantánea fotográfica; y es que el "encuadre" denota ya una influencia de la

<sup>9</sup> Adrià Espi Valdés, *El pintor Emilio Sala y su obra*. Valencia 1975, 190.



fotografía, no tanto por la aparente espontaneidad como por el hecho de situarse ligeramente desplazado hacia la derecha y cortando su brazo izquierdo.

También abordó el pintor en repetidas ocasiones la pintura de género, las escenas costumbristas y populares, temática que hunde sus raíces aún en el Romanticismo decimonónico. En Galicia, el creador de esta temática, que habría de tener una gran fortuna, fue Dionisio Fierros (establecido en Santiago entre 1855 y 1869).<sup>10</sup> El costumbrismo deriva posteriormente hacia un "regionalismo" identificado con la exaltación de tipos y costumbres propias de una tierra, afirmación de una identidad en el momento en que aparece una primera concienciación nacionalista.<sup>11</sup> Precisamente en este ambiente vinculado al Regionalismo gallego de Alfredo Brañas, Montero Ríos y los intelectuales compostelanos del momento se situaba entonces José María Fenollera, a quien se le encargaron tres cuadros para el Centro Gallego de La Habana, con temas como *Campe-sinos segando* o *Mujeres en la era*, de los que tan sólo conservamos unas muy deficientes fotografías.<sup>12</sup>

Sí conservamos, en cambio, algún otro cuadro de esta misma temática, como la *Mujer con traje de gallega* o *La hilerera*, una de las obras más logradas del pintor, que presentó a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1903. La imponente figura de la moza gallega, que se recorta en primer término con un dibujo preciso y variedad cromática, no impide la valoración del magnífico ambiente en que se ubica la mujer, "descrito" mediante una serie de focos de luz secundarios que animan la composición, creando un ambiente realista mediante una factura suelta y de amplios toques de color.

En relación con esta temática costumbrista hay que citar algunos cuadros que representan asuntos de labores agrícolas, y en los cuales es evidente el recuerdo de Millet, aunque sea a través de sus innumerables imitadores surgidos al calor de un éxito temático constante en los años finales del siglo XIX. Cabe destacar tan sólo el pequeño cuadro titulado *La siega*, de indudables resonancias realistas y en el cual la figuración domina todavía sobre el paisaje, que sólo por medio del escalonamiento de las figuras va poblando su profundidad, como si estuviera concebido aún en función de la "historia" que se nos presenta.

El paisaje de Fenollera revela su conocimiento de las recetas empleadas por la Escuela de Barbizon, como podemos observar en el pequeño *Robles de barrio*, en el cual recoge esquemas barbizonianos como el del camino que se curva desde el primer término como elemento indicador de una profundidad, el bosque creando una potente zona de sombras en el plano medio o incluso la paleta utilizada y la manera de dar el color.

Finalmente, la obra pictórica de José María Fenollera se completa en Santiago con la decoración del Paraninfo de la Universidad (1905), con tres plafones alegóricos que pueblan el techo de figuras recortadas en el cielo y en las cuales Fenollera parece rememorar su antigua colaboración madrileña con Emilio Sala.

Fenollera murió el 6 de diciembre de 1918, tras una vida dedicada fundamentalmente a la enseñanza en instituciones públicas, en las que aprendieron sus discípulos como Ovidio Murguía, Elvira Santiso o Jenaro Carrero.

<sup>10</sup> Fierros se presentó a la Exposición Nacional de 1860 con una *Romería en las cercanías de Santiago*, premiado con una de las cinco primeras medallas. Sobre este tema, vid.: J. M. López Vázquez, "Del neoclasicismo a 1950: la pintura", en *El arte contemporáneo*. Proyecto Galicia. T. XV. Ed. Hércules, A Coruña 1995.

<sup>11</sup> Sobre estos temas, vid.: F. Calvo Serraller y A. González, *Pintura regionalista: 1900-1930*. Madrid 1975. F. Calvo Serraller, "La pintura costumbrista española", en catálogo de la Exposición: *Imagen romántica de España*. Ministerio de Cultura, Madrid 1981.

<sup>12</sup> He realizado diversas gestiones para averiguar el paradero de estos lienzos, que desaparecieron del Centro Gallego de La Habana a raíz de la incautación del edificio por el gobierno, pero han sido totalmente infructuosas.

# HISTORIA Y PRÁCTICA DE LA RESTAURACIÓN DE BIENES DE INTERÉS CULTURAL

CONCEPCIÓN FONTENLA SAN JUAN

## Orígenes: el monumento como documento

PARA buscar el origen del concepto monumento-documento es imprescindible retroceder hasta el siglo XVIII, momento en el que Carlos III de España sube al trono del Reino de las Dos Sicilias. Cuatro años más tarde, en 1738, las excavaciones de la enterrada ciudad de Herculano, iniciadas hacía más de veinte años por el Príncipe D'Elbeuf, se reanudan, de modo sistemático, bajo control de la corte. En 1748 se descubre Pompeya, aunque no quedó identificada como tal hasta 1763;<sup>1</sup> poco después, en las afueras de Herculano, se encontraron los restos de una villa conocida como la Villa de los Papiros por la espléndida biblioteca de papiros carbonizados en ella localizados.<sup>2</sup>

La noción actual de historia del arte de la antigüedad nace como consecuencia de este contacto de la investigación histórica con la arqueología y, por ello, las citadas excavaciones tienen una vital importancia debido a que es precisamente a partir del estudio del primer catálogo de la colección real, publicado en 1755 tras los nuevos hallazgos, cuando el erudito alemán Johann Joachim Winckelmann presenta una relación sistematizada y ordenada cronológicamente de todo el arte antiguo, incluyendo el arte egipcio y etrusco. Esta relación cronológica, analizando los sucesivos estilos artísticos no tenía precedentes. De este modo, el análisis de los materiales procedentes de los hallazgos arqueológicos desencadena toda una investigación histórica posterior y tiene como consecuencia inmediata el nacimiento de la conciencia histórica.

A partir de entonces los monumentos son explicados como documentos de civilización y de cultura y las obras de arte ya no son valoradas, en el futuro, como ideales a reproducir o emular sino como manifestación artística y cultural del pasado, como testimonio de una época y por tanto con valores definitivos y concluidos. Paralelamente surge el deseo de su transmisión, en el mejor estado de conservación posible, a las generaciones venideras, y la necesidad de su restauración, considerada como un complejo número de operaciones destinadas no a actualizar el monumento ni siquiera a enriquecerlo, sino a conservarlo como testimonio de ese reconocido pasado. Desde el momento en el que se presupone que el valor histórico del monumento es un episodio concluido, incapaz de recibir ulteriores

procesos formativos, no son lícitas actuaciones anteriormente válidas.<sup>3</sup>

## La incidencia italiana en Francia

Los orígenes de la Restauración, no hay duda alguna, de que se encuentran en Francia, y se manifiestan por primera vez tras la Revolución Francesa. En 1794 aparece solemnemente afirmado el principio según el cual los ciudadanos no son dueños sino depositarios de un bien del que la comunidad tiene derecho a pedirles cuentas: "los bárbaros y los esclavos detestan la ciencia y destruyen las obras de arte, los hombres libres las aman y las conservan".<sup>4</sup>

Durante la Revolución Francesa tienen lugar toda una serie de actos vandálicos contra el patrimonio monumental; las fortalezas y los castillos fueron identificados como los símbolos del poder y de la tiranía monárquica opresora a la que querían eliminar los revolucionarios. Conventos e iglesias, considerados testimonios de la religión secular a la que se trataba de sustituir por una nueva racionalidad, fueron también parcialmente mutilados o expoliados.

Con la monarquía borbónica de Luis Felipe y la posterior restauración monárquica de los Orleans, surge en Francia la imperiosa necesidad de conservar y recuperar el patrimonio arquitectónico, considerado como parte de la memoria colectiva y de su pasado nacional. La atención de los restauradores se concentra en las iglesias y castillos realizados entre los siglos XII y XV debido a que no sólo son los que habían sufrido las más duras agresiones sino también porque el arte gótico pasa a ser considerado, en este momento, como la manifestación estética de una burguesía que en plena Edad Media había iniciado el camino hacia la unificación nacional. El afán de conservación de los monumentos se manipula así en función de las necesidades políticas y por conveniencia de la rememoración de una época determinada. En este clima post-revolucionario en Francia se toma conciencia del pasado y de la identidad nacional, iniciándose una larga etapa de reflexión sobre la restauración de los monumentos, entendida en el sentido literal del término "restauratio", forma latina que significa renovar, restablecer y reavivar.

<sup>1</sup> Francis Haskell/Nicholas Penny: "La nueva importancia de Nápoles". *El gusto y el arte de la antigüedad*. Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 94.

<sup>2</sup> Paul Bhan/Colin Renfrew: *Arqueología. Teorías, Métodos y Práctica*. Ediciones Akal, Madrid 1993, p. 22.

<sup>3</sup> Gaetano Miarelli-Mariani: "Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico" en *Monumentos y Proyecto*. Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid 1990, pp. 7-21.

<sup>4</sup> G. Miarelli-Mariani: *op. cit.*, p. 16.

## Eclosión: Viollet-le-Duc

El paso del empirismo, propiciado por Ludovico Vitet y Próspero Mérimée, a un período doctrinal se materializa con la formulación teórica de Viollet-le-Duc, aunque es necesario resaltar que los pilares estaban ya muy asentados y que la importancia de su obra consiste, precisamente, en la sistematización de toda una serie de elementos dispersos que se plasman en su teoría, expuesta ampliamente en la obra *Diccionario razonado de la arquitectura francesa*, editado entre 1854-1868. La definición del concepto de restauración lleva implícita la pretendida unidad estilística —núcleo central de su teoría— y establece ya desde esta misma definición la imperiosa necesidad del profundo conocimiento del objeto arquitectónico, tanto de su estructura interna como de su evolución estilística y formal, apoyado en la investigación histórica: “Es pues esencial, ante todo trabajo de reparación constatar exactamente la época y el carácter de cada parte, componiendo una especie de proceso-verbal apoyado en la documentación, bien sea por notas escritas, bien por levantamientos gráficos”.<sup>5</sup>

Viollet, hombre de extraordinario bagaje cultural y científico, se convierte en líder del Movimiento Racionalista y sigue la estética neogótica que, a pesar de su marcada inspiración literaria, se fundamenta en una racionalidad tanto constructiva como compositiva o espacial. En su metodología se aprecia que, tras una interpretación filológica y científica del estilo, sistematiza los datos obtenidos que plasma en dos puntos fundamentales:

La supresión de todos los añadidos posteriores con el fin de alcanzar la conformación estilística original del monumento y la reconstrucción de las partes necesarias para así alcanzar la deseada conformación pristina; para ello, el arquitecto debe retrotraerse al momento de la concepción de la obra para teorizar y decidir la mejor manera para su reconstrucción. La unidad estilística así entendida significa la búsqueda y la comprensión de la naturaleza del edificio. Restaurar, desde esta óptica, no significa acercarse al monumento como a un documento irrepetible dentro de la historia o de la evolución de los estilos y cuyo camino recorrido es únicamente “existencial”, sino que significa retomar la lógica interna que ha permitido tal construcción.<sup>6</sup> En su afán de realizar este acercamiento con la máxima exactitud puede llegar, incluso, a proponer la recuperación de formas que pudieron no haber existido nunca, pero que ayudan actualmente a la comprensión global y unitaria del monumento.

Según propone Anna Maramotti, en su estudio *La materia del restauro*,<sup>7</sup> esta referencia a Viollet-le-Duc no estaría completa sin una alusión a los materiales. El conocimiento de los distintos usos que los nuevos materiales pueden ofrecer respecto a los tradicionales se convierte precisamente en un punto de reflexión permanente en la obra del arquitecto.<sup>8</sup>

La metodología aplicada por Viollet-le-Duc puede sintetizarse, desde el punto de vista del historiador, del siguiente modo:

Plantea la necesidad de una investigación previa a la restauración, y que ésta ha de ser exhaustiva, documental e histórica, a fin de profundizar en el complejo conocimiento del monumento además de establecer como prioritaria la evolución fi-

sico-constructiva del edificio, basado en el análisis racional de su estructura.

Utiliza la investigación documental e histórica, complementada con levantamientos gráficos y fotográficos,<sup>9</sup> como medios imprescindibles para elaborar una metodología de trabajo coherente cuya finalidad principal consiste en que el arquitecto pueda llegar a efectuar una correcta lectura del objeto arquitectónico sobre el que pretende intervenir.

Diferencia el proyecto de nueva planta y el proyecto de restauración ya que, aunque ambos pertenecen a la misma disciplina arquitectónica, la actuación en monumentos históricos se configura con unas peculiaridades que es imprescindible tener en cuenta.

El arquitecto debe recuperar, para Viollet-le-Duc, el papel del maestro de obras medieval. Establece la recuperación filológica del estilo originario, planteada en base al criterio de *unidad estilística*, y la reconstrucción *analógica* de las partes necesarias es abordada mediante la utilización del método comparado.

Por último, se anticipa a muchos de los planteamientos que regirán no sólo en el resto del siglo XIX, sino también en el XX como es el tema de dejar “hablar al edificio” como principal fuente de inspiración.

Para Viollet-le-Duc, el concepto de monumento-documento se limita a su configuración original, no admitiendo por ello como válidas las aportaciones posteriores a la fábrica. Los elementos añadidos en otras etapas constructivas se eliminan por “extorsionar” la pretendida idea de la unidad estilística que se convierte en un fin estético en sí mismo y en el único principio válido de la restauración. El edificio se convierte así, únicamente, en testimonio de una etapa dentro de la evolución de la humanidad y por ello se plasma estilísticamente con un único lenguaje físico-constructivo y estético.

Sus seguidores, aplicando arbitrariamente la *restauración en estilo* desprestigiaron totalmente su teoría, llegando incluso a provocar una cierta aversión a todo el concepto de restauración, entendido vulgarmente como reconstrucción arbitraria, destrucción sin medida de elementos añadidos con posterioridad a la configuración originaria. Este estado de cosas sólo se ha podido superar, recientemente, como resultado de una seria e imparcial investigación de sus escritos y proyectos.

## Desarrollo: Camilo Boito y la Carta de Atenas

Aunque de una generación posterior a la de Viollet-le-Duc, y debido a las características generales de su posición en Italia, se pueden fijar ciertas comparaciones entre ambos arquitectos estableciendo a priori que Camilo Boito cuenta con la indudable ventaja de utilizar la experimentación precedente.

El gesto filológico respecto a la historia que se le atribuye manifiesta no tanto un deseo de interrogar el pasado, sino más bien un interés por experimentar el método de la historiografía positivista, de actualidad a finales del siglo XIX. Además, separa la forma arquitectónica de la materia mostrándose, también en este aspecto, receptor de las tendencias dominantes en su época;<sup>10</sup> se adhiere totalmente a las propuestas de Pietro Selvatico, quien reconoce en el Medioevo la materialización de una

<sup>5</sup> E. Viollet-le-Duc: voz “restauration” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. B. Bauge-A. Morel, Paris 1854-68, t. VIII, pp. 15-23.

<sup>6</sup> Anna Maramotti: *La materia del restauro*. Franco Angeli libri, Milán 1993, p. 52.

<sup>7</sup> Anna Maramotti: *op. cit.*, p. 76. “Viollet quiere realizar una intervención definitiva, una especie de salvaguarda de cada accidente que a lo largo del tiempo pueda producirse. Esta toma de postura se explica en base a la convicción de que su restauración sea la una verdaderamente posible y válida.”

<sup>8</sup> E. Viollet-le-Duc: *L'architettura ragionata*. Jaca Book, Milano 1984, p. 45. “Para el arquitecto construir es emplear los materiales en razón de su cualidad y de la de su propia naturaleza, con la idea preliminar de satisfacer un deseo con los medios más simples y más sólidos.”

<sup>9</sup> E. Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné...*, *op. cit.*, p. 33. “La photographie, que chaque jour prend un rôle plus sérieux dans les études scientifiques, semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui.”

<sup>10</sup> Anna Maramotti: *op. cit.*, p. 212.



dimensión espiritual en la que el objeto es considerado como testimonio de civilización y los restos arquitectónicos son para él "direcciones" a través de las cuales se hace posible la reconstrucción de la historia nacional ya que los vestigios permiten comprender una civilización, incluso mejor que los propios acontecimientos, dado que en ellos se plasma y se transmite la cultura de un modo más objetivado.

El citado estudio filológico de la historia y la importancia que les concede a los materiales son dos puntos fundamentales en su obra.

Este análisis del pasado se realiza desde la racionalidad del presente y, a consecuencia de ello, valora la arquitectura por su propia especificidad, es decir, formas condicionadas por la función a la que debe ser destinada. Los nuevos materiales, sobre todo el uso del hierro y del cemento armado, están presentes en sus actuaciones consideradas —en casos extremos— como auténticas intervenciones quirúrgicas.

Considera que las intervenciones arquitectónicas deben limitarse a lo estrictamente necesario: antes consolidar que reparar, más bien reparar que restaurar, evitando añadidos y reconstrucciones. Cuando es imprescindible incorporar elementos a la obra trata los añadidos desde la arquitectura contemporánea, diferenciando las aportaciones de la fábrica original del edificio, con materiales actuales y diferentes, sin decoración alguna, para que éstas resulten evidentes a los ojos de espectador.

Camilo Boito consagra el concepto *restauro moderno* reconociendo al monumento como una obra dual, arquitectónica e histórica a la vez. Como consecuencia, a partir de entonces todas las aportaciones y añadidos realizados en distintas etapas constructivas adquieren la misma valoración, por lo que no se pueden ya eliminar en búsqueda de aquel aspecto primigenio. Confiere al monumento un valor estratigráfico y en base a ello no debe ser suprimido ninguno de sus elementos dado que contienen una información que resulta imprescindible para conocer la evolución histórica del documento.

Advierte la necesidad de documentar la restauración con fotografías, dibujos, levantamientos planimétricos; todo ello debe remitirse al organismo oficial competente para formar parte de su archivo general, además de otra copia para el archivo particular del monumento si se trata de una propiedad eclesiástica. Por último, establece la obligatoriedad de realizar incisiones con la fecha de la restauración en las partes restauradas para que sea notoria la actuación. Del mismo modo, en un lugar cercano al monumento, establece la necesidad de exponer los elementos que, por cualquier motivo, se hayan eliminado.

Su teoría estaba perfilada hasta tal punto en el año 1879, tras su presentación en el Congreso de Ingenieros y Arquitectos, que el Ministerio de Instrucción Pública adopta algunas de sus sugerencias en materia de restauración que pueden sintetizarse en dos conceptos fundamentales: diferenciación y notoriedad.

Las actuaciones no deben pasar desapercibidas y las partes restauradas deben evidenciar su diferencia con las originales.

En las propuestas teóricas de Camilo Boito se encuentran ya la mayoría de los criterios que, con ligeros matices, se mantendrán a lo largo de todo el siglo XX. La fidelidad a esta postura será expresada por la mayoría de los arquitectos que se ocupan de la restauración en Europa: desde Giovannoni en Italia hasta Torres Balbás en España, prácticamente todos se adhieren,

de manera más o menos convencida, a las tesis de Camilo Boito.<sup>11</sup>

En Italia estas teorías son desarrolladas por Gustavo Giovannoni y están recogidas en los once puntos de la *Carta del Restauro*, publicada en 1931.

### *Carta del Restauro de 1931*

Esta primera *Carta del Restauro*, a pesar de que no llega a tener fuerza legal, en Italia adquiere una cierta validez y carácter normativo. El Consejo Superior para la Antigüedad y Bellas Artes, organismo responsable de regular la restauración monumental, inicia el estudio, sistematización y actualización de los criterios esbozados en la asamblea de Atenas en búsqueda de unos principios básicos que regulen, de algún modo, estas actuaciones.

Consciente de la responsabilidad que conllevan las restauraciones al inicio de la década de los treinta, Giovannoni se plantea la necesidad de concretar la teoría, motivado por la confusión metodológica reinante y la existencia de diferentes corrientes teóricas e influenciado, sin duda, por la nueva toma de conciencia de que al restaurar un edificio se interviene sobre un documento de historia y de arte traducido en piedra, de no menos trascendencia que los que se conservan en los museos y en los archivos. Al mismo tiempo se otorga la máxima importancia a la conservación y a los trabajos periódicos de mantenimiento. Plantea, además, que la restauración en estilo en búsqueda de la unidad arquitectónica formal, sólo es posible si se basa en datos absolutamente fiables, no en hipótesis. Pero la citada unidad estilística no podrá comportar la supresión de elementos posteriores a su configuración inicial.

Se plantea también que la utilización de nuevos materiales es totalmente aconsejable ya que de ese modo se diferencian claramente las nuevas aportaciones.

En los monumentos de mayor antigüedad sólo ha de considerarse como criterio viable la anastilosis, es decir, la recomposición de las partes existentes unidas eventualmente por el mínimo número de elementos necesarios para una reintegración que asegure su conservación.

En cuanto a los usos, se sigue partiendo del mismo tipo de premisas; tras la restauración de un monumento su reutilización debe plantearse no demasiado alejada de la función inicial para que no sean necesarias grandes transformaciones de la fábrica.

A la documentación se le dedica especial atención en esta Carta: "*Como en las excavaciones, así también en la restauración de los monumentos será condición esencial y determinante que una documentación precisa acompañe a los trabajos además de una relación analítica recogida en un diario de la restauración e ilustrada con dibujos y fotografías, de modo que todos los elementos determinados en la estructura y en la forma del monumento, todas las fases de la obra de recomposición, de liberación, de complementación, queden reflejadas de un modo permanente y seguro*".

Esta Carta de Restauración nunca tuvo fuerza legal. Con el paso de los años en Italia se siguió tomando conciencia de la necesidad de controlar las actuaciones en el patrimonio ante la evidencia de que las restauraciones no siempre se estaban realizando con los criterios técnicos adecuados.

<sup>11</sup> Gaetano Miarrelli-Mariani: "Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico" en *Monumentos y Proyecto. (Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico)*. Ministerio de Cultura, Madrid 1990, p. 17.

# LA TEMÁTICA MUSICAL EN LA PINTURA DE GENARO LAHUERTA

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

Universitat de València

ENRIQUE Lafuente Ferrari ya hubo señalado la pasión que hacia la música sintió el pintor valenciano Genaro Lahuerta, una “*de sus necesidades espirituales más imperiosas*”.<sup>1</sup> Este amor por la música le inspiró en varias ocasiones diversas obras pictóricas en relación con ella. Una producción que analizaremos, y que constituye una temática poco frecuentada por la pintura española en su conjunto.

