



CÁCERES 1990
VIII. LICEA
CONGRESO ESPAÑOL de Historia DEL ARTE

A C T A S
VIII CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

CÁCERES, 3-6 de octubre de 1990

A C T A S
VIII CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

I

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

CÁCERES, 3-6 de octubre de 1990



EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

MÉRIDA 1992

Motivo de cubierta: WOLF VOSTELL

Dirección General de Patrimonio Cultural

Editora Regional de Extremadura
c/ El Puente, 9. Teléf. (924) 300710
06800 Mérida (Badajoz)

© JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Educación y Cultura

Edición a cargo de: *Francisco Javier Pizarro Gómez*

ISBN: 84-7671-271-5 (Obra completa)
ISBN: 84-7671-270-7 (Vol. I)
Depósito Legal: BA. 495-1992

Fotocomposición e impresión (Garamond, 10/11; 8/8,5):
Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. (923) 263388. Fax: 271512
37008 Salamanca

COMITÉ DE HONOR

Excmo. Sr. D. JUAN CARLOS RODRÍGUEZ IBARRA
*Presidente de la Junta de Extremadura
y Presidente de Honor del VIII Congreso C.E.H.A.*

Excmo. Sr. D. ANTONIO VÁZQUEZ LEÓN
Presidente de la Asamblea de Extremadura

Excmo. Sr. D. ÁNGEL OLIVARES RAMÍREZ
Delegado del Gobierno en Extremadura

Ilmo. Sr. D. CARLOS SÁNCHEZ POLO
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres

Excmo. Sr. D. MANUEL VEIGA LÓPEZ
Presidente de la Diputación Provincial de Cáceres

Magfco. y Excmo. Sr. D. ANTONIO SÁNCHEZ MISIEGO
Rector de la Universidad de Extremadura

Ilmo. Sr. D. ANTONIO VÉLEZ SÁNCHEZ
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Mérida

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. JESÚS DOMÍNGUEZ GÓMEZ
Obispo de Coria-Cáceres

Ilmo. y Rvdmo. Sr. D. SERAFÍN CHAMORRO RODRÍGUEZ
Prior del Real Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe

COMITÉ ORGANIZADOR

Presidenta del Congreso:
D.^a MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Vicepresidente:
D. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ

Secretario:
D. FRANCISCO MANUEL SÁNCHEZ LOMBA

Secretaria Científica:
D.^a PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Protocolo y Prensa:
D.^a MARÍA CRUZ VILLALÓN

Vocales:
D. MOISÉS BAZÁN DE HUERTA
D. JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
D. MANUEL GARRIDO SANTIAGO
D.^a PILAR MARCOS ÁLVAREZ
D. ANTONIO NAVAREÑO MATEOS
D.^a PILAR DE LA PEÑA GÓMEZ
D. FRANCISCO PEDRAJA MUÑOZ
D.^a TERESA TERRÓN REYNOLDS

Cartel:
WOLF VOSTELL

SECCIONES DEL CONGRESO

MESA I

EL PROBLEMA DEL ARTE EN LAS ZONAS PERIFÉRICAS

Sección I: Antigüedad y Edad Media

Presidente:

D. GONZALO BORRÁS GUALÍS

Vicepresidente:

D. MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ

Secretaria:

D.^a PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Sección II: El mundo renacentista y barroco y su proyección en América

Presidente:

D. JORGE BERNALES BALLESTROS

Vicepresidente:

D.^a NATALIA MARINHO FERREIRA-ALVES

Secretario:

D. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ

Sección III: Vanguardia y Periferia: Siglos XIX y XX

Presidenta:

D.^a MIREIA FREIXA I SERRA

Vicepresidenta:

D.^a CARMEN PENA LÓPEZ

Secretario:

D. ANTONIO NAVAREÑO MATEOS

MESA II

NUEVAS PERSPECTIVAS Y MÉTODOS EN LA HISTORIA DEL ARTE

Sección I: Imagen: Iconografía, Iconología, Semiótica

Presidente:

D. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Vicepresidente:

D. CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

Secretaria:

D.^a MARÍA CRUZ VILLALÓN

Sección II: Arte y Sociedad: Historia y Sociología

Presidente:

D. VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ

Vicepresidente:

D. GERMÁN RAMALLO ASENSIO

Secretario:

D. FRANCISCO M. SÁNCHEZ LOMBA

Sección III: Urbanismo: Territorio, ciudad y arquitectura

Presidente:

D. ANTONIO BONET CORREA

Vicepresidente:

D.^a CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA

Secretaria:

D.^a M.^a MAR LOZANO BARTOLOZZI

El VIII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Cáceres durante los días 3 a 6 de octubre de 1990, responde a la convocatoria bianual de congresos, establecida desde 1977 en Trujillo, por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA).

La Junta de Extremadura, mediante la publicación de las Actas del VIII Congreso, viene a consolidar su apoyo e interés por la investigación reflexiva sobre la Historia del Arte. Los estudios presentados por especialistas de prestigio, como los reunidos en este congreso, son fruto de análisis rigurosos que, junto a las nuevas propuestas metodológicas e interpretaciones contrastadas, se conformarán en un instrumento de especial eficacia para lograr un mayor conocimiento de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico, reflejo, por otro lado, de nuestra memoria colectiva en cuya recuperación estamos plenamente comprometidos.

El carácter itinerante del congreso, con sesiones en Cáceres, Mérida y Guadalupe, ha permitido poner en contacto a los congresistas con unos centros artísticos fundamentales de nuestra región, cuya vitalidad histórica, de la que son buen exponente sus conjuntos monumentales, ha dejado una huella indeleble en el devenir secular extremeño.

Los temas propuestos a análisis en este congreso abordaron la problemática de las relaciones Centro-Periferia en una secuencia cronológica que abarca desde la Antigüedad al siglo XX, así como la cuestión de nuevas técnicas y metodologías de la Historia del Arte, que, además de ser revisada en diferentes vertientes, abre otras vías donde aplicar las útiles conquistas tecnológicas.

La concepción elemental de las relaciones artísticas Centro-Periferia, como foco creador e innovador el primero, y sujeto receptor de influencias el segundo, se estima hoy superada. Las investigaciones más recientes en torno a la dialéctica aludida, tienden a considerar la problemática de la creación artística como un tejido vital cuya configuración se debe a la interrelación de elementos más complejos: De este modo, se hace necesario el análisis de aspectos sociológicos y políticos, además de la propia dinámica artística en sus múltiples matices, como creación y desaparición de los centros artísticos, movilidad de obras y artistas, clientela, etc... como factores interactivos actuantes en el proceso creativo de un marco geográfico concreto.

Los trabajos expuestos sobre nuevas perspectivas y métodos en la Historia del Arte, segundo de los puntos de reflexión analizados en este congreso, además de suponer una revisión sobre los sistemas metodológicos, pone de manifiesto la importancia de la informática y sus amplias posibilidades en el campo de la Imagen, Arte y Sociología y Urbanismo, siendo una herramienta de eficaz ayuda para los estudios encaminados a lograr la inteligibilidad de los códigos iconográficos, la comprensión del mundo en el contexto espacio-temporal en que la obra artística se produce y la consecución de métodos propios y eficaces para los estudios urbanísticos que lleven a comprender la ciudad en su totalidad, como síntesis de la mentalidad colectiva y existencial de la comunidad humana que la conforma.

La Junta de Extremadura, a través de la Consejería de Educación y Cultura, no podía dejar pasar esta magnífica ocasión del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte para hacer públicas sus Actas. Convencidos del rigor científico y el alto valor de sus aportaciones que, con toda seguridad, servirán eficazmente a futuras investigaciones, debo agradecer a organizadores, Instituciones y congresistas, su esfuerzo y dedicación al éxito de aquellas jornadas y al resultado de las mismas.

EL CONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Jaime Naranjo Gonzalo

Un Congreso se organiza siempre con una sana intención: reunir un determinado número de personas cualificadas que informen, se comuniquen y enseñen, al mismo tiempo que aprendan, novedades en un determinado campo científico. En Cáceres, Mérida, Guadalupe y Trujillo, lugares de celebración del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, creo que se cumplieron estos objetivos. Unas cuatrocientas personas estuvieron aquí, muchas, como se ve en los volúmenes editados de Actas, contribuyeron por escrito a la citada comunicación de ideas y contenidos; otras lo hicieron en discusiones, coloquios o intercambios verbales en pasillos y excursiones, que quedarán en el recuerdo de los interlocutores. De cualquier forma el fruto es importante y esperamos que el disfrute también lo fuera.

Los temas abordados se distribuyeron en dos Mesas: *El problema del Arte en las zonas periféricas* y *Nuevas perspectivas y métodos en la Historia del Arte*.

El primero surgió ya en la Asamblea del CEHA celebrada en Murcia dos años antes. El tema de la Periferia es actualmente bastante reiterativo como consecuencia de haber sufrido durante muchos años el protagonismo de los grandes centros políticos y culturales y la provocada marginación de otros focos artísticos. La reflexión demandaba ya una ampliación de fronteras y la búsqueda del conocimiento de la realidad regional y local o incluso la de otros países que no han constituido el pilar básico de la Historia del Arte de los tradicionales manuales. Con estos parámetros surgieron distintas aproximaciones a cuestiones centradas en diferentes épocas y marcos geográficos, entre ellos el de Iberoamérica.

La Segunda Mesa supuso la preocupación evidente de abordar problemas metodológicos y temáticos en relación al análisis de la Imagen: Iconografía, Iconología y Semiótica, Arte y Sociedad y al Urbanismo, que igualmente están de permanente actualidad en la investigación.

Como Presidenta de aquel Congreso quiero, sobre todo, agradecer la colaboración de numerosas Instituciones que desde el primer momento nos ayudaron a su realización: La Junta de Extremadura y la Asamblea de Extremadura, además de la Diputación de Cáceres y los Ayuntamientos de Cáceres y Mérida, y la propia Universidad de Extremadura. Desde la cesión, como sede, del Complejo San Francisco de Cáceres de la Institución Cultural «El Brocense», y otros lugares donde se celebraron distintas sesiones: el Real Monasterio de Guadalupe, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Muchos de los responsables de las instituciones citadas contribuyeron con su presencia a dar un realce protocolario e intelectual y a veces unas invitaciones de agasajos en magníficos marcos como el Palacio de Carvajal en Cáceres o el claustro del Monasterio de Guadalupe que muchos recuerdan todavía.

Al Comité de Historia del Arte presidido por D. Antonio Bonet Correa que contribuyó en numerosas ocasiones y de manera personal a la dinámica de las reuniones, además de ser Ponente como D. Jorge Bernales, desgraciadamente fallecido a los pocos meses y al que queremos desde aquí rendir un testimonio entrañable y respetuoso; D. Gonzalo Borrás, D. Valeriano Bozal, D. Santiago Sebastián y D.^a Mireia Freixa, y al equipo de la Secretaría del CEHA en Murcia.

Al autor del cartel y logotipos, el artista D. Wolf Vostell que dio fuerza y modernidad a la imagen del Congreso, a D. Eduardo Capa cuya colección de esculturas se expuso por primera vez en los claustros del Complejo Cultural San Francisco coincidiendo con nuestra reunión científica, así como a algunos artistas cacereños contemporáneos que también mostraron sus pinturas. No puedo dejar de mencionar asimismo la emotiva

jornada de Trujillo donde nuestra asociación rindió homenajes a D. Xavier de Salas en la Fundación que lleva su nombre, sita en el antiguo Monasterio de la Coria. Siendo recibidos cordialmente por D.^a Carmen Ortueta de Salas y D. Jaime Salas Ortueta.

Y a los compañeros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, con los que formamos un incansable equipo de trabajo, más la actividad de algunos alumnos que hicieron de guías en las visitas de nuestra ciudad monumental o de azafatas solícitas.

Me congratulo finalmente de esta publicación absolutamente necesaria para llevar a buen fin el proyecto y transcurso del Congreso. Es el testimonio de la voluntad principalmente del Consejero de Educación y Cultura, D. Jaime Naranjo y también del Departamento de Historia del Arte que con ilusión esperamos seguir colaborando en actividades culturales como ésta.

M.^a DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Presidenta del Consejo

Con la aparición de este primer volumen de los trabajos correspondientes a la mesa primera del congreso, El problema del Arte en las zonas periféricas, se cubre uno de los objetivos principales que nos fijamos al asumir la responsabilidad de organizar el VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cuando en la asamblea del CEHA celebrada en Murcia en 1988 me tocaba presentar la candidatura de Cáceres y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura como sede del Congreso para 1990, aludía a la publicación de las actas como tarea ineludible, haciéndome eco del sentir de los asistentes y portavoz de la opinión de los compañeros del Departamento que allí estábamos.

La confianza depositada en las instituciones no nos ha defraudado y hoy podemos ver hecha realidad la promesa. En efecto; la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura tuvo en su día la suficiente sensibilidad para asumir esta costosa parte del presupuesto general del congreso, cuyo desarrollo, sin duda, se hubiera resentido, como también nos comprometimos en la asamblea de Murcia, de no disponer del compromiso de la Junta de Extremadura para sufragar esta edición. En la certeza de que la institución no nos defraudaría, pudimos atender a los participantes y asistentes al congreso sin tener que escatimar excesivamente en los gastos que ello suponía.

Con la publicación de este volumen y la inmediata aparición del segundo, el cual recogerá los trabajos de la mesa segunda, Nuevos métodos y perspectivas en Historia del Arte, culmina, pues, el compromiso del Departamento de Historia del Arte en su cometido organizativo del Congreso. Hubiera sido nuestro deseo cumplirlo antes, pero diversos inconvenientes ajenos a nuestra voluntad nos han impedido tener a finales de 1991 —como era nuestro objetivo— los dos volúmenes en la calle.

Como ya se comunicó durante el Congreso, se han publicado la totalidad de los trabajos presentados y seleccionados para su lectura en el desarrollo de las sesiones. Creemos sinceramente que la selección fue acertada y que la calidad científica de los trabajos dieron al Congreso una notable altura. Por ello, creemos que la edición de las actas no sólo era una obligación para con los congresistas, sino un compromiso para con la Historia del Arte.

Hemos optado por la ordenación de los trabajos en función de la alfabética de los autores. Se trata de un total de ochenta y ocho estudios, incluidas las tres ponencias, las cuales encabezan cada una de las tres secciones que compartimentan este volumen y que incluyen los trabajos que versan sobre los mismos enunciados que las secciones del Congreso, es decir, «Antigüedad y Edad Media», «El mundo renacentista y barroco y su proyección en América» y «Vanguardia y periferia: Siglos XIX y XX».

Todos los autores han tenido ocasión de revisar sus textos y hacer las correcciones que han considerado oportunas en sus originales y en las pruebas de imprenta que, puntualmente, se les han remitido a medida que la imprenta nos las facilitaba. Por nuestra parte, nos limitamos a unificar las notas de acuerdo con el criterio que nos parecía más adecuado y utilizado por los propios autores. A éstos, quiero agradecer, además de su participación en el congreso, la presteza con la que procedían a la devolución de las pruebas corregidas y rogarles disculpas si hemos cometido algún error o no hemos cumplido correctamente con ellos.

Solamente me resta agradecer a mis compañeros de Departamento: Pilar Mogollón Cano-Cortés, M.^a Teresa Terrón Reynolds y José Julio García Arranz la ayuda que me han prestado para que las actas vean la luz, así como la generosidad y paciencia de la casa impresora.

MESA I
EL PROBLEMA DEL ARTE
EN LAS ZONAS PERIFÉRICAS

SECCIÓN 1ª
ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA

CENTRO Y PERIFERIA EN EL ARTE ESPAÑOL ANTIGUO Y MEDIEVAL

Gonzalo M. Borrás Gualis
Universidad de Zaragoza

PRELIMINAR

Cada dos años el Comité Español de Historia del Arte pone a prueba la capacidad organizadora de un Departamento universitario para alumbrar la nueva edición de un congreso nacional; en esta ocasión (octubre de 1990) la joven universidad extremeña ha posibilitado con su esfuerzo institucional la celebración de este octavo congreso del CEHA, en un nuevo alarde de generosidad difícilmente superable. En el preliminar de una ponencia científica siempre parece exigible, lo que deviene en inexcusable cuando andan en juego tanto esfuerzo humano y tanto empeño de medios materiales, preguntarse por el sentido y fundamento de los planteamientos de estos congresos, particularmente del actual que estamos celebrando.