La primera etapa de su creación pictórica, en la que Genaro Lahuerta participa incisivamente en la renovación estética de los años 20 y 30 de la pintura valenciana de esta centuria, “*reaccionando de manera eficaz frente a la carga del estereotipado sorollismo*”,<sup>2</sup> funcionando como figura “*‘puente’ entre la pintura europea –que asimila, digiere y adapta a sus propios postulados artísticos– y el medio valenciano*”,<sup>3</sup> es la delimitada por Campoy entre los años 1926 y 1946.<sup>4</sup> Su pintura participa “*de la visión expresionista –deformante si se quiere– de las cosas, siendo los temas originariamente populares, con influencias cuatrocentistas y geometrizarantes –cubistas–*”.<sup>5</sup> En esta primera época, pese a que Lahuerta no cultiva el género de naturaleza muerta con instrumentos musicales –al cual se dedicará en la segunda fase de su creación pictórica–, encontramos no obstante algunos instrumentos musicales vinculados a las figuras humanas. Aquéllos, constituyen un símbolo que exterioriza la alegría o el bullanguero espíritu festivo en la mayor parte de los casos. Se trata, sobre todo, de marineros que ejecutan los acordeones y las flautas. Así, el elaborado lienzo *Tocando la flauta*, de 1926, o el *Concierto a las sirenas*, de 1928 (con un plan compositivo similar al anterior), o *La tripulación de la Estrella* (1929) –en donde el acordeonista sentado en la borda en primer plano pone música al “*canto de la tripulación*”–,<sup>6</sup> o el *Joven con acordeón* (1930), o la *Procesión marinera* (1931), en donde conjuga ambos instrumentos. La presencia reiterativa del acordeón en estos lienzos posee un carácter autobiográfico: el pintor sentía una gran predilección por ese instrumento, predilección que paladearía también durante sus

trasiegos parisinos.<sup>7</sup> El acordeón no se ausentará tampoco de sus colaboraciones gráficas. Y es que durante estos años, y como otros muchos pintores coetáneos, Genaro Lahuerta cultivará también la colaboración gráfica en revistas nacidas “*durante el período comprendido entre 1926 y 1934*”,<sup>8</sup> publicaciones especializadas, preferentemente literarias, destinadas a un público culto, como, por ejemplo, *Taula de Lletres Valencianes*.<sup>9</sup> En la portada núm. 22 de *Taula de Lletres Valencianes*, publicada en 1929, y bajo el título de *Primavera*,<sup>10</sup> volvemos a encontrar el marinero con acordeón, sentado ahora sobre un arrecife. Lahuerta reincide acá, nuevamente, sobre el tema marinero, con composiciones “*un tanto ingenuistas de base postcubista*”,<sup>11</sup> que fueron casi una constante en la pintura de esta primera etapa. Su ingenuismo es precisamente el rasgo más censurable para el crítico, defensor de la vanguardia, José Luis Almunia, autor de las crónicas sobre arte y exposiciones en otra de las revistas de aquellos años, *La Semana Gráfica*. Almunia, quien considera a Lahuerta como una figura de gran valía, negará sin embargo el carácter vanguardista de su pintura.<sup>12</sup> No obstante, la opinión de Almunia es una excepción dentro de la crítica ejercida en aquellos tiempos. Juan de la Encina, por el contrario –y refiriéndose a Genaro Lahuerta en el contexto artístico español–, reconoce el esfuerzo renovador de manera global en estos términos: “*Hemos avanzado, el arte español presenta ahora otro aspecto bien distinto del que nosotros hemos combatido sin dar cuartel. (...) Lo que nos importa verdaderamente es el cambio que ha dado en pocos años el Arte Español*”.<sup>13</sup> Entre 1928 y 1939, “*Genaro Lahuerta, como Pedro Sánchez –con el que comparte amistad, viajes y exposiciones– reciben el apoyo de la crítica de las artes y las letras más solvente a nivel valenciano (Max Aub, Juan Chabás, Juan Lacomba, Juan Gil Albert, Fernando Dicenta de Vera, etc.), español (Manuel Abril, Enrique Díez Canedo, Benjamín Jarnés, etc.) y catalán (Rafael Benet, Sebastián Gasch, Carles Riba, etc.)*”.<sup>14</sup> Carles Riba, por ejemplo, en 1931, define su

<sup>1</sup> E. Lafuente Ferrari, “Discurso académico de contestación al Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta”, en *Observaciones sobre el color y la luz*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976, p. 44.

<sup>2</sup> R. De la Calle, “Una figura ‘puente’ entre generaciones: Genaro Lahuerta”, en “El Dominical” del diario *Las Provincias*, día 2 de junio de 1985.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> A. M. Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, Ed. Vicent García, Valencia, 1979, p. 151.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> J. M. Bonet, “El camino del puerto”, en *Retrospectiva Genaro Lahuerta 1905-1985*, Valencia, 1987, p. 30.

<sup>7</sup> Afirmación obtenida por el autor, procedente de testimonios del entorno familiar directo del pintor.

<sup>8</sup> J. Pérez Rojas, y J. L. Alcaide, *La il·lustració gràfica a València – Del modernisme a l’Art Déco*, Universitat de València, Valencia, 1991, p. 48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

<sup>13</sup> J. de la Encina, “Nuevos tiempos y nueva gente”, en *La Voz de Madrid*, día 4 de marzo de 1930.

<sup>14</sup> M. García, “Tiempo de modernidad, tiempo de renovación”, en *Retrospectiva Genaro Lahuerta 1905-1985*, op. cit., p. 61.

creación artística como "l'al·lucinant encís de la pintura de Genar Lahuerta".<sup>15</sup>

La temática marinera, que ocupa un lugar primordial en la pintura de Genaro Lahuerta anterior a la Guerra Civil Española, es compartida "con buena parte del arte y la literatura españoles de su tiempo".<sup>16</sup> La Generación del 27 la abordará desde una óptica más o menos popularista, amén de revistas como la tinerfeña *La rosa de los vientos* o *PAN* (*Poetas, Artistas y Navegantes*).<sup>17</sup>

Un caso un tanto particular es el *Jinete tocando el violín*, que Lahuerta firma en 1931, seleccionado para la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos,<sup>18</sup> en donde parafrasea casi literalmente a Chagall.<sup>19</sup> Existe aquí un espacio dividido por un esquema rítmico sinuoso, ayudado por la vegetación arbórea, con "curvas de varias inflexiones en generación libre";<sup>20</sup> apartándose de la composición mediante esquemas diagonales presentes en *La tripulación de la Estrella* o la *Procesión marinera*.

Los instrumentos de cuerda punteada o rasgada, especialmente las guitarras, participan en las pinturas de Lahuerta de manera más esporádica u ocasional. En *Aragón*, lienzo de 1928, forma parte del mobiliario a manera de naturaleza muerta, con lejanos ecos de Cézanne. El óleo de 1929 *Oros son triunfos*, en donde el marinero situado a la derecha rasga una cuerda de una guitarra, pertenece al ciclo iniciado un año antes en el cual "será frecuente el tratamiento del cuadro como espacio poblado por figuras de muñecos, por ex-votos, y por naipes";<sup>21</sup> ciclo en el que están incluidos también *Marineros y el sol* (1928) y *Naipes en libertad* (1930), cuadro este último "casi surrealista de atmósfera por cómo los naipes son representados del tamaño de las casas y los barcos".<sup>22</sup> En el óleo titulado *Poblado marítimo* (1929), la melancolía que emana del pescador tañendo la guitarra acaso esté inspirada en *El guitarrista ciego* (1903) de Picasso, pero desprovisto del dramático patetismo picassiano. También en el *Homenaje a Bécquer* (1933) encontramos un instrumento de cuerda rasgada; aunque en este cuadro Lahuerta se manifiesta próximo "al neo-romanticismo que entonces conoce una cierta difusión en Europa, y cuyo representante de más talento fue (...) Christian Bérard".<sup>23</sup>

Pero es en la segunda época de la pintura de Lahuerta —que Campoy delimita entre 1947 y 1959—,<sup>24</sup> cuando se gestan las pinturas cuya temática es estrictamente musical. Esta segunda etapa, acaso más académica, está asistida por "la complacencia y afán por el dibujo".<sup>25</sup> El *Homenaje a Juan Sebastián Bach* (1943), óleo de 100 x 81 cms., que bien puede circunscribirse a esta etapa por las características antes reseñadas, es una naturaleza muerta en donde no faltan instrumentos musicales de sesgo popular como la guitarra. Las alusiones a Bach se ponen de manifiesto por la página de una partitura que aparece en el lienzo, partitura del compositor de Eisenach, correspondiente a una de las fugas de *Das wohltempierte Clavier* ("El clave bien

temperado"). Nos ha llamado la atención, sin embargo, que en este cuadro Genaro Lahuerta haya reflejado también una partitura beethoveniana: se trata de la página de cabecera del primer tiempo, "Allegro con brio", del *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Do Mayor*, Opus 15. Esta alusión a pentagramas beethovenianos no nos parece gratuita: recordemos que Lahuerta sentía una confesada y proverbial admiración por el músico de Bonn. Así, en un artículo publicado en *La Voz Valenciana* poco antes del comienzo de la Guerra Civil, y a propósito de una visita de Lahuerta por la morada natal de Beethoven, circunscrita dentro de un viaje que incluyó otras ciudades alemanas como Colonia, el pintor manifestaría su admiración en los siguientes términos: "Por fin encuentro su casa (...). A medida que voy recorriendo las habitaciones me asaltan los recuerdos que guardo de sus lecturas, enflaquecidas de virtud, aquí donde tengo ante mis ojos sus modestas gafas de cristal empañado, cartas suyas con correcciones de tinta, igual al color de expirada sangre, sobre el pecho de la tórtola... ¡Qué autógrafo el suyo! Vigoroso y humano, como el cauce del Rhin; (...)"<sup>26</sup>

Un año después del *Homenaje a Juan Sebastián Bach*, aplaudido por la crítica en términos tan elogiosos como "admirable" y "resuelto con un prodigio de técnica y conocimiento extraordinario del color",<sup>27</sup> Genaro Lahuerta proseguiría cultivando el género de naturalezas muertas con instrumentos musicales, con la consecución de uno de sus más bellos lienzos de dicho género: el *Homenaje a Debussy* (1944), un óleo de idénticas dimensiones al anterior, 100 x 81 cms. En rigor, el interés de Lahuerta por el Impresionismo musical data de las postrimerías de los años 20 y los albores de los años 30, si tenemos en cuenta la afirmación de Campoy: "Aquellos años (refiérese al periodo comprendido entre 1927 y 1932) marcarían en Genaro Lahuerta (...) una curiosidad cordial e intelectual hacia el impresionismo pictórico y musical".<sup>28</sup> Bajo el rostro de Debussy, en este óleo de 100 x 81 cms., pueden contemplarse el arpa, el violonchelo, el violín y la flauta travesera. La selección cuanto la disposición de los instrumentos en este óleo creemos que es totalmente aleatoria, opinión que sostenemos también para el cuadro *Alegoría de la música* (1952), óleo de 195 x 130 cms., obra donada por el artista al Ayuntamiento de Valencia. Lahuerta ensaya nuevamente aquí el género de naturaleza muerta con instrumentos musicales, con el arpa, la guitarra, la trompa, el clarinete y el violonchelo como protagonistas instrumentales. Algunos de los instrumentos utilizados para la ejecución de estos óleos eran meros préstamos circunstanciales facilitados al pintor con ese fin.<sup>29</sup>

Un caso particular es el cuadro de 45 x 59 cms. *Mati tocando el piano*, del año 1946. Pese a tratarse de un retrato, género que ocupa un destacado papel en la producción de Lahuerta, acaso debido a su profunda vocación dibujística,<sup>30</sup> posee sin embargo numerosas connotaciones musicales. En primer lugar, la identidad de la niña retratada, "Mati", hija del matrimonio formado por dos compositores valencianos: Vicen-

<sup>15</sup> C. Riba, "Dos pintors valencians", en *Obres completes II. Assaigs crítics*, Edicions 62, Barcelona, 1967, p. 413.

<sup>16</sup> J. M. Bonet, *op. cit.*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>18</sup> M. A. Catalá Gorgues, *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos. 1878-1978*, Valencia, 1978, p. 167.

<sup>19</sup> J. M. Bonet, *op. cit.*, p. 29.

<sup>20</sup> M. A. Catalá Gorgues, *op. cit.*, p. 167.

<sup>21</sup> J. M. Bonet, *op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>24</sup> A. M. Campoy, *op. cit.*, p. 192.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> G. Lahuerta, "En tierras de Beethoven y Stephan Lochner", en *La Voz Valenciana*, Valencia, 14 de abril de 1936.

<sup>27</sup> R. Ferreres, en *Sur*, día 26 de marzo de 1944.

<sup>28</sup> A. M. Campoy, *Genaro Lahuerta*, Col. Artistas Españoles Contemporáneos, Pamplona, 1973, p. 16.

<sup>29</sup> Según ha testimoniado al autor la compositora valenciana Matilde Salvador, ella y su esposo, Vicente Asencio, le proporcionaron al pintor el violonchelo.

<sup>30</sup> M. Muñoz Ibáñez, *La pintura contemporánea del País Valenciano 1900-1977*, Ed. Prometeo, Valencia, 1977, p. 148.



te Asencio y Matilde Salvador. Con ellos trabaría amistad el pintor a comienzos de la posguerra.<sup>31</sup> La niña, inmortalizada por Lahuerta cuando contaba tan sólo dos años de edad<sup>32</sup> —en un retrato que constituye un dechado de dulzura infantil—, se encuentra sentada frente a un piano cuyo teclado y dimensiones del instrumento han sido reducidos por el pintor al objeto de poder ofrecer una visión completa de aquél, no superando las 40 teclas en su conjunto. La partitura que contempla la niña, dedicataria de la misma, corresponde a una de las *Cinc Cançons de Bres*, obra de su progenitora, Matilde Salvador, elaborada a partir de poemas de Bernat Artola; y, más concretamente, a la segunda de las canciones, titulada *La Llar*. Matilde Salvador había finalizado la composición un año antes, en febrero de 1945.<sup>33</sup> Digamos, por otra parte, que “*las canciones constituyen el verdadero placer de Matilde Salvador*”.<sup>34</sup> Las *Cinc Cançons de Bres* serían estrenadas años más tarde, en 1959, contando con la participación de la soprano Emilia Muñoz y la propia compositora, Matilde Salvador, al piano, en la Universidad de Valencia.<sup>35</sup>

En 1953, a Genaro Lahuerta le fue concedida una beca para pintar en el Sahara Español. Permanecería allí “*sólo en dos*

*ocasiones —durante 1953 y 1956— (...) durante un período de algo menos de medio año en cada una de esas oportunidades*”.<sup>36</sup> Tras esta coyuntura africana, cuyo “*plurivalente impacto vino a dar un justo y oportuno espolonazo a la trayectoria pictórica de Genaro Lahuerta, agilizando nuevamente la sobriedad, el vigor y la densidad de su paleta, a la vez que la armonizaba con la fuerza y el intenso impacto de la luz y el color*”,<sup>37</sup> el pintor valenciano irrumpe en su tercera época, que —de acuerdo con Campoy— abarca de 1960 a 1977.<sup>38</sup> Es el paisaje el género predominante en esta etapa de madurez. Existe en ellos una tendencia al “*esquematismo mediante pinceladas anchas y bien empastadas*”,<sup>39</sup> en donde el color “*se aviva o languidece según la necesidad fenoménica, al margen de toda otra razón especulativa*”.<sup>40</sup> Una época de “*tibiezas 'fauve' y cubistas, cuyas resonancias quedaron transformadas en colores nada conocidos por mí*”, nos confesará el pintor.<sup>41</sup> Aún a comienzos de este estadio postrero, en 1962, nos encontraremos con un óleo de referencias musicales: es el *Arlequín músico*, quien se acompaña por un instrumento de cuerda rasgada. Un cuadro que, por su alusiva temática, presenta ciertas resonancias picassianas.

<sup>31</sup> De entrevista personal del autor con la compositora Matilde Salvador.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> J. Climent, *Historia de la Música Valenciana*, Ed. Rivera Mota, Valencia, 1989, p. 130.

<sup>35</sup> De entrevista personal del autor con la compositora Matilde Salvador.

<sup>36</sup> R. De la Calle, “El revulsivo de la ‘bisagra’ africana en Genaro Lahuerta”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1988, p. 132.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>38</sup> A. M. Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, op. cit., p. 227.

<sup>39</sup> A. de Azcárraga, *Arte y artistas valencianos*, Valencia, 1989, p. 105.

<sup>40</sup> A. M. Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, op. cit., p. 227.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

# LOS RETABLOS Y EL CAMARÍN DE LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA: DE LOS ANTIGUOS PROYECTOS Y REALIZACIONES AL OLVIDO ACTUAL

DAVID VILAPLANA

Universitat de València

LA dilatada historia de la veneración de la Virgen de los Desamparados<sup>1</sup> ha tenido su corolario en la varia ubicación de su lugar de culto y especialmente en la construcción de la notable capilla que desde 1667 alberga su imagen, recinto que ha sido incesantemente ampliado y renovado a lo largo del tiempo, como testimonio elocuente de una estética mudable y de la creciente veneración a la que es patrona de los valencianos. En este contexto hay que estudiar las diferentes renovaciones de los retablos de la capilla —hoy Real Basílica—,<sup>2</sup> que, como es característico en el medio hispánico, han sido complemento inseparable y enfatizador de la arquitectura en la que se integran. Asimismo aquí vamos a rescatar, junto con diversos proyectos de altares, ejecutados o que no pasaron del papel, destinados al hermoseamiento del recinto, dos interesantes retablos de aluvión que en él se conservan, inéditos y olvidados, y que merecen el recuerdo tanto por su calidad intrínseca como por ser raros ejemplos sobrevivientes de una tipología plástica que fue prácticamente devastada en su totalidad en 1936 en el País Valenciano.

Un suceso casi milagroso vino a determinar la resolución de edificar la actual capilla de la Virgen de los Desamparados, puesto que siendo virrey de Valencia don Duarte Álvarez de Toledo, conde de Oropesa, sufrió la ciudad una terrible epidemia de peste, en 1647, y el mismo virrey y su familia enfermaron de ella, por lo que invocaron la protección de la venerable y antiquísima imagen de la Virgen, que fue conducida al palacio del Real. Recobrada la salud y extinguida la epidemia, el de Oropesa se convirtió en uno de los promotores de la nueva obra. El templo, cuya primera piedra bendijo el arzobispo franciscano fray Pedro de Urbina, en 15 de junio de 1652, comenzó a levantarse por planos del arquitecto requenense Diego Martínez Ponce de Urrana, llevado a efecto por José Montoro y José Artigues, proyecto que, salvo las modificaciones que en lo decorativo sufrió el interior de la capilla en el siglo XVIII, es el

que se llevó a efecto y confiere su fisonomía actual al edificio. Las obras se demoraron no obstante largo tiempo, quedando concluidas en 1667; en 15 de mayo de dicho año se verificó la solemne traslación de la imagen a su nueva capilla. La solución ideada por el arquitecto Ponce de Urrana, consistente en inscribir un recinto congregacional de planta oval, cubierto de cúpula, dentro de una estructura exterior cúbica, que englobó dos capillas laterales, los accesos y el primitivo camarín, es ingeniosa, armónica y funcional, y se inscribe en una tradición arquitectónica que se remonta al manierismo italiano.<sup>3</sup>

El primer retablo mayor de la capilla (fig. 1), de excepcional traza, tallado en madera y dorado, constaba de un solo cuerpo y ático.<sup>4</sup> El cuerpo presentaba una gran hornacina capitalizada, con casetones en perspectiva, enmarcada por parejas de salomónicas dispuestas en esviaje, mientras que el ático presentaba un encasamiento rectangular flanqueado por pilastras de capitel mensuliforme y sendas columnas salomónicas, asimismo en esviaje, rematándose mediante un frontón segmental partido y adornado con tarjeta foliada, elemento éste que se reiteraba sobre la clave de la hornacina. A plomo con las columnas de los extremos del cuerpo inferior, había dos tallas representando a San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, iconografía que se mantendrá en todos los retablos posteriores de la capilla. El autor del retablo, documentado por Fernando Pingarrón, fue el notable ensamblador y tallista Tomás Sanchis, que lo contrató en 17 de abril de 1667.<sup>5</sup> Era pieza magistral por su traza de precoz y decidido barroquismo, destacando en él, particularmente, como elementos innovadores, los soportes al sesgo, que sólo a principios del siglo XVIII se impondrán en la arquitectura valenciana. Dichos soportes son asimismo testigos excepcionales para comprender el lugar exacto que ocupaba el retablo en la capilla, la parte delantera del nicho actual, puesto que su disposición en esviaje sobre planos oblicuos permitía que las alas del retablo se flexionaran para adaptarse a la curva

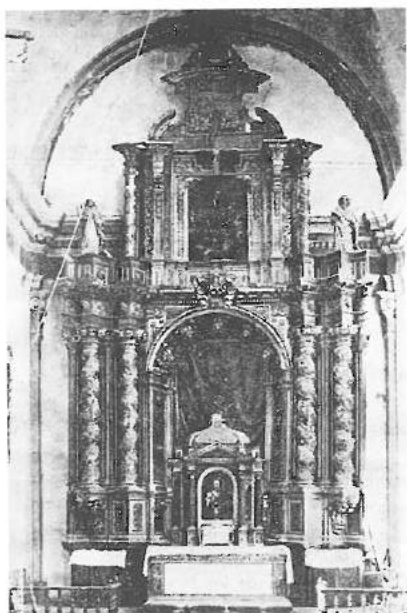
<sup>1</sup> Sobre la historia de la imagen existe una abundante bibliografía, debiendo destacarse, entre otros títulos, los siguientes: J. V. Ortí y Mayor, *Historia de la sagrada imagen de María Santísima de los Inocentes y Desamparados*, Valencia, 1767; *Historia de la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de esta Ciudad y Reyno*, Valencia, 1807; G. Rafael Blasco, *La Virgen de los Desamparados. Historia de la sagrada imagen que con esta invocación se venera en Valencia, y Relación de las fiestas celebradas con motivo de su traslación a la nueva capilla, y al solemnizar el primer centenario en 1767*, Valencia, 1867; L. Ballester, *Apuntes históricos relativos a la Santa Imagen, Cofradía y Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1877; J. Rodrigo Pertegás, *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados de la Veneranda Imagen y de su Capilla*, Valencia, 1922; E. Aparicio Olmos, *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1978; S. Aldana Fernández, *Guía artística de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1971.

<sup>2</sup> La capilla tiene el rango de Basílica Menor desde 1948, a los 25 años en que fue coronada canónicamente la imagen titular por el cardenal Reig.

<sup>3</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", *Goya*, n.º 177, Madrid, 1983, pp. 101-106. Por su parte, las investigaciones de Joaquín Bérchez, en "Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia", *Vº Centenario advocación "Mare de Deu dels Desamparats"*, Valencia, 1994, pp. 197-214, nos permiten columbrar el aspecto originario de la capilla, sólo someramente conocido hasta ahora por la descripción de Francisco de la Torre, en su libro citado en nota 5, p. 20.

<sup>4</sup> Sobre la problemática del retablo en Valencia vid. D. Vilaplana, "Gènesi i evolució del retaule barroc", *Història de l'art al País Valencià*, vol. 2, Valencia, 1988, pp. 207-228.

<sup>5</sup> F. Pingarrón, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa. El contrato de su construcción con el escultor José Cuevas en 1699", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, p. 61.



1. Tomás Sanchis: Antiguo retablo mayor de la Basilica. Iglesia parroquial de Xilxes (destruído en 1936).



2. Retablo cerámico de Cocentaina.

del testero de la capilla. Sin embargo, en la inauguración de ésta, celebrada con solemnes fiestas, aún no estaba terminado el retablo, ya que se instaló provisionalmente otro, de carácter efímero y originalísima traza, en el que aparecía un lienzo de Espinosa, representando a la titular, inserto en un gigantesco corazón, bajo pabellón textil sostenido por ángeles; los retablos de las capillas laterales, por su parte, también eran efímeros y estaban presididos por sendos monogramas marianos flanqueados por figuras de santos.<sup>6</sup> Lamentablemente, el retablo de Sanchis, al ser sustituido por el de Ignacio Vergara —el segundo que ostentará la capilla—, fue vendido a la iglesia parroquial de Xilxes (Castelló), donde desapareció, como tantos otros, en la guerra civil.

En identidad estilística con el retablo mayor fueron tallados los correspondientes a las dos capillas laterales. Eran dos retablos barrocos gemelos de exquisita talla, en madera dorada, cuya traza estaba concebida como estructura tabernacular compuesta por un banco, un cuerpo, con encasamiento rectangular para la imagen flanqueado por sendos pilastrones estípiteos rematados por capiteles en forma de querubín, el correspondiente entablamento, discontinuo y escalonado al centro, y un ático adornado con el escudo del patrono y coronado por un cimacio curvo con una cartela en el medio, formada por una carátula flanqueada por alas de murciélago, motivo manierista inspirado en el repertorio de Buontalenti. Dichos retablos fueron vendidos cuando la renovación setecentista del templo, antes de las fiestas de su primer centenario, a la parroquia de Massanassa, donde perecieron en 1936.

Por lo que se refiere a las obras de decoración interior de la capilla, el siglo XVIII fue pródigo, pues en 1701 Palomino realizó la pintura al fresco de la cúpula, una de sus obras maestras,<sup>7</sup> y algún tiempo después debió proyectarse una primera ampliación y remodelación ornamental de todo el interior, que no se ejecutó, pero de la que se conserva un proyecto muy interesante en papel<sup>8</sup> en la Exposición Mariana de la Basilica, observándose en él novedosos adornos parietales de gusto rococó a tono con un nuevo retablo, de decididas líneas borrominescas.

Frustrada dicha ampliación y próximo ya el primer centenario de la inauguración de la Real Capilla, la Cofradía persistió en embellecerla, confiándosele en 1758 al gran arquitecto académico Vicente Gascó el nuevo proyecto, ejecutado entre 1763-1767.<sup>9</sup> En este sentido, Joaquín Bérchez asevera que la reforma de la capilla de los Desamparados constituyó la primera obra con que se estrenó el aún en vías de aprobación academicismo valenciano,<sup>10</sup> y desde luego puede reputarse de logro magistral del clasicismo barroco local.<sup>11</sup>

Coetáneamente se decidió embellecer el altar mayor, proponiendo la cofradía al Ayuntamiento de la ciudad que costeara la ejecución de un nuevo retablo, comprometiéndose la municipalidad a costear el importe de la talla y escultura, y, finalmente, también del dorado. El contrato fue firmado por el más notable escultor de la Valencia del Setecientos, Ignacio Verga-

<sup>6</sup> Los retablos efímeros aparecen reproducidos en el libro de Francisco de la Torre, *Reales fiestas que dispuso la Noble, Insigne, Coronada, y siempre Leal Ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la Translación a su nueva sumptuosa Capilla*, Valencia, 1668.

<sup>7</sup> Sobre la historia del edificio y los notables programas iconográficos que alberga, *vid.* mi Tesis Doctoral, "Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII", Universitat de València, 1995, cap. III, pp. 426-490.

<sup>8</sup> J. Bérchez, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 167-168, analiza este interesante proyecto, que consiste en un alzado del interior de la capilla con detalles someros de la nueva decoración que se pretendía hacer. La lámina, desgraciadamente, no está firmada.

<sup>9</sup> La reforma realizada fue elogiada por Ponz en 1773, afirmando que "entre las restauraciones que ha tenido esta fábrica, la última fue después de empezada a formar en Valencia la Academia de las Bellas Artes, y con dirección de dicha Academia se executó la Obra". *Vid.* A. Ponz, *Viaje de España*, vol. I (ed. Madrid, 1988), pp. 658-659.

<sup>10</sup> J. Bérchez, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, p. 163.

<sup>11</sup> Vicente Gascó respetó la práctica totalidad del vocabulario arquitectónico de la capilla, manteniéndose intacto el exterior, y en el interior del templo el suelo se pavimentó con mármoles de Génova, las pilastras se hicieron de nuevo con fustes de mármol rojo y capiteles corintios dorados, las portadas de los ejes diagonales, de orden jónico con frontones partidos se mantuvieron, pero fueron labradas con materiales más ricos, incorporándose pilastras y entablamiento marmóreos, y sobre las vertientes de los frontones figuras alegóricas sedentes —al modo miguelangelesco—, modeladas en estuco por Luis Domingo, que flanquean medallones ovalados con pinturas de José Vergara. Decididamente rococó es, por su parte, la decoración del trasdós de los arcos de acceso a las capillas y puerta de los pies, obra del citado Domingo, a base de niños, emblemas y rocallas de estuco. Sobre el programa iconográfico plasmado por Domingo y Vergara *vid.* mi artículo "Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basilica de la Virgen de los Desamparados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1995.





3. Vicente Marzo: Proyecto de altar mayor de la Basílica.



4. G. B. Sacchetti: Altar mayor de la capilla del Palacio Real de Madrid.

ra, en marzo de 1758, terminándose los trabajos en junio de 1763.<sup>12</sup> En este segundo retablo colaboraron su hermano José, en la ejecución del lienzo bocaporte, y el escultor Vicente Llácer. Lamentablemente tampoco se conserva el retablo tallado por Vergara, que debió constituir, dada la trascendencia del encargo, una de sus mayores empresas escultóricas. Antonio Ponz, con manifiesto disgusto, describe el altar como un pabellón dentro del arco del testero,<sup>13</sup> estando flanqueada la imagen de la Virgen por cuatro tallas representando a San Joaquín y Santa Ana, y San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, patronos estos últimos de la ciudad y reino de Valencia, respectivamente. Vergara dedicó al retablo cinco años y medio de intensos trabajos, y por las noticias que ofrece Rodrigo Pertegás,<sup>14</sup> debió tener éste forma de dosel de estuco coronado y adornado con guardamalletas, cuyos cortinajes eran recogidos en los extremos por dos ángeles en vuelo para mostrar la imagen de la Virgen. Diversos serafines y ángeles completarían la decoración del nicho y de la peana, además de las tallas citadas, que debieron ocupar un nivel inferior respecto a la imagen de la titular. Realmente debió inspirarse Ignacio Vergara para trazar su retablo en la forma en que ya de antiguo estaba guarnecido

el nicho de la imagen, puesto que diversos grabados anteriores al retablo dieciochesco nos muestran ya el dosel y los cortinajes enmarcando la figura de la Virgen. A destacar, a modo de ejemplo, el magnífico lienzo conservado en la iglesia del Temple, de principios del siglo XVIII, donde ya se muestran todos los elementos decorativos citados.<sup>15</sup> Por otra parte, una imagen simplificada del retablo de Ignacio Vergara nos la ofrece sin duda un interesante retablo cerámico de Cocentaina, fechado en 1787, donde aparecen los elementos decorativos e iconográficos descritos (fig. 2). Al parecer, al tiempo que se levantaba el retablo de Vergara,<sup>16</sup> Luis Domingo procedió a reemplazar los barrocos, ya descritos, que presidían las capillas laterales. Nada se sabe de ellos ya que fueron eliminados al incorporar sendos retablos neoclásicos c. 1867, que son los que aún se conservan.

Desgraciadamente, el retablo de Vergara fue sustituido en 1819 por otro, no sabiéndose nada de su posterior paradero, si es que se vendió a otra parroquia, como era lo habitual –por lo menos las imágenes, que, como se dijo, eran de talla–.<sup>17</sup> El nuevo y definitivo retablo (fig. 3), decididamente arquitectónico, fue realizado por el arquitecto Vicente Marzo<sup>18</sup> a partir de

<sup>12</sup> V. E. Bonet, I. Bosch, J. Espí, y V. Montoliu, "La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados. Su evolución histórica", en *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Primera parte: metodología. Inventario descriptivo. Registro de daños*, tomo I, Valencia, 1994, p. 66.

<sup>13</sup> Ponz, *op. cit.*, p. 659.

<sup>14</sup> Rodrigo Pertegás, *op. cit.*, pp. 338-339.

<sup>15</sup> La misma composición de este cuadro se advierte en diversos grabados de la época, que reproducen aún más sintéticamente el aspecto que ofrecía el nicho de la imagen. He localizado asimismo un excelente cuadro de fines del siglo XVIII, obra de José Vergara, hermano del escultor, en la sacristía de Santa María de Elx, que representa muy fielmente la misma composición del altar de la Virgen, verdadero y póstumo homenaje a la obra escultórica de Ignacio, que muy pocos años después habría de desaparecer.

<sup>16</sup> El lienzo bocaporte para el nuevo retablo fue pintado por el hermano del escultor, José Vergara, y estuvo hasta 1936 situado en el tránsito a la capilla de la Comunión. Modernamente se ha confundido dicho lienzo –destruido posiblemente y del que hay un apunte preparatorio en la Real Academia de San Carlos– con el cuarto bocaporte conocido, obra de Manuel Martín Lavernia (†1866), que lo pintó gratis, y ahora se halla expuesto en la sacristía. El primer bocaporte fue pintado por Espinosa, y el segundo por Gaspar de la Huerta, *vid.* Orellana, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, ed. 1967, pp. 151 y 517, y debieron ajustarse al nicho del retablo barroco original, el que luego pasó a Xilxes (Castelló).

<sup>17</sup> A pesar de la destrucción del retablo de Vergara, siempre persistió la idea de incorporar el motivo del baldaquino o dosel en el nuevo retablo neoclásico, para cobijar más adecuadamente la imagen de la titular, como así lo demuestran sendos proyectos, de gran belleza y datables a fines del s. XVIII o principios del s. XIX, que se conservan en el archivo de la basílica.

<sup>18</sup> La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en su sesión de 24 de octubre de 1819, aprobó el diseño de Vicente Marzo, que ofrecía dos soluciones con pequeñas variantes para el emplazamiento del nicho y del altar del camarín, proyecto que en 22 de enero de 1820 fue remitido a la Real Cofradía, según hace constar el propio secretario de la corporación académica Vicente M.<sup>º</sup> de Vergara, en el magnífico dibujo firmado por Vicente Marzo y Joaquín Tomás y Sanz que se conserva en la sala de la Exposición Mariana. Este dibujo ofrece el alzado de la embocadura del altar, la planta del camarín, distinguiéndose, mediante la aplicación de dos colores distintos, las partes nuevas de las viejas, ya construidas, y un alzado lateral del camarín conectado con la embocadura del altar. Reproducimos por su interés el texto que figura en este plano: "En virtud de resolución de la Real Aca-



5. Joaquín Tomás y Sanz: Retablo mayor provisional de la Basílica.

1820, quien se inspiró literalmente en un proyecto anterior del arquitecto real y director de la Real Academia de San Fernando Pedro Arnal,<sup>19</sup> firmado y fechado en Madrid en 8 de abril de 1785, según se lee en el dibujo original conservado en la Exposición Mariana de la Basílica de la Virgen. Al precisar en la traza D. Pedro Arnal su condición de arquitecto del rey indirectamente declara el patronato real de la capilla y el consecuente mecenazgo de Carlos III en la proyectada obra. En el archivo de la Real Academia de San Carlos localizó Joaquín Bérchez un dibujo del altar, que el citado investigador atribuye a Vicente Gascó,<sup>20</sup> y que coincide básicamente con el proyecto de Arnal, salvo en los pormenores decorativos, de filiación decididamente barroca respecto de los trazados por el arquitecto del rey. La atribución a Vicente Gascó de dicha traza no parece aventurada, pues si estructuralmente coincide con la del proyecto de Arnal, los elementos ornamentales que aparecen dibujados en la lámina presentan aún una clara impronta rococó, propia de la época en que pudo diseñarlos el arquitecto valenciano, y que se manifiesta particularmente en el escudo asimétrico de la cofradía que surmonta el arco de la embocadura, flanqueado por ángeles mancebos y niños entre guirnalda y cintas, y en el tabernáculo del altar y peana de la imagen de la Virgen, el primero rematado por una cúpula alabeada con una simbólica Ave Fénix en la cúspide, y el segundo formado por un basamento o trono en forma de paralelepípedo —sobre el que unos ángeles elevan una nube donde reposa la imagen—, enlazado con las columnas de los flancos del nicho mediante aleteo-

nes avolutados rematados con sendos jarrones de flores. Todos estos ornatos guardan una clara armonía estilística con los que ejecutó Luis Domingo en las sobrepuestas de la capilla, debiendo quizá atribuirse los diseños de los mismos al propio Gascó. El dibujo conservado de la Academia de San Carlos parece una enmienda, en definitiva, del proyecto de Arnal, y lo cierto es que Gascó tendrá ocasión de desquitarse por su preterido proyecto, si realmente es suyo —el ejecutado por Vicente Marzo para la capilla, en 1820, ya muerto Gascó, sigue literalmente el de Arnal, como se dijo—, en el que trazó, en 1791, para el altar mayor de la catedral de Segorbe,<sup>21</sup> copia casi exacta en lo arquitectónico y en lo decorativo del que aparece en el dibujo de la Real Academia valenciana. En última instancia, el altar diseñado por Arnal y retomado por Marzo no es tampoco obra de gran originalidad, ya que constituye un remedo casi literal del que Sacchetti ejecutó para la capilla del Palacio Real de Madrid (fig. 4), construida y decorada entre 1750-1757.<sup>22</sup>

Más que un retablo propiamente dicho, lo que ejecutó Vicente Marzo en el presbiterio de la capilla de la Virgen fue el adorno arquitectónico, a base de mármoles, de la embocadura del nicho del altar mayor, con un gran arco doblado apeado sobre sendas pilastras y columnas de orden corintio, de severo clasicismo, cuyo trasdós se adorna con dos ángeles tenantes, de estuco, con el emblema de la cofradía, entre roleos bronceos de inspiración romana. En los intercolumnios destacan, a derecha e izquierda, respectivamente, sendos escudos con el blasón de la ciudad y las armas reales, concedidos por Carlos III en 1763 a requerimiento de la propia ciudad y tras un enojoso pleito con el cabildo de la Catedral, opuesto a la colocación del escudo municipal por creerlo lesivo al patronato real de la capilla.

La mesa del altar es un bloque de mármol de Carrara que apoya sobre los símbolos de los Evangelistas, también del mismo material: a la izquierda el toro y el águila, y a la derecha el ángel y el león. Fueron labrados por el gran escultor académico José Esteve Bonet, siendo copia moderna los dos últimos por haber sido destruidos en la guerra civil. Sobre las tres gradas del altar se levanta un sobrio tabernáculo, y a nivel de la tercera, en los extremos, las bellísimas estatuas marmóreas de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir, obras labradas por el citado Esteve en 1797-1798,<sup>23</sup> restaurada la segunda después de la guerra civil por Carmelo Vicent. En la Exposición Mariana de la Basílica de la Virgen se conservan dos espléndidas acuarelas, atribuibles a Marzo, donde pueden contemplarse con todo detalle tanto el altar (fig. 3) como el alzado interior del camarín, hacia la nave, con la imagen de la Virgen vuelta hacia el interior del mismo. Tales acuarelas reproducen los distintos mármoles y elementos decorativos de estuco y bronce que debían ejecutarse.<sup>24</sup>

Aunque estuvo en el ánimo de los cofrades que se construyera el camarín a la par que la Real Capilla de la Virgen, lo cierto es que hubo que esperar hasta 1685 para que se iniciaran las obras de aquél. A tal efecto, se compraron unas casas adosadas al templo, e inmediatamente comenzó la edificación de la sacristía grande, la capilla baja del Cristo, y sobre ella, el ante-

demia a 24 de Octubre de 1819 hemos firmado estos diseños concernientes a la obra del retablo y camarín de Nuestra Señora de los Desamparados, a saber 1º Planta del actual camarín y parte de la capilla con la planta del retablo proyectado por D. Pedro Arnal y la decoración del camarín que se le pidió a D. Vicente Marzo”.

<sup>19</sup> Se conserva en la sala de la Exposición Mariana el dibujo del altar mayor, firmado: “Pedro Arnal, Arquitecto de S. M., Madrid, 8 de Abril de 1785”. Sobre Pedro Arnal, vid. C. Sambricio, “Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte*, n.º 183, Madrid, 1973, pp. 299-318 y del mismo autor, “Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica de la Academia de San Fernando de Madrid”, *Goya*, n.º 147, Madrid, 1978, pp. 147-157.

<sup>20</sup> Vid. J. Bérchez y J. Corell, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, 1981, p. 373.

<sup>21</sup> Las obras de remodelación de la catedral de Segorbe, proyectadas por Vicente Gascó, se llevaron a efecto entre 1791-1795; en la decoración del altar intervino José Esteve Bonet. Vid. R. Rodríguez Culebras, “Museo Catedralicio de Segorbe”, *Nuestros Museos*, tomo III, s. a., p. 21.

<sup>22</sup> F. J. de la Plaza Santiago, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 135-164.

<sup>23</sup> A. Igual Úbeda, *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971, pp. 86-87. Se conservan los bocetos de barro de dichas estatuas en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>24</sup> La primera acuarela de Marzo fue reproducida con leves variantes en una magnífica litografía de V. Aznar, que nos sirve para conocer el estado del conjunto antes de 1936, pues después de la guerra civil se efectuaron en el altar diversas reformas, algunas nada satisfactorias, que empobrecieron el trazado de la ornamentación original.



camarín y el camarín, a los que se accedía por dos escaleras laterales, dilatándose las obras hasta 1694. De la primitiva estructura del excepcional camarín he logrado averiguar que presentaba arquitectura oblicua y arcos abocinados, iluminándose mediante una cúpula,<sup>25</sup> y que se decoró con jaspes fingidos, tallas, estucos y lienzos, conservándose como exiguo testigo unos fragmentos de esgrafiados, ocultos sobre el arco del nicho actual. Al mismo tiempo que se ejecutaban las obras del último y definitivo altar mayor, Vicente Marzo acometió la completa transformación del camarín, modificando ligeramente la emboadura del altar, que treinta y cuatro años antes había trazado Pedro Arnal. El original proyecto de Vicente Marzo para el camarín fue llevado a la práctica lentamente, pues parece ser que las obras se dilataron por lo menos un decenio,<sup>26</sup> colocándose la imagen de nuevo en el altar en 1827, para la visita que hicieron los reyes Fernando VII y Amalia de Sajonia. Provisionalmente la imagen estuvo expuesta en circunstancial retablo de madera, para la ocasión, de sobrias líneas clasicistas (fig. 5), situado en el arco recayente a la puerta principal y cuyo proyecto de planta y alzado, firmado por el arquitecto del cabildo Joaquín Tomás y Sanz, y fechado en 14 de noviembre de 1819, se conserva en la misma Exposición Mariana.

En 1867, en vísperas del segundo centenario de la inauguración del templo, se renovaron por última vez los retablos de las capillas laterales, dedicada la del lado de la Epístola al Patriarca San José y la del Evangelio al Santísimo Cristo de los Ajusticiados.<sup>27</sup> En sustitución de los ejecutados por Luis Domingo, de los que no se conoce ni siquiera su ulterior paradero, se construyeron



6. Ignacio Vergara: Retablo de la Virgen de la Luz.

ron otros dos, gemelos, de impecable factura neoclásica, en forma de tabernáculo distilo próstilo, a base de mármoles y estu-

<sup>25</sup> Por su enorme interés, ya que en él se describe el primitivo camarín y el altar, transcribo parte del culterano sermón impreso por el capellán mayor de la Real Capilla, Dr. Vicente Llopis, y que había predicado el célebre Dr. Gaspar Tahuenga, con ocasión de la celebración de una octava de fiestas por la inauguración del camarín:

[...] Junto donde toca su sagrado Casilicio, rasgada la pared del Templo, no ya al quebranto del dolor, sino al impulso del afecto, queda este sagrado Trono transparente transito, patente, para escuchar las voces de los Desamparados, que acuden por su Capilla, y pronto para baxar á los alivios y consuelos por su Camarín [...]. Ajusta a la frente de la Capilla el cuerpo principal de su Altar mayor, con un quadro, copia de la misma Imagen, de pincel tan diestro, que quando al correrse o subir cierra el divino trono de Maria, substituye su retrato tan piadosamente presente a la devoción, que manifiesta el mismo primor que oculta, dexando a la parte del Camarín y dentro el cuerpo de su fabrica, el nicho, donde está la Santa Imagen, también a todos lados patente, pues su fabrica es toda de ricos y transparentes cristales grandes [...] Este cristalino trono es el Altar del Camarín, que assienta sobre bastante capacidad para celebrar Missa, en cuyo centro está colocada la Sagrada Imagen de Maria Santissima de los Desamparados sobre un trono de Angeles ricamente labrado, y decentemente voluble, de forma, que con gran facilidad está patente á la parte de la Capilla quando se descubre su Casilicio, y quando no, se puede volver á la parte del Camarín, para que igualmente la venere la devoción al universal consuelo del publico, y al devoto retiro de su Camarín, cuya fabrica es la siguiente: Consta de longitud y latitud de treinta y tres palmos en quadro [...]. Sobre este pizo, y nivel mueve la organización de la arquitectura tan estraña, que hasta oy no se sabe la aya en la Europa. Consta de quatro pilastrones principales, y ocho que se corresponden en quatro arcos embozinados [...] cuyas quatro distancias en los angulos de sus arrancamientos adornan quatro Angeles de estatura mayor, y con extraordinario primor labrados, que parece son fabrica de si mismos: sustentan la cornisa principal, que corre sobre los arcos, y sobre aquella un rebanco, restituyendo toda la planta en arquitectura obliqua, en donde carga la media naranja, sobre la qual cierra un simborio con ocho ventanas, por donde cobra la luz todo el Camarín, y sobre los pies derechos de aquel se corona el Camarín en una cúpula muy artificiosa. Todas las paredes de la obra, campos y calles están imitados de marmol; los relieves de lapis lúzuli, jaspes y marmol negro: esto es lo tocante á arquitectura, pero todo en proporción igualmente vestido desde la superficie del suelo, hasta lo mas elevado de su remate, de diferentes relieves con punto tan relevante, que no se halla menos lo lucido del bronce dorando, ni el menudo y delicado primor de la lamina, y puestas a proporcion puertas, ventanas y vidrieras, dexan sin obra solo el llano de sus tres paredes, cuyos espacios ocupan tres lienzos de pintura tan primorosa, que desde la fabrica de la obra y las molduras de sus marcos de oro, passa la vista a lo llano del pinzel, sin novedad en los resaltos de sus relieves y tallas. Solo es este un borron del que pudiera ser dibujo de tan primorosa fabrica, aunque grande y celebre, es bruta concha para tan limpia perla, pues si estas fueron geroglificos del llanto, tienen las lagrimas del desamparo tan seguro el alivio de sus desconsuelos en esta devota y milagrossima Imagen, que la misma margarita que las significa es la Aurora que las enjuga. Dichosa Valencia a la lucida sombra de su protección labró este Camarín, en que sino satisfizo iguales recompensas á tan inmensa deuda, manifestó deseos de reconocerla.

Vid. S. Carreres Zacarés, "El Camarín", *Mater Desertorum*, n.º 41, septiembre de 1954. Sobre la presencia de la arquitectura oblicua en el alzado interior de la capilla vid. J. Bérchez, "Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia", *Iº centenario advocación "Mare de Deu dels Desamparats"*, Valencia, 1994, p. 211, y del mismo autor, "Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia)", *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, tomo X, Valencia, 1995, pp. 209-212.

<sup>26</sup> El camarín fue agrandado y redecorado en 1911 por el arquitecto Francisco Almenar Quinzá; vid. D. Benito Goerlich, *Arquitectura del Eclesiasticismo en Valencia*, Valencia, 1983, p. 250.

<sup>27</sup> La capilla del lado del Evangelio, dedicada al Santísimo Cristo de los Ajusticiados, ostenta, sobre el altar, un lienzo que representa al Nazareno con la cruz a cuestas, copia de Ricardo Manent, de 1958, del original perdido en 1936. El lienzo bocaporte del retablo, representando al Cristo de los Ajusticiados, fue pintado por Rafael Montesinos. La pintura, muy restaurada, representa sobre un fondo tenebroso la escena del Calvario, con Cristo en la cruz flanqueado por la Virgen y María Magdalena. Antes de 1936 la hornacina del retablo guardaba un magnífico grupo escultórico compuesto de las mismas figuras que el cuadro descrito, obra que habría que atribuir a Esteve Bonet, el mismo escultor que talló la imagen de San José, situada en el retablo de enfrente, y las de los Santos Vicentes, en el altar mayor. La capilla frontera, por su parte, está dedicada, como se ha dicho, a San José. La imagen original, que representaba a San José sosteniendo amorosamente entre sus brazos al Niño Jesús, sobre peana de nubes con serafines que ostentaban los atributos josefinos, era obra maestra de Esteve. Desgraciadamente, fue destruida en la guerra civil, pudiéndonos hacer alguna idea de su calidad plástica gracias a los grabados que la reproducen, a las versiones escultóricas de la misma que, con ligeras variantes, el escultor talló para Palma de Mallorca y Sevilla, y a la reproducción que para su capilla de la Virgen realizó José María Ponsoda tras la guerra civil.





7. Retablo procedente del *Capitulet*.

cos imitando jaspes, tomando como modelo los retablos de los altares principales de las capillas colaterales de la catedral,<sup>28</sup> si bien prescindiendo de las figuras sedentes que adornan los frontones de estos últimos, esto es, eliminado el único rasgo barroquista que persistía en su traza, debida a A. Gilabert.