Es obvio que la práctica de la historia del arte en España se adscribe mayoritariamente al positivismo, al estudio empírico de los hechos, a una ingente recopilación de datos que cada vez aumentan la certeza y la precisión, pero se camina sin rumbo teórico, sin cuestionar los presupuestos metodológicos ni aportar la formulación de nuevas hipótesis, ya que ello conduciría a la extinción de la actual historia del arte y a su sustitución por otra. Nuestro país no constituye una excepción en el contexto general de lo que James Elkins ha formulado con brillantez y simplificación como historia del arte sin teoría¹. A primera vista, y más todavía en el ámbito de este congreso que dedica una de sus dos secciones a viejas cuestiones metodológicas mientras la otra se sitúa bajo el paraguas de una categoría historiográfica ya pasada de moda, podría calificarse como injusta la afirmación anterior, ya que los congresos nacionales del CEHA parecen incidir una y otra vez en la revisión y cuestionamiento de conceptos fundamentales y de categorías historiográficas, en la reflexión sobre el rumbo y el sentido general de la historia del arte. Y sin embargo, a pesar de esta situación

que resulta ambigua y engañosa, existe una profunda excisión entre la práctica de la historia del arte y los fundamentos teóricos que la hacen posible. Precisamente la historia del arte positivista sigue sobreviviendo gracias a la pervivencia de principios fundamentales y de conceptos básicos que subyacen en el discurso pero que no se explicitan ni salen a la luz; como señala Elkins, asistimos a un discurso «represivo» de la teoría del arte, ya que de la represión de estas nociones generales depende la propia subsistencia de la actual historia del arte positivista, cuya intención objetivadora le conduce a evitar el discurso teórico².

De esta reflexión inicial sobre la fragmentación entre historia del arte y teoría del arte se deduce una conclusión previa, que ha de considerarse como presupuesto a cualquier ponencia de reflexión teórica sobre historia del arte, y por ello también a la presente: su escasa virtualidad en una situación de señorío de la historia del arte positivista, ya que está destinada a un consumo que la integrará dentro del discurso «represivo» anteriormente aludido, argumento que explica la escasa o nula incidencia de los intentos de reflexión teórica en congresos anteriores.

EL ARTE PROVINCIAL Y EL PROVINCIALISMO, CATEGORÍAS EN CRISIS

Las categorías historiográficas de centro y periferia, objeto de la presente ponencia en cuanto respecta al ámbito del arte español antiguo y medieval, han sustituido a las de arte metropolitano y arte provincial por considerarse historiográficamente más neutras en sus posibles connotaciones. Pero una reflexión teórica sobre la relación entre centro y periferia en la historia del arte no puede omitir una breve consideración inicial sobre la crisis

1. Cf. James Elkins, «Historia del arte sin teoría», en *Kalías*, 2 (octubre 1989), pp. 10-29. La tesis de Elkins es pesimista al concluir, tras el análisis del antagonismo entre historia del arte y teoría del arte, que la práctica positivista de la historia del arte se autoalimenta de una serie de principios o conceptos fundamentales no formulados con evidencia ni tampoco cuestionados, y cuya erradicación no parece posible ni deseable porque ello conduciría a la propia extinción de la actual historia del arte positivista.

2. En mi artículo sobre «La Historia del Arte, hoy», publicado en *Artígrama*, 2 (1985), pp. 213-237, ya denunciaba la escasez de planteamientos teóricos en la práctica de los historiadores españoles del arte y allí señalaba el efecto inhibitorio de la llamada «memoria de oposi-

ciones», un ejercicio puramente retórico de reflexión teórica, que una vez formulado se olvidaba para siempre, por lo que en mi opinión había jugado un papel esterilizante dentro del sistema. Hoy soy más pesimista, coincidiendo con las anteriores reflexiones de Elkins, y pienso que el problema no es coyuntural sino estructural y probablemente los planteamientos teóricos de los congresos del CEHA cumplen esta misma función inhibitoria; tras el congreso correspondiente, cada cual vuelve a su práctica habitual positivista, en la que siguen larvadas numerosas categorías artísticas sin formular ni cuestionar. Por ello resultan más conmovedoras algunas ponencias, como la ofrecida por mi admirable colega Valeriano Bozal, ya que el sistema de la actual historia del arte positivista se manifiesta inmune a la subversión teórica.

historiográfica actual de los conceptos de arte provincial y provincialismo, porque algunas de sus caracterizaciones artísticas perviven y subyacen en la formulación de centro y periferia, que ha de considerarse desde este punto de vista como una vieja herramienta de trabajo científico con algún perfeccionamiento. En todo caso ambas formulaciones —arte metropolitano y arte provincial, centro y periferia— han surgido en el seno del arte antiguo y con posterioridad se han extendido como categorías válidas a otros períodos históricos.

El término provincial, derivado de *provincia*, surge a propósito del estudio del arte en algunas provincias del imperio romano; en la caracterización del arte provincial romano se han enfrentado dos corrientes historiográficas; una *centrista*, que ha considerado a Roma como el principal o único motor del arte provincial romano, y otra *nacionalista*, que ha contrapuesto al elemento romano la persistente vitalidad de las etnias y culturas locales; esta problemática ha sido bien resumida por Mansuelli³. Tras la polémica historiográfica, algunos autores, entre los que destaca Ranuccio Bianchi Bandinelli⁴, han formulado una caracterización del arte provincial romano con las siguientes notas: diversidad; producción de un artesanado popular; trasunto, imitación o reflejo de obras importantes, llegadas de Roma o de otros centros de producción helenística; creación de un gusto personal, vinculado a las élites provinciales, narrativo, simbólico, expresionista y jerarquizante.

Cuando todavía formulaciones como la de Bianchi Bandinelli tenían vigor en el estudio del arte romano, Kenneth Clark utiliza en 1962 el término provincialismo⁵ como categoría historiográfica de más amplio alcance. Clark propone considerar la historia del arte europeo como la historia de una serie de metrópolis o centros artísticos, desde los que han irradiado los estilos, señalando como ejemplos Atenas en el s. V a.C., Constantinopla en los s. VI al XII, l'Ile de France en los siglos XIII y XIV, Roma en el s. XVII y París a comienzos del s. XX. Estos centros son configurados de forma simplificada como lugares de creación e innovación artísticas, mientras que su área de influencia, la periferia o las provincias, se definen como zonas artísticas de imitación y de retraso. Al arte provincial, según Clark, solamente le caben dos alternativas: de un lado la imitación, lo que conduce al fracaso artístico, y de otro la afirmación de su personalidad, el único modo de supervivencia artística. Las características de este arte provincial independiente y de valoración positiva, no imitador, se aproximan ostensible-

mente en la formulación de Clark a las ya enumeradas por Bianchi Bandinelli para el gusto de las élites provinciales: se trata de un arte que cuenta historias, que se recrea en los hechos, lírico, e intensamente visionario. Son las categorías del arte provincial romano elevadas a validez universal.

COMPLEJIDAD DE LAS CATEGORÍAS DE CENTRO Y PERIFERIA

En 1979 Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg retoman el problema del provincialismo clarkiano y sustituyen la terminología anterior por la de centro y periferia, por considerar el término periferia más neutro historiográficamente que el de provincia; además ofrecen una corrección en profundidad al contenido de la propuesta⁶. En efecto, para Castelnuovo y Ginzburg, la relación entre centro y periferia no se reduce a la antítesis que identifica al centro como lugar de creación y de innovación artísticas y a la periferia como área de retraso, según la definición simplificadora y reductora de Clark, aspecto que sólo toma en cuenta la relación en un único sentido, el de la difusión y dominación simbólica del centro sobre la periferia. Se propone analizar esta relación como un fenómeno más complejo, considerando asimismo el sentido de retorno o respuesta de la periferia, es decir, el confrontamiento y resistencia de las culturas autóctonas periféricas. Esta visión global del fenómeno, de carácter menos sesgado, propone valorar los conceptos de centro y periferia no como antitéticos sino como complementarios; por otra parte tales relaciones de ida y vuelta, no pueden limitarse a los presupuestos artísticos, sino que han de ser analizadas en su compleja diversidad política, religiosa, económica y, finalmente, artística; el trabajo de Castelnuovo y Ginzburg desarrolla una relectura del arte italiano a la luz de estas categorías historiográficas remozadas.

Pero el término periférico, al igual que el de provincial, procede asimismo de la historiografía del mundo antiguo; fue propuesto por Boethius en 1952, con motivo del Primer Congreso de Prehistoria y Protohistoria Mediterráneas para definir el influjo del arte griego sobre los países mediterráneos, tratándose de influjos artísticos sobre áreas geográficas en las que existían sociedades étnica y culturalmente muy diversas de los centros de influencia.

3. Cf. G. A. Mansuelli, «Provinciale, arte», *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, tomo VI, Roma, 1965, pp. 519-527. Este artículo de Mansuelli constituye el estado de la cuestión clásico sobre el tema. Aunque de forma más abreviada, la problemática es abordada por Manuel Bendala en *La Antigüedad. De la prehistoria a los visigodos*, Madrid, Sílex, 1990, particularmente en las pp. 176-178 y orientación bibliográfica en las páginas 265-266.

4. Cf. Ranuccio Bianchi Bandinelli, «Gusto e valore dell'arte provinciale», *Storicità dell'arte classica*, 3ª ed., Bari, 1973, pp. 381-415. La influencia científica de Bianchi Bandinelli ha sido enorme; su repercusión en España puede seguirse en Juan Carlos Elorza Guinea, «Arte provincial romano en Hispania», *Historia de España R. M. Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, vol. II, 2, pp. 713-725.

5. Cf. Kenneth Clark, «Provincialism», *The English Association Presidential Address*, London, 1962. Este artículo ha sido reeditado en la obra de conjunto de Clark, *Moments of Vision*, London, John Murray, 1981, pp. 50-62, por la que cito.

6. Cf. Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», *Storia dell'arte italiana*, dirigida por Giovanni Previtali y Federico Zeri; vol. I, *Questioni e metodi*. Torino, Giulio Einaudi ed., 1979, pp. 285-352. Este trabajo de Castelnuovo y Ginzburg aborda no sólo la problemática general de centro y periferia, sino que desarrolla sus posibilidades de renovación metodológica para el arte italiano. Los contenidos de este estudio bien pudieran haber motivado el tema de esta sección del congreso y en todo caso esta ponencia le reconoce públicamente su deuda científica, remitiendo gustosamente al lector.

Por ello es necesario, al hablar de centro y periferia, acotar en primer lugar el marco territorial⁷ en el que se consideran estas relaciones, pudiéndose diferenciar los siguientes niveles o ámbitos territoriales: a) la ciudad, el nivel territorial más reducido y estricto, donde cabe analizar las relaciones entre centro urbano y barrios periféricos y por tanto entre un arte urbano y suburbano; b) la ciudad y su territorio o área de influencia, marco territorial regional sobre el que se fundamenta en gran medida la categoría historiográfica de las escuelas artísticas y los estudios sobre geografía artística⁸; c) la ciudad como capital del estado moderno, lo que nos sitúa en un nivel territorial nacional y en la problemática de las historias del arte nacionales, con las variables de monocentrismo, oligocentrismo y policentrismo; d) el ámbito de expansión y conquista imperialistas, marco territorial supranacional en el que se establece la relación entre la metrópoli y las colonias, donde cabe la consideración del arte colonial hispanoamericano; y, por último, un marco territorial universal⁹, con abstracción de consideraciones de dominación política, en el que el centro es considerado exclusivamente desde el punto de vista artístico como foco difusor de influencias.

Obviamente en cada uno de estos ámbitos territoriales, atendida su diferente estructuración política, religiosa, económica y social, la formulación de las relaciones entre centro y periferia será bien diferente, por lo que se impone siempre la necesidad de acotar el nivel territorial de referencia.

Por otra parte el concepto de periferia no resulta ya hoy día una categoría historiográfica neutra, como Castelnuevo y Ginzburg defendieran en 1979, puesto que ha heredado las mismas posiciones historiográficas ya señaladas para la interpretación del arte provincial romano; es decir, de un lado una actitud centrista que propugna una valoración y una caracterización formal negativas del arte periférico y de otro lado una actitud nacionalista, que propugna una valoración y caracterización formal positivas. Anotamos las formulaciones de ambas actitudes para que evidenciar su deuda con las caracterizaciones formales del arte provincial y con el propósito de que afloren a superficie nociones y conceptos que todavía subyacen

larvados en la práctica de la historia del arte en nuestro país.

La actitud centrista no considera la periferia como mero alejamiento geográfico del centro sino como área de retraso, en la que se produce una recepción retardada y prolongada del arte dominante, lo que no sólo se traduce en valoraciones negativas de arcaísmo y conservatismo, sino también en una caracterización formal negativa y descalificadora, en la que entre otros aspectos, a los que se aludirá posteriormente, se insiste en la tendencia al eclecticismo ya que forzosamente mezcla e integra elementos formales que en el centro artístico han aparecido sucesivamente en un proceso continuado, mientras que en la periferia se reciben «a la vez». Esta actitud centrista comporta numerosos prejuicios de caracterización formal ya que los juicios de valor se establecen de acuerdo con los puntos de vista del paradigma dominante, respecto del cual cualquier alejamiento se valora en clave de decadencia, corrupción o pérdida de calidad. Pueden deducirse las consecuencias deformadoras de la aplicación práctica de esta actitud historiográfica (por ejemplo, la valoración del arte español en la época de los Reyes Católicos desde el punto de vista del paradigma italiano).

Esta caracterización artística negativa del arte periférico insiste además en otros aspectos formales, convertidos en estereotipo de frecuentes valoraciones: así la selección reductora de los temas y motivos del arte dominante y su constante repetición, la tendencia a la esquematización y geometrización de los motivos, el mayor desarrollo de los motivos simples, la progresión ornamental, las alteraciones introducidas en el diseño, proporciones, materiales y colorido, el énfasis puesto en la materialidad de la obra y en su proceso formal.

Pero si, por un lado, las actitudes centristas andan cargadas de prejuicios inaceptables en la valoración del arte periférico, por otro las corrientes de exaltación nacionalista distorsionan asimismo la valoración artística de la periferia al presentar las llamadas «pervivencias» de elementos de la cultura local como fenómenos de resistencia a la dominación simbólica del centro. También estas actitudes se hallan en crisis y han recibido rotundas rectificaciones. En este sentido han de tenerse en cuenta al-

7. La necesidad de acotar el marco territorial en el que se producen las relaciones entre centro y periferia y sus diferentes niveles son analizados en la voz «Provincial styles» de la *Encyclopedia of World Art*, tom. XI, 1966, pp. 742-749. En este artículo, que carece de autor para su parte general, por lo que parece responsabilidad de la redacción, se prefiere el término de provincialidad al de provincialismo utilizado por Clark y se ofrece además una ajustada enumeración de las categorías artísticas de provincialidad.

8. Al igual que lamentan Castelnuevo y Ginzburg, citados en la nota 6, para el caso italiano, tampoco para el español existe una reflexión y una discusión sobre los métodos, límites y virtualidad de una geografía artística. La mayor parte de los estudios sobre arte románico y gótico en nuestro país, tal vez condicionados por la tarea coetánea de realización de los catálogos monumentales y de los inventarios artísticos, han adoptado sin mayor cuestionamiento como marco territorial la actual división provincial, con todas las contradicciones que esta actitud implica (una provincia no constituye por lo general una unidad histórico-artística, hay provincias, por ejemplo, cuyo territorio se repartía históricamente entre varias diócesis eclesiásticas, circunstancia que genera una diversidad de zonas artísticas fragmentadas e incompletas). Se ha intentado superar estas contradicciones sustituyendo la reciente división administrativa provincial por otros marcos territoriales más acordes con la realidad histórica (coronas, reinos, diócesis, ar-

cedianados, comunidades, comarcas, etc.), pero el diseño de la geografía artística en España está por realizar y contrastar con la categoría de las llamadas «escuelas artísticas».