Finalmente hemos de referirnos a dos retablos que se conservan en la Basílica procedentes del *Capitulet*, antigua capilla donde se veneró en un principio a la Virgen de los Desamparados,<sup>29</sup> integrada en el parcialmente derribado antiguo Hospital General. El primero de ellos, ubicado en el antecamarín, responde a la tipología de retablo-marco y tiene por titular a la Virgen de la Luz (fig. 6). Es una obra maestra del tan castigado rococó valenciano, debida a la gubia de Ignacio Vergara, y presidió el Oratorio Parvo de la Congregación del Oratorio de Valencia, cuya iglesia es hoy parroquia de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri. Cuando dicha capilla fue destruida tras la desamortización, como el adyacente convento, el retablo se instaló sobre la hornacina del retablo del transepto de la Epístola de la iglesia, dedicado hasta ese momento a San Francisco de Asís. Sin embargo, en 1847 se puso como titular de este retablo a la Virgen de la Saleta, por lo que hubo que desplazar el de Ignacio Vergara, que pasó al *Capitulet*.<sup>30</sup> Milagrosamente salvado el contenido mueble de dicha capilla en la guerra civil, el retablo pasó por fin a la Basílica de la Virgen de los Desamparados, donde se conserva en precario estado. La invocación de la Virgen de la Luz, titular del retablo, fue dada por el padre Pantoix, que hizo pintar la imagen de esta Virgen a Espinosa,<sup>31</sup> la cual, iconográficamente, es una variante de la Virgen del Rosario. La magistral pintura de Espinosa, muy luminosa y colorista, por tanto ya del final de su carrera –a no ser que en realidad la pintara un discípulo suyo, el oratoriano José Ramírez (†1692), como afirma Palomino–,<sup>32</sup> muestra a la Virgen sedente, sobre un trono de nubes poblado de serafines, sosteniendo en su regazo al Niño Jesús, que ostenta una flor con la siniestra

y bendice con la diestra. La Virgen ofrece con su mano derecha un rosario de coral, mientras en derredor aparecen, entre resplandores, cuatro angelitos que portan otros tantos rosarios y rosas. Ya en el siglo XVIII debió pensarse en construir un marco adecuado a la belleza de la pintura y estilísticamente afín a la arquitectura del Oratorio parvo; habida cuenta de que Ignacio Vergara estaba realizando a la sazón diversas obras de escultura para la iglesia conventual a mediados del siglo XVIII, no es extraño que recibiera el encargo del retablo-marco de la Virgen de la Luz, bellísimo testimonio de su más refinado estilo. El retablo se compone de un basamento y un marco; el primero presenta forma de consola de perfil sinuoso, “a la romana”,<sup>33</sup> en cuyo frente aparecen cincelados sobre oro los emblemas del Oratorio y de San Felipe Neri –estrellas, corazón inflamado y bonete sobre libro–, más diversos adornos de rocalla. El marco que encuadra el lienzo de Espinosa está sostenido por dos bellos ángeles mancebos que aparecen arrodillados sobre un escalón situado sobre el banco del retablo; por sus fisonomías y ademanes, de gracioso contraposto, son tallas que se emparentan estilísticamente con las figuras angélicas que el escultor labró para la portada de la catedral de Valencia, si bien el encarnado, policromía y estofado que ostentan, a base de originales rocallas perfiladas sobre sus vestimentas, les aportan una nota más rica y aire más decididamente rococó. El marco propiamente dicho está guarnecido con asimétricas rocallas, palmas, rayados o resplandores, dos serafines sobre nubes en la base, y un barroquísimo dosel de perfil bulboso en el remate, que es sostenido por dos angelitos en vuelo, y está adornado con guardamalletas, dos angelitos sedentes flanqueando el monograma de María y un corazón inflamado entre nubes y resplandores en la cúspide. El marco está dorado con pan de oro, reservándose la policromía para las figuras angélicas y los elementos emblemáticos.

El otro retablo conservado en la Basílica, procedente asimismo del *Capitulet*, actualmente se halla arribado en una estancia contigua a la tribuna del templo (fig. 7), y debido a la imposibilidad de montarlo completo, por carencia de espacio, ha perdido su ático, desaparecido para siempre, y, inexplicablemente, dos lienzos del banco. Así pues, sólo se conserva el único cuerpo, con cuatro soportes de orden compuesto enmarcando el nicho, esto es, dos columnas en plano avanzado, flanqueadas por sendas pilastras, con imóscapos relevados y fuste estriado, presentando en sus pedestales respectivos pinturas sobre lienzo de los santos Vicente Ferrer, Vicente Mártir, Tomás de Aquino y Luis Bertrán, más dos pequeños medallones representando, en los imóscapos de las columnas, a San Joaquín y Santa Ana, y diversas alegorías marianas distribuidas alrededor del nicho y en los entrepaños.<sup>34</sup> El retablo está tallado en madera, dorado y policromado, con imitación de jaspes, y dadas las características clasicistas de los soportes y la moderación ornamental del conjunto, debe datar de c. 1730, época en la que se realizaba una completa reconstrucción de la capilla del *Capitulet*,<sup>35</sup> de la que constituyó posiblemente el retablo principal.

<sup>28</sup> Sobre la historia de este modelo de retablo edicular en Valencia *vid.* mi artículo “Las capillas colaterales de la catedral de Valencia: restitución y lectura de sus programas iconográficos”. *Ars Longa*, n.º 6, Valencia, 1995.

<sup>29</sup> Se conserva una lápida en la portada donde se lee: “Primitiva capilla de la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados donde el pueblo valenciano por primera vez admiró y veneró la Santísima imagen original y donde se instaló la Real Cofradía en 1411. Renovada por la misma corporación en 1667. Restaurada en 1867”.

<sup>30</sup> J. Sanchis y Sivera, *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico-descriptiva*, Valencia, 1913, p. 109.

<sup>31</sup> La atribución es de Orellana, *op. cit.*, pp. 234-235, quien la recoge de V. Ximeno y Sorlí, *Escritores del Reino de Valencia, cronológicamente ordenados*, tomo II, Valencia, 1749, p. 112.

<sup>32</sup> A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, pp. 1036-1037. José Ramírez pintó los desaparecidos cuadros del claustro de la Congregación, entre otras obras, siendo fidelísimo al estilo de Espinosa, según afirma el tratadista cordobés.

<sup>33</sup> Como así aparece mencionado este tipo de mesa de altar en numerosos contratos del siglo XVIII, entendiéndose “a la romana” como a la moda de los que se fabricaban en Roma en el período Rococó. *Vid.* como ejemplo los que reproduce J. Nicolau Castro, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, *passim*.

<sup>34</sup> Las alegorías marianas representadas son, de arriba abajo y de izquierda a derecha, las siguientes: el ciprés, el pozo, la torre de David, la azucena, el sol, la rosa, la luna, la palmera, la fuente y la escalera.

<sup>35</sup> D. Benito Goerlich, “Conjunto del Hospital Viejo u Hospital de los Pobres Inocentes (incluye la ermita de Santa Lucía)”, *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II, Valencia, 1983, p. 350.

# AL MARGEN DE LO QUE DIGAN: LA ABSTRACCIÓN LÍRICA Y LAS CAJAS ESPACIALES DE LUIS FEGA COMO RESPUESTA A LA MUERTE DEL ARTE. UNA APROXIMACIÓN

ALICIA PÉREZ TRIPIANA / CARLOS MIRANDA GARCÍA

ENTRE la etapa que va desde 1910 a 1933, tomando como referencias la *Primera acuarela abstracta* de Vasily V. Kandinsky —aunque la fecha no sea muy exacta— y la disolución de la Bauhaus, se desarrollaron dos tendencias fundamentales de la abstracción: la primera, la denominada abstracción lírica, expresionista, intuitiva y simbólica de V. Kandinsky (1866-1944), artista y tendencia que daban rienda suelta a la imaginación o sugestión anímica del artista y del espectador; y la segunda, la abstracción geométrica, como búsqueda de un método científico aplicado al lenguaje. Ambas tienen en común la búsqueda de un nuevo planteamiento universalista y profundo; en definitiva, un nuevo idealismo.

En cuanto a la primera tendencia, la preocupación prioritaria de V. Kandinsky fue mostrar un arte del espíritu —poético y subjetivo—, en ningún caso con connotaciones políticas o sociales. Es el punto de partida de una abstracción cuyas características más acusadas son el color y la libertad de trazo; los contenidos, en general, simbólicos, místicos, no como puro juego de formas, sino como un planteamiento orgánico filosófico.

Los pintores estadounidenses de los años 50 compartían actitudes similares más que un espíritu en común, caracterizándose por el principio plástico de la violencia expresiva de la ejecución material. Lo importante es la fuerza, la movilidad, la potencia. La pintura resultante es dinámica, centrándose su intensidad emocional en el desarrollo de los trazos o su estructuración de las zonas cromáticas, en la que el signo y el gesto asumen un valor como prolongación, en el exterior, de la interioridad del artista. El significado básico de estas tendencias deben comprenderse como dos posturas convergentes: en relación con el pasado, suponía la más pura utilización de las premisas expresionistas y surrealistas; frente a los movimientos posteriores, supuso un punto de referencia dentro de una concepción artística clasificable de romántica, puramente plástica y, sobre todo, personalista.

A finales de la década de los años 60 y en la de los 70, tienen lugar en Francia movimientos artísticos que postulan nuevos contenidos. Uno de los más importantes, y el de mayor interés para este trabajo, es el grupo *Support-Surface*, con autores como Vicent Bioules (1938), L. Cané (1943), Marc Devade, el pintor y teórico Claude Viallat (1943-1983), A. Valensi, etcétera. El escultor y crítico Marcelin Pleynet —secretario de redacción de la revista *Tel Quel*— influyó en su difusión al igual que la revista fundada en 1971 *Peinture, Cahiers Théoriques*. En este mismo año, se celebró una exposición en la Ciudad Universitaria de París, en la que se pudo apreciar las características más sobresalientes de este movimiento, que constituye un retorno analítico a la pintura, donde lo importante es el campo o superficie cromática, no el formato, tendiendo, pues, hacia un nuevo esteticismo que recupera los ideales de la pintura contemplativa de M. Rothko, recordada en la exposición *L'art du réel*, dedicada a los pintores abstractos estadounidenses de las décadas de 1950-1960, que tuvo lugar en el Grand Palais de

París en 1968; por lo tanto, dan un valor total al soporte material, a los valores coloristas utilizados con plena capacidad —con el uso frecuente de los acrílicos—, dejando claro la proyección subjetiva de los artistas, que utilizan grandes telas expuestas sin marco, extendidas en diferentes superficies y que guardan, después, enrolladas, lo que fue muy imitado posteriormente. Para estos artistas, el arte debe desmitificarse, despojarse de cualquier elemento artificial y buscar su estructura básica. Como puede comprobarse, resulta imposible desligar esta nueva abstracción de posición crítica del movimiento cultural relacionado con los acontecimientos del Mayo del 68 en París.

Pero el aspecto político-crítico y de provocación se margina en la última generación de artistas abstractos, agrupada bajo la denominación de *Pintura Pintura* o *Retorno a la Pintura*, que suceden a la anterior, para buscar sólo los valores propios de la pintura como único análisis válido. Se vuelve al Expresionismo Abstracto y a la Abstracción lírica, con trazos gestuales y explosión cromática.

En parte, de la mano de los propios artistas de las décadas de 1950 y 1960 que siguen trabajando, como Soulages, Hartung, Sheider y Tàpies, o más recientes como Christian Sorg (1941), M. Friedma (1943), M. Gontard, J. M. Broto, X. Grau y J. M. Sicilia. La abstracción sobresale en España en la década de los años 80 con J. N. Baldeweg, M. A. Campano, E. Looz, etcétera.

Uno de los fenómenos característicos de nuestros años 70 fue el de la *Pintura Pintura* de base francesa y sobre todo estadounidense, como M. Rothko, Barnett, Newman y, más actualmente, Richter, J. Schnabel y Blecner. Broto, X. Grau y los demás redactores de *Trama* permitieron hacer un primer balance de aquel movimiento en el momento álgido de lo que podría denominarse su *fase dogmática*.

En la escena española, han seguido apareciendo figuras importantes, sin lugar a dudas, que ejercen una fuerte influencia en el panorama artístico actual, como pudo verse, a finales de los años 70, en las dos exposiciones colectivas que permitieron una primera aproximación a la abstracción: se trata de *Pintura I* en la Fundación Joan Miró de Barcelona y *En la pintura* en el Palacio de Velázquez de Madrid.

El objeto de esta comunicación es la aproximación a uno de los últimos movimientos de esta tendencia que, bajo el título de *Líricos del fin de siglo*, se presentó en una exposición colectiva de artistas españoles en el MEAC entre los meses de febrero y marzo de 1996 y, con un carácter más global, en otra que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez del Retiro durante los meses de abril y junio, donde se expusieron obras de autores extranjeros y españoles encuadrados en la misma corriente. Por lo que respecta a la primera muestra, se trató de aglutinar, en una aproximación estructural y general, una manera lírica de abordar y reafirmar en la práctica la misma esencia de la pintura desde la abstracción, contestando a la supuesta muerte del



1. *Ecoba (I)*, Luis Fega.

arte tan en boga. Las obras expuestas mostraban la pluralidad de soluciones y propuestas, a veces notoriamente diferentes, la complejidad y riqueza de lo que en ningún caso se podría unificar en una corriente, sino, más bien, definir como un grado de sensibilidad pictórica y vivencial, en la que los autores tienen como elemento común la asimilación de todo lo hecho anteriormente en el campo de la abstracción no geométrica —sin que falte alguna alusión irónica a esta tendencia—, con la utilización conjunta de lenguajes signícos y gestuales. En este sentido, se debe reiterar que estos artistas, situados en el tópico de la crisis actual del arte —¿ha habido alguna época histórica que no haya sido crítica?—, no innovan, en líneas generales, absolutamente nada, y que sus resultados formales ya fueron dados por autores anteriores. No obstante, lo válido en ellos es la apropiación de todas las tendencias y su asimilación personal, sin que resulte de ello un arte de yuxtaposición, sino, más bien, de síntesis, que ofrece soluciones diversas a lo que ya se había venido haciendo antes. Se trata de volver, como ya se ha indicado, a los valores puros de la pintura, sin acercamientos de tipo *apriorístico*, donde lo único válido es la calidad formal. Esto no supone, sin embargo, una renuncia a planteamientos de tipo estético o social, como la función actual del arte y su tan debatida muerte. Tampoco se trata de un acercamiento nostálgico a movimientos anteriores, vistos como modélicos —aspecto que sí supondría la muerte del arte—, sino, como podrá comprobarse más adelante, de reaprovechar y asimilar personalmente la multiplicidad de todo lo anterior, sea o no abstracto —lo importante es la indagación del fenómeno pictórico en sí mismo, dentro de sus propias leyes, como un medio más de conocimiento de la realidad en el momento actual, lo que, como tal cuestión, no es, en absoluto, nada novedoso; sí, la respuesta que se pueda dar—, para proporcionar soluciones nuevas, que no van a suponer, como es evidente en este caso, un corte traumático que dé solución a la crisis.

El artista objeto de esta comunicación interesa por su bruscidad en la representación espacial y por su fórmula rompedora respecto a propuestas anteriores.

Luis Fega nació en Plantón (Asturias) en 1952, y, en declaraciones recientes, asume su atracción y deuda hacia el Informalismo español, que tanto tuvo que ver con los movimientos internacionales. Confesión que pocos harían pública, L. Fega la hace con la misma limpieza con la que se enfrenta a cada trabajo. En ARCO 96, en la Galería de May Moré, se expusieron unos trabajos del artista con fórmulas nuevas de tratamiento

del espacio, revisadas desde una mayor claridad conceptual y gestual.

Novedosa es la fuerza con la que presiona una tentación tridimensional, muy eficaz como presencia larvada, como tensión, sin romper el predominio de los valores puramente pictóricos.

Esta nueva concepción del espacio y su representación en las *Cajas espaciales*, con fuertes trazos de color, puede conectarse, en alguna medida, con la obra del estadounidense Frank Stella (1936-): el estudio entre la representación del espacio ficticio y el real o, lo que es lo mismo, entre el espacio pictórico y el ilusionista. Pero, mientras que para F. Stella parte de su obra es explosión e inmersión en el espacio del espectador, sin que exista diferencia alguna, para L. Fega se establece un juego ambiguo que une lo novedoso del maestro americano y la tradición pictórica del XVII.

En su serie de *Cajas espaciales*, L. Fega trabaja equiparando el espacio sugestivo de los brochazos de color que se entrelazan y superponen sobre el cuadro con el espacio real del soporte, abriendo aquél su superficie hacia el espacio real, como, en una primera visión, un estallido de la obra y una aproximación al espacio real del espectador, de esta forma, sustituye la pintura ilusionista tradicional por una especie de relieve muy peculiar, destruyendo, en principio y aparentemente, los límites tradicionales de las artes, lo que conectaría, conceptualmente, con las vanguardias históricas.

Se pueden distinguir tres fases en el estudio y ejecución de las *Cajas espaciales*: la primera tiene que ver con el tratamiento concedido a lo más plano o soporte general, creado por la capa adherida al fondo, tratada con textura rugosa y toques de color antagónicos que producen un primer efecto de relieve pictórico. En la siguiente etapa, acrecienta la diferencia al añadir bandas de acetato que se superponen y crean varios niveles de profundidad, acentuados por las transparencias y realzados, a su vez, por sugestivos trazos de pintura, creando una fuerte ilusión espacial. Esta especie de *collage* se convierte, por tanto, en un relieve. El cuadro-relieve definitivo, así madurado, consiste en volúmenes masivos que llenan el lienzo. Por último, el cuadro se encierra dentro de un espacio propio o caja espacial que produce un alejamiento del espectador, objetualizándolo, cosificándolo y haciéndolo, a su vez, misterioso e inalcanzable.

En estas diferentes fases de formación del espacio, se puede observar con qué precaución el artista se adentra en el espacio real, ya que no pretende cambiar de género ni pasar de la pintura al relieve. Lo que intenta con esta erupción de la superficie en el espacio tridimensional es hacer corpórea la ilusión visual. El espacio creado en la obra ya no es sólo espacio pintado, sino espacio construido.

El resultado final de todas estas fases produce una síntesis de elementos contrapuestos —lo que parece relieve es, en realidad pintura: pintura concreta, real, válida en sí misma como ente autónomo y diferenciador— y una ambigüedad que tendría mucho que ver con los estudios espaciales del Barroco pleno y tardío que, sin abandonar las características esenciales y diferenciadoras de la pintura, crean la ilusión de un espacio que prolonga o trata de insertarse en el del espectador. Así pues, hay que destacar, en primer lugar, la utilización de materiales novedosos y, en conexión con ciertas vanguardias históricas y movimientos contemporáneos, poco nobles, como el acetato, empleado en tiras colocadas en distintos planos, cuya transparencia, intangibilidad y flexibilidad, similares a las del espacio del espectador, proporcionan, en principio, un aspecto inaprehensible, de lo que en sí mismo es espacio en varias profundidades, susceptible de ser tratado como soporte del color; así, éste goza de total libertad: no depende de un soporte material para moverse a su antojo por ese lugar. En segundo lugar, si se tiene en cuenta la característica específica del *collage* que, en sí mismo, trata de romper los límites entre lo real y lo ficticio, las tiras superpuestas de acetato coloreado intentan, igualmente, quebrar las fronteras entre el espacio del cuadro y el del es-



pectador, mostrándose como líneas de luz que se mueven con total libertad por ambos espacios. Por último, hay algo que refrena este estallido y pone un límite entre la realidad pictórica y la del espectador: el hecho de poner un marco —que restringe y diferencia el espacio de los haces de luz—, tapado con un cristal —que impide su desbordamiento—, para una mejor conservación de lo que se considera *arte*. Con este gesto se tiene claro la distinción entre arte y realidad, como dos cosas distintas y entre las que no puede haber más que una relación unívoca, de contemplación, nunca de interacción; así pues, la obra vuelve a elevarse como algo ejemplarizante que sólo puede ser admirado y cuya practicidad es mínima, conculcando uno de los principios de las vanguardias históricas, que pretendían hacer de la vida arte y del arte vida.

Sin embargo, en este juego de ambigüedades, por el propio dinamismo y vitalidad que dibujan las tiras de acetato coloreado, la obra se opone a la estética de lo impersonal, propio de la teoría de las vanguardias históricas de tipo social llegando hasta el *Pop* y el conceptual, y conecta con la de lo gestual, propio de las de tipo existencial, reafirmando el trazo genial del artista y el valor único y ejemplarizante de la obra frente a la muerte del arte.

### Bibliografía escogida

- Aguilera Cerni, Vicente (director): *Diccionario del arte moderno. Conceptos, ideas y tendencias*, Valencia: Fernando Torres, 1986.
- Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1986 (vol. 2).
- Blok, Cor: *Historia del arte abstracto. Desde 1900 hasta 1960*, Madrid: Cátedra, 1987.
- Bozal, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*, Madrid: Espasa-Calpe, 1995.
- Brea, José Luis: *Las auras frías*, Barcelona: Anagrama, 1991.
- Brown, Jonathan: *La Edad de Oro de la Pintura Española*, Madrid: Nerea, 1990.
- Calvo Serraller, Francisco: *Del futuro al pasado*, Madrid: Alianza, 1990.
- Chilvers, Ian: *Diccionario de Arte*, Madrid: Alianza, 1995.
- Danto, Arthur: "El final del arte", *El Paseante* 23, 24, 25 (1995), 30-54.
- Hamilton, George Heard: *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Madrid: Cátedra, 1983.
- Honnef, Klaus: *Arte Contemporáneo*, Köln: Taschen, 1993.
- Hughes, Robert: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona: Anagrama, 1992.
- Kandinsky, Vasily V.: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona: Labor, 1986.
- : *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor, 1988.
- Michelis, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1988.
- Mondrian, Piet: *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid: Debate, 1989.
- Olmo, Santiago B.: "Las preguntas de la pintura", *Lápiz* 120 (1996), 38-48.
- Pernes, Fernando: "Arte Contemporáneo y muerte del arte", *Kalías* 14 (1995), 10-17.
- Sandler, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Impresionismo Abstracto*, Madrid: Alianza, 1996.
- Tàpies, Antoni: *El arte contra la estética*, Barcelona: Ariel, 1978.
- Toussaint, Laurence: *"El Paso" y el arte abstracto en España*, Madrid: Cátedra, 1983.
- VVAA: *"A la pintura". Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.
- : *Frank Stella*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- : *Otras Meninas*, Madrid: Siruela, 1995.
- : *Líricos del fin de siglo. Pintura abstracta española en los años noventa*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- : *Las nuevas abstracciones*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Velázquez, 1996.

## EL PROYECTO DE LA ESCUELA VASCA Y EL GRUPO GAUR (1966-69)

ANA OLAIZOLA

MIENTRAS que en el contexto internacional una nueva coyuntura favorable a las nuevas manifestaciones artísticas permite que el arte de vanguardia relaje su tensión utópica a favor de actitudes más autónomas o formalistas, en el País Vasco, la voluntad de innovación entrará en conflicto con un contexto político y social hostil que agudizará la conciencia utópica de los artistas, produciéndose una identificación ética entre vanguardia artística y política. Por tanto, podemos hablar de una pervivencia del espíritu de la vanguardia histórica en el arte y los artistas vascos de los años 60.

Tan importante como el compromiso de la modernización del lenguaje artístico será la búsqueda de una identidad propia, aspectos ambos que enlazan con las inquietudes que rodearon al proyecto del renacimiento artístico vasco en los años 30.<sup>1</sup> La continuidad de dicho proyecto quedará asegurada por la activa presencia de Jorge Oteiza (1908, Orio), quien ideará el programa de la Escuela Vasca que protagoniza la escena artística guipuzcoana de los años 60 a través del grupo Gaur.

La ambivalencia de localismo-universalismo, tradición-modernidad que caracteriza al denominado movimiento de la Escuela Vasca, no deja de ser una manifestación común de cierta condición de la cultura española de finales del siglo XIX y de gran parte del siglo XX. F. Calvo Serraller señala que debido a la convulsa historia política de España "...temas tan graves como el de la definición de la identidad nacional y el de la modernización del país, en definitiva el de la formulación política de un Estado nacional moderno en España, constituyen problemas continuamente pendientes, son conflictos sin resolver".<sup>2</sup> Esta situación genera ese doble anhelo entre los artistas españoles comprometidos en dar una respuesta propia a su tiempo y a su entorno: de un lado, la urgente puesta al día de los lenguajes artísticos conectando con las vanguardias internacionales y de otro, la recuperación de la memoria histórica desde un nacionalismo crítico.

El espíritu regeneracionista de la Generación del 98 anunciaba ya estas preocupaciones, si bien no logró desprenderse de un idealismo romántico que le impidió comprometerse con la modernidad. Pedro Manterola<sup>3</sup> ha apuntado ya la relación entre el ideario oteiziano y la Generación del 98; una relación que se hace explícita en el apasionado diálogo crítico que el escultor mantiene en sus textos más significativos con Pío Baroja y sobre todo con Unamuno.

La búsqueda en España de unas señas de identidad que ayuden en cierto modo a nacionalizar la vanguardia artística, se

proyecta en muy diversas direcciones: desde el estado emocional frente a un paisaje que alcanza valor paradigmático en Alberto Sánchez (el *Cerro Testigo* de la Escuela de Vallecas, 1927), a la advocación de las pinturas prehistóricas en la Escuela de Altamira (1948), o la pintura tenebrista española en El Paso (1957).

El pequeño cromlech vasco del alto de Agüña se emparenta con todas esas otras propuestas de señas de identidad, si bien lo que le hace singular es la riqueza teórica de su concepción, la profunda dimensión estética de su propuesta en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca* (1963). Este texto de J. Oteiza constituye una de las contadas aportaciones teóricas del contexto peninsular, equiparable a la de los artistas más significativos de la vanguardia internacional.

Esta perspectiva general nos puede ayudar a clarificar también otros aspectos polémicos de la Escuela Vasca. Así el propio carácter de escuela, que no se ajusta al concepto tradicional de un grupo de discípulos o seguidores de un estilo artístico definido en torno a las directrices de un maestro. De hecho, la modernidad y en particular la naturaleza experimental de la vanguardia liquidó la validez artística de ese concepto histórico de escuela. Sin embargo, en los años 60 el término pervive en numerosas publicaciones que hablan una y otra vez de la escuela de Madrid, la escuela catalana, valenciana, andaluza... para referirse a grupos de artistas que trabajan con unas modalidades expresivas comunes más bien inciertas.

Por encima de la inercia en el uso del término, está la voluntad explícita de su elección en el caso de la Escuela Vasca para designar, no un grupo cerrado ni un lenguaje artístico definido, sino una actividad que se propone crear un ambiente y un nuevo estado de espíritu. Este es el objetivo fundamental de la Escuela Vasca, propósito que no deja de ser común a otras iniciativas, entre ellas la de la Escuela de Altamira. Pero Oteiza arriesga más: llega a defender la existencia de un estilo vasco que no se materializa en un lenguaje artístico, sino en constante existencial del hombre. Y no necesita concretarse en lenguaje, porque precisamente esa constante existencial supone la superación, la conclusión de los lenguajes artísticos para integrarse en el propio hombre como actitud vital, como comportamiento. El escultor prehistórico vasco logró adelantar esa solución espiritual en su pequeño cromlech vacío. Este vacío "significaría la cesación de la operación artística y el nacimiento estético del silencio, de un silencio espiritual de dominio sobre la naturaleza [...] que deja dotado al hombre de una libertad espiritual

<sup>1</sup> Adelina Moya, "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", en *Arte y artistas vascos de los años 30*. Catálogo de la exposición, Museo San Telmo, San Sebastián, 1986.

<sup>2</sup> Francisco Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana / Ministerio de Cultura, 1985, vol. 1, p. 17.

<sup>3</sup> Pedro Manterola, *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. San Sebastián, Arteleku, 1993, pp. 60-62.

para no necesitar del arte y para hacer lo que haga [...] desde su tiempo íntimo y en un nuevo orden [...] natural".<sup>4</sup>

La cultura vasca habría perdido este estilo íntimo en contacto con otras culturas, pero la tradición popular sigue siendo depositaria de su herencia espiritual. El arte contemporáneo que ha entrado a su vez en una zona de silencio, "en una disciplina de silencios y eliminaciones", mantendría una correspondencia directa con el viejo estilo para la vida del pueblo vasco.

En esta valoración del arte prehistórico y popular, se manifiesta esa tendencia de regreso a los orígenes tan característica de las vanguardias históricas comprometidas en devolver al arte su pureza primordial. Pero tal como Margit Rowell señala,<sup>5</sup> en Oteiza el objetivo no estaría ya en la búsqueda de innovaciones formales para la obra, sino en la rehabilitación de la función religiosa y en definitiva ética del arte.

La imaginación mítica ocupa un lugar central en la estética oteiziana. El mito ayudará a que el hombre se rehaga, aportándole energía para que reanude creadoramente su vida. En *Cartas al Príncipe* (1988) escribirá: "Hay que volver a soñar, a reimaginar un país como el nuestro con tan misterioso pasado que tanto repetimos y celebramos en nuestra cultura y pereza intelectual para no hacer nada. Memoria cultural, mítica, estética, religiosa, que hemos perdido, y nos conforma. Bernardo Atxaga escribe hace poco que él no había encontrado apenas vestigios de lo que yo definía como estilo vasco. Ingenuidad si cree que yo he contado con más pruebas de nuestra identidad..."

Oteiza con su construcción mítica, hace que una pequeña cultura periférica a la que se le supone una escasa tradición artística, se reintegre en las situaciones creadoras internacionales con la disposición singular que le da el haber alcanzado en su prehistoria ese silencio estético hacia el que se encamina el arte contemporáneo; "...pensarlo nada más bastaba para llenarnos de una confianza formidable".<sup>6</sup>

La misión del artista actual no sería seguir produciendo obras de arte, sino elaborar una sensibilidad estética que ha de devolver a la sociedad a través de la educación. Oteiza otorga a la estética un papel directriz en la enseñanza: al ser un conocimiento que se sitúa en la convergencia de todos los demás, posee la capacidad de reintegrar al hombre en la realidad existencial. La educación estética se erige por tanto en la cuestión central de la Escuela Vasca, proyecto que requiere la creación de un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas, como instrumento prioritario. El modelo interdisciplinar de la Bauhaus está presente en esta propuesta, que a lo largo de toda la década de los 60 tratará de materializarse en múltiples intentos tanto internacionales (contactos con André Malraux y con Giulio Carlo Argan) como locales (Laboratorios Universidad Popular de Arte Vasco en el edificio Kursaal de San Sebastián, Escuela Piloto de Arte en Deba...).

La propia estrategia expositiva (1966) de los grupos Gaur (Guipúzcoa), Emen (Vizcaya), Orain (Álava) y Danok (Navarra), confluyendo todos juntos en Pamplona, tenía como meta crear la Universidad de Artistas Vascos: "...en Escuela Vasca pretendimos los artistas vascos fundar nuestra Universidad y hacer de Pamplona nuestra capital cultural en el País Vasco".<sup>7</sup> Es necesario recordar que la enseñanza artística era muy precaria en el País Vasco y concretamente en Gipuzkoa. Pero el problema de la enseñanza no se limitaba al campo artístico, era un

problema global. La baja inversión del Estado en infraestructura educativa del País Vasco hacía que la oferta universitaria fuese pobre y dependiente de la Iglesia. A esto se añadiría el desasistimiento, cuando no la represión, de la propia cultura vasca.

Paradójicamente el vacío institucional ofrecía la oportunidad de proyectar desde unas bases completamente nuevas la actualización del programa educativo. Leemos en el manifiesto del grupo Gaur (1966): "...reiteradamente hemos propuesto entre nosotros (nunca se nos ha querido oír) la creación de institutos propios y los más avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de la enseñanza y para revitalización de nuestras tradiciones artísticas populares y de su puesta al día con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo".<sup>8</sup> Como podemos ver, el programa de educación estética no se ciñe como es habitual a la formación profesional de los artistas: es un proyecto colectivo.

La pedagogía infantil recibe una atención preferente en su calidad de formación de un "nuevo hombre". Varias de las exposiciones realizadas por el grupo Gaur se acompañan de trabajos infantiles elaborados en la Academia de los Jueves (San Sebastián), dirigida por José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer. Este taller de expresión libre parte de los métodos del pedagogo francés C. Freinet (1896-1996) y da a conocer su experiencia a través de numerosas conferencias y exposiciones propias.<sup>9</sup> Entre 1964 y 1965 E. Ferrer y J. A. Sistiaga colaboran en el ensayo de Universidad Infantil Piloto para Elorrio (patrocinada por la empresa Funcor) que trata de ser una escuela cooperativa experimental de educación primaria a través de los juegos y el arte. Otros artistas del grupo Gaur se comprometerán también con la enseñanza infantil, como José Luis Zumeta en la ikastola de Usurbil y Rafael Ruiz Belardi en las escuelas públicas de Andoain, Lasarte y Herrera, ya en los años 70.

La educación estética como proyecto interdisciplinar colectivo tiene su manifestación más explícita en la energía que los grupos de la Escuela Vasca desplegarán para hacer llegar a numerosos pueblos de Guipúzcoa un amplio programa artístico que abarca desde la dimensión teórica (conferencias sobre poesía, cine, danza, estética y pedagogía), a la expositiva (grupo Gaur), así como actuaciones musicales (grupo Ez Dok Amairu), representaciones teatrales (grupo Jarrai) y danza (grupo Argia), acompañado todo ello por muestras de instrumentos musicales populares, discos y libros sobre cultura vasca.

Pueblos como Beasain, Villafranca de Ordizia, Tolosa, Legorreta o Zaldibia acogen la obra vanguardista del grupo Gaur en espacios alternativos como escuelas, clubes, bares o frontones entoldados. Con frecuencia son los propios artistas quienes presentan la obra, en un intento de establecer relación directa con un público popular.

La galería Barandiaran, Productora de Exposiciones de Arte Compuesto (San Sebastián, 1965-67), juega un papel importante como plataforma de encuentro de los diversos campos artísticos. Oteiza, que elabora el proyecto para el funcionamiento de la galería,<sup>10</sup> lo resume así: "Tratamos de una nueva obra compuesta como integración vasca en vanguardia de todas nuestras formas de expresión tradicional".<sup>11</sup>

<sup>4</sup> Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián, Ordago, 1983 (4.ª edición), § 26. *Quousque tandem...!* se publica al mismo tiempo que la obra *El presente eterno. Los comienzos del arte* de Siegfried Giedion, teórico del movimiento moderno interesado también en estudiar la afinidad interior entre el hombre primitivo y el contemporáneo. Se da una convergencia intuitiva entre ambos conceptos como el "tiempo íntimo" o el "orden existencial natural" de Oteiza guardan un parentesco con el concepto del "presente eterno" de Giedion.

<sup>5</sup> Margit Rowell, "Una modernidad intemporal", en Oteiza, *Propósito experimental*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, pp. 17-25.

<sup>6</sup> J. Oteiza, *Quousque tandem...! op. cit.*, § 29.

<sup>7</sup> J. Oteiza, *ibidem*, nota para la 3.ª edición (1975).

<sup>8</sup> Manifiesto recogido en su versión original completa en J. Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*. San Sebastián, Hordago 1984, 2.ª edición, pp. 224-226.

<sup>9</sup> José Antonio Sistiaga, "El hombre de mañana en la expresión actual del niño", en la revista *Trama*, n.º 6, San Sebastián, 1967.

<sup>10</sup> J. Oteiza, "Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte" (1965), en J. O., *Ejercicios espirituales, op. cit.*, §§ 202-205.

<sup>11</sup> Miguel Pelay Orozco, Oteiza. Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 587.



En principio, la Escuela Vasca se nos perfila como un proyecto con capacidad de aglutinar todas las manifestaciones artísticas renovadoras del País Vasco. Los más diversos medios y estilos artísticos tienen cabida en ella: serán legítimos si son actuales. Por eso el manifiesto fundacional del grupo Gaur no define ninguna opción estilística y reclama la adhesión de todos los artistas vascos. El informalismo guipuzcoano proporcionaría "una documentación espontánea y directa del rostro profundo y tradicional de nuestra alma",<sup>12</sup> a través de la acción automática, inconsciente, que escapa a la intermediación culturalista. Su misión más clara sería dar cauce a la libre expresión en la educación estética. Emen aportaría la energía movilizadora de los componentes del grupo Estampa Popular de Vizcaya (1962) que propugnaban un arte testimonio de la realidad social, al tiempo que defendían la participación indiscriminada de "cualquier supuesto estético capaz de expresar el momento histórico de nuestro pueblo".<sup>13</sup> Por lo que respecta al grupo alavés, en un texto que semanas antes de la presentación de Gaur J. Oteiza escribe para Carmelo Ortiz de Elguea, leemos: "Vosotros estáis formando el grupo Orain de artistas alaveses y tratamos con Fraile que desde vuestras posiciones personales vais a proponer una experiencia pop-art...".<sup>14</sup>

Esta apertura se justificaría en el ideario de la Escuela Vasca con una argumentación de orden estético. Lo decisivo no es el lenguaje artístico, sino el modo de operar con él: la voluntad conclusiva del artista para integrar a la vida colectiva la sensibilidad adquirida en el proceso experimental. Pero al margen de esa argumentación, conviene tener presente que la defensa indiscriminada de lo moderno es una manifestación común de los grupos vanguardistas que se hallan inmersos en un contexto hostil. Por encima de las diferencias prevalece la necesidad de afirmar como objetivo prioritario la difusión social de la renovación artística, aunque luego surjan las diferencias a propósito de cómo entenderla.

Este hecho se patentizó en el grupo El Paso (Madrid, 1957-1960), en cuyo primer manifiesto se denunciaba la falta de estructura de apoyo que sufría el arte contemporáneo español, para a continuación declarar: "Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada. El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros...".<sup>15</sup> Sin embargo los miembros del grupo se alinearon claramente en la corriente informalista a la que caracterizaron con un acento dramático común.

Algo semejante ocurre en el grupo Gaur, formado por los escultores Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu y por los pintores Amable Arias, José Antonio Sistiaga, Rafael Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta. Así podemos decir que al margen de su declaración de intenciones integradoras, Gaur se polariza en torno a la estética informalista (J. Oteiza había anunciado ya su abandono de la actividad de escultor en 1959, tras dar por concluida su experimentación espacial de raíz constructiva en el silencio de la expresión). La obra de E. Chillida, a medio camino entre la libertad gestual informalista y el rigor constructivo, se convierte en una referencia decisiva para el ámbito artístico guipuzcoano. Los procesos escultóricos de R. Mendiburu se emparentan también con la estética informalista e incluso la obra de N. Basterretxea —a pesar de su estrecha proximidad a Oteiza— manifiesta esa hibridación entre expresión y construcción. Pero el hecho que determina la adscripción al informalismo de los artistas más jóvenes que participan en el grupo Gaur es la estancia en París a finales de

la década de los 50, coincidiendo con las últimas ondas expansivas del triunfo internacional de la corriente informalista.

El grupo guipuzcoano logrará dar un acento propio a su interpretación, que se diferenciará claramente del grave estilo propugnado por El Paso o Antoni Tàpies, las dos referencias peninsulares más significativas. La pintura informalista de Gaur se caracteriza por el vitalismo liberador de su color que manifiesta la naturaleza pictórica del cuadro, distanciándose de la carga simbólica transcendente del informalismo español.

Señalábamos ya que la voluntad de nacionalizar el cosmopolitismo vanguardista hizo que El Paso adoptase como señal de identidad la tradición de la pintura tenebrista española y en particular las *pinturas negras* de Goya. El País Vasco no contaba con una tradición pictórica tan emblemática. De hecho lo que se ha dado en llamar como "pintura vasca" se conformó en los albores de la modernidad, mediatizada por el contacto directo de sus artistas con la renovación artística de París. Básicamente se trató de un cruce entre los nuevos lenguajes pictóricos y una temática evocadora del mundo tradicional vasco. Tras la violenta interrupción que supuso la guerra civil y el aislamiento posterior, los años 60 definen un segundo y definitivo reencuentro con la vanguardia internacional, reencuentro que es capitalizado por la abstracción. Esta trayectoria hace que los artistas de Gaur se identifiquen decididamente con el carácter cosmopolita del informalismo francés, en el que se siguen escuchando ecos de la tradición luminosa y colorista del fauvismo, el último Claude Monet o Vasili Kandinsky. Como referencias significativas, los artistas guipuzcoanos señalan a Henri Michaux, Georges Mathieu, Jean Messagier...; pero tampoco les son ajenos los expresionismos más vigorosos del grupo Cobra o de la pintura de acción neoyorquina. Tal como corresponde a la última fase de una corriente artística, la interpretación que hace de la estética informalista el grupo Gaur es plural y libre.

Si la pintura protagonizó el renacimiento artístico anterior a la guerra civil, la escultura toma ahora su relevo, en sintonía con la tendencia que se observa en el panorama internacional. Como hemos señalado, el informalismo pictórico del grupo Gaur tiene que afrontar el reto de responder desde la abstracción —asignatura pendiente de la modernización del arte en el País Vasco— a una tradición representativa que expresa la cultura vasca a través del tema. Dejando a un lado la cuestión de su manifiesta calidad, el informalismo cosmopolita de los pintores guipuzcoanos no llega a satisfacer la expectativa de aunar vanguardia y señas de identidad, siendo la escultura —menos lastrada por la tradición— la que más se aproxima a cubrir esa expectativa. La ausencia de la representación es salvada en la escultura por el carácter alusivo de la propia materia primigenia: el hierro, la madera, la piedra... así como por las técnicas y procesos escultóricos que rememoran los tratamientos artesanales tradicionales. Podemos decir por tanto que la fisicidad de la escultura releva a la representación en su función reinterpretadora de la identidad cultural vasca. Aunque sería necesario matizar esta afirmación, ya que esa evocación de la tradición popular se apoya ocasionalmente también en ciertas referencias figurativas (desde el utillaje del mundo rural en E. Chillida, a los instrumentos musicales como la *txalaparta* o imágenes más arcanas como el túmulo prehistórico en R. Mendiburu).

En una valoración global del informalismo guipuzcoano no se puede dejar a un lado la cuestión de su prolongación en el tiempo más allá de la vigencia internacional de la corriente informalista. En Gipuzkoa se hace aún más manifiesta esa ten-

<sup>12</sup> J. Oteiza, *Quousque tandem...*, op. cit., índice epilogoal, explicación de la ilustración n.º 25.

<sup>13</sup> Comunicado del grupo "Emen" en Vizcaya. Bilbao, 26 de julio de 1966. En Catálogo de la exposición de los grupos Emen y Gaur de la Escuela Vasca en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, agosto-septiembre de 1966.

<sup>14</sup> J. Oteiza, "Del escultor Oteiza al pintor Elguea", en Catálogo de la exposición realizada por C. Ortiz de Elguea en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián, marzo 1966.

<sup>15</sup> J. Ayllón, Manifiesto, febrero de 1957. Recogido en L. Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 15.

dencia a la pervivencia del informalismo que caracteriza al panorama artístico español de los primeros años 60: este hecho se debe en buena parte al prestigio que le da el reconocimiento internacional alcanzado por El Paso, aunque también contribuyen otros aspectos como su elasticidad para adecuarse a un contexto difícil como el del franquismo. En todo caso resulta significativo que el grupo madrileño se disuelva en el año 1960, cuando ya la crisis del informalismo se comienza a sentir también en España.

Una justa valoración del desplazamiento temporal del informalismo guipuzcoano requiere tener en cuenta que el medio artístico y cultural de Gipuzkoa no es equiparable al de centros como Madrid o Barcelona, mejor dispuestos para la actualización de la vanguardia artística, por su concentración de canales informativos, galerías de arte, críticos, coleccionistas, etc.

Para empezar tenemos que recordar que en el contexto peninsular la batalla de la afirmación de la pintura abstracta se había desarrollado ya en los años 50,<sup>16</sup> mientras que en Gipuzkoa no se lograría abordar dicha batalla hasta la década de los 60. La frustración del proyecto de la Basílica de Aránzazu (1950-54)<sup>17</sup> y las duras polémicas desencadenadas por las actuaciones de los artistas abstractos en la primera mitad de la década de los 60,<sup>18</sup> patentizan la dificultad de la recepción social de la vanguardia en Gipuzkoa. La estructura de apoyo a la actividad artística es prácticamente nula. Apenas se cuenta con espacios expositivos dignos, la ayuda de instituciones oficiales como el Ayuntamiento o la Diputación es ínfima<sup>19</sup> y las entidades financieras no se implicarán en una política de adquisición de obra artística hasta la década de los 70.

Todo ello dificulta el normal desarrollo y la actualización de la vanguardia artística guipuzcoana, al tiempo que genera una actitud insegura y vacilante en su recepción social. En este sentido pueden resultar ilustrativas las contradicciones que manifiesta la conferencia que Antonio Valverde<sup>20</sup> pronuncia en la inauguración de la exposición fundacional del grupo Gaur en la galería Barandiaran (abril, 1966): comienza señalando la falta de novedad del lenguaje artístico de las pinturas mostradas —la actualidad estaría en las corrientes artística del pop y el op art—, para acabar poniendo en duda la viabilidad de la abstracción en relación a la Escuela Vasca. Todo ello expresa en realidad un trasfondo de añoranza por valores artísticos más tradicionales.

Llegados a este punto conviene revisar el tratamiento historiográfico que ha recibido el grupo Gaur. Sorprende constatar el silencio al que se ha visto relegado en los estudios panorámicos sobre el arte producido en España en la segunda mitad del siglo, que se han publicado en estos últimos años.<sup>21</sup> Una y otra

vez se destaca en solitario la incuestionable aportación individual de J. Oteiza y E. Chillida, para luego reducir el proyecto colectivo en el que participaron a un hecho episódico y más bien incierto.

Es necesario aclarar que el grupo Gaur no se limita a ser una parte de la estrategia expositiva que en abril de 1966 se pone en marcha en el País Vasco con el propósito de aunar las fuerzas de los artistas de las diversas provincias para constituir la Escuela Vasca. Por lo mismo, la crisis que afecta a dicha estrategia en octubre de este año en Álava no supone su desintegración.

En realidad sus miembros se agrupaban de forma natural y continua desde los últimos años 50. Antes incluso, el proyecto de Aránzazu, en el que convergieron J. Oteiza, E. Chillida y N. Basterretxea, se puede decir que forma un primer núcleo. A finales de los años 50 vemos coincidir en París a varios de los pintores del futuro grupo Gaur: J. A. Sistiaga, R. Ruiz Balerdi y J. L. Zumeta. En los primeros años 60 comparten habitualmente estudios, exposiciones colectivas y tertulias en la cafetería Mónaco, en las que también participan A. Arias y R. Mendiburu. Hacia la mitad de la década llegan incluso a habitar una misma zona: R. Mendiburu, J. A. Sistiaga y J. L. Zumeta viven en Fuenterrabía, donde también se instala R. Ruiz Balerdi en sus temporadas de visita; a su vez J. Oteiza y N. Basterretxea se hallan muy próximos, en Irún.

Después del conflicto suscitado en la exposición conjunta de los grupos Gaur, Emen y Orain en el Museo Provincial de Álava, Gaur seguirá colaborando (1967-68) junto a los grupos Ez Dok Amairu, Argia y Jarrai en el proyecto colectivo de la Escuela Vasca, haciendo llegar a numerosos pueblos de Gipuzkoa su obra vanguardista. En diciembre de 1968 y en el taller de R. Mendiburu en Fuenterrabía, Gaur abre una exposición conjunta donde se muestran las maquetas realizadas para el proyecto colectivo del aeropuerto de Fuenterrabía. Al mismo tiempo y dando continuidad a este espíritu de equipo, J. L. Zumeta, R. Mendiburu y J. A. Sistiaga elaboran colectivamente un mural público en San Sebastián.<sup>22</sup> En mayo de 1969 el grupo Gaur vuelve a exponer en la galería Grises (Bilbao) y en Huts (San Sebastián), aunque ya no participan todos los miembros iniciales. Incluso en entrevistas posteriores a estas fechas —aproximadamente hasta 1970— varios artistas siguen manifestando su pertenencia a Gaur. No existe un comunicado oficial que señale la disolución del grupo. La ausencia de un programa estilístico permite la evolución independiente de sus integrantes, de manera que no se hace necesaria la ruptura. Sencillamente va ganando terreno la proyección individual sobre la colectiva.