9. El alcance universal o mundial de los acontecimientos históricos es uno de los rasgos diferenciadores de la historia contemporánea, en el sentido en que ha sido analizado por Geoffrey Barraclough en su *Introducción a la historia contemporánea* (Madrid, Gredos, 1965); no se trata tan sólo de una ampliación del marco geográfico, es decir, de una historia de Europa con ampliaciones para el resto de los países no europeos, sino de una nueva estructura política del mundo, como consecuencia de la difusión de la industrialización, de la vida urbana, de la producción en masa y de los sistemas modernos de comunicaciones. Hasta el momento actual, aunque hemos pretendido elaborar historias generales o universales del arte, con frecuencia éstas se han limitado a la historia del arte occidental europeo (recuérdense los focos artísticos mencionados por Clark: Atenas, Constantinopla, l'Île de France, Roma, París), y en el mejor de los supuestos, con apartados para la historia del arte de otras culturas (arte islámico, arte oriental, arte americano, etc.). Sin embargo la historia actual se caracteriza por su alcance mundial y ello se refleja en el arte; una historia universal del arte sólo deviene posible en nuestros días, cuando, y esto también es revelador, después de 1945 los movimientos significativos artísticos y culturales ya no irradian desde los focos artísticos de la vieja Europa.

gunos casos concretos del arte español, en particular arte romano, en el que la actual historiografía prefiere evitar el término de «pervivencias» locales, por su connotación deformadora, ya que no se trata de elementos de resistencia a una dominación simbólica, sino al contrario, de una auténtica asimilación por parte de Roma de cuanto consideraba válido en las culturas dominadas, incluida la religión; la llamada romanización se entiende hoy como un proceso de tolerancia y asimilación de los contenidos culturales hispanos; esta redefinición del concepto de romanización se ha podido elaborar a partir de una profundización en la mentalidad e intenciones de las élites dominantes¹⁰.

Precisamente este tipo de análisis, cada vez más complejo, de las relaciones entre dos culturas, que no puede reducirse a la dialéctica de dominación y resistencia simbólicas, ya fue ensayado por el brillante estudio de Meyer Schapiro, aparecido en 1939 con el título «Del mozárabe al románico en Silos»¹¹; en este trabajo plantea Schapiro la presencia coetánea en el monasterio de Silos, en torno al año 1100, de dos estilos distintos y en muchos aspectos opuestos: de un lado la escultura románica del primer taller de Silos en las galerías norte y oeste del claustro bajo y de otro la miniatura mozárabe del Beato, realizado en el scriptorium silense y hoy conservado en la British Library de Londres. En primer lugar matiza Schapiro que la oposición estilística no es tan radical ya que varias de las miniaturas del Beato delatan ya el estilo románico internacional, mientras que en la escultura románica monumental del claustro siguen perviviendo notas y detalles del arte mozárabe local. En segundo lugar la coetaneidad de dos estilos diferentes no se explica formalmente por una «coincidencia temporal de dos generaciones», ya que no se trata de un proceso formal único, ni tampoco de una «supervivencia casual». Esta convivencia estilística responde tanto a dos mentalidades cuanto a dos funciones diferentes; el Beato es una obra de estilo tradicional y local, relacionado con la vieja liturgia hispana, de un arte mozárabe que se había mostrado extraordinariamente positivo en la iluminación de manuscritos, destinados al uso íntimo y doméstico de la lectura monástica; por el contrario la escultura monumental del claustro, que está realizada por una artesanía laica del alto nivel técnico, dentro de un estilo internacional europeo, el románico, relacionado con la nueva liturgia romana, cum-

ple una función totalmente distinta, se trata de una obra pública, destinada a la contemplación ambulante.

La virtualidad interpretativa del estudio de Schapiro sobre la confrontación del mozárabe y del románico en Silos consiste en que contempla esta relación no sólo en términos de dominación y resistencia simbólicas sino en un marco más complejo, en el que se valora positivamente la adecuación de cada lenguaje artístico a determinadas funciones y usos. Intentaré explicitarlo con un nuevo ejemplo, en este caso de convivencia de los estilos gótico y mudéjar en la arquitectura civil española de comienzos del siglo XVI, en la ciudad de Teruel el caballero Gaspar Sánchez Muñoz edificó nuevas casas entre 1511 y 1513, circunstancia que conocemos a través de las notas de su *Diario*¹², donde aporta una valiosa precisión: «víspera de la Trinidad, empezaron de abrir los fundamentos para levantar la delantera; hizola mastre Pedro de Cubillos, vizcayno, y la obra de dentro de algez hizo mastre Johan Nadal, cristiano nuevo, que había sido moro». En una misma obra coexisten dos estilos artísticos, representados por dos sistemas de trabajo, de un lado la fachada, «la delantera», es obrada por un maestro vizcaino, experto en el sistema de cantería, que en este momento sirve de vehículo formal para el arte gótico; esto supone que la parte exterior de la casa, es decir, composición, vanos y volúmenes externos, se fían a la arquitectura gótica y a lo que ello significa desde el punto de vista de las mentalidades. Pero sin embargo, todo el interior, «la obra de dentro de algez», es realizada por un cristiano nuevo, experto en el sistema de trabajo mudéjar; esto supone que la parte interior de la casa, con el correspondiente sistema de decoración mural en yeso, se fía a la tradición mudéjar y a lo que esta expresión artística significa. El gótico y el mudéjar no solamente responden a dos mentalidades diferentes, lo cual no agota la cuestión, sino que se habían mostrado particularmente efectivos para determinadas funciones, lo que también había sucedido en el caso anterior de Silos, analizado por Schapiro.

De este modo la pretendida batalla simbólica, formulada en términos de dominación y resistencia, queda cualitativamente corregida por la competencia entre dos sistemas de trabajo o, si se prefiere, entre dos estilos artísticos, que se han manifestado particularmente operativos para determinadas funciones. El fenómeno del arte mudéjar en la España bajomedieval ilustra suficientemente estas tesis.

10. Excede de los límites de esta ponencia plantear un estado de la cuestión sobre cómo entiende la historiografía española actual el concepto de romanización y por tanto las relaciones entre centro y periferia y su incidencia sobre la interpretación del arte romano en Hispania; además éste es un tema del que los historiadores del arte españoles han abdicado hace tiempo en provecho de los arqueólogos e historiadores del mundo antiguo. Por otro lado abundan más las monografías que las obras de conjunto; para una introducción al estado de la cuestión pueden utilizarse las síntesis de Manuel Bendala Galán, «La cultura en la Hispania romano-republicana. Cuestiones generales», y de Lorenzo Abad Casal, «La cultura material y el arte romano-republicano en Hispania», ambos en la *Historia General de España y América*, Tomo I, 2, Madrid, Rialp, 1987, respectivamente, pp. 569-593 y pp. 595-651.

11. Cf. Meyer Schapiro, «From mozarabic to romanesque in Silos», *Art Bulletin*, 1939, pp. 312-374. Reunido con otros estudios en la obra traducida al castellano, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza ed., 1984, pp. 37-119. Recientemente Joaquín Yarza se ha lamentado del inexplicable escaso eco de este trabajo en la historiografía francesa y española, en un artículo sobre «Elementos formales del primer taller de Silos», en *El románico en Silos*, Abadía de Silos, 1990, p. 106. Sin embargo Castelnovo y Ginzburg, op. cit., pág. 337, recogen el estudio de Schapiro, aunque simplifican la cuestión al reducirla al consabido estereotipo de una batalla simbólica de dominio y persuasión entre centro y periferia.

12. Me he ocupado de este tema en mi libro *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, Cazar-Coata, 1985, vol. I, pp. 266-267. Este importante diario fue editado con el título *Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI*, edición y notas de Gabriel Llabrés y Quintana, 2ª ed., Madrid, 1902.

VALORACIÓN Y LÍMITES DE LAS CATEGORÍAS DE CENTRO Y PERIFERIA

A esta altura de la reflexión sobre la complejidad de las categorías de centro y periferia, en la que para mi propósito no me parece necesario profundizar más, cabe ya establecer alguna recapitulación valorativa y, sobre todo, fijar los escasos límites de su virtualidad.

Hemos visto como los precedentes historiográficos de estas categorías —arte provincial y provincialismo— provienen del campo de la investigación en arte romano, donde han hecho crisis en el momento actual, por tratarse de caracterizaciones formales llenas de prejuicios artísticos descalificadores que no resisten la confrontación con la realidad. Esta fue ya una de las causas por las que Castelnuevo y Ginzburg propusieron su sustitución por las nociones de centro y periferia, que parecían más neutros en este sentido. Pero todo parece indicar que los nuevos conceptos han heredado todo el lastre crítico de sus predecesores.

La cuestión radica en si se pueden llegar a establecer modelos de comportamiento en la relación centro-periferia, que puedan servir de herramientas de trabajo científico para otros casos similares. O, si se prefiere una formulación menos ambiciosa, si el planteamiento específico de las relaciones entre centro y periferia puede aportar alguna luz nueva sobre el análisis de la realidad artística.

Ya hemos visto cómo incluso desde un punto de vista puramente territorial la pareja centro-periferia no es unívoca, y es necesario acotar previamente el marco territorial al que se está aludiendo, ya que cada mayor nivel ter-

ritorial no puede ser analizado como un marco geográfico ampliado sino como una estructura política diferente. Ahora bien, una vez acotado ese marco territorial, la historia del arte tiene que volver a sus habituales y ya contrastadas herramientas de trabajo científico para analizar la realidad artística en ese marco territorial estructurado en centro y periferia. Entre estas herramientas habituales se encuentran la dinámica de las élites y de los encargos artísticos, la dinámica de los artistas y del comportamiento de los talleres, procedencias y relaciones entre los mismos, la dinámica de las obras de arte y de su área de mercado e influencia. Lo cual significa el retorno a los métodos de trabajo que ya viene desarrollando con eficacia la historiografía actual¹³. Justamente es la historiografía actual, con estos métodos de trabajo, la que por un lado ha arrumbado la formulación simplificadora y apriorística de los conceptos de arte provincial y arte periférico, tal como se ha sintetizado en esta ponencia, y la que por otro lado ha definido estas relaciones con tal complejidad que no son reducibles a categorías simplificadas de validez universal.

En suma, el historiador del arte tiene que atender a la dinámica del trabajo artístico, a la problemática específica de la producción, difusión y consumo de las obras de arte. Esto no quiere decir que no se puedan delimitar culturalmente de un lado los centros de producción y difusión artísticas y de otro sus áreas de influencia¹⁴; es más, se estima que una escrupulosa cartografía artística contribuirá al empeño de objetivación, de precisión y certeza, en que está inmersa una historiografía del arte de orientación positivista.

13. Castelnuevo y Ginzburg, en el estudio tantas veces mencionado (vide nota 6), recurren al final del mismo a estos planteamientos. También más o menos ajustados a esta línea de investigación estuvieron los planteamientos metodológicos del Coloquio Internacional celebrado en la Universidad de Rennes II, del 2 al 6 de mayo de 1983, cuyas actas han sido publicadas en tres volúmenes por Xavier Barral i Altet bajo el título general de *Artistes, artisans et production artistique au moyen age* (Paris, Picard, 1986, 1987 y 1990). Lo mismo puede decirse de los planteamientos del V Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Barcelona, del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984, cuya sección primera estuvo dedicada al tema *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico* (Barcelona, Prodisa, 1987).

14. Esta es la corriente de investigación a la que auguro más eficacia en relación con el tema de centro y periferia, al análisis del proceso de configuración de los centros artísticos en la España antigua y medieval; la consideración de la ciudad como centro político ordenador de un territorio de influencia, como centro social donde se instalan las

élites consumidoras y como centro económico y comercial a cuya estructura se somete el mismo mercado artístico, obliga a los historiadores del arte a una más escrupulosa consideración de la evolución del fenómeno urbano. La cristalización de los centros artísticos y sus constantes desplazamientos a lo largo de la historia exige una consideración del fenómeno urbano en su larga duración, desde el punto de vista de la triple secuencia de ciudad romana —ciudad episcopal— ciudad medieval, ésta última más compleja en la historia española que debe tener en cuenta el fenómeno urbano medieval en su doble vertiente islámica y cristiana. Si desde otros presupuestos el profesor Giulio Carlo Argan ya había propuesto recuperar la historia de la ciudad como eje esencial de la historia del arte (véase *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984), la revisión de los conceptos de centro y periferia obligan a los historiadores del arte a recuperar una parcela de investigación que desde los estudios ejemplares de José María Lacarra y de Jean Gautier-Dalché parecen haberse convertido en los últimos tiempos en campo acotado por los historiadores.

RODRIGO ÁLVAREZ DE ASTURIAS Y LA PENETRACIÓN DE MODELOS CASTELLANOS EN LA ESCULTURA FUNERARIA BAJOMEDIEVAL ASTURIANA

Raquel Alonso Álvarez

Salvo excepciones notorias y bien conocidas, como es el caso del Prerrománico asturiano, las manifestaciones artísticas que se producen en esta región en la Edad Media se caracterizan por su carácter periférico, y por la dependencia de modelos cultos procedentes de centros de creación más vanguardista. El caso de la escultura funeraria en el Bajo Medievo resulta particularmente ilustrativa de esta situación, y podemos asegurar sin temor a equivocarnos que no es posible encontrar un solo sepulcro de la época que no sea una versión tardía —y generalmente empobrecida— de ejemplares o grupos que zonas epicéntricas habían producido años antes. Su aspecto provincial, sin embargo, no lleva aparejada la falta de interés. Por el contrario, en esta comunicación intentaremos dejar claro que el carácter retardatario no es sinónimo de pobreza artística sino que las sepulturas ofrecen ejemplos de un rico juego de influencias y que su estudio puede servir de plataforma para el análisis de las corrientes artísticas que confluyen en la Asturias bajomedieval¹.

La clientela tiene, a nuestro modo de ver, un papel fundamental en esta articulación. Así, mientras que las tumbas ocupadas por eclesiásticos, concentradas sobre to-



Sepulcro de Rodrigo Álvarez. Detalle de la caja

do en la Catedral de San Salvador pertenecen a tipologías comunes que frecuentemente parecen producirse en serie, el panorama de la escultura funeraria civil es bien distinto. Aquí, la influencia del comitente supera el aspecto tipológico para introducirse en la iconografía y las modalidades de representación del yacente. Someramente, podemos establecer varios grupos: los sepulcros de San Francisco de Oviedo, los de San Francisco de Avilés y los vinculados a la familia de Rodrigo Álvarez y sus consecuencias, que serán objeto preferente de esta comunicación.

De la escultura funeraria del desaparecido convento de San Francisco de Oviedo, que debió ser abundante, conservamos dos ejemplares en el Museo Arqueológico Provincial, los pertenecientes a Gonzalo Bernaldo de Quirós y a Diego de Miranda². En ellos se representa el yacente ataviado con arnés y yelmo, al modo que tan frecuentemente encontramos en Galicia³ y como corresponde al carácter guerrero y tumultuoso de la nobleza territorial que protegía el convento de los minoritas ovetenses. En San Francisco de Avilés, por el contrario, los bultos lucen, casi podríamos decir que con orgullo, sus vestimentas civiles. Los de Juan Alonso de Oviedo y Al-



Sepulcro de Rodrigo Álvarez. Museo Arqueológico de Oviedo (procedente del Monasterio de San Vicente)

1. El magnífico estudio de Francisco de Caso sobre la Catedral de Oviedo presta, sin embargo, mucha menos atención a la escultura funeraria que a la arquitectura o a la escultura monumental. Sus aportaciones documentales son valiosas, pero ni aquí ni en su estudio sobre el gótico asturiano analiza la procedencia de sus modelos. Vid. Francisco de Caso Fernández, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia Medieval, 1981. pp. 64-66, 131-137, 195-203, 290-293 y 318-329. También, del mismo autor, «Arte gótico en Asturias». *Enciclopedia temática de Asturias*. Tomo 4. Arte I. Silverio Cañada editor. Gijón, 1981. pp. 305-307.

2. Publicados por Matilde Escortell Ponsoda, *Catálogo de las salas de arte románico y gótico del Museo Arqueológico*. Oviedo, 1986. pp. 25-26 y láms. LXXX y LXXXI. Vid. también Francisco de Caso, «Arte gótico». p. 306.

3. Vid. Manuel Núñez Rodríguez, *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega*. Servicio de publicaciones. Diputación provincial de Ourense, 1985, y Manuel Chamoso Lamas, *Escultura funeraria en Galicia*. Instituto de estudios orensanos «Padre Feijóo» de la Diputación provincial. Orense, 1979.