<sup>16</sup> A propósito de la exposición-homenaje *Blanco y negro* a artistas españoles no figurativos premiados en certámenes internacionales (galería Garro, Madrid, 1959) el crítico José M.º Moreno Galván afirmaba en su artículo "Discriminación apresurada de la abstracción en España": "...la abstracción como tal problema, ha dejado de ser vanguardia, para integrarse en la historia". Citado en F. Calvo Serraller, *España. Medio siglo...*, op. cit., p. 454. Entre los artistas homenajeados se encontraban J. Oteiza (Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bial de São Paulo, 1957) y E. Chillida (Gran Premio Internacional de Escultura en la XXIX Bienal de Venecia, 1958). La escultura abstracta de ambos artistas sólo se dará a conocer en Gipuzkoa en exposiciones que se realizarán en la década de los 60.

<sup>17</sup> El proyecto de la Basílica de Aránzazu que conjugaba la arquitectura racionalista (Luis de Laorga y Javier Sáiz de Oiza) con obra plástica vanguardista (entre otros de J. Oteiza, E. Chillida, N. Basterretxea y A. Ibarrola), constituyó un punto clave para la recuperación de la vanguardia artística vasca. El proyecto se frustra por el enfrentamiento de la estructura social de la época. Los apóstoles de Oteiza, sólo pudieron ser restituidos a la fachada de la basílica en el año 69, tras una intensa campaña de apoyo desplegada en la prensa guipuzcoana.

<sup>18</sup> Toda la primera mitad de la década transcurre en un arduo enfrentamiento entre los artistas abstractos y un contexto institucional y social adverso que tendrá su momento de mayor tensión en enero de 1963, en el que varios artistas abstractos que participan en el XII Certamen de Navidad se enfrentan abiertamente al jurado exigiendo la revocación de los premios (*Diario Vasco*, 15-I-63), al tiempo que J. A. Sistiaga reclama en una conferencia dada en la Asociación Artística Guipuzcoana "la retirada voluntaria de los cuatro críticos oficiales, señores Ribera, Clavería, Berrueto y Cobres Uranga, por incapacidad total para situarse constantemente en el momento en que vivimos" (*La Voz de España*, 6-I-1965). El abismo abierto se manifiesta de forma violenta en la agresión que sufre uno de los cuadros expuestos por A. Arias en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián. El alcalde, Nicolás Lasarte, prohíbe que Amable "o cualquier otro pintor que haga estas cosas" vuelva a exponer en las Salas del Ayuntamiento.

<sup>19</sup> El Ayuntamiento y la Diputación apenas inciden en la actividad artística. Es frecuente que dejen de cubrir las subvenciones adjudicadas a la Asociación Artística Guipuzcoana. Únicamente colaboran en la dotación de los Certámenes de Navidad.

<sup>20</sup> Antonio Valverde, "Ayalde" (1915-1970): "Euskal-Eskolari buruz", en Luis de Madariaga, *Pintores vascos*, III. San Sebastián, Auñamendi 1970, pp. 14-46 (incluye traducción al castellano).

<sup>21</sup> Véase: Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid, Espasa-Calpe, Summa Artis, vol. XXXVII, 1992. F. Calvo Serraller, *España. Medio siglo...*, op. cit.

<sup>22</sup> Encargo de la Caja Laboral Popular para la fachada de la sucursal de la plaza Pinares en San Sebastián. Estuvo expuesto durante años, para ser retirado finalmente sin explicaciones, desapareciendo fragmentado.

Gaur tiene inequívocamente una entidad de grupo artístico de vanguardia: existen un propósito y una actividad colectivas. El hecho de que su programa, como el de tantos otros grupos de vanguardia, quede a medio camino no invalida su aportación.

Ya Santiago Amón<sup>23</sup> llamaba la atención sobre este problema historiográfico a propósito de Aránzazu, cuando reivindicaba su entidad de grupo (también Oteiza reclamará este reconocimiento). Lo que es singular tanto en Gaur como en Aránzazu es que la energía difusora de la renovación artística que caracteriza a todo grupo de vanguardia, tiene esa vocación colectiva que les compromete a ofrecer el nuevo arte a la sensibilidad popular, en su propio ámbito, al margen de la promoción institucional del arte.

Se trata en definitiva de la singularidad del proyecto de la

Escuela Vasca, cuya base conceptual es creada en *Quousque tandem...!* y que desplaza la renovación de la producción de la obra artística a favor de un programa educativo colectivo para la reintegración de la dimensión estética en la propia vida. Importa entender el propósito de la Escuela Vasca y del grupo Gaur si queremos ir esclareciendo la naturaleza de nuestras vanguardias locales y su sentido en relación a la actividad creadora internacional. El hecho de que un texto estético como *Quousque tandem...!* reciba una acogida colectiva inesperada —hasta el punto de que sea “probablemente el libro que más influencia ha tenido en la creación de una conciencia de identidad nacional vasca”—<sup>24</sup> nos habla de la complejidad que presenta la valoración y la delimitación de la aportación de la vanguardia artística guipuzcoana en los años 60.

<sup>23</sup> Santiago Amón, “Néstor Basterretxea y la ‘vieja vanguardia’”, en *Nueva Forma*, n.º 74, Madrid, marzo de 1972, pp. 4-28.

<sup>24</sup> Txomin Badiola, “Oteiza. Propósito experimental”, en el catálogo del mismo título, *op. cit.*, p. 63.



## LEKUONA EN EL RECUERDO

ADELINA MOYA VALGAÑÓN

(R)ECIENTEMENTE, Jorge Oteiza ha dedicado la escultura *Combinación ternaria. Uno sobre dos. Homenaje a Nicolás de Lekuona*, adquirida por el Colegio de Aparejadores de San Sebastián. Con tal motivo, se proyectó una exposición de Lekuona. Dado que en este texto se revisaban las relaciones entre ambos artistas, así como algunos aspectos de la obra de Nicolás Lekuona, me ha parecido oportuno presentarlo como comunicación.)

El descubrimiento de un gran artista desconocido, olvidado salvo por muy pocas personas, no es frecuente. Tampoco es frecuente encontrar el amoroso cuidado de la familia de Lekuona para con una obra tan frágil y en muchos aspectos precaria, perecedera. Por ello considero una gran suerte haber colaborado en darlo a conocer, dedicando tiempo, tanto a catalogar estos materiales, como a indagar sobre su época, amigos, arte y artistas con los que tuvo relación directa. Entre los amigos artistas de Lekuona que pude entrevistar, Jorge Oteiza aportó mucho, a pesar de que obviamente, el fantasma de la guerra y sus bandos dificultaba ciertos mecanismos de la memoria.<sup>1</sup> Me habló de cómo era Lekuona, frágil, ensimismado; de cómo andaba por la calle, escrutando la vida, con su cámara forrada con papel de periódico; de su habitación de visionario, con papeles-nubes que colgaban del techo, con máscaras y un maniquí, donde tumbados en la cama daban vuelta a fotografías...; y por supuesto, de su proyectado viaje a América en el que no le acompañó, en 1935. También cedió varios documentos que han sido publicados en diversos medios<sup>2</sup> (un catálogo de la exposición "Oteiza, Lekuona, Balenciaga", de 1934, en papel Guarro, con tipografía excelente; una fotocopia de su réplica al crítico de *La Constancia*, que atacó la exposición; otra fotocopia de una carta con dibujo y texto escrito en clave de humor, por Lekuona, con motivo de su viaje a América, fechada en 1935. Y un breve texto de su despedida en GU).

Oteiza tenía en su estudio de Alzuza una pequeñísima fotografía, como son la mayor parte de las que han quedado de Lekuona, de la que hablaba con verdadero entusiasmo. La *Autofotografía* ante el espejo. En ella se proyecta borrosamente, descentrada, la imagen del artista, con traje de mangas anchas de mago y pelo largo, en el gesto de fotografiarse. La fotografía está fechada en Madrid, en 1934. Y del mismo año, pero en Ordizia, es otro autorretrato de Lekuona, con chistera, disfraz

de mago y unas gafas, dando de beber a su calavera; al fondo, desenfocada, se ve una escultura de Oteiza, titulada *Virgen Medieval*. También del mismo 1934, son los dibujos del cuaderno de apuntes, en que aparecen varias versiones del busto de Jorge Oteiza: sobre el quicio de una ventana, con el pecho atravesado por un objeto punzante, con formas escultóricas.

Puedo decir que de las muchas personas que le conocieron y entrevisté, aparte de su familia, Jorge Oteiza fue entre 1933-35 el más cercano. Es la época en que se conocieron en el certamen de Noveles y anduvieron juntos por el "madrí" ramoniano. Pero quien haya mirado su obra sabe la diferencia que sin duda les unió, como en muchas relaciones de amistad o amor, complementariamente, en un común estímulo para proyectar futuro artístico.<sup>3</sup>

En la carta que Jorge Oteiza y Nicolás Lekuona escribieron desde Madrid a Narciso Balenciaga, en Arrona, sobre su futura exposición colectiva, se ve muy clara también la diferencia. Oteiza hacía importantes proyectos en torno a la exposición que iban a realizar los tres en San Sebastián, y soñaba despierto con grandes acontecimientos, como la configuración de un nuevo grupo de artistas vascos, conferencias y apoyo político del diputado nacionalista Aguirre. Lekuona se limitaba a hablar de su trabajo (realizaba fotografías y fotomontajes destinados a *Diablo Mundo*, para ganar unas "leandras"), sin darle más importancia. Pero no ignoraba tampoco las afirmaciones de Oteiza, pues escribía a continuación de él.

Oteiza y Lekuona compartieron proyectos, amistades, aventuras, en Madrid; y durante ese verano en Ordizia, utilizando el estudio del pintor José Sarriegi y conversando con José Rezola, nacionalistas interesados por el arte y la cultura. También compartían la admiración por el escultor Alberto, por el pintor Solana y por las vanguardias que hoy llamamos históricas, incluido el arte soviético. Con su toque adolescente, Lekuona ensayó en su cuaderno de apuntes y bocetos varias firmas de "Nikolaievsky", y escribió el nombre de su amigo en la citada carta de despedida del viaje a América, como "Jorgevich". Aquel verano de 1934 habían estudiado también la posibilidad de dar un impulso al diseño de la cerámica vasca. Sin duda les preocupaba, junto con la situación de Rusia y el suicidio de Maiakovski, la renovación del arte vasco, que habiendo sido pionero en la España del fin de siglo, tendía a hacerse con-

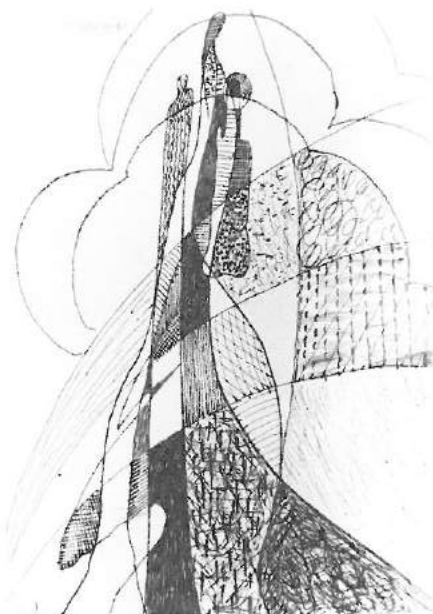
<sup>1</sup> Jorge Oteiza ha tenido, creo, que aceptar con frustración no sólo el que su joven amigo no se atreviese a ir con él a América, muriendo en la guerra, sino que muriese en el bando de Franco. Es uno de los aspectos que en torno a Lekuona han causado más revuelo, pese a que fue realmente tan frecuente este tipo de situaciones. Como ya dije en mi tesis, lo familiar pesó mucho a la hora de participar en la guerra en un bando u otro. Y al parecer, Lekuona se quedó con su madre viuda con seis hijos, en lugar de marchar con los nacionalistas. Su incorporación a GU, donde se estableció la Falange, sería un modo de salvar el pellejo. Pero en 1937 fue incorporado al frente como camillero, muriendo en Fruniz.

<sup>2</sup> La última publicación, "Orígenes de la Vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo", los contiene todos excepto la carta de Lekuona que se perdió en *La Voz de Euskadi*. También un poema que publicaría más tarde en Oteiza, *Propósito Experimental*, La Caixa, 1988.

<sup>3</sup> Un vidrioso tema que también ha revoloteado es la acusación de que Oteiza hubiese copiado de la obra de Lekuona. No quiero entrar en tan necias consideraciones, que han empobrecido el ambiente artístico del País Vasco, pero sí dejar ver cuál es mi punto de vista.



1. *Autorretrato*, Lekuona. 1934, óleo sobre cartón.



2. *Tres fantasmas*, Lekuona. 1934, plumilla.

servador, de la mano de un nacionalismo clerical, como el *Libro de Oro de la Patria* (1934), controlado por el sacerdote Aitzol, permite comprobar.

Jorge Oteiza había dicho, antes de su partida a Argentina, que quería encontrar nuevas ideas para el renacimiento vasco, y otras cosas más fuertes, como siempre. Y ciertamente, antes de efectuar su estudio *Aproximación Estética a la Estatuaria Megalítica Americana*, que dedicaría a Lekuona y Balenciaga en 1952, se advierte su búsqueda de modelos en el arte precolombino; se anticipaba este proyecto en el barro que modeló de su amigo Sarriegi, y que hoy conocemos solamente por las fotografías de Lekuona. En él se producía una integración de escultura arcaica y moderna que halló más tarde, en el mural de Aránzazu, su mejor expresión. Es decir, que en aquellos años de amistad, entre 1933-35, estaban germinando cosas importantes para ambos, como Oteiza ha escrito en más de una ocasión.

viaja a su muerte Nikolas de camillero  
Nikolas con la muerte en su camilla

(...) No digo nada y soy el que mas de tí estoy solo  
Tus últimos tres años estuvimos separados  
tantos años despues de tí he vivido y me has acompañado  
(...) ("Once de junio ha sido". Oteiza, *Propósito experimental*, [1988])

Pero el ambiente crispado de la república de derechas no era fácil. Del mismo modo que en Euzko Pizkunde (Renacimiento Vasco) se promovían actividades artístico-culturales desde una política nacionalista, en la sociedad GU los artistas de la vanguardia donostiarra e intelectuales vascos de la Falange organizaban interesantes acontecimientos, como la lectura del *Romancero Gitano* por Lorca. En ambos lugares podía encontrarse, colaborando, a Jesús Olasagasti o Juan Cabanas. Dentro de la crispación había un cierto reconocimiento, una cierta permisividad y también un cierto pugilato.

Jorge Oteiza y Narciso Balenciaga, al parecer de Acción Nacionalista Vasca, se despidieron en la sociedad GU (que había logrado llevar a Picasso a su local en agosto del 34), y

allá se quejó Oteiza del chato proyecto de renacimiento vasco al que querían encontrar alternativa, Balenciaga y él mismo, con el estudio del arte precolombino. Pero entre los asistentes la prensa no recogía el nombre de Lekuona. Y sin embargo, más adelante, cuando la guerra separó definitivamente a ambos amigos, Lekuona formaba parte de los artistas que pintaban retratos en GU para obtener dinero para el frente. (He localizado en *Unidad*, 1936, un retrato dibujado por Lekuona del jovencísimo escritor Rafael García Serrano, autor de la *Poesía de Choque*. También retrató a Paulino Garagorri.)

Ningún texto de Lekuona reflejaba sin embargo una preocupación nacionalista semejante a las de Oteiza, o en sentido inverso, a las del arquitecto Aizpurua, falangista. Entre poéticas y teóricas, sus anotaciones nada muestran de la ideología política del artista. Pero eso no quiere decir que no se manifieste su pertenencia a una cultura, a un paisaje, en su caso dividida entre el euskera hablado en casa y el castellano, vehículo principal de comunicación escrita e intelectual. Si hemos comprobado que, cuando mencionó a Aizpurua en 1935, en su carta de despedida a Oteiza, le llamó "el arquitecto fascis".

Entre las pinturas y dibujos de 1934 y 35, son frecuentes las formas en el paisaje, interpenetradas, que podemos interpretar como arquetipos, imágenes ideales de un mundo vasco originario. Las "Palabras de un escultor", de Alberto, que leyó en la revista *Arte*, debieron impresionarle.<sup>4</sup>

Hoy conocemos la aportación de Jorge Oteiza a la cultura vasca y a la escultura. Pero en el caso de Lekuona, tenemos que atenarnos a lo que su prematura muerte, en la guerra civil, interrumpió. Es decir, que estamos ante lo que ha quedado de un artista desaparecido en el momento más interesante de su vida, con todo un abanico de posibilidades sólo apuntadas.

Sin embargo, la guerra no sólo fue una catástrofe para los que desaparecieron, sino también para quienes se vieron obligados, por las circunstancias, al silenciamiento. En este sentido, Lekuona constituye un documento sobre su tiempo insustituible.

\* \* \*

<sup>4</sup> También de Oteiza años 30 existen unas *Formas al borde del camino* (1932), un *Adán y Eva* (1931). Coincido con Ana Olaizola en pensar que cuando Oteiza presentó su pequeña escultura *Formas Inconscientes...* de 1966 a la exposición fundacional y catálogo de Gaur, parece evocar aquel otro tiempo anterior.

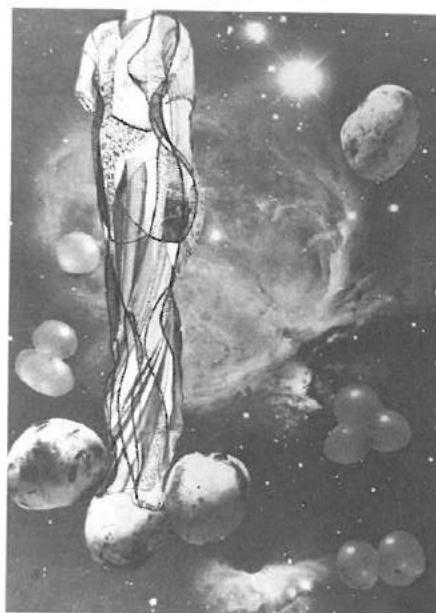
Nicolás de Lekuona (nacido en Ordizia, en 1913) inició su trayectoria artística en el ambiente ecléctico de los años 30, que en España coincidía con la época de la República. Por una parte, desde movimientos como Valori Plastici o Nueva Objetividad se había hablado de superación de las vanguardias; pero por otra parte, la radicalidad del movimiento surrealista se hacía sentir vivamente en el cine de Luis Buñuel o en la pintura de Miró, Dalí y aun Picasso. Y seguían llegando ecos de la vanguardia rusa a través de la Bauhaus, hasta 1933.

Lekuona se forma dentro del espíritu fuertemente sincrético de las vanguardias de los años 30. *Cahiers d'Art*, la revista francesa que prestaba atención al arte español, informaba puntualmente sobre la obra última de Picasso, de Braque, de Léger etc. Tuvo que ser una de las fuentes de información de Lekuona, pues hay en sus pinturas y dibujos de formas del año 1934 y 35 un modo de fundir cubismo y surrealismo, cercano a los dibujos de Braque que esta revista publicó ampliamente. Algo que también se percibe en ciertas obras de Moreno Villa, Benjamín Palencia, el mismo Renau (*Murta*) y en artistas de la llamada Escuela Española de París. Pero también circulan influencias del Picasso surrealista y del Léger realista en sus dibujos.

Otro de sus mentores fue el desenfadado autor de *Ismos*, Ramón Gómez de la Serna, a quien no sólo leyó y citó en su óleo *...ellos los detritus*, o en su cuaderno de citas literarias, sino que también le visitó para pedir consejo y asistió a su tertulia del Pombo. Pasando por una síntesis de ismos, la pintura de Lekuona fue presentando una visión progresivamente interior, surrealista, estrechamente ligada a la literatura de William Blake, Lautréamont, Alberti y otros. Pero tampoco se redujo a ello, pues lo característico en su trabajo fue la diversidad, escapando a un prematuro encasillamiento.

Las máscaras que Solana pintó como equivalentes del desgarramiento humano, y que el arte de las vanguardias elevó a categoría de arte, forman parte sustancial del mundo poético de Nicolás Lekuona. En primer lugar, existen al margen de sus pinturas o fotografías, como realidades, objetos del propio artista, realizados por él. Y en ese sentido, su carácter popular insignificante se distancia del exotismo fuerte de la máscara africana. Pero toman también acentos simbólicos en distintas representaciones, desde el más común a la cultura española, referido a la brevedad de la vida, hasta el más moderno, jungiano, que parece sugerir el verdadero ser del artista, en su inquietante *Auto-retrato*. "El espectador es alegre, pero el actor triste", escribió en su cuaderno de apuntes. Pensamos en ello al contemplar el inquietante gesto con que sujeta la máscara. Pero como algún texto de la revista *Arte* (1932) precisaba ("Máscara Sola"), la máscara existe sola, por sí misma, siente.

Respecto a la faceta fotográfica de Nicolás Lekuona, debemos recordar que desde su infancia estuvo familiarizado con la cámara. Pero nada se sabe de su fotografía creativa hasta 1932, en que comenzó a fecharla, al mismo tiempo que realizaba pintura industrial y dibujo. Lekuona conocía la fotografía de Kerestetz, Moholy-Nagy, Rodchenko, Man Ray y muchos otros. Y podemos decir que la obra de aquéllos está, pese a su extrema juventud, asimilada de algún modo, en su búsqueda constante de nuevos puntos de vista, de imágenes inesperadas así como en el análisis del medio fotográfico. Además, realizaba dibujos sobre cliché (Cliché Verre) a la manera de Corot, a los que tituló *Fotocalquídeas*, y a la manera de Brassai, técnicas mixtas entre el grabado, el dibujo y el fotomontaje, presentes desde los inicios de la fotografía y actualizadas por este último en los años 30 (*Odalisca*, 1934-1935).<sup>5</sup> Participaba plenamente del carácter experimentador de las vanguardias, con las limitaciones a tener en cuenta, desde el contexto cultural, hasta los medios no sobrados de que disponía, pues la muerte de su padre,



3. *Nace una diosa*, Lekuona. 1933-34, fotomontaje.



4. Fotografía, 1935.

el mismo año de 1932, situó a su familia, numerosa, en situación delicada. Lekuona nunca tuvo, por ejemplo, laboratorio donde experimentar con el revelado, aunque muy posiblemente tampoco lo consideró necesario.

Interesado por todas las artes, escribía juveniles definiciones sobre pintura, poesía, escultura y fotografía o arquitectura. La fotografía era para él un equivalente de la pintura instantánea, lo que supone desentrañar la condición esencialmente temporal y subjetiva de la fotografía. Como artista moderno, su fotografía retiene fragmentos de vida, tiempo que huye. Pero también proyecta la propia subjetividad: establece equivalencias de sus estados de ánimo, en fotografías como *Niños en el tiempo* y *Paisaje de soledad*, al tiempo que niega la supuesta objetividad de la cámara jugando con el encuadre, por ejemplo, en el retrato de su amigo Sarriegi.

A partir del movimiento Dadá, el fotomontaje era una práctica habitual de los artistas comprometidos con la modernidad y sus nuevos medios de comunicación de masas. Dawn Ades afirma que: "si la mayor realidad de la imagen fotográfica (opuesta por ejemplo a la caricatura) da vida al fotomontaje po-

<sup>5</sup> Aunque tuvo una réflex de placas de vidrio, las fotocalquídeas hasta ahora halladas están dibujadas sobre cliché normal, y sobre soporte de papel. En una ocasión, sobre placa de rayos X.