Sepulcro de Rodrigo Alfonso. Catedral de Oviedo. Claustro

donza González copian literalmente modelos gallegos, por cierto, ya en sí mismos arcaizantes, evitando, pensamos que intencionadamente, el arnés que caracteriza a sus primeros gallegos, y cambiando la espada por un libro cerrado. La diferencia entre la iconografía del yacente en Avilés y Oviedo dependería entonces de la también diversa estructuración socioeconómica de ambos centros, con una mayor componente burguesa en el caso avilesino, y de la extracción social de la clientela, nobleza territorial en el caso de los Bernaldo de Quirós y burguesía comerciante en el de Avilés⁴.

Veremos ahora como la tumba de Rodrigo Álvarez merece tratamiento aparte. Este personaje puede considerarse como excepcional, ya que trasciende los límites regionales para asumir importantes misiones en la Corte, hecho infrecuente en una región en que la nobleza es tumultuosa y agresiva, pero con poco que decir fuera de sus límites territoriales. Rodrigo Álvarez, por el contrario, ve crecer paulatinamente su poder, al amparo del favor real. A su señorío de Noreña van añadiéndose otros, a la vez que aumenta su influencia cerca de los monarcas castellanos. En 1325, al subir Alfonso XI al trono, éste lo confirma como Mayordomo Mayor. Su actuación a favor de su bastardo Enrique de Trastámara, al que prohija y da en herencia el señorío de Noreña, servirá a éste como plataforma de lanzamiento para sus pretensiones a la corona⁵. Veremos como esta trayectoria nos interesa particularmente a la hora de analizar su sepulcro.

4. Con anterioridad hemos tratado ampliamente este tema, y su doble vertiente iconográfica y tipológica. Vid. Raquel Alonso Álvarez, «La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Núms. 129, pp. 131-157 y 130, pp. 449-469. Oviedo, 1989, y «La nobleza asturiana bajomedieval y los conventos franciscanos». *VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*. Murcia, 1988, (en prensa).

5. Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar ofrece una amplia información, con bibliografía, sobre este personaje y su intervención en la política regional y castellana. *Historia de Asturias. Baja Edad Media*. Ayala ed. Salinas (Asturias), 1977. pp. 13-27.

6. Publicado por Matilde Escortell. *Catálogo...*, pp. 22-24. Láms. LXXVI y LXXVII.

7. El testamento ha sido publicado por Gaspar Melchor de Jovellanos, *Colección de Asturias*. T. IV. Madrid, 1947-1952. pp. 83-87.

8. «Y ahora como ven los monjes que no hay deudo que mire por él, quitáronle de en medio de la capilla, y de tal manera le arrimaron a la pared del evangelio, que no se puede leer...». *Armas y linajes de*



Sepulcros de Fernando de la Cerda, Alfonso de la Cerda y la Infanta doña Blanca. Monasterio de las Huelgas (Burgos)

El sarcófago de Rodrigo Álvarez se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Provincial⁶, pero procede del monasterio ovetense de San Vicente. Aquí dispone por testamento ser enterrado «dentro de la Iglesia. ante el altar mayor»⁷. Ya Tirso de Avilés, en el siglo XVI, lo describe arrimado a la pared del Evangelio⁸, al igual que Yepes⁹ y Luis Alfonso de Carvallo¹⁰. De ahí será luego trasladado a la primera capilla de la izquierda para pasar por último en 1861 al Museo¹¹. Así pues, en un principio se dispuso su enterramiento en el lugar más preferente de la iglesia, ante el altar mayor y exento, como correspondía a sus generosos donativos al monasterio¹². Debido a su posición, se decoró por los cuatro costados, cubriéndose a doble vertiente, o albardilla. La decoración alcanza tanto a ésta como a la espina. De entrada, este hecho ya resulta llamativo en la región, en la que los sepulcros bajo arcosolio son la tipología más común. Más aún nos extraña su riqueza, en una zona en la que estas piezas suelen ser más toscas. La caja y la tapa se recubren de una tupida red de follaje, menuda y delicadamente trabajada, en la que se insertan una serie de tetralóbulos con escotaduras en ángulo recto que inscriben escudos vacíos. Cuando Tirso de Avilés los vio en el siglo XVI, aún conservaban la policromía que representaba las armas de don Rodrigo: «siete jaqueles en campo de oro, azules y blancos hechos veros, con cada tres azules vueltos arriba, y cada dos blancos vueltos abajo». Cubierta de color, la pieza debía presentar un aspecto mucho más rico y llamativo que el que ofrece ahora. Por otra parte,

Asturias y Antigüedades del Principado. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1956.

9. Yepes, Fray Antonio de, *Coronica general de la orden de San Benito, patriarca de religiosos*. Por Nicolás de Asaiyn Impresor del Rey-no de Navarra. 1610. Tomo III. Centuria III. Fol. 230 v.

10. «...según consta por su testamento, que está en San Vicente de Oviedo, donde se mandó enterrar, y oy vemos su sepultura junto al Altar mayor». *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Biblioteca Histórica Asturiana. Silverio Cañada ed. Gijón, 1988. p. 377. (Primera edición, Madrid 1695).

11. «Este sarcófago, con graciosas molduras góticas y de gusto mudéjar, estuvo colocado en el centro del Templo próximo a las gradas del altar mayor, de donde se trasladó, arrimándole a la pared del lado del Evangelio; y con posterioridad a la primera capilla de la izquierda, ocultando el epitafio grabado de relieve en la faja de la cubierta (...). La Comisión provincial de Monumentos acordó en 1861 trasladar al museo este sarcófago...». Ciriaco Miguel Vigil, *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática*. Oviedo, 1887. Tomo I. p. 121.

12. Vid. nota 7.

han desaparecido los leones que lo sustentaban, de modo que el conjunto se halla un tanto menoscabado¹³. Aún así, su calidad es inusitada en la zona, e inmediatamente nos remite a una importación de modelos castellanos, más teniendo en cuenta que se corresponde plenamente con la estética mudéjar tan a la moda en el siglo XIV en Castilla. Los ejemplos más próximos en cuanto a estructura general se encuentran en el Monasterio de Las Huelgas. Son los de Fernando de la Cerda (fines del siglo XIII), Alfonso de la Cerda (primera mitad del siglo XIV) y la Infanta doña Blanca (finales del primer cuarto del siglo XIV)¹⁴, los tres con cubierta a doble vertiente, alzados sobre leones y cubiertos con decoración heráldica con enmarques de evidente inspiración mudéjar. Sin embargo, la decoración de la caja ofrece semejanzas mucho mayores con la obra del taller toledano de Ferrand González, activo entre 1385 y 1410¹⁵, y con obra en toledo, Álava, Sevilla y Guadalupe, y piezas directamente relacionadas con él en Burgos¹⁶. Pero la vinculación del sepulcro de don Rodrigo a este taller presenta problemas. Por una parte, las coincidencias no van más allá de la caja, ya que en el taller toledano la cubierta a albardilla es substituida por una cama con yacente en todos los casos. Por otro lado, resulta difícil admitir que el sepulcro haya sido realizado al menos cincuenta años después de la muerte de su propietario, acaecida hacia 1334. Así las cosas, lo más razonable parece pensar que la pieza sea un eslabón entre las tumbas de las Huelgas, ligeramente anteriores o coetáneas, y el taller de Toledo. Por otra parte, la cro-

nología probable del sepulcro de don Rodrigo pone en cuestión la vinculación del tema de los tetralóbulos con escotaduras con el conocimiento de don Pedro Tenorio (1377-1399) del arte italiano, que propone María Teresa Pérez Higuera¹⁷ y recoge Ángela Franco Mata¹⁸. Sin pretender negar esta relación con Italia, que precisaría un estudio mucho más profundo que éste, pensamos que no debe desdenarse en la investigación del origen del tema una raíz oriental, tan amante de polilóbulos y medallones. Jurgis Baltrusaitis¹⁹ así lo considera, encontrando este motivo en Amiens, Ruan y Lyon, en frisos que son en algún caso anteriores al siglo XIV. A modo de hipótesis, podría pensarse en una penetración simultánea del tema en Italia y España, cuyas relaciones con la cultura musulmana no es necesario poner aquí de relieve.

Vemos así como de la mano de uno de los personajes más importantes de su época llega a Asturias una sepultura que no sólo no puede considerarse retardataria sino que resulta moderna y perfectamente acorde con los gustos de la época. Sus contactos con los centros de creación artística y sus disponibilidades económicas lo hacen posible.

En honor a la verdad, sus consecuencias no se harán sentir con mucha fuerza. En el último cuarto del siglo XIV se intenta una copia, que resulta un extremo tosca y esquematizada. Nos referimos al sepulcro que posiblemente perteneció a Rodrigo Alfonso y que se encuentra en el ala Oeste del claustro de la Catedral de Oviedo. Recoge lo esencial del bello modelo castellano: los tetraló-



Sepulcro de Sancha Álvarez. Museo Arqueológico de Oviedo (procedente del Monasterio de Santa María de la Vega).



Detalles de los sepulcros de los Ayala (Monasterio de Quejana, Álava), don Pedro Suárez de Toledo (Museo Marés de Barcelona, procedente del Convento de Santa Isabel de Toledo), don Juan Alfonso de Ajofrín (Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo), y de los Figueroa (Santa María de Écija, Sevilla)

13. Ciriaco Miguel Vigil aún lo dibuja levantado sobre los leones. *Asturias...* Tomo II. Lám. BI, reproduce el fragmento de inscripción que conservaba: «AQUI JACE DON RODRIGO A(lvarez se)NNOR DE NO-RENNA ET FINO DIA...». Tomo I. p. 121. Hoy puede leerse casi como en 1887, excepto la R de RODRIG, que se ha perdido.

14. Recogemos las fechas que propone María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988. pp. 198-200. Láms. 156-158.

15. Estudiado y catalogado por María Teresa Pérez Higuera. «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, 1978. pp. 129-143.

16. M. J. Suárez Bárcena, *Escultura gótica...: sepulcro de don Pedro Serracín Bonifaz* (fines del siglo XV-principios del XVI), fig. 51, p. 82. Sepulcro de clérigo desconocido (fines del siglo XIV-principios del XV), fig. 58, pp. 87-88. Sepulcro de Pedro Fernández de Sepúlveda, de igual fecha, fig. 59, pp. 91-92.

Algunas derivaciones más provinciales de esta decoración pueden encontrarse, por ejemplo, en una lápida de la iglesia de San Miguel de Montblanch (Tarragona) y otra del siglo XV procedente del castillo de Oropesa (Toledo) y recogida hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Vid., respectivamente, Emma Liaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*. Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV». Tarragona, 1976. Foto 11, p. 62; y Ángela Franco Mata, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*. Madrid, 1980. N. 128, p. 156.

17. «Ferrand González y los sepulcros...» p. 136.

18. «Relaciones Hispano-italianas de la Escuela funeraria del siglo XIV». *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, 1988. p. 124.

19. *La Edad Media fantástica*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1983. pp. 100-106, 142 y 147.

20. El sepulcro ha sido datado aproximadamente por Francisco de Caso, *La construcción...*, p. 137.



Sepulcro de Sancha Álvarez. Detalle

bulos con escotaduras en ángulo recto que inscriben escudos, eliminando la delicada decoración vegetal que cubre a éste²⁰. El taller local que lo ejecutó no debió tener mucho éxito en esta ocasión, ya que nunca se repite, al menos que sepamos.

El último caso presenta mayores problemas ya desde un principio. Para empezar, no tenemos seguridad de cual fue su ocupante. Aunque tradicionalmente se viene repitiendo que el sepulcro procedente de Santa María de la Vega que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial²¹ perteneció a Sancha Álvarez, madre de los hijos ilegítimos de Rodrigo Álvarez, ya Ciriaco Miguel Vigil lo dudaba, y con razón²².

Por una parte, la sepultura estaba acompañada de una lápida con inscripción, conservada en el mismo Museo, que reza de la siguiente manera:

LAUDARI:DIGNA:SATIS:AC²³:GENEROSA:BENIGNA
SANCIA:SACRA:COLENS:CUN:VIRGINITATIS:HONORE
QUE:PRELATA:FORE:MERUIT:CUN:PACIS:ODORE
HAC:IN:SEDE:DEI:PRIUS:ALMI:BARTOLOMEI
HIC:IACET:UNBRA:CINIS:MORTALIBUS:ASPERA:FINIS
SIS:MEMOR:HEC:FLERE:RECITANS:PRO:SE:MISERERE
UT:PRESENS:SIT:EI:GLORIA:SUMMA:DEI
DABAT:X TER:CENTUM:MILLE:VIGINTI²⁴.

Aún admitiendo que la cuestión de la virginidad sea una convención debido al estado eclesiástico de la muerta, la fecha que ofrece el epitafio —era 1330, año 1293—, entra en contradicción con el texto del testamento de Rodrigo Álvarez, en el que se cita a Sancha Álvarez aún viva²⁵. Pueden ofrecerse varias soluciones a modo de hipótesis: o bien, simplemente, que la fecha esté confundida, o que el sepulcro corresponda a otra dama de la familia de Rodrigo Álvarez, ya que las armas de su casa figuran en la orla del epitafio. Con este nombre conocemos a su madre, pero en ningún sitio consta que se haya he-

cho enterrar en la Vega. Nada más podemos aclarar sobre este punto, pero parece razonable suponer que el sepulcro perteneció a una familiar del magnate, muy vinculado a este monasterio en el que se enterró su único hijo varón, muerto prematuramente, y donde profesó como monja la madre de éste.

El sepulcro se encuentra en muy malas condiciones. Ha perdido la tapa, que aún conservaba en el siglo pasado²⁶, encontrándose su decoración muy deteriorada. Ésta se concentra en el frente, y se organiza mediante arquillos trilobuladas con enjutas acastilladas, el central más ancho y claramente destacado para alojar la figura principal. Se representa la Adoración de los Magos, con todos los personajes individualizados bajo las arcadas, en una disposición arcaizante que resta efectividad al carácter narrativo de la escena. A pesar de que esta interpretación del tema es frecuente en el siglo XIV, pensamos que su modelo más inmediato es el sepulcro de doña Berenguela de las Huelgas, que se considera del último tercio del si-



Sepulcro de doña Berenguela. Monasterio de las Huelgas, Burgos

20. El sepulcro ha sido datado aproximadamente por Francisco de Caso, *La construcción...*, p. 137.

21. Ha sido publicado por M. Escortell, *Catálogo...*, p. 24, lám. LXXVIII.

22. *Asturias...*, tomo I, pp. 145-151.

23. «AC» figura en la transcripción de C. Miguel Vigil, *Asturias...*, tomo I, pp. 145-151, pero no en la de Matilde Escortell Ponsoda, *Catálogo de heráldica y epigrafía medieval y moderna del museo arqueológico*. Oviedo, 1981, p. 20.

24. Reproducida y transcrita en *Catálogo de heráldica...* pp. 20-21. lám. XXXVIII. La traducción que ofrece es la siguiente: «Alabada sea Sancha, muy digna, buena y generosa; consagrada en honor de virginidad. La cual mereció ser llevada con olor de paz. Aquí en la casa de

Dios, primero del venerable Bartolomé. Aquí yace en la sombra, muerta, triste fin de los mortales. Sea recordada con lágrimas, pidiendo misericordia por ella, para que sea acogida en la suma gloria de Dios. Era 1330».

25. Vid. nota 7.

26. «...la (urna funeraria) de Sancha ostenta en su cubierta plana lindos enlazamientos góticos...» José María Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Ayalga ed., Salinas (Asturias), 1977. Facsímil de la ed. de Madrid, 1855. pp. 148-149. «La tapa (del sepulcro de Sancha Álvarez), de la propia clase de piedra pero de menores dimensiones que la caja, es plana, y la divide una franja lisa; adornan uno de sus lazos continuos, y el otro rombos enlazados, formando graciosa simetría». C. Miguel Vigil, *Asturias...*, tomo I, p. 151.

glo XIII²⁷, ya que a pesar de la diferencia de calidad las coincidencias son notables. En el sepulcro burgalés el frente se articula mediante un enmarque arquitectónico mucho más libre, sin apoyos, que permite una relación más natural de las figuras, que además son de excelente factura. Es en la tapa, donde la figuración es más tosca, donde se mantienen las columnillas que separan personajes y escenas de modo más artificioso. A pesar de estas diferencias, el sepulcro de Sancha puede considerarse una versión torpe de la parte izquierda del frontal de doña Berenguela. Particularmente las figuras de los dos Magos que se aproximan, uno ya arrodillado ante María y el otro en pie señalando la estrella a alguien que le sigue y que se ha perdido en el caso asturiano, parecen una copia casi literal de un maestro menos hábil. La figura de la Virgen con el Niño, a pesar de su deterioro, se emparenta también con la de las Huelgas, aunque en nuestro caso se vuelve ligeramente hacia el personaje que se arrodilla a sus pies. De igual manera San José, a la derecha de ésta, anciano y con el cayado en «tau», nos remite al sarcófago castellano. Aún si admitimos la dependencia que establece Francisco de Caso²⁸ de esta obra respecto de los maestros de la primera etapa del claustro de la Catedral

de Oviedo, no puede dejar de advertirse que éstos debieron tener presente una pieza como la burgalesa u otra muy semejante. En la escultura funeraria asturiana no conservamos ninguna sepultura en la que pudieran inspirarse, ni que presente una iconografía semejante a ésta.