5. Sin título, Lekuona. 1935, fotomontaje.

lítico, todavía puede trastocar con mayor intensidad nuestra percepción ordinaria del mundo mediante lo maravilloso. Paisajes alucinados pueden resultar de la yuxtaposición de elementos totalmente heterogéneos. Trasplantados a un nuevo entorno, los objetos triviales proponen enigmas. El pensamiento se bloquea al querer razonar. Más vale pues dejar nacer nuevos pensamientos: realidades distintas son reveladas”.<sup>6</sup>

Es conocido ya hoy el amplio número de artistas españoles que desde las premisas de las vanguardias hicieron fotomontaje, y suele hacerse la diferenciación “técnica” de que lo que predominó fue el collage fotográfico. Yo me resisto a aceptar dicha denominación para el caso de Lekuona. Como ya dije en otras ocasiones, la carta de 1934 demuestra que Lekuona realizaba sus originales para ser reproducidos, destino esencial del fotomontaje, según Renau, frente al destino del collage, obra única. Pero sobre todo, la ideología que envuelve dicho trabajo concede a materiales preexistentes fotográficos el papel esencial, productivo-reproductivo.

Lo que más admira hoy son sus fotomontajes. Sabemos que desde muy joven se había dedicado a recopilar multitud de reproducciones fotográficas, y un atento examen de sus fotomontajes nos advierte de la naturalidad con que manipulaba las imágenes de otros grandes fotógrafos, de modo que cabría hablar de apropiación, en fotomontajes como, por ejemplo, *Nace una diosa*, donde la fotografía invertida del científico G. W. Ritchey (*Gran Nebulosa Orión*, reproducida en *Photo-graphie*

1930) actúa como soporte. Pero lo propio del fotomontaje consiste en llevar las imágenes preexistentes a otro plano de realidad no conveniente, es decir, a su total descontextualización.

Aunque no dejó nada escrito sobre el fotomontaje, recordando que el fotomontador Hausmann lo definió como “cine estático” o “cine sintético”, podemos retomar lo que Lekuona escribió sobre el cine: “Es el cine el mayor propagador de la energía, de la belleza, de la fantasía”. Lekuona presenta en el fotomontaje todo un mundo materialmente vuelto del revés, de fantasía, donde la realidad de la imagen fotográfica activa el choque emocional de los encuentros incompatibles. Al igual que su fotografía, su fotomontaje habla del cine que no llegó a hacer.

El fotomontaje de Lekuona participa también de esa síntesis de procedimientos divergentes que caracterizó al arte de los años 30. Los encuentros casuales de dadá y surrealismo se combinan con el concepto de espacio-tiempo dinámico, constructivista.

Una nueva mitología surge en sus combinaciones de imágenes igualadas por la cámara (un cuerpo de mujer, unas patatas, la galaxia Orión, en *Nace una diosa*). En ellas, la presencia de la mujer se hace casi obsesiva. El cuerpo femenino danza, salta y vuela libremente desnudo, se fragmenta en unidades articulables, en formas y ritmos de una música silenciosa. Tan pronto sugiere simbolizaciones de muerte o destino, como de vida renovada y fe en el futuro.

En un fotomontaje sin título del cuaderno de apuntes ha contrastado el pasivo *glamour* de dos jóvenes mujeres con la fascinante instantánea de la entrada en la meta simultánea de tres caballos, del *New York Times*.

Su fotomontaje del caballo encabritado, sin título, parece un mito invertido, semejante a la transgresión de Moholy-Nagy en su fotoplástica de *Leda y el Cisne*. Aquí, la mujer moderna se lanza libremente al espacio, mientras dos figuras masculinas permanecen atrapadas y el pelicano parece ajeno a la historia. En el fotomontaje de Lekuona se invierte el mito de la creación del hombre representado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, pues son un dedo de mano femenina y una pata del caballo quienes producen el chispazo.

Jorge Oteiza, en su reciente libro de poesía *Itziar, elegía y otros poemas*, ha relacionado este fotomontaje con su génesis preindoeuropea, interpretándolo como caballo-tótem hijo de su gran Hueco-Madre del cielo (creo entender), anterior al dios patriarcal neolítico; y con el artista vasco anterior a la Capilla Sixtina. Si bien resulta enormemente sugerente este tipo de aproximación desde el núcleo creativo, es también interesante no perder de vista lo que tiene el fotomontaje de juego lúdico, de encuentro azaroso, por lo que dejaremos la interpretación abierta a otras posibles lecturas. Sin embargo, sí quiero llamar la atención sobre este hecho, tan significativo, de la insistencia con que Jorge Oteiza ha vuelto a retomar la figura y obra de Lekuona y ha querido incorporarla a su proyecto vasco.

<sup>6</sup> Dawn Ades, “Dada et Photomontage”. París, 1977.

## LA RUINA, UN SÍMBOLO TRANSGRESOR

CARMEN BLÁZQUEZ IZQUIERDO \*

ES una evidencia que la ruina siempre ha existido, ya que va indisolublemente ligada al mismo hecho arquitectónico. Sin embargo, su contemplación como objeto estético será una de las más importantes novedades de la moderna cultura artística.

A lo largo de la historia la ruina ha sido valorada de forma compleja y cambiante, aunque no será hasta mediados del siglo XVIII —momento en que la Estética se convierte en moda filosófica entre los Ilustrados— cuando se la considere como objeto estético con validez autónoma.

### La ruina en el mundo antiguo

Para el clasicismo el concepto de belleza estaba unido al ideal de perfección y unidad de las formas, por lo tanto nada más lejos de lo bello que una obra de arte deteriorada. Esto explica la ausencia total de reflexiones estéticas sobre las ruinas en el pensamiento clásico.

A pesar de esto, el deseo de inmortalidad llevó a la sacralización de la arquitectura, motivación relacionada fundamentalmente con el sentimiento de “piedad”.<sup>1</sup> De ahí que los templos primitivos edificados en madera, pronto fueran reconstruidos en piedra para asegurar su longevidad. Un ejemplo significativo fue la reconstrucción en la época clásica del Templo de Olimpia con antiguas columnas de madera traídas del Heraión —un venerado monumento del siglo VII a.C.— en donde las mismas fueron reemplazadas por columnas de mármol.<sup>2</sup>

La asociación de la arquitectura con la idea de inmortalidad llevó a asegurar la permanencia de los edificios en el tiempo por medio de la megalomanía y la perdurabilidad de los materiales. Pero también fue ésta la causa de la destrucción de edificios y obras representativas en épocas de conflictos. La ley romana reconocía la “*Damnatio memoriae*”: un acto impositivo del vencedor que hacía desaparecer la memoria histórica del vencido al destruir sus monumentos.

### “Roma quanta fuit, ipsa ruina docet”

En la Edad Media las ruinas de la arquitectura pasada, fundamentalmente las de Roma, sirven —además de como cantera

de material para nuevas construcciones— como referente político en una sociedad decadente. Son el testimonio del pasado esplendor del Imperio Romano: “Roma quanta fuit, ipsa ruina docet”.

A pesar de su lamentable estado físico, Roma será durante el Medievo el foco más importante del poder imperial y eclesiástico: “*Caput Fidei et Caput Orbis*”.

Con el traslado de la capital imperial a Constantinopla, la ciudad había perdido casi totalmente su poder, pero sus monumentos y tradiciones siguieron siendo la mayor garantía de influencia política. Reyes, gobernantes y sobre todo los Papas, mantuvieron con ella el vínculo político que les ayudaba a legitimar su poder: “*Roma Caput Mundi*”.

Con todo, la idea de la Antigua Roma servirá en la Edad Media de inspiración a artistas y poetas, y no tanto por la belleza de sus ruinosos monumentos cuanto porque éstos sirven de estímulo a la imaginación.<sup>3</sup> Petrarca mostrará un gran interés por las ruinas clásicas, y aunque su actitud sea literaria e idealista, las ruinas le sirven para incitar al restablecimiento de la civilización perdida, la cual añora.<sup>4</sup>

Los ejemplos documentados sobre el aprecio estético de los restos antiguos en la Edad Media son muy escasos, pero con todo se han conservado algunos muy notables. Giovanni Dondi visitó Roma en 1375 y recogió por escrito el interés que se tenía por los restos antiguos: “Aquellos que han sobrevivido en alguna parte son buscados con ansiedad y examinados por personas sensibles y alcanzan cotizaciones elevadas”.<sup>5</sup>

En el Renacimiento, la conciencia de la diferencia entre las etapas históricas y la enorme curiosidad que se despierta entre los intelectuales por averiguar el porqué de las cosas fueron factores determinantes en la resurrección del pasado.

Las ruinas seguían siendo valoradas como ejemplos del pasado esplendor de la ciudad, y se las restauró o conservó por su importancia política —el ejemplo más representativo fue la reconstrucción del Capitolio— pero también fueron un rico filón para el estudio de la Antigüedad, lo que promovió su defensa.

El entusiasmo con el que los eruditos renacentistas emprendieron el estudio serio de las antigüedades, se refleja sobre todo en los estudios de topografía. La “*renovatio*” de la ciudad imperial no podía hacerse sino a expensas de los propios monumentos. Fácilmente se comprendió que no todo se podía

\* Con la colaboración de J. M. Pérez Fernández.

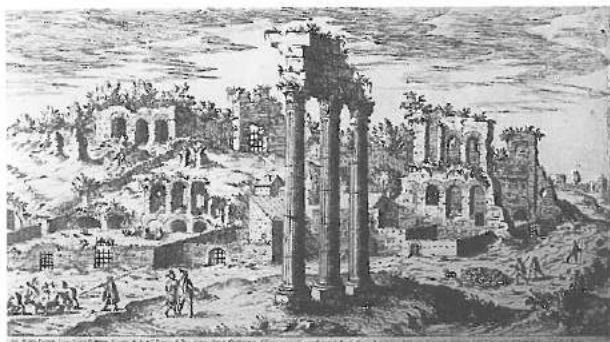
<sup>1</sup> La palabra latina “*Pietas*” no significa solamente devoción, sino que incluye también la lealtad a los antepasados y a la tierra de origen, y sobre todo se expresa en la actitud hacia la tradición religiosa. Ver E. Gombrich, “¿Por qué conservar los edificios históricos?”, *Arquitectura* n.º 2 (1989), pp. 116 a 138.

<sup>2</sup> Ver P. Gazzola, “La restauration des monuments historiques”, *La conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*, UNESCO, Paris (1989), pp. 22-23.

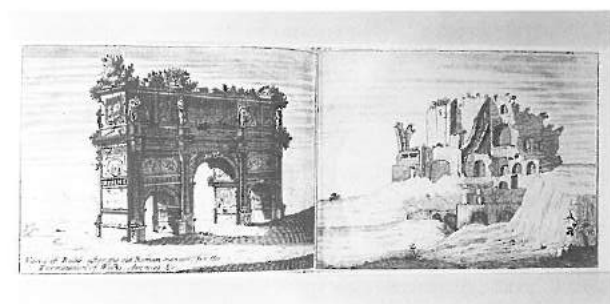
<sup>3</sup> Ver W. S. Heckscher, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in Renaissance*, Würzburg, Myr (1936).

<sup>4</sup> Ver A. Schmitt, “*Petrascas Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei*”, *KHf*, XVIII (1974).

<sup>5</sup> R. Valentini y G. Zucchetti, *Codice topografico della Città di Roma*, IV, Roma (1940-53), pp. 65-73, citado por E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid (1975), pp. 208-209.



1. Vista de la colina Palatina desde el Foro. Étienne Duperac, *I vestigi dell'Antichità di Roma*, Roma (1575).



2. Ruinas ornamentales para jardines. A la izquierda el Arco de Constantino propuesto por Batty Langley (1728).

conservar y que cada calle o edificio nuevos suponían la destrucción de restos del pasado. Pareció evidente que la única manera de seguir evocando la grandeza del pasado imperial –sin tener que preservar todos los restos y sin reconstruir lo que faltaba– era hacer alguna especie de inventario de los monumentos. La forma preferida fue plasmarlo sobre un plano de la ciudad. Ejemplos notables fueron las obras de Flavio Biondo *Roma Instaurata* (1444-6), y de Andrea Fulvio *Antiquitates Urbis* (1527).

Los libros impresos también contribuyeron a difundir el gusto por lo antiguo. Recordemos la *Antiquarie Prospetische Romane* (1500) –atribuida a Bramante– y la peculiar *Hypnerotomachia Polifili* de F. Colonna, famosa novela histórica publicada en Venecia en 1499, ilustrada con extravagantes dibujos de imaginarias arquitecturas antiguas.

En el siglo XVI la actividad constructora aumenta espectacularmente. Las consecuencias para los monumentos fueron tan desastrosas que motivaron las quejas de personalidades artísticas como Rafael, quien en 1514 mandaba un Informe al Papa León X protestando por los saqueos y destrucciones indiscriminadas y proponiendo la reconstrucción de los monumentos para que “por medio de buenos argumentos (...) sean devueltos infaliblemente a su estado primitivo, reconstituyendo aquellas partes que estuviesen totalmente arruinadas”.<sup>6</sup>

Rafael será nombrado Comisario de Antigüedades en 1515 con el deseo del Papa de parar las tropelías en los monumentos de la ciudad, pero si bien esto demuestra la buena voluntad del pontífice, el mismo papado no dio muy buen ejemplo. Las piedras del Coliseo fueron rapiñadas por sus arquitectos para construir el Palacio de Venecia, la Cancillería y sobre todo

para la nueva Basílica de San Pedro, que fue levantada sobre los demolidos restos de la que era la más antigua basílica paleocristiana de la ciudad.

El deseo de embellecimiento de las ciudades llevó al demantelamiento de gran número de monumentos. En realidad, en los siglos XVI y XVII escasearon los verdaderos defensores de las ruinas. Nadie mostraba un auténtico deseo de conservar los monumentos como testigos originales del pasado, y aquellos que no tenían significación política o no podían ser utilizados, se demolían para utilizar los mármoles.

Durante el XVII sigue sin haber una actitud estética ante las ruinas. En el mundo barroco la arquitectura antigua es asumida a través de la visión que de ella tiene el Renacimiento. Las ruinas siguen siendo valoradas como evocación de la grandeza del pasado, pero estéticamente son asumidas como una imperfección y siempre que interesan son restauradas para devolverles su primitiva imagen. Pensemos en los cuadros de Poussin o Claude de Lorraine, quienes incorporan ruinas monumentales reconstruidas a los paisajes heroicos clásicos.

### La autonomía de la ruina como elemento estético

A finales del siglo XVII las famosas controversias de la “Querelle” abren la fase que conducirá a la superación del clasicismo. Su incidencia en la teoría estética fue fundamental al establecer una clara distinción entre racionalismo e imaginación. La polémica en torno a la arquitectura entre “lo antiguo”, asociado a lo clásico, y “lo moderno”, relacionado con las nuevas cualidades estéticas de lo subjetivo y lo arbitrario, conlleva la apreciación de la ruina como elemento estético autónomo. A partir de ahora serán valoradas tanto como objetos realizados por el hombre cuanto por estar determinadas por la propia Naturaleza. La fascinación por ellas, como por la arqueología, la poesía homérica, el arte griego o el lenguaje de los pueblos primitivos, son ejemplos del retorno que se da en el siglo XVIII a lo primitivo. Es por ello por lo que las ruinas son ante todo una categoría anticlásica, una brecha a través de la cual se filtrará la decadencia del clasicismo.<sup>7</sup>

Durante la primera mitad del siglo XVIII la ruina sigue estando a mitad de camino entre la Historia y la Estética, asumida fundamentalmente como documento arqueológico. Interpretación ésta que se plasma gráficamente en las “vedute” de Roma. Estas vistas de los monumentos romanos documentaban el estudio de la arquitectura antigua, pero también servían como excelentes ejercicios de proyectación personal, donde se podía hacer uso libre de la inventiva. Piranesi, entre otros, hizo magníficos ejemplos.

Sin embargo, los grabados de Piranesi no deben ser valorados como simples vistas de monumentos antiguos, sino que inauguran una nueva fase arqueológica. Sus dibujos muestran la desolación que provoca el tiempo en las obras humanas, aun a pesar de su grandiosidad y genialidad, anticipando así el sentimiento trágico que los románticos tendrán de las ruinas.

Con todo, no será hasta bien avanzado el siglo ilustrado cuando la poética de Diderot y el movimiento inglés de lo “pintoresco” conviertan a las ruinas en objetos autónomos de contemplación estética,<sup>8</sup> superando, definitivamente, la exclusiva valoración que de ellas se venía haciendo como testigos del pasado. Es entonces cuando, entre las “gentes de gusto”, se pone de moda incorporar las ruinas –tanto auténticas como artificiales– a los jardines paisajísticos, donde empezarán a ser disfrutadas por su propia apariencia física.

El movimiento estético del “Picturesque” significó en gran medida el ocaso del Clasicismo al rechazar el revitalismo cons-

<sup>6</sup> Citado por M. Greenhalgh, *La tradición clásica en el arte*, Hermann Blume, Madrid (1987), p. 64.

<sup>7</sup> Ver S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid (1987).

<sup>8</sup> Ver S. Marchán Fiz, “La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la Historia del gusto”, *Fragmentos* n.º 6, Madrid (1985).



tructivo y las simples copias de los estilos. Con su teoría, el movimiento conseguía alcanzar el nuevo ideal estético de unión entre la Arquitectura —o el Arte— y la Naturaleza por medio de un elemento común: la ruina. La influencia del movimiento se prolonga hasta el Romanticismo y el mismo Ruskin beberá en él.<sup>9</sup> Entre los más ardientes defensores del movimiento destacará William Gilpin (1724-1804), quien propone, ya en el último tercio del siglo, la mutilación de las arquitecturas clásicas y el esparcimiento de los miembros alrededor, para dotar a los antiguos edificios de la belleza pintoresca capaz de despertar la sensibilidad del espectador.<sup>10</sup>

Las ruinas provocaban variados afectos, hechizando con su presencia física y motivando a la imaginación al mismo tiempo. La asociación de ideas que comportaban, los recuerdos y tensiones que proyectaban entre la memoria y la imaginación, las hacía motivo preferente de la teoría de la “sensibilidad”, la cual desembocaría en el movimiento estético del sentimentalismo a fines del XVIII y ponía las bases del Romanticismo.

Es por esta cualidad de poder ser disfrutadas desde una visión no condicionada racionalmente por la que los ilustrados, como después los románticos, las asocian con el concepto de lo “Sublime”. Pero la capacidad de la ruina de excitar la imaginación y hechizar al ojo llevando a la melancolía y al ensueño ya había sido puesta de relieve por artistas y poetas desde mediados del siglo XVIII. El poeta inglés Th. Warthon elogió a las ruinas en su libro *Los placeres de la melancolía* (h. 1747). Pintores que desarrollaron esta temática fueron R. Wilson, M. A. Rooker, J. I. Richards y sobre todo Th. Girtin.<sup>11</sup>

La profusión de ruinas artificiales que fueron construidas para ser colocadas en los, tan de moda, jardines paisajísticos, constata la gran acogida que tuvieron en la sociedad europea, llegando a convertirse en una manía extravagante.<sup>12</sup>

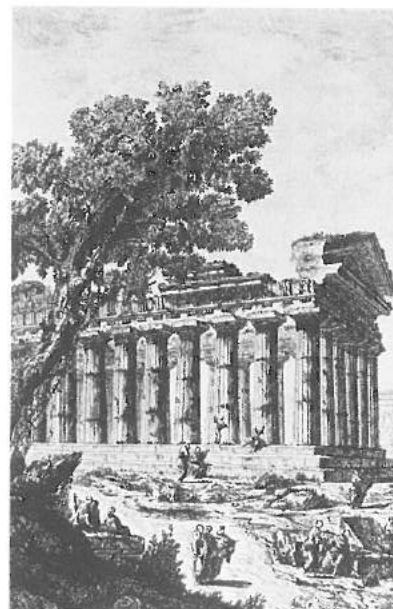
La ruina artificial, aunque no tiene el mismo valor que la histórica, se acerca a ésta por su capacidad de incitar la imaginación. Este tipo de ruina puede darse en dos modalidades: la ruina artificial construida y la pintada. En ambos casos lo más importante a tener en cuenta es que su carácter de artificio debe ser encubierto o disimulado para hacerla parecer original.

De las dos modalidades citadas, la más cercana a los conceptos de “invención” y “capricho” —ligados a la categoría estética de lo artificial y arbitrario y por lo tanto a la imaginación artística— es la de la ruina artificial pintada. Ella es motivo de los caprichos pictóricos, en los cuales, gracias a la fantasía, el artista se desentiende de las reglas arquitectónicas. La ruina se convierte así en un símbolo de libertad artística relegada a la marginalidad y a los géneros privados.

Los conceptos clásicos de simetría, unidad y orden, estaban siendo relegados en la estética moderna ante los de invención, originalidad y sugestión —todos ellos presentes en la ruina— lo que la convierte en un objeto transgresor e iconoclasta. En definitiva, en un símbolo de modernidad.

### La visión romántica de las ruinas

Tanto para la estética ilustrada como para la romántica, las ruinas manifiestan un episodio de la confrontación entre la Naturaleza y la Historia, de la cual siempre sale vencedora la primera. Mas el Romanticismo aportará una interpretación de la ruina decisiva en la formación del moderno concepto de monumento.<sup>13</sup>



3. *El Templo de Ceres* por Dumont (1769).



4. *Goethe en la campiña* por Tischbein (1787).

El deseo de retorno al Espíritu de la Naturaleza, y la conciencia de la escisión entre ésta y el hombre, hacen que el Romanticismo —movimiento estético imbuido en la llamada Filosofía de la Naturaleza— vea en las ruinas un objeto clave. La toma de conciencia de la bipolaridad de la Naturaleza —liberadora por un lado y exterminadora por otro— explica el gusto romántico por las arquitecturas del pasado, ya que éstas son vivenciadas más como una obra de la naturaleza que del hombre, y por lo tanto evocan el triunfo de la primera sobre el segundo.

De la “ruina romántica” se desprende un doble significado. Por una parte fascinan como arquitecturas nostálgicas que evocan el genio humano. Pero, por otra comportan una idea de fugacidad, signos de la inevitable sumisión a la ley de la vida y la muerte.<sup>14</sup>

El obsesivo gusto que los románticos muestran por la arquitectura del pasado —sobre todo la medieval— es comprensivo

<sup>9</sup> Esta tesis es desarrollada por D. Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architectural Landscape and Garden Design*, John Murray, London (1982).

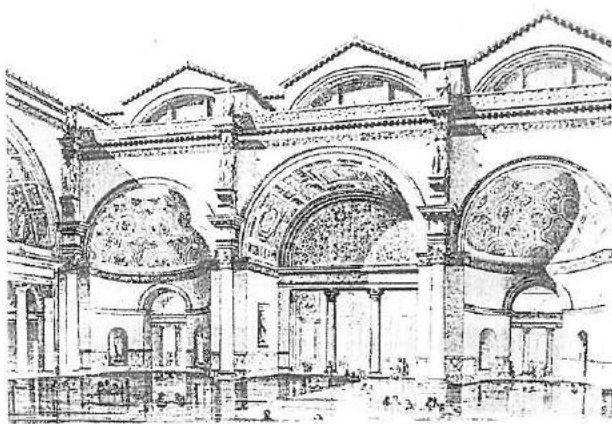
<sup>10</sup> W. Gilpin, *Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca, sobre el viaje pintoresco y sobre el dibujo de paisaje*, Londres (1792).

<sup>11</sup> Ver R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, Thames and Hudson, London (1962).

<sup>12</sup> Ver G. M. de Jovellanos, *Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*, BAE, vol. 5, Madrid (1956), pp. 365 a 381.

<sup>13</sup> Ver R. Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, Genève (1974).

<sup>14</sup> Ver R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona (1944).



5. Termas de Caracalla. Reconstrucción ideal de Viollet-le-Duc (h. 1850).

ble desde el rechazo que manifiestan al presente y a lo real frente a la naturaleza lejana y olvidada, siempre preferida por auténtica. Por ello, las ruinas sirven como símbolos de la decadencia cultural.

En la pintura romántica son frecuentes las imágenes que nos las presentan fundidas en los perfiles de acantilados y rocas, invadidas por una exuberante vegetación como si formasen parte de la misma naturaleza salvaje. Imagen ésta que es paralela a esa visión romántica de un mundo lejano evocado poéticamente a través de la remota historia.

Las ruinas, como el paisaje al cual van ligadas, sirven a los románticos como elemento expresivo de los más íntimos sentimientos humanos. Las más atractivas son aquellas que despiertan la melancolía y el recuerdo.