En conclusión, hemos intentado rastrear como clientes diferentes, con diferentes gustos, posibilidades y relaciones pueden influir no sólo en el aspecto iconográfico de sus sepulcros sino también en la elección de los talleres que han de ejecutarlos o los modelos que desean copiar. El sepulcro importado de Rodrigo Álvarez y la versión provincial de una obra de primera fila en el caso del de Sancha pueden ser buen ejemplo de ello. Asturias es en la Baja Edad Media una región de absorción artística, pero esta absorción no es indiscriminada. Los comitentes se decantan por unos u otros talleres o representaciones, dependiendo de sus gustos o conocimientos. La calidad depende luego de las disponibilidades económicas y la cultura de cada cual, pero la selección se realiza.

27. Así lo fecha María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica...*, pp. 196-197.

28. *Arte gótico...*, p. 105.

ICONOS RUSSO-BIZANTINOS EN EL MUSEO DE LA CASA GRANDE

M.^a Purificación Arango
Madrid

Al estallar la revolución bolchevique en 1917 el teniente del ejército del zar, Sergio Ozoup huye de Rusia y fija su residencia en España, es él quien en su éxodo trae consigo la magnífica colección de iconos rusos y bizantinos que hoy constituye el Museo de La Casa Grande, dicho museo está formado por un total de 1.380 piezas propiedad de D. Rafael Onieva, conocido financiero y humanista. Es sin lugar a dudas la mejor colección de iconos de la Europa Occidental.

El icono es una representación devota realizada sobre tabla, a pincel, en relieve, esmalte o mosaico. Hoy ocupa un lugar importante dentro de la historia del arte. Sin embargo su valor estético no alcanzó reconocimiento pleno hasta comienzos del siglo XX, en que se inició la organización de exposiciones de iconos, siendo la primera de estas la celebrada en Moscú en 1913 sobre arte ruso medieval. Esta exposición reveló al gran público la sorprendente belleza de un arte que nos cautiva por su pureza, espontaneidad de sentimiento, armonía de la composición y excepcional pureza expresiva de los personajes representados.

La pintura bizantina es heredera de las técnicas artísticas del mundo antiguo, que en una evolución lenta pero orgánica ha creado un estilo propio.

El icono portátil, es producto original del arte bizantino, con el paso del tiempo pierde en Rusia su carácter extrangerizante, se introduce en los hogares alojándose en el lugar más bello de las moradas, el rincón rojo. El icono se hace familiar, porque conociendo la grandeza divina conoce también las íntimas y duras situaciones del hogar, y de este modo el icono, como un hermano mayor, y divinidad descendida a la tierra en la que cada día el campesino ha de ganarse el pan, según el relato bíblico, el pan ruso de cada día, es la figura de la «isba», en ella, la mirada que inspira, gobierna y sonríe.

Son los artistas Rublëv y Teófanos el Griego los creadores del iconostasio ruso en su forma clásica. Estos dos maestros trabajaron en colaboración en la catedral de la Anunciación de Moscú (1405) aumentando la altura del iconostasio, que realizado de este modo, oculta el altar a las miradas de los fieles. Sin embargo, los iconostacios bizantinos eran relativamente poco elevados; su adorno consistía en una «Deesis» de bustos y dos filas de iconos llamados locales y de fiestas. En la catedral de la Anunciación, Teófanos el Griego sustituyó los bustos de personajes sacros por una Deesis con las imágenes en pie de la Virgen y el Arcángel San Miguel llevando así la altura de los iconos a más de dos metros. Rublëv lo imita, y tres

años más tarde, pinta para la catedral de la Asunción, iconos de más de tres metros de altura. De esta manera, el iconostasio cobra nueva significación artística. La pantalla primitiva se convierte en un muro, adornado con varias filas de grandes iconos; a las filas tradicionales vienen a sumarse la de los profetas, la de los patriarcas y otras más. Queda así constituido un conjunto monumental nuevo, sin analogía alguna en Bizancio.

La mayoría de los iconos que admiramos en los museos, y sin duda algunos del museo de La Casa Grande, probablemente hayan formado parte de algún iconostasio, sin ser naturalmente obras independientes de caballete.

El iconostasio era esencialmente una construcción arquitectónica, de modo que el pintor tenía que simplificar las formas, las líneas y las superficies coloreadas con el fin de que resultaran claramente distinguibles a distancia.

El origen del icono hay que buscarlo en el arte del retrato oficial o privado tal como fue practicado en el mundo helenístico y romano, ahí encontraron los pintores cristianos los procedimientos técnicos, los materiales y la artesanía adecuados para realizar las efigies de los santos personajes.

La teología bizantina ha prestado al icono una atención especial. Es preciso que exista un parecido entre la imagen (icono) y el santo personaje que representa, ese parecido retrato, es un factor indispensable para que el icono pueda justificar su papel de intermediario entre el mundo divino y el terrenal, para que la gracia divina del justo que representa sea transmitida al fiel. De esto se desprende la esencia del retrato, y por extensión la búsqueda auténtica de la verdad por medio de las escenas representadas. No es de extrañar que la iglesia ortodoxa ante el cúmulo de herejías que aparecen en el imperio difunda a través de los Concilios las normas a las que han de someterse los artistas, todas ellas recogidas en el tratado de la Hermeneia. Se estableció un simbolismo para los colores, y se determinó el modo de representar a Cristo, la Virgen y los Santos.

En Rusia, no se ha conservado ninguna pintura eslavica de la época precristiana. Se sabe por las antiguas crónicas que los templos paganos hechos de madera estaban decorados con pinturas. Al convertirse la Rusia de Kiev al cristianismo en 989, se multiplicaron las iglesias de piedra. Los rusos como los bizantinos las adornaron con iconos, frescos y mosaicos.

Los artistas rusos no fueron en principio más que discípulos y auxiliares de los pintores que procedían de Cons-

tinopla, pero poco a poco los pintores locales fueron ituyendo a los griegos y los talleres greco-rusos se convirtieron en puramente rusos.

Para que los iconos primitivos rusos puedan apreciarse en todo su valor, hay que limpiarlos de viejos barnices y de los retoques que los oscurecen. Los iconos rusos parecían sombríos y tristes, y no comenzaron a revivir hasta que a finales del siglo XIX, se empezó a liberarlos de las capas de retoques que los recubrían, se vio entonces que el juego de colores eran completamente inusitado, ya que su luminosidad y su alegría podrían ser tan diferentes de la paleta bizantina como lo era la románica de la gótica.

Los iconos rusos más antiguos son los de Novgorod, ciudad que obtuvo su independencia en el siglo XII, al debilitarse el ducado de Kiev. La autoridad de los príncipes, considerable al principio, disminuyó con la instauración de una forma republicana de gobierno. Más tarde el poder efectivo pasó a manos de los boyardos, que no lograron someter a las corporaciones de artesanos, de los que saldrían los jefes de los movimientos populares.

El arte de Novgorod adquirió sus rasgos populares en el siglo XII. En la corte, los príncipes se mostraban enamorados de lo bizantino, y es la tendencia bizantina la que predomina en la pintura de caballete. Este predominio desaparece en el siglo siguiente.

Aparte de las escuelas de Kiev y Novgorod, durante el siglo XII aparecen las escuelas locales de pintura en Vladimir, Suzdal, Yaroslav y Pskov. La escuela de Yaroslav alcanzó su máximo esplendor hacia el primer tercio del siglo XIII.

El siglo XIII, que en Europa Occidental favorece el desarrollo urbano, es para Rusia una época terrible. En 1223 comienzan las invasiones de los mongoles, que devastan las ciudades. Las relaciones con Bizancio y los Balcanes se rompen. Dentro del país se acentúa el aislamiento de las provincias. Para levantar edificios de importancia, falta todo: el dinero, los artesanos, la seguridad. Pero los tártaros no logran conquistar Novgorod y Pskov, ciudades afortunadas en las que las tradiciones prosiguen sin interrupción.

La escuela de Novgorod, alcanza su plenitud hacia finales del siglo XIV y durante el siglo XV, épocas en las que produce sus obras más logradas. Las influencias bizantinas han desaparecido. Y un particularismo local viene a sumarse a rasgos nacionales muy acentuados. De carácter netamente democrático, el arte de Novgorod acredita el gusto popular, imaginativo, conciso y expresivo. Los pintores evitan el simbolismo complicado y abstracto que más tarde predominará en la pintura de los iconos, desarrollando temas sencillos que no necesitan exégesis alguna. A los artistas de Novgorod les gusta pintar preferentemente figuras vigorosas y sólidamente construidas; todos ellos testimonian su predilección por un tipo nacional bien definido, de facciones acentuadas e incluso toscas. Los personajes parecen indisolublemente ligados a la composición de la que forman parte y de cuyo ritmo épico participan.

La paleta de los pintores de Novgorod no contiene sino colores puros, intensos excepcionalmente vibrantes, entre los que destaca un bermellón ardiente. Es un colo-

rado menos armonioso, que el de los maestros de Moscú, pero en cambio, posee una virilidad y una energía peculiares. Se dice que el pintor Matisse, admiraba la calidad de estos colores, cuyo brillo y tensión cromática resultan inolvidables.

Las investigaciones de los especialistas del siglo XX han permitido establecer que junto a la escuela de Novgorod, durante los siglos XIV y XV, se desarrollaron otras escuelas regionales en Tver, Pskov, Suzdal, Rostov y hasta la lejana Kargopol, en la región de Arkangelsk, produjo una serie notable de iconos, denominada también escuela del norte. Las figuras son extremadamente estilizadas; la sobriedad del gesto y la lentitud de los movimientos, siguen siendo notables en los fondos, las colinas y los edificios están sugeridos mediante volúmenes simples, se podría decir que los pintores de Kargopol utilizan colores más brillantes que los de Novgorod.

Los pintores de Pskov, utilizan una gama cromática muy diferente, en la que resaltan el verde intenso y el rojo anaranjado. Los iconos de esta escuela son admirables por la vivacidad que tienen las fuertes figuras populares que en ellas campean. El modelado de las caras, con tintas pálidas está obtenido por la posición de luces y sombras, que les confiere un reflejo de poderosa vida interior.

La escuela de Tver utiliza una cierta delicadeza de los tonos empleando con gran profusión los azules claros y los tonos turquesa.

En el siglo XIV comienza la rápida expansión de Moscú, que arrastra a los demás estados rusos a la lucha contra los tártaros. Después de la victoria de Kulinovo, en 1380 los príncipes de Moscú encabezan el movimiento nacional que liberará a Rusia del yugo mongol. Su corte atrae a los pintores y artesanos de otros principados. A Moscú afluyen, además, maestros de los países eslavos meridionales, invadidos por los turcos. Se reanudan las relaciones con Bizancio, rotas desde la invasión tártara. De esta manera, en 1344, el metropolitano Theognosto puede invitar a los pintores griegos a que decoren al fresco los muros de su catedral. Antes de 1395 llega a Moscú el célebre Teófanos el Griego, que ya trabajó previamente en Novgorod y en Nijni Novgorod. Moscú acusará el influjo del arte bizantino de la época renovadora de los Paleólogos. Pero los pintores locales llegarán a transformar ese influjo, hasta hacerlo irreconocible en el curso de una evolución, en la que un pintor genial Andrés Rublëv hacia 1360-1430 ha de jugar un papel decisivo.

Respecto a los iconos bizantinos hemos de decir que de la primera época siglos (IV al VII) subsisten tan sólo una cantidad limitada de piezas, el mayor número corresponde a los siglos IX al XII.

Después de la caída de Constantinopla en poder de los francos, los artistas empezaron a emigrar a otros lugares, lo que contribuyó a debilitar la fuerza de la tradición y permitió ciertas tentativas de emancipación.

Estos intentos tardaron en manifestarse a lo largo del s. XIII, que conserva durante muchos años un apego a los principios que prevalecieron durante el s. XII.

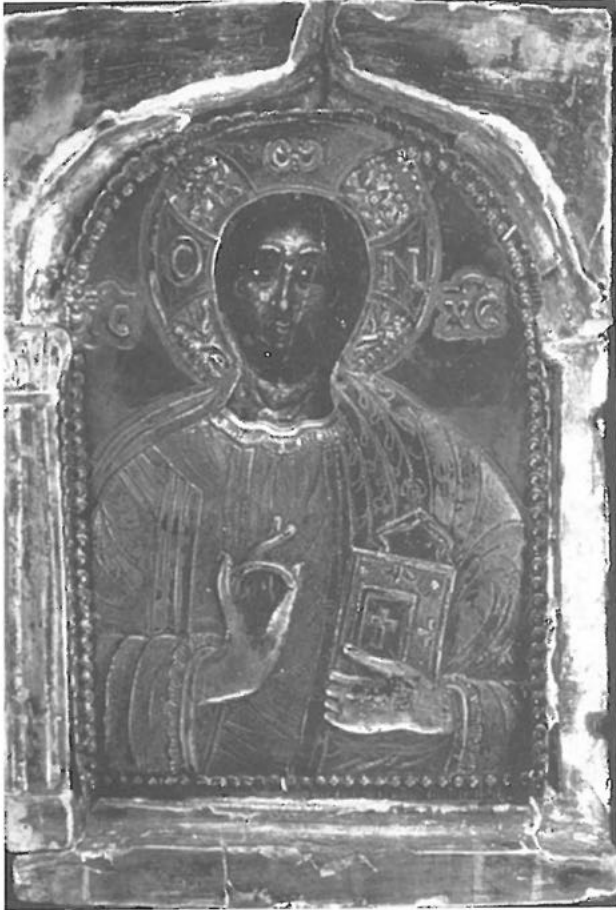
Después de la liberación de Constantinopla (1261) por Miguel Paleólogo, la gran capital volvió a ser el centro artístico preponderante. No es fácil distinguir entre las



Virgen de las tres manos. Tabla del s. XVI. Escuela de Novgorod. 8,9 x 7,1



Virgen coronada con niño. Escuela de Moscú



Nuestro Señor. Tabla cubierta con plata repujada. Escuela del Monte Athos, s. XVII. 18,3 x 21,6

escuelas de Tesalónica y Constantinopla, tal vez aquellos sean más realistas.

En la pintura del siglo XIV hay que ver el reflejo fiel de un humanismo cuidado, fiel a una tradición artística milenaria.

Durante el siglo XV las tradiciones del siglo anterior concluyen en una especie de eclecticismo y academicismo. El Imperio Bizantino se hunde bajo la presión de los turcos en 1453, esta fecha marca el principio de un nuevo período. La producción artística de esta nueva época, que no finaliza hasta la formación del nuevo estado griego en 1830, se ve condicionada por ciertos factores desconocidos hasta el momento:

— La importancia que adquieren las fundaciones monásticas.

— La diferenciación del pueblo griego entre súbditos del Imperio Turco y Súbditos de la República de Venecia.

— El conservadurismo exacerbado en virtud de las condiciones sociales y materiales de una nación sometida.

Habría que destacar los siguientes centros artísticos:

1) Creta (1500-1700): Escuela del Monte Athos y Meteoros.

2) Otros Centros: Epiro, Macedonia, Atenas, Chipre, Tesalia, etc.

3) Las Islas Jónicas.

ESTUDIO DE ALGUNAS PIEZAS

1. *Virgen de las tres manos*. Tabla del siglo XVI.
Escuela de Novgorod. 8,9 × 7,1

La Virgen María sostiene al niño en su brazo derecho mientras le señala con la mano izquierda. Presenta esta imagen una novedad cual es la aparición de una tercera mano, mano que según la leyenda sirvió para salvar al niño de morir ahogado al vadear un arroyo y caerse al agua. Existe una relación gestual entre la madre y el hijo. El rostro de aquella refleja la tristeza y el sufrimiento de quien conoce el futuro. El niño sostiene el rollo en su mano izquierda y bendice con la derecha. Las cabezas van coronadas por el nimbo, rebasando el nimbo de la Virgen el marco en que se encuadra. El niño se cubre con túnica ocre y manto rojo, la Virgen con manto y túnica negros. En los rostros hay sombras que modelan las expresiones, hay estudio de la luz. El fondo es en oro.

2. *Pantocrator*. Escuela de Novgorod-Moscú. Siglo XVII?

Iconografía clásica. Cristo Pantocrator aparece con el libro de los Evangelios abierto en la mano izquierda y la derecha en actitud de bendecir. Se conserva la cabeza de calabaza que aparece en otros iconos del mismo tema. Grandes ojos abiertos y boca pequeña, que podrían simbolizar la divinidad y la humanidad, el mundo inteligible y el mundo sensible. Delicado modelado de los paños, se corona con nimbo sobre fondo de oro. La mirada deja de ser frontal.

3. *Nuestro Señor*. Tabla recubierta de plata repujada.
Escuela del Monte Athos. 18,3 × 12,6. Siglo XII

Pantocrator con el libro cerrado en la mano izquierda, mientras bendice con la derecha a la manera griega.

El icono está encuadrado en un arco apuntado sostenido con columnas y capiteles con decoración vegetal. Cabeza de calabaza y barba partida.

4. *Virgen con niño*. Tabla en relieve del siglo XVIII
influencia polaca. 15,1 × 12,3

Madre e hijo miran hacia el lado izquierdo, el niño sostiene un paño en la mano izquierda y una cinta en ambas manos. Relieve en madera tallada y policromada. Destacar el movimiento de la pierna izquierda del niño con el escorzo del pie. Sobre la cabeza de la Virgen la estrella, y coronadas ambas por los respectivos nimbos, predominio del ocre y oro sobre fondo verde oscuro.

5. *Virgen coronada con niño*.
Escuela de Moscú

El icono se divide en dos partes, en la superior la Virgen con ángeles coronándola, mientras sostiene al niño en sus brazos. En la inferior un santo guerrero hunde su lanza sobre otro personaje tendido en el suelo. Habría que destacar en esta escena el movimiento del caballo en corveta, el movimiento de la capa del santo, las riquezas de las vestiduras del caballero, montura y aderezos del caballo, así como el fondo de montañas que se escalonan en la lejanía.

Tanto en la escena superior como en la inferior hay un elegante modelado de los paños, y estudio de la luz, con predominio de los ocres rojos y verdosos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cahatzidakis, M.: Museo Bizantino de Atenas, Ed. Codex 1966.
Lasareff, V.: Iconos Rusos Primitivos, Ed. Rauter 1962.

ARQUITECTURA SIGNIFICANTE EN LA LEYENDA DE SANTA ANA DEL MAESTRO DE SINOVAS

Francisco Horacio Corti

Uno de los tesoros más preciados del Museo Municipal de Arte Español de Buenos Aires, es el retablo de Santa (Fig. 1) procedente de la iglesia de San Nicolás de Sinovas, instalado en la que fuera capilla privada de la residencia del escritor Enrique Rodríguez Larreta. El retablo mide 3,39 m de alto y 2,53 m de ancho y a todo lo largo del borde inferior se extiende una tabla de 0,20 m de alto que contiene una inscripción en caracteres góticos donde consta que fue concluido en 1503¹, fecha esta compatible con el análisis estilístico. En 1916, Tormo² lo publicó por vez primera limitándose a una somera descripción iconográfica. Años más tarde, Post³ lo incluyó en su *Historia* e identificó al anónimo autor como Maestro de Sinovas.

En el cuerpo central se representa la Santa Ana Triple conforme a la fórmula iconográfica típica de finales del siglo XV. En el remate, rompiendo con la tradición hispánica, la Resurrección de Cristo reemplaza a la tradicional Crucifixión. Ambas calles laterales contienen las cuatro conocidas escenas de la Leyenda de Santa Ana derivadas de los Evangelios Apócrifos: Expulsión de Joaquín y Ana del Templo (Fig. 2), las respectivas Anunciasiones a Joaquín y Ana, el Encuentro de ambos frente a la Puerta Dorada de Jerusalén (Fig. 3). Así como el remate es inusual, también lo es la predela dividida en cuatro compartimentos que incluyen: Misa de San Gregorio, los Martirios de Santa Catalina y San Sebastián y el Juicio a un Santo Obispo. Más allá de las observadas peculiaridades del contenido temático, si nos atenemos a los retablos pintados entre finales del siglo XIV y primeras décadas del XVI, publicados hasta el presente, este es el único totalmente dedicado en su cuerpo principal a la madre de la Virgen. Hay casos en los que aunque el

retablo está dedicado a Santa Ana, se insertan escenas de la infancia de María; otros, en los que algunos episodios de la vida de Santa Ana, completan la iconografía de un retablo mariano⁴. Curiosamente, las tablas sueltas que nos son conocidas, representan exclusivamente el Encuentro frente a la Puerta Dorada⁵.

En base al material iconográfico disponible, extraemos algunas conclusiones que consideramos de interés para el posterior desarrollo del trabajo: la mayoría de los ejemplos son de época próxima a 1500 y el Encuentro aparece sin excepción en todos los retablos. Esta escena es justamente la que ofrece mayor interés en lo que concierne a los significantes arquitectónicos, aunque en nuestro caso debemos atender también a la Expulsión del Templo (Fig. 2). El tema está expuesto en el retablo catalán de la colección Muntadas (Fig. 4) de fines del siglo XIV, y aproximadamente un siglo más tarde, en el retablo de Gamonal y en el tallado de la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos. En éste por razones técnicas la escena no está ambientada arquitectónicamente. En el retablo de Gamonal el templo se visualiza a través de una portada inspirada en motivos renacentistas. En la tabla catalana (Fig. 4), al igual que en Sinovas (Fig. 3), observamos en segundo plano el «Sancta Sanctorum» del templo de Jerusalén donde se aloja el Arca de la Alianza. Pero mientras que en aquella el templo se representa de manera convencional, en Sinovas ha sido objetivado por dos tramos cubiertos por bóvedas domicales cerrados lateralmente por muros perforados con pequeños óculos en los lunetos, precediendo a la cámara donde está depositada el Arca. Se trata del mismo partido arquitectónico adoptado en la iglesia del Panteón Real de Las Huelgas (Fig. 5). Sin embargo corresponde señalar una divergen-

1. La inscripción reza: «este retablo se hizo a honor e reverencia de señora santana acabose año de mill i quinientos i tres años siendo cura el honrrado alonso gonsales i maiordomo rrodrigo de arañilla (o arandilla?). La última palabra es ilegible, siendo lo más probable que por el hábito de la escritura medieval de agrupar letras, deba leerse «arandilla», ya que este es el nombre de una localidad próxima a Aranda de Duero.

2. Elías Tormo y Monzó, «El retablo de Sinovas», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV (1916), pp. 222-224.

3. Chandler R. Post, *A history of spanish painting*, Harvard University Press, Cambridge, t. IX, 1947, pp. 612 ss.

4. Los retablos considerados son los siguientes: de Santa Ana, Barcelona, Museo de Arte Catalán, colección Muntadas (Fig. 4); seguidor de Pedro Espalargues, Iglesia de Fonç (Huesca), repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. VII, fig. 81; Pedro Berruguete, de la Virgen, Paredes de Nava, repr. en Diego Angulo, P. B. en P. de N., Barcelona, Juventud, 1946; Villсандино (Burgos), de la Virgen, repr. en José Camon

Aznar, *Pintura medieval española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, fig. 611; Círculo de P. Berruguete, de la Virgen, Becerril de Campos (Palencia), repr. en Catálogo monumental de Palencia, 1946, t. IV, fig. 20 ss.; Maestro de Gamonal, de Santa Ana, Seminario de Valladolid, repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. IX, fig. 245; Escuela del Maestro de Fromistá, de Santa Ana, Peralada, col. Mateu, repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. VI, fig. 282; catedral de Burgos, capilla de Santa Ana, retablo tallado; catedral de Burgos, capilla del Condestable, tallado, de Santa Ana; Juan de Borgoña, ciclo mariano al fresco, Toledo, Sala Capitular; Antonio Comontes, ciclo mariano ensamblado en 1619, Toledo, Convento de la Concepción Franciscana, repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. IX, fig. 81.

5. Barcelona, Museo de Arte Catalán (col. Muntadas) (fig. 6); Alonso de Sedano, Barcelona, col. Mateu, repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. VI fig. 287; Juan Correa de Vivar, tabla que perteneció a la col. Ch. Robinson y fresco en Santa Isabel de los Reyes, Toledo, repr. en Ch. R. Post, op. cit., t. IX, figs. 109 y 98 resp.



FIG. 1. Maestro de Sinovas. Retablo de Santa Ana. Buenos Aires. Museo Municipal de Arte Español

cia, pues en la pintura las bóvedas carecen de nervaduras. Empero la existencia de un florón en la clave de cada tramo y la delgadez de las columnillas demuestran que el pintor tenía en mente bóvedas góticas del tipo de las empleadas en Las Huelgas. En el siglo XIV, el mismo partido con ligeras divergencias en la cobertura, se adoptó en la iglesia parroquial de San Gil de Burgos⁶. Creemos que esta semejanza no es casual dado el prestigio que tenía el monasterio de Las Huelgas, por ser Panteón Real y escenario de actos solemnes relacionados con la corona⁷. En consecuencia, la arquitectura pintada nos remite a un partido difundido en Burgos y alrededores. Completando el examen de la arquitectura, observamos que el arco diafragma peraltado que enmarca la escena, apoya en dos columnas veteadas. Teniendo en cuenta recién-

tes observaciones sobre el simbolismo de la arquitectura visigoda, cabría preguntarse si dichas columnas no evocarían aquellas erigidas delante del santuario del templo de Jerusalén, denominadas en el Antiguo Testamento Jakin y Boaz⁸.

En cuanto a la incorporación del Arca y a la presencia de Santa Ana, ambos motivos parecen ser de origen español, pues son ajenos a la iconografía italiana, como lo demuestran las versiones de Giovanni da Milano⁹, Doménico Ghirlandajo¹⁰ y Gaudenzio Ferrari¹¹.

Para la teología medieval el Arca que guardaba tres preciosos tesoros —el vaso de oro con los granos de mána, la rama yerma de Aarón, luego florecida y las tablas de la Ley— simbolizaba la virginidad mariana. Las tablas de la Ley eran para el pueblo elegido la palabra de Dios y Jesucristo para los cristianos, el Verbo encarnado¹². Así como el maná había sido alimento de los hijos de Israel en el desierto, el Ser gestado en el seno inviolado de María era alimento espiritual del cristiano mediante la Eucaristía¹³. La rama yerma que floreció milagrosamente luego de haber sido depositada por Aarón en el Arca se relaciona con la concepción virginal de María¹⁴.

Es interesante señalar que esta simbología tuvo resonancia en la poesía española. Gonzalo de Berceo, en la introducción a los Milagros de la Virgen, concluye la enumeración de los nombres de aquella designándola «bastón de Aarón»¹⁵. En un Breviario de Amor de origen catalán de finales del siglo XIV, ilustrado, una de las tres miniaturas referidas a la virginidad mariana, representa la vara de Aarón¹⁶. Un poeta del siglo XVI, Luis Pérez, comienza el poema «A Nuestra Señora», con los versos, «alta virga de Aarón, arca del Testamento...»¹⁷. Teniendo en cuenta la cronología de las poesías citadas, debemos admitir que ellas han de haber contribuido a la difusión del dogma de la Inmaculada Concepción, que como veremos más adelante fue objeto de arduo debate durante el siglo XV. Por otra parte, la persistencia a lo largo de casi un siglo del motivo del Arca de la Alianza en la iconografía española, en un episodio escasamente representado, y la presencia de Santa Ana en el mismo, también nos conduce al dogma de la Inmaculada, el que a su vez está tradicionalmente relacionado con la escena del Encuentro frente a la Puerta Dorada.

Desde los primeros tiempos de la cristiandad el dogma de la Inmaculada Concepción concitó la atención de los Padres de la Iglesia¹⁸. Algunos sostenían que la virginidad de María estaba garantizada porque ella misma había sido concebida milagrosamente, «ex osculo concep-

6. Leopoldo Torres Balbás, *Ars Hispania*, t. VII, Arquitectura Gótica, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 97 ss, fg. 92.

7. Manuel Gómez Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, C.S.I.C., 1946.

8. 1 Reyes 7-21, 2 Crónicas, 9-17; cf. John R. Moffit, «La significación histórica de la arquitectura hispano-visigótica», en *Goya* 186 (1985), p. 339.

9. Repr. en Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, Unione tipografica-Editrice torinese, 1951, fg. 641.

10. Frescos de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella, Florencia, repr. en Pietro Bargellini, *Il Ghirlandajo e il bel mondo fiorentino*, Firenze, Arnaud, 1945, p. 13.

11. Repr. en Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. IX.2, Milano, Ulrico Hoepli, 1926, fg. 650.

12. Éxodo 19-6 y Juan 1-14.

13. Juan 6, 48-58, es uno de los casos de correspondencia tipológica fundado directamente en la palabra de Jesús.

14. Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, Migne, PL, t. CLXXII, col. 904.

15. Jesús María Caamaño, «Berceo como fuente de iconografía medieval», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXIV (1969), p. 183.

16. María Esperanza Soriano, «Un códice de la Biblioteca Nacional 'Breviario de Amor'», en *Archivo Español de Arte*, 106 (1954), p. 120.

17. Pablo Schneider, *La Virgen María en la poesía*, Buenos Aires, Guadalupe, 1952, p. 22.

18. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg, Herder, 1965, t. X, col. 467 ss; Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, PUF, 1959, T. II.2, p. 159; Pseudo Mateo, 3-2.



FIG. 2. *Maestro de Sinovas. Expulsión de Joaquín y Ana del templo, detalle de figura 1*



FIG. 3. *Maestro de Sinovas. Encuentro de Ara y Joaquín frente a la Puerta Dorada, detalle de figura 1*

ta, sine semini viri», a partir del beso intercambiado por Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada. Así quedó relacionado, aunque no de manera precisa, el dogma de la Inmaculada con la escena del Encuentro, y en Bizancio, por lo menos desde el siglo VII se celebraba la fiesta de la Concepción de Santa Ana.

En Europa Occidental, España ha reivindicado para sí el mérito de haber sido el primer país en instaurar la fiesta de la Inmaculada. En una Vida de San Ildefonso, arzobispo de Toledo fallecido en 667, atribuida a discípulos del sucesor en la cátedra toledana, Julián, consta que aquél habría ordenado celebrar la Inmaculada Concepción de la Virgen, el día en que ella misma fuera concebida por Santa Ana¹⁹. Además San Ildefonso es el autor de un ejundioso escrito en defensa del dogma, titulado «Libellus de virginitate Sanctae Mariae contra tres infedele»²⁰.

Con el catalán Ramón Lull (1233-1315), autor de «De conceptu intemeratae Mariae ab omni labe originali innuni»²¹, España ingresa en el gran debate desatado en la Europa intelectual a propóstito del dogma de la Inmaculada, del que fue brillante defensor el franciscano Duns Scoto (1266 ó 1274/1308). El inquisidor del reino de Aragón, Nicolás Eymeric (1320/1390), al acusar de herejía a los defensores del dogma²², genera una vigorosa reacción contra el tratado de Lull. En 1393 Juan I de Aragón se manifiesta a favor del dogma, al igual que cinco años más tarde, Martín I. Es en esta época, cuando en el reino de Aragón aparecen varios tratados favorables, entre ellos unos atribuidos falsamente a Lull²³. No obstante la aprobación regía la cuestión sigue suscitando polémicas, no sólo en España, al punto que es tratada en el concilio de Basilea, reunido entre 1431 y 1449. En el decreto aprobatorio emitido por el concilio, tuvo intervención decisiva Juan de Segovia, legado de Juan II de Castilla y representante de la Universidad de Salamanca²⁴, donde también se polemizaba y se escribían libelos a favor o en contra del dogma.