La pintura romántica consiguió, con el aislamiento de las ruinas en el paisaje y con la sensación de abandono que transmiten, intensificar el sentimiento poético. Las imágenes de estas pinturas conectan con la categoría de lo sublime a través de la sensación que desprende de soledad y abandono. Recor-

remos como brillante ejemplo el *Cementerio monástico en la nieve* (1817-19) de C. D. Friedrich.

La preferencia de los románticos por las ruinas medievales, sobre todo las góticas, sirve para constatar otra de las ideas claves de la estética romántica. Estas arquitecturas ruinosas son la plasmación material del profundo malestar que sentían por la sociedad y la cultura de su tiempo. Una época ésta —las primeras décadas del siglo XIX— marcada por hondas y complejas contradicciones y contra la cual protestan volviendo los ojos a las evocadoras ruinas medievales, símbolos —como las clásicas lo son de un primitivo paraíso perdido— de una lejana época heroica en la que el hombre vivía, luchaba y moría por ideales.

### El concepto de monumento y el inicio de una teoría de la restauración

La gran aportación que la Ilustración y sobre todo el Romanticismo hicieron a la arquitectura occidental, devolviéndole la vertiente “natural” a través de la estética de las ruinas, puso las bases de la moderna teoría de la restauración y del concepto de monumento como patrimonio del hombre.

Las dudas sobre la propia razón de la arquitectura, la cada vez más acuciante necesidad de innovaciones, la inevitable relación entre arquitectura y sociedad planteada a través de la educación, y el evidente problema de qué hacer con las ruinas, fueron algunas de las más importantes cuestiones que explican el cada vez mayor interés por el tema de la conservación monumental.

El año de 1794 —fecha en la cual la Convención Nacional Francesa proclama el principio de conservación de los monumentos— puede tomarse como el del nacimiento de la moderna teoría de la restauración.

Esta posición cultural, que evolucionaría históricamente junto a la misma arquitectura y al pensamiento de cada época, es la expresión de la profunda necesidad de revivir y disfrutar del monumento en su verdadera forma y significado, y desde el Romanticismo estaría siempre ligado a la relación “memoria”-“lugar”.

## "CEPILLO Y RECOGEDOR, CHAPADO EN HOJA DE ORO, CON RESTOS DE HUMANIDAD".<sup>1</sup> SOBRE LA NATURALEZA DE CARLOS PAZOS

PILAR BONET JULVE

Universidad de Barcelona

Dionisio posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un maestro lleno de dulzura.

Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*

**D**ECÍA Ortega y Gasset que *el hombre mediterráneo*, y destacaba la categoría del individuo español en esta denominación, se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente designándolo como un materialista extremo.<sup>2</sup> Según el filósofo, *el hombre mediterráneo* aprecia las cosas en su dimensión más material, en su individualidad, incluso en su miseria y sordidez, y no las cosas quintaesenciadas o estilizadas. Prefiere la escala terrenal, más táctil, sobre los símbolos intangibles.

Esta consideración Ortega la ilustra refiriendo cómo Murillo al pintar una marmita junto a la Sagrada Familia diríase que prefiere la grosera realidad de ésta a toda la corte celestial. El cielo se convierte para el artista, sin espiritualizarlo, en un lugar de olor mezquino de olla recalentada y grasienta de forma similar a las imágenes poéticas del hispano Lucano en *Pharsalia* cantando un vencido, o en la forma como el idealista Quijote se acompaña de un grosero Sancho y una puerca Maritornes; y en la manera, también, como Velázquez obligado a pintar papas y dioses se evade de tal trascendencia icónica para pintar el aire, el hermano aire que anda por dondequiera sin que nadie se fije en él, última y suprema insignificancia. ¡Semipiterno amor a lo trivial, a lo vulgar!

¿Es este factor la evidencia de que, bajo el flujo civilizador de razas y culturas más espirituales y abstraccionistas que han sedimentado en nuestro territorio histórico, pervive en el arte mediterráneo una poderosa corriente subterránea que se obstina en recrear el componente intrascendente y lúdico, terrenal y realista, incluso vulgar y grotesco de nuestra experiencia estética? ¿Es tal reflexión una prueba más de la tendencia *—la incontenente simpatía*, dice Ortega— hacia el estilo vitalista y dionisiaco que nos caracteriza? ¿De qué manera lo real que proviene del sur, cargado de pequeñas ficciones y anécdotas, se encara al estilo geométrico y abstracto del norte, y entablada la batalla entre el orden y el desconcierto se funden ambas tendencias, *ad infinitum*, sin mediar vencedores ni vencidos?

Sí, ciertamente nuestra cultura es proclive a recrear por igual la belleza ideal y monolítica *—resplandente—*, puro asunto intelectual, y delectarse al mismo tiempo con lo más terrible y trágico de la vida terrenal. Sentir idéntica pasión por la belleza y la fealdad en el placer de la pura *transgresión*. La cultura me-

diterránea sabe arrancar a los objetos banales y cotidianos una fantástica capacidad de evocación, con sorna y descaro caricaturiza las pasiones humanas burlando los códigos y formulando, desde la literatura a las artes plásticas, un ingente legado de manifestaciones en las que héroes y monstruos, sabios y locos, vírgenes y prostitutas, oro y oropeles, festejan por igual la vida y la muerte. No en vano el arte, a pesar de todo, subsiste porque hay algo básico en la vida del hombre y su voluntad de control que no es susceptible de reducir a concepto y quizás esta experiencia sólo sea posible de "representar" en un arte que no opere como discurso u ornamento sino como *imaginación* de todo aquello inconceptualizable, de lo convulsamente cambiante.<sup>3</sup> El arte se relaciona invariablemente con el peligro, el miedo, de la propia experiencia, aquella experiencia primera y material en la que dolor y conocimiento se funden.

Nietzsche nos habló del arte como *la medicina para un mal radical* que nos salva de morir de la *verdad*. Sobre este aspecto el eco del pensamiento nietzscheano sigue rememorando la dialéctica, la génesis, de los dos caracteres fundamentales de la condición humana, aquellas categorías de la vida y el arte que los griegos en los albores de la mediterraneidad expresaron de manera eminente y original en la figura de Apolo y Dioniso.<sup>4</sup> Si el primero encarna la fuerza creativa dominando el mundo de las apariencias y la fantasía como dios de la medida y la serenidad, Dioniso es el portavoz de la disolución de los límites del yo personal en un gesto de júbilo y afirmación de la vida que en su exceso también conlleva la maldad, la vulgaridad y la locura.<sup>5</sup>

Dioniso se aventura en el deseo irrefrenable del cambio, en la pasión del avenir, encarna el espacio de libertad desde la fiesta popular, misteriosa y orgiástica, en la exaltación de la danza y la embriaguez. Tal condición vive entre los pliegues de una experiencia material en permanente estado de transición, celebrando eternamente el ritual del paso, el instante de la transgresión *—un paso más allá—* y la trascendencia de la evasión; aquel momento en que los límites son percibidos como ajenos, sin sentido ni valor y que el poeta describe con el *je est un autre*: la consigna del desertor.

Ambas tendencias, apolínea y dionisiaca, emanan natural-

<sup>1</sup> El título es la descripción, la ficha técnica, que el autor (Carlos Pazos) realiza de la obra "El cuerpo es una humillación ¿Por qué no te cortas la cabeza?" de la serie *Blood Grit & Glitter* 1988-89, pieza realizada con la combinación de un cepillo de madera con la inscripción "City of New York", pala dorada con pan de oro, Polaroid y pasta dentífrica. Las minuciosas descripciones que el artista hace de sus obras, a la manera de poemas deshinchados, constituyen la trama literaria de su producción estética.

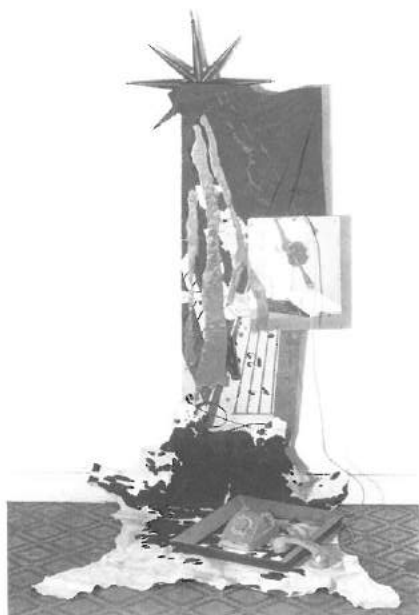
<sup>2</sup> José Ortega y Gasset: "La deshumanización del arte", *Arte de este mundo y del otro* (1911). Madrid, Revista de Occidente, 1967.

<sup>3</sup> Ignacio Castro: "Otro marco para la creación", *Lucas en la sangre*. Madrid, Editorial Complutense, 1995. El autor reflexiona sobre la creación como potencial emanativo del dolor y pugna constante con el rostro límite de la "otredad" que es la muerte.

<sup>4</sup> La existencia para Nietzsche es deseo y dolor, y la inteligencia un puro producto del instinto, una forma de consolar la experiencia humana de la vida sentida como una tragedia. El filósofo se plantea a *El Nacimiento de la tragedia* la evolución de la tragedia griega partiendo del culto a Dioniso como expresión de la desconfianza hacia la glorificación de la razón.

<sup>5</sup> Karl Rosenkranz: "Estética de lo feo", *Lo feo artístico* (1853). Madrid, Julio Oller Editor, 1992.





1. *Panorama del amor al amanecer*, 1986. Ensamblaje de objetos, 170 × 85 × 80 cm.



2. *Voy a hacer de mí una estrella*, 1975.

mente del mismo ser humano y se funden admirablemente escenificadas en la tragedia griega, fórmula que posteriormente el racionalismo socrático aniquiló en aras de la razón. Aunque los ideales puros se esfuerzan en crear modelos de máxima exactitud de belleza y el arte los formaliza, la naturaleza y el espíritu cuando se expresan en toda su dramática profundidad tienen en la condición de la fealdad, el mal y lo dionisiaco su máxima puesta en escena.

El lance entre las ideas superiores y la vocación hacia todo aquello más material y heterogéneo, tuvo en la cultura arcaica griega —matriz del *hombre mediterráneo*— cultivadores exquisitos. Ninguna mitología como la del Olimpo helénico humaniza más sus divinidades, ninguna otra historia literaria como la clásica cosifica mejor las acciones sobrenaturales. Todas ellas son narraciones que aportan conocimiento de un culto a la perfección confrontado por las figuras de sátiros, arpías, cíclopes y quimeras, recreando crímenes espeluznantes y acciones malvadas en tragedias que enfatizan la locura, las enfermedades repugnantes y las deformaciones del cuerpo mientras exhiben en las comedias vicios y depravaciones de todo tipo.

El hombre sublime o superior, el canon apolíneo, existe pues desea vencer a los monstruos y el desvario; plantea los enigmas, pero ignora el enigma y el monstruo que él mismo es. Según Nietzsche pretende llevar a la humanidad hasta la perfección, convertir al hombre en una potencia superior que afirma y que se afirma pero ignora que afirmar no es llevar, uncirse, asumir lo que es, sino por el contrario desuncir, liberar, descargar lo que vive, descargar los valores superiores y crear valores nuevos que sean los de la vida. Se trata de desertar de la voluntad de heroísmo para sentirse a gusto en las alturas y no sólo subido arriba.<sup>6</sup>

La figura de Dionisio, como la del toro en el laberinto penetrado por Teseo, no encarna la imagen de la exaltación irracional y desenfadada sin sentido ni destino, sino que revela la otra cara de la experiencia, del conocimiento. Dioniso-toro posee la única superioridad verdadera, como prodigioso animal

ligero en el fondo del laberinto, es como la fuente de la vida convertida en eterna celebración del “despertar”, la afirmación pura y múltiple, la verdadera afirmación; no lleva nada, no se encarga de nada, pero aligera todo lo que vive. Sabe hacer lo que el hombre superior no sabe: reír, jugar, bailar, es decir afirmar. Su experiencia prende forma de ditirambo entre el cielo y la tierra en que la carne y el espíritu se funden al interior del laberinto de Ariadna, ahora el laberinto de la ciudad benjaminiana.

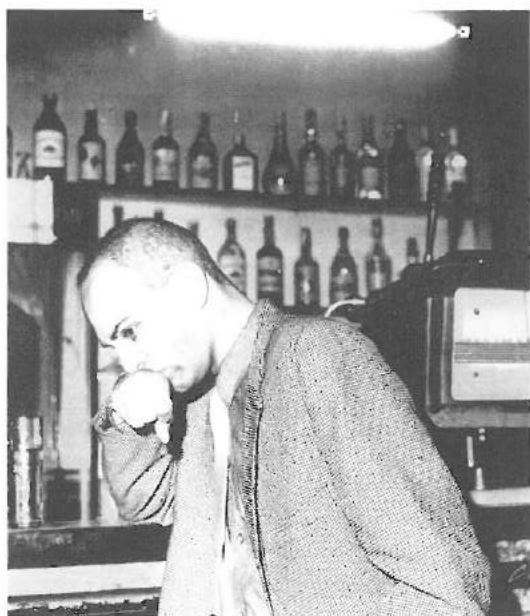
Uno y multiforme, Dioniso es atrevido, tenaz, tauromático, subterráneo —al alcance de pocos—, se libra al juego de las imágenes y de los símbolos haciendo vibrar el lenguaje por doquier, lejos de cualquier literalidad oclusiva, renunciando a la afirmación marmórea de la codiciada autoridad apolínea y convertido en un gran y poderoso falsificador, en el gran artista. ¿No es acaso el arte el poder más alto de lo falso?

Deleitarse en los objetos banales y las imágenes mediáticas, amar la fragilidad de los materiales, construir mitos personales desde la vulgaridad de una experiencia devaluada de sentido, postular el espíritu crítico hacia toda categorización estética y formalista, luchar contra el imperio de lo general desde la singularidad, ofrecer los vestigios de una cultura de arena con el gesto melancólico y el rictus de la ironía, son algunos de los valores clave en la pauta creativa de muchos de los artistas más interesantes del panorama contemporáneo español.

En estas coordenadas encontramos en Catalunya una relevante tradición de activadores de la poética objectual, artistas que consolidan su grandeza en el amor a las cosas insignificantes y como el artista-creador Dioniso alcanzan la potencia de las metamorfosis porque saben desuncirse de la seriedad y la afición a llevar cargas, de la impotencia para reír y jugar.

Los poéticos objetos surreales de Miró, el humor grotesco de Dalí, la cinica palabra-imagen de Brossa, la rotundidad de los materiales pobres de Tàpies o las singulares escenificaciones de Carlos Pazos destacan en esta fructuosa genealogía artística. Ellos son ejemplo de una particular mirada estética,

<sup>6</sup> Gilles Deleuze: “Crítica y clínica”, *Misterio de Ariadna según Nietzsche* (1993). Barcelona, Anagrama, 1996. En torno a la teoría del hombre superior de Nietzsche y otros textos sobre Dioniso, el autor perfila una sugestiva recreación del laberinto de Ariadna, protagonista que entre Teseo y Dioniso descubre el verdadero sentido de la afirmación de Ser. El laberinto ya no es el lugar del conocimiento y de la moral, ya no es un sendero en el que se introduce sujetando un hilo, sino que el laberinto se ha convertido en Dioniso-toro, y éste le susurra al oído la afirmación dionisiaca: “Soy tu laberinto”.



3. *Milonga*, 1980.



4. *Bonjour, melancolía*, 1980.

centrada en actitudes poco ortodoxas pero indudablemente de gran interés y definición de la poética contemporánea, conocen el espacio ignoto, el laberinto, entre las cosas y el sujeto:

*Dioniso ya no conoce más arquitectura que la de los recorridos y los trayectos.*<sup>7</sup>

En torno esta genética, Carlos Pazos destaca como uno de los artistas de ambiciones más fugitivas, más cercanas al espíritu del "eterno retorno" dionisiaco, un retorno que no existe sin la transmutación.

Verdadero autor de metamorfosis y traslaciones, un poeta de la vida moderna —como diría Baudelaire—, es capaz de inventar la vida desde la máscara de la realidad y confrontarse con los dioses construyendo su propio presente deseoso de vivir eternamente. Artista de difícil clasificación, cultiva los aspectos más impuros y báquicos de la pasión, manteniéndose en el espacio de la simulación y los estereotipos excomulgados por el buen gusto oficial. Su proceso de creación, obsesivo pero despreocupado por los entresijos de la técnica laboriosa, es en todo momento inconfundible, inimitable; estéril para la gestación de cualquier discípulo y a la par altamente académico en el marco de las tendencias más heteróclitas del arte de nuestro siglo.

Carlos Pazos (Barcelona, 1949) es un verdadero poeta "fin-de-siglo", salvaje y al mismo tiempo pleno de dulzura, que asume la singularidad frente los axiomas funcionalistas de la modernidad, que renuncia a la discreción abstracta de la belleza y habita en el espacio indefinido entre el cielo y el infierno (el limbo?) al margen de todo tiempo lineal. Protagonista de excepción de una cultura en constante readaptación, Pazos lleva a cabo una inmensa y peculiar operación de bricolaje, en un difícil equilibrio entre nostalgia, esperanza y desesperación.

¿Pero, cuál es la naturaleza singular de Carlos Pazos? ¿Cuáles los atributos de este apóstol de lo vulgar?<sup>8</sup>

Los recuerdos del pasado —incluso de un "tiempo no vivido"—, las pasiones humanas, los mitos de la vida moderna, el sexo, la nostalgia y el desencanto conforman algunos de sus

ejes poéticos. Sus obras están realizadas de mixtura icónica y juego lingüístico, siempre a medio camino de la perversidad y la ternura rebosando humor y ansiedad. Los materiales que combina son repulsivos, "han de ser feos", dice, "tan feos que te olvides de su fealdad": el pelo falso, los animales de plástico, la piel de cocodrilo, los cuernos de toro, las barritas de labios, el neón, los zapatos de tacón, los bambis y las fotos de la chica del mes en revistas pornográficas, construyen nuevas situaciones sobre una categoría muy particular de objetos estéticos. Objetos tanto encontrados como buscados, elegidos, reinvitados, que componen un escenario a la vez rutilante y teñido de desamparo, delirante y patético. Son obras que provocan repulsión al espectador, que ofenden por su desidia manual y exacerbado feísmo, que incordian los santuarios del Arte (museos y galerías) y que finalmente viven en los espacios subterráneos y marginales —al alcance de unos pocos— de nuestra conciencia estigmatizando a sus amantes y acólitos.

A pesar de recrear objetos e imágenes prosaicos, vulgares y estandarizados, cada obra deviene irrepetible, imposible de falsificar o imitar. Se trata de creaciones frágiles, realizadas con los restos salvados de la incineración y del olvido, imaginarios triviales de aspecto engañoso, vulgares y provocativos, retazos de una vida pueril y patética que se activa ante un mundo consumista y mediático que ha substituido el valor por el precio, el gusto por el *kitsch*, la verdad por la simulación, la experiencia por el espectáculo. En este escenario el artista transmuta los elementos y convierte en suntuoso el material pobre, extraordinarios los restos de nuestro saturado paisaje icónico, tierna la repulsión, creativa la indolencia técnica, maravillosa la vulgaridad, sentimental la pornografía y realidad absoluta la ficción. Pazos sabe jugar y reír, sabe que lo falso está contenido tanto en su modelo, en lo verídico, como en las simulaciones. El autor practica una estética de lo transitorio en el que el tiempo y el espacio de las cosas y el sujeto se confunden: "Las piezas y las instalaciones de Carlos Pazos no explican historias, las han olvidado".<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.* sobre la cuestión de los "santuarios", es decir del territorio de Dios. Dioniso ya no tiene territorio porque está por doquier en la Tierra: "Uno se lo topa por doquier y sin embargo en ningún lugar está en su casa... Más que imponerse se ha insinuado...".

<sup>8</sup> El escritor Dionisio Cañas en el texto de presentación del catálogo *Blood, Grit & Glitter. Sangre, Cascajos y Lentejuelas*, Galería Ciento, Barcelona, 1989, dice: "Hasta que no surjan los apóstoles de lo vulgar, Pazos será el San Juan Bautista, dionisiaco de una estirpe que aún no se ha manifestado lo suficiente en el panorama del arte español...".

<sup>9</sup> Ver el texto de Ángel González García en el catálogo *Carlos Pazos. Un elefante en los limbos*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993.



5. *Autorretrato*, 1995. Fotografía a color. Sobre fondo de cortina de plata y oro, fotografía-montaje de Carlos Pazos con manos-cuchillo al estilo de Freddy Kruger ("Pizza Face"), recostado sobre cueva de osas iluminada por mejillón de cerámica souvenir de Mónaco.



6. *Don Tancredo*, 1995. 31 x 70 cm. Tríptico de fotografías en color de Carlos Pazos y modelo oriental, realizado por Voodoo Victims.

A pesar del carácter excéntricamente biográfico de las obras de Pazos, nada conocemos sobre el artista, pura metamorfosis. Pero como apunta Eduardo Mendoza, "lo único que puede interesarnos de la vida de un artista es lo que él nunca dejará que sea dicho, aquello que si es dicho dejará de pertenecer a su vida para transformarse en anécdota. Del mismo modo, lo único que puede atraernos de una obra es lo que no entende-

mos, el recuerdo confuso que nos sorprende, la emoción que nos distrae de nuestra función habitual y automática de simbolizar lo que vemos y nos devuelve, como si rasgara un trapo, la realidad cruda e insondable de la materia...".<sup>10</sup>

Sin duda donde esta naturaleza singular de Carlos Pazos se expresa en toda su potencia son los retratos escenificados, las imágenes que encarna el propio autor. El artista se convierte en autor y actor, objeto de observación, manifestación de una experiencia mutante e intransferible. Estas imágenes fotográficas son la médula espinal sobre la que se articula toda su obra, los ensamblajes de objetos, las ambientaciones, actúan como marcos escénicos, el *atrezzo* para un monólogo: el artista convertido en la imagen del enigma, el rostro del miedo.

La *inseguridad* del hombre moderno que entretienen la muerte entre máscaras y representaciones empuja al artista a deambular en este laberinto químico de espejos abismales. En la serie *Voy a hacer de mí una estrella* (1975), el artista camaleónico aparece como mito del celuloide o cantante de rock, simulación en blanco y negro que impresiona por su obstinado narcisismo juvenil. Más tarde la serie en color de *En la intimidad* (1977), un conjunto de imágenes realizadas por un fotógrafo especialista de reportajes de famosos para la prensa del corazón, permite al artista escenificar un entorno más privado que sigue cincelandando su *alter ego*, coronado con la serie de objetos y postales-souvenir *Conocerle es amarle*.

Este itinerario jubiloso llega a las profundidades de su laberinto a partir de 1980, en plena madurez del autor, y adopta la imagen más patética de la melancolía y el desencanto a través de los autorretratos *Milonga* y *Bonjour melancolia* (1980). En el primero, reflejo de la crisis, el artista Dioniso aparece cansado y rodeado de la anestesia del alcohol al borde mismo de un nuevo paso hacia los infiernos, la segunda imagen es ya la visualización de la tragedia: no es la metáfora de una pérdida, sino el vacío más descarnado. La distancia entre el autor y su reflejo es mínima, tan ínfima como el impulso de saltar en el vacío, el blanco y negro de la imagen está gastado y en él Dioniso se extraña a sí mismo con el rostro anodino y sin gesto. La ficción deviene en cruel realidad, la imagen es pavorosa.

Los posteriores autorretratos nos muestran de nuevo al sujeto transmutado, ya no de personaje público o estrella caída sino de personaje cavernoso y sublime, reconvertido en enigma. El artista sabe ahora que "el laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve. El laberinto ya no es el del conocimiento y la moral, sino el de la vida y el Ser como ser viviente".

El artista, el gran falsificador, puede ya susurrar al oído de Ariadna esta cantinela: *Soy tu laberinto*.

<sup>10</sup> Eduardo Mendoza, "Reflexiones a propósito de la obra de Carlos Pazos", catálogo *Carlos Pazos 1983-1986 una selección*, Galería Ciento, Barcelona, 1986.



*Se terminó de imprimir  
en Artes Gráficas Soler, S. A.,  
de la ciudad de Valencia,  
el 7 de enero de 1998*