De mediados del siglo XV es la traducción que del ya citado tratado de San Ildefonso hizo Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera²⁵. Este trabajo implica el deseo de difundir la cuestión en momentos en que el latín cada vez más, estaba reservado a los eruditos. Por otra parte, es probable que el concilio de Basilea, haya servido de preparación a las bulas lanzadas por el papa Sixto IV (1471/1484), a quien los Reyes Católicos enviaron al dean de la catedral de Burgos para tras-

mitirle su obediencia²⁶. Especialmente en la segunda de dichas bulas, «Grave Nimis» de septiembre de 1483, se condena a aquellos que en los sermones acusan de herejes a los creyentes en la Inmaculada Concepción²⁷. En la otra bula, «Cum praexcelsis»²⁸, Sixto IV aprobó el oficio y la misa de la Inmaculada Concepción presentado por el teólogo León de Nogaroli, los que se convirtieron en práctica corriente en las iglesias romana y española²⁹. Hacia 1489 se impone en Toledo la obligación de rezar el oficio de la Inmaculada todos los días no impedidos³⁰, y en 1503, en Sevilla, se publica el que probablemente sea el primer escrito en lengua castellana, donde se expresan los fundamentos teológicos del dogma. Es el Tratado de la Santa Concepción de Nuestra Señora la Virgen María, de Luis de las Casas³¹. La célebre valenciana Sor Isabel de Villena es autora de una Vida de Cristo, la que fue hecha imprimir por su sucesora a la muerte de aquella en 1492, añadiendo dos capítulos sobre el dogma y dedicando la edición impresa a los Reyes Católicos³².

El dogma de la Inmaculada también se manifiesta en los sermones. Los de San Vicente de Ferrer, de principios del siglo XV, referidos a Santa Ana y a la Natividad, contienen claras referencias a la Concepción milagrosa de María. Entre los papeles del arzobispo de Toledo, el famoso Cardenal Jiménez de Cisneros, se halló una carta del superior del convento franciscano de Valladolid, quejándose de que predicando sobre la Inmaculada Concepción en la iglesia conventual, fue insultado abiertamente por un fraile dominico³³.

En el ámbito de la poesía, además de las citas puntuales ya anotadas y de otras a anotar específicamente ligadas al Encuentro ante la Puerta Dorada, debemos rescatar a Prudencio como precursor, ya que a finales del siglo IV, en su himno «Ante cibum» dedica algunos versos a la Inmaculada³⁴. En Valencia, en 1474, se celebró un certamen poético dedicado a la Virgen dando lugar a un volumen titulado «Obres o troves en llaor de la Virgen María», el que tradicionalmente es tenido como el primer libro impreso en España. No hemos tenido acceso a los poemas, pero todo parece indicar que en más de uno hay alusiones a la Concepción³⁵. La polémica entre franciscanos y dominicos también tiene su correlato poético en la serie de poesías, en las que alternadamente Fray López del Monte defiende el dogma, en tanto que Diego Martínez lo contradice, apoyándose ambos en citas de San Agustín, San Ildefonso, Duns Scoto y Santo Domingo de Guzmán³⁶.

19. *Dictionnaire de Theologie Catholique*, París, Letouzy y Ane, 1922, t. VII, col. 986.

20. José Madoz, *San Ildefonso a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*, Madrid, Bibl. de autores antiguos españoles, 1943.

21. *Dictionnaire de Theologie...* t. IX, col. 1.062.

22. *Dictionnaire de Theologie...* t. IX, col. 1.080.

23. *Dictionnaire de Theologie...* t. IX, col. 1.088.

24. Antonio Pérez, «La Concepción Inmaculada de la Virgen y la Universidad de Salamanca en el siglo XV», en *Razón y Fe*, n.º extraordinario (1904), p. 70.

25. cf. n. 20.

26. Enrique Flórez, *España Sagrada*, Madrid, Pedro Marín, 1771, t. XXVI, p. 411.

27. Henricus Denziger, *Enchiridion Symbolorum*, Barcelona, Herder, 1951, p. 271 ss.

28. H. Denzinger, *op. cit.*, n. 792.

29. E. Portillo, «El patronato de la Inmaculada Concepción en España y sus Indias», en *Razón y Fe*, IX (1904), p. 278 ss.

30. Juan Bautista Ferreres, «La iglesia católica aclamando a María Inmaculada», en *Razón y Fe*, número extraordinario (1904), p. 61.

31. Nazario Pérez, «La Inmaculada en la literatura española», en *Razón y Fe*, X (1904), p. 369.

32. Rafael María de Hornedo, «Evolución iconográfica de la Inmaculada en el arte español», en *Razón y Fe*, 150 (1954), p. 416, n. 7.

33. Vicente de la Fuente, *Historia Eclesiástica de España*, Barcelona, Librería Religiosa, 1855, t. II, p. 455, n. 1.

34. vs. 140-145; también en *Hymnus kalendas ianuarie*, vs. 53-60.

35. En una poesía de Juan de Gainza, *Deu infinit aus quel mon fos create preserva purissima e santa*; cf. J. B. Ferreres, *op. cit.*, p. 56.

36. *Cancionero de Baena*, edición facsimilar a cargo de H. R. Lang, New York, Hispanic Society of America, 1926, f. 113 ss.



FIG. 4. Anónimo catalán. Retablo de Santa Ana. Barcelona. Museo de Arte Catalán, colección Muntadas

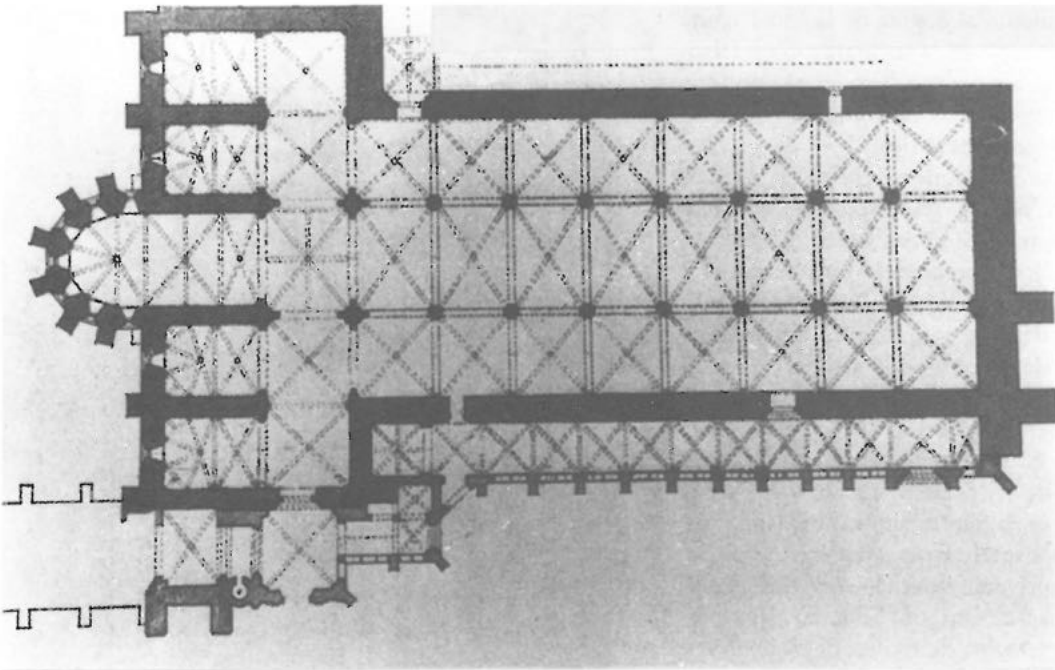


FIG. 5. Panteón real del monasterio de Las Huelgas (Burgos), planta de la iglesia



FIG. 6. Anónimo catalán, del círculo de Borrassa, *Encuentro de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada*, Barcelona, Museo de Arte Catalán, colección Muntadas



FIG. 7. Juan Correa de Vivar. *Encuentro de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada*. Toledo, Santa Isabel de los Reyes

De esta rápida revisión surge que el siglo XV fue época álgida en lo concerniente al dogma de la Inmaculada y que en España, sobre todo en la segunda mitad del siglo XV, la controversia abarcaba a los poderes político y religioso, a la intelectualidad, a los literatos, y a través de los sermones al común de los fieles.

Veamos a continuación lo que ocurre en las artes figurativas. Por ejemplo, en una obra capital de la miniatura bizantina de época macedónica, el llamado *Menologio de Basilio II* (976/1025), el dogma de la Inmaculada está ilustrado por el Encuentro frente a la Puerta Dorada³⁷. En ejemplos italianos del Trecento, Giotto en la Arena de Padua y Giovanni da Milano en la capilla Rinuccini de Santa María Novella, debemos subrayar el detalle de que la puerta permanece abierta. Lo mismo ocurre en la escena del Encuentro en el retablo catalán de la colección Muntadas (Fig. 4). En cambio, en una tabla de la misma colección (Fig. 6), la puerta, cuyas hojas son efectivamente doradas, está totalmente cerrada. Ambos detalles se imponen definitivamente en la iconografía española, pues salvo en Juan de Borgoña (Fig. 9) están presentes en numerosos ejemplos de finales del siglo XV y principios del XVI, incluyendo el retablo de Sinovas.

El cerramiento de la puerta implica una clara alusión a la Inmaculada Concepción. El pasaje de Ezequiel, 44-2, dice que la puerta del templo debe permanecer ce-

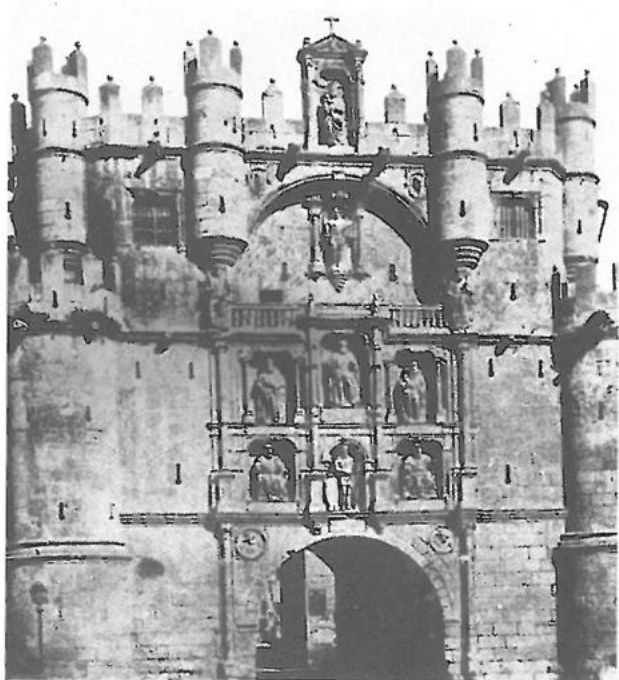


FIG. 8. Puerta de Santa María, Burgos

37. Citado según R. M. de Horno, *op. cit.*, p. 416.

rrada «porque por ella ha pasado Jahveh». Dicha puerta es identificada en la exégesis con María, puerta del cielo, quien antes, durante y después de concebir a Jesucristo permaneció inviolada.

Por otra parte, esta interpretación ya estaba expresada en el citado tratado de San Ildefonso sobre la virginidad mariana³⁸.

La poesía contribuyó indudablemente a difundir la exégesis. Gonzalo de Berceo³⁹ habla de «puerta y puerta». El ya citado Breviario de Amor, de fines del siglo XIV⁴⁰ se refiere explícitamente a María como «puerta cerrada». La poesía que encabeza el famoso cancionero compilado por Juan de Baena (1406/1454) está dedicado a la Inmaculada Concepción. Su autor Alfonso Álvarez de Villasandino (?1340/1425?) canta a «María, puerta y vía de salud e folgança»⁴¹.

Hacia fines del siglo XV la imagen de la puerta como símbolo de la virginidad está arraigada en la pintura. Ferrando Camargue, pintor del reino de Castilla es contratado en 1491 para pintar en la capilla circular de la Virgen María en Vich, «la concepció de Nostra Dona, ço es, com Joachim abraça Santa Anna a la Porta Daurada»⁴². La escena del Encuentro pintada al fresco por Juan Correa de Vivar en Santa Isabel de los Reyes de Toledo (Fig. 7) tiene lugar frente a una puerta cerrada y dorada. En el arco diafragma que la enmarca leemos, «CONCEPTIO TUA, DEI GENITIS, VIRGO, GAUDIUM, ANNUNTIATUM IN UNIVERSO». Algo más arriba, en un nicho simulado, un rollo lleva inscrito el pasaje que la liturgia católica aplicó a la Inmaculada Concepción, «tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te»⁴³. Es probable que la leyenda contenida en el arco diafragma refleje una costumbre usual en la vivienda privada, pues en la entrada de algunas casas se pintaba la inscripción, «Ave María Purísima, sin pecado concebida», o como en el caso de labriegos catalanes, «Ningu pace aquest portal/ que no juri per sa vida/cer concebida María/ cens peccat original»⁴⁴.

Si bien hay que reconocer la procedencia de la poesía en la difusión del concepto «puerta del cielo» en relación con el dogma, no es menos cierto que la pintura al incorporar el motivo de la puerta cerrada, dada su mayor difusión popular, debió contribuir grandemente a la afirmación en una época abundante en controversias. Además, si la fecha propuesta por Gómez Moreno, c. 1497, para la tabla de Artajona es válida⁴⁵, esta sería la primera representación conocida de la Inmaculada Concepción, esto es, de la Virgen con pie en actitud de oración, sobre la que flamea un rollo con el ya citado pasaje del Cantar de los Cantares, rodeada por catorce atributos simbólicos, uno de los cuales está rotulado «porta caeli».

Analicemos ahora la respuesta ofrecida por el Maestro de Sinovas, en lo que atañe a las arquitecturas incluidas en la escena frente a la Puerta Dorada (Fig. 3). De las obras con el tema del Encuentro que hemos examina-

do, tal como ocurría con el tema más restringido de la Expulsión, la propuesta de Sinovas es la más rica en significados derivados de la escenografía arquitectónica. Ya hemos aludido «in extenso» a las implicancias significativas de la puerta cerrada. En Sinovas está coronada por una balaustrada a doble fuste, motivo arquitectónico de origen italiano, empleado por Lorenzo Vázquez como remate de la fachada del Colegio de la Santa Cruz en Valladolid, al hacerse cargo de la terminación de las obras concluidas en 1491⁴⁶. Es interesante observar que la puerta de Santa María de la ciudad de Burgos, construida en 1322 modificose en 1533 (Fig. 8)⁴⁷ con el añadido de un cuerpo rematado por balaustrada. El dilema es si el Maestro de Sinovas conocía una puerta de ciudad con análogo coronamiento, anterior a la de Burgos, hoy desaparecida o, si se inspiró en la fachada del Colegio de la Santa Cruz, anticipando así la solución de la puerta burgalesa. De todas maneras, tal como ocurre en la Expulsión, la actualización arquitectónica de edificios de un pasado lejano, no se da de manera convencional como frecuentemente ocurre, sino recurriendo a imágenes de la



FIG. 9. Juan de Borgoña. Encuentro de Ana y Joaquín frente a la Puerta Dorada. Toledo. Sala Capítular de la Catedral

38. J. Madoz, *op. cit.*, p. 119; Honorius Augustodunensis, *op. cit.*

39. Cf. n. 15.

40. Cf. n. 16.

41. *Cancionero de Baena*, f. 4.

42. Manuel Trens, *María-Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 116.

43. Ch. R. Post, *op. cit.*, t. IX, p. 318; Cantar de los Cantares, 4-7.

44. J. B. Ferreres, *op. cit.*, p. 63.

45. Manuel Gómez Moreno, *La inmaculada en la escultura española*, Comillas, Universidad Pontificia, 1955, p. 7.

46. Fernando Chueca Goitia, *Ars Hispaniae*, t. XI, «Arquitectura del siglo XVI», Madrid, Plus Ultra, p. 22, fg. 1.

47. Vicente Lampérez, *Arquitectura civil española*, Madrid, Saturnino Calleja, 1922, p. 73 ss.



FIG. 10. *Círculo del Maestro de San Nicolás. Presentación de la Virgen en el Templo. Villasandino. Iglesia Parroquial*

experiencia cotidiana, lo que contribuye a hacer más atractiva la comunicación entre la pintura y el espectador.

Con excepción del Encuentro de Juan de Borgoña (Fig. 9), no encontramos en la pintura española del siglo XV, fuera de la puerta, otros signos arquitectónicos. En Sinovas, en un segundo plano, detrás de un foso se alza una muralla almenada seguida por un torreón de forma poligonal. Detrás de la muralla y superando la altura del torreón surge una torre cilíndrica con barbacanas. En otras de las tablas ricas en despliegue arquitectónico, la catalana de finales del XIV (Fig. 6), detrás de la Puerta Dorada se extiende un panorama urbano convencional, a la manera de tantas pinturas trescentistas. En cambio en Sinovas, pareciera que el pintor, muy probablemente asesorado por algún franciscano de aquellos que partici-

paban activamente en la controversia dogmática, se empeñó en seleccionar signos muy específicos. En el retablo de Villasandino (Fig. 10) el templo de Jerusalén, hacia donde se dirige la Virgen Niña con motivo de la Presentación, es un edificio poligonal, muy similar al torreón de Sinovas. En consecuencia, este, en primera instancia, podría interpretarse como imagen de templo. Aceptado esto cabría preguntarse porque el templo adopta en ambos casos forma poligonal. Una de las características distintivas de la arquitectura tardogótica española, son los grandes volúmenes de sección poligonal⁴⁸. Limitándonos a Burgos recordemos los testeros de las iglesias de los conventos de Miraflores y de la Vid, la famosa capilla del Condestable y aunque más tardío, el cimborrio de la catedral. En el acta de fundación de la capilla del Condestable se especifica que fue construida «a honrra especial de la gloriosa siempre Virgen, su Madre señaladamente de la fiesta de la Purificación, porque ella que su culpa quiso ser purificada...»⁴⁹. La Purificación es otro de los nombres dados a la Presentación del Niño en el Templo de Jerusalén y además en el acta se enfatiza la virginidad mariana.

A través de la poesía la imagen de templo también puede identificarse con la Virgen María. Gonzalo de Berceo la llama «templo de Jesucristo»⁵⁰, Álvarez de Villasandino, «tálamo de Dios y templo»⁵¹. Tapia, activo hacia 1458, «templo de gran alabanza»⁵². En un villancico a manera de diálogo entre la Virgen y los fieles, leemos: «Nosotros; Vos soys el templo y morada/donde todo nuestro bien mora; Virgen: Yo soy aquel santo templo/que el quiso santificar»⁵³. Para Juan Tallante, otro poeta del siglo XV, María es «fúlgido templo de gran resplandor»⁵⁴. La metáfora todavía persiste en Fray Luis de León⁵⁵.

Por último observemos que de la ventana del torreón-templo pende un manto rojo. Si nos atenemos a las significaciones expuestas, es muy posible que sea el velo del templo cuya labor en púrpura estuvo, según el Pseudo Mateo, a cargo de María, quien por tal razón fue motejada por las restantes doncellas «reina de las vírgenes», concepto este indudablemente relacionado con el famoso dogma⁵⁶.

En la tabla de Artajona citada más arriba, uno de los atributos simbólicos de la Virgen, derivado de Cantar de los Cantares 4-4, está acompañado con la inscripción «Turris David cum propugnaculis», es decir, torre de David con muralla. Justamente ambos motivos, en Sinovas, han sido plasmados entre el torreón-templo y la Puerta Dorada. La forma cilíndrica de la torre evoca las torres que con fines de defensa fueron erigidas en España a raíz de la Reconquista⁵⁷. En la poesía la Virgen ha sido metaforizada también como defensa. Así en Berceo, «atalaya y defensa nuestras»⁵⁸. En el siglo XVI, Luis Pérez la llama, «torre de David guarnida de muy fuertes

48. Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Buenos Aires-Madrid, Dorsat, 1942, p. 72 ss.

49. Carlos G. Villacampa, «La capilla del Condestable de la catedral de Burgos», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1928), p. 26.

50. Cf. n. 15.

51. *Cancionero de Baena*, f. 4.

52. R. Foulche Delbosc (recopilador), *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Baillière, 1915, t. II, p. 46, n. 832.

53. R. Foulche Delbosc, *op. cit.*, p. 484, n. 874.

54. R. Foulche Delbosc, *op. cit.*, p. 650, n. 1.082.

55. P. Schneider, *op. cit.*, p. 14.

56. Pseudo Mateo 8-5.

57. V. Lampérez, *op. cit.*, p. 218.

58. Cf. n. 15.

baluartes y muralla donde el demonio con sus artes teme y calla»⁵⁹; Alfonso Hernández, «ciudad con torre de fortaleza muy cercada de humildad»⁶⁰. En una tabla conservada en la iglesia de Fonz (Huesca) junto a la Puerta Dorada se eleva una torre de defensa. En la Sala Capitular de Toledo, el abrazo de Ana y Joaquín fue concebido por Juan de Borgoña dentro de un artificioso cimborrio renacentista (Fig. 9). A continuación se extiende una muralla que termina en una torre de defensa cuyo remate superior ha perdido parte de la mampostería. ¿Tendría este deterioro del símbolo mariano alguna relación con la controvertida cuestión dogmática?

El objetivo del presente trabajo ha sido destacar la significación de la iconografía arquitectónica, la que en muchos casos dista de ser una mera escenografía resuelta con mayor o menor pericia. Se han desarrollado dos niveles de lectura. Uno, objetivo, que remite a conformaciones arquitectónicas existentes y próximas temporal-

mente a la pintura, en consecuencia accesibles a los receptores del mensaje pictórico. El otro nivel, fuertemente simbólico, está relacionado con la controversia desatada en España durante el siglo XV a propósito del dogma de la Inmaculada Concepción. La articulación de ambos niveles se visualiza en el montaje de signos operado por el maestro de Sinovas, cuyas versiones de las escenas de la Expulsión y del Encuentro superan en materia de significados a las propuestas de muchos de sus contemporáneos más ilustres. En el aspecto metodológico general queda demostrada la importancia de la labor interdisciplinaria cuando se trata de la investigación de hechos artísticos, pues ella permite la apertura de nuevas perspectivas, especialmente en lo referente a la inserción de la obra de arte en estructuras históricas específicas.

59. P. Schneider, *op. cit.*, p. 22.

60. P. Schneider, *op. cit.*, p. 70.

ARQUITECTURA CIVIL MEDIEVAL EN LEÓN: BASES HISTÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE LA LLAMADA «TORRE DE DOÑA BERENGUELA»

M.^a Concepción Cosmen Alonso

M.^a Victoria Herráez Ortega

Alejandro Valderas Alonso

Universidad de León

La presente comunicación trata de aclarar el marco histórico y social de unos restos arquitectónicos medievales, posiblemente civiles, ubicados intramuros de la antigua ciudad de León. Dichos vestigios se localizan en el interior del patio de recreo del colegio de Santa Teresa colindante con las calles Pablo Flórez y San Pelayo. El 30 de marzo de 1983 fueron declarados Monumento Nacional con el nombre de «Palacio de doña Berenguela», tal como se les venía denominando tradicionalmente.

La historia del edificio nos es conocida a partir de 1447, momento en el que la llamada «casa del trasgo» estaba en posesión de la catedral. La propiedad así denominada se encontraba en el solar objeto de estudio y según un apeo de 1490 se componía de una casa principal con salida a la calle Pablo Flórez, otras secundarias, un huerto y una torre con bodega en la planta baja¹.

En esta manzana se situó desde 1650 el colegio seminario de San José; hacia 1800 sus funciones fueron absorbidas por el seminario de San Froilán y tras la Desamortización fue vendido a diversos particulares para posteriormente, entre 1901-1903, instalarse allí el colegio de los PP. Agustinos².

1. ANÁLISIS ARTÍSTICO

La estructura objeto de estudio es un edificio de planta cuadrangular de casi nueve metros de lado, realizado en sillarejo de cantos rodados reforzado en los ángulos por sillares irregulares. El citado espacio se organizaba, al menos, en dos pisos sobre la planta baja a los que se accedía por un cuerpo de escalera que sobresale en el ángulo suroeste. Actualmente la segunda altura se ha perdido casi en su totalidad.

Lo más interesante a reseñar es la disposición, estructura y decoración de los vanos, realizados siempre con piezas pétreas bien escuadradas, que se abren en los paramentos de 1,24 metros de grosor.

El acceso principal, al oeste, consiste en una portada rematada en arco doble, liso y ligeramente apuntado, protegido por un guardapolvo ornado con un baquetón. Las jambas rectas están coronadas por una línea de imposta apenas moldurada.

A través de esta puerta se pasa a una estancia iluminada por dos vanos, de 0,86 metros de luz y gran derrame, terminados en arco de medio punto liso y emplazados en el paramento opuesto.

La planta principal, sobre una solería hoy totalmente renovada, enaltece sus lienzos con amplios huecos alternados con otros más sencillos. Los muros meridional y occidental poseen ventanas de luz no muy amplia terminadas en forma semicircular junto a una abertura mucho más desarrollada hecha al mediodía, al lado de la caja de la escalera, y en este caso terminada en arco ligeramente apuntado, todo ello siempre sin decorar.

El paramento oriental se asemeja al septentrional en la disposición de tres grandes vanos en cada una de las fachadas. En ambos casos en el centro aparece una especie de puerta de jambas lisas y arcos doblados apuntados sobre líneas de imposta marcadas. Todas las aristas están molduradas por baquetones y medias cañas así como el enmarque general del hueco por el exterior. Baquetones que en el caso de los arcos terminan en formas cúbicas rematadas en arcos semicirculares. A ambos lados de estos huecos se encuentran ventanas, o bien lisas, como las ya descritas y que ahora aparecen en la zona norte, o bien, más complicadas, organizadas alrededor de una saetera con arco baquetonado de medio punto sobre columnas acodilladas de capiteles vegetales, basas áticas y plintos e impostas ornadas.

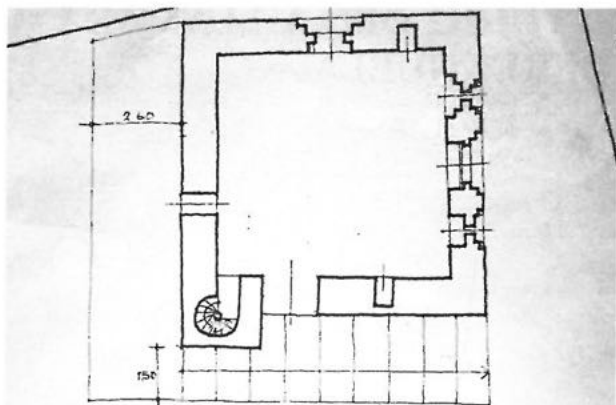
La decoración es geométrica o vegetal. La primera se encuentra en varios lugares. En los plintos y algún otro sillar colocado al lado de los capiteles se aprecian arquillos enfilados. Además, sobre las claves de las saeteras se tallaron, en el caso izquierdo una cruz patada y en el derecho una roseta muy esquematizada. Por último, sobre



Plano de la ciudad de León con la ubicación de la torre

1. J. A. Fernández Flórez, «Las casas del cabildo catedralicio en la ciudad de León», *Archivos leoneses*, 75 (1984), pp. 64, 65, 69, 133 y 134.

2. A.H.M.L.; legajo 1.682, n.º 1 y A.H.P.L.; legajos 11.625 a 11.629.



Plano del edificio, primera planta

una de las impostas se trabajan círculos y rombos entrelazados. Los capiteles, por su parte, se decoran con hojas lanceoladas sencillas o en racimo y apomados en los ángulos, manteniéndose los astrágalos lisos.

Por el interior la ornamentación se reduce a alguna arista baquetonada y guardapolvos o líneas de imposta ligeramente molduradas.

Los elementos que acabamos de describir son huecos muy sencillos con decoraciones vegetales o geométricas dispuestas fundamentalmente en aristas, enmarques y capiteles que se adscriben al románico más tardío y en concreto —por lo que respecta a nuestro país— a momentos cercanos a comienzos del siglo XIII. La configuración de las dos últimas fachadas descritas puede recordar los accesos a las salas capitulares de los monasterios cistercienses, una puerta —eje de la composición— y ventanas a los lados de la misma. Configuración que vemos repetida, por ejemplo, en el mirador del monasterio de Carracedo, dentro de las dependencias del citado cenobio que se atribuyen a uso civil. Este modelo organizativo recuerda esquemas prerrománicos, como los desarrollados en el edificio asturiano de Santa María del Naranco³.

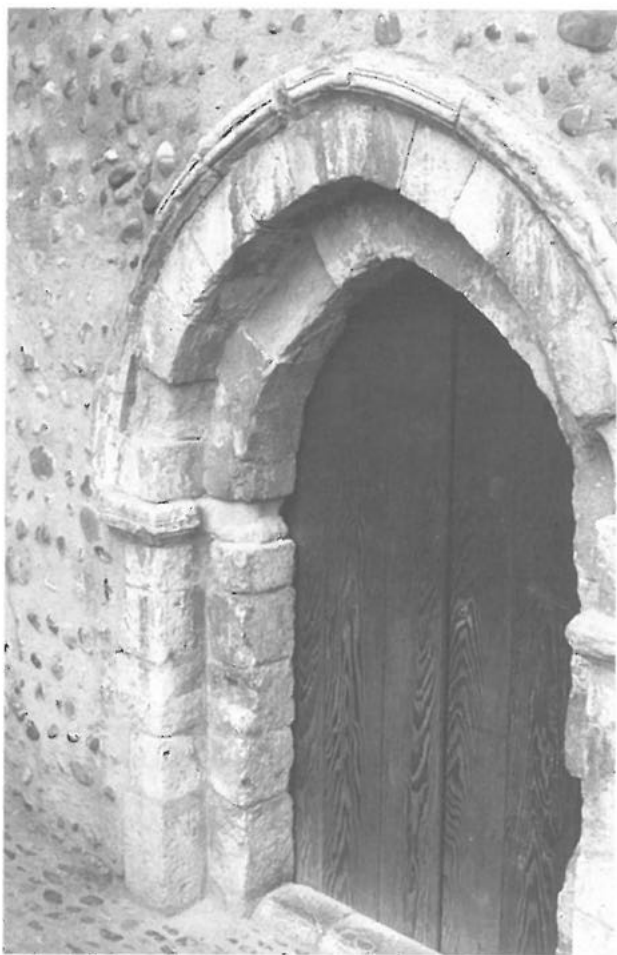
Por todo lo dicho la obra aquí analizada nos lleva a una cronología que podría coincidir con el reinado de Alfonso IX de León (1188-1230).

La problemática que se nos plantea tras esta descripción nos conduce a intentar explicar el por qué de los vanos, tal como hoy se pueden observar, su uso y aplicación, así como a tratar de saber si el edificio podría ser exento. Por lo que respecta a los huecos más amplios de la primera planta, cabe suponer que fueran los accesos directos al piso noble ya que se estructuran dentro de una concepción de fachada, mientras que la puerta inferior de ingreso, mucho menos ostentosa, pudo ser la entrada de servicio a una estancia dedicada bien a almacén o bodega, bien a baños⁴. Ello implica la existencia de patines de piedra o madera adosados a las dos fachadas principales, o, menos probable, de una galería circundante que



Vista general desde el ángulo SE

comunicara la construcción con otros edificios anejos⁵. En cualquier caso, esos dos muros y el horadado en su parte inferior por la puerta, tuvieron que estar exentos; lo mismo podemos pensar del cuarto paramento, quebrado por la introducción de la escalera cuya caja no posibilita la comunicación hacia el exterior.



Puerta de acceso

3. C. Cosmen Alonso, *El arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1989, pp. 289-290.

4. Vid. M. J. Portilla Vitoria, *Torres y casas fuertes en Álava*, t. I, Vitoria, 1978, pp. 188 y ss.

En las excavaciones realizadas con motivo de la restauración de la torre en 1979, salieron a la luz conducciones de agua de época romana que pudieron ser reutilizadas en la Edad Media y, por lo tanto, no

sería descabellado pensar en la existencia de un baño, elemento frecuente en las cortes (C. Sánchez Albornoz, *Una ciudad de la España cristiana hace mil años*, Madrid, 1976, p. 124).

5. En torres señoriales era frecuente la existencia de estructuras líneas adosadas a los muros con carácter tectónico, defensivo o funcional. Vid. V. Lampérez y Romea, *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*, Madrid, 1917, pp. 31 y ss.



Muro S con la caja de escalera

De todo lo anterior se deduce que nos encontramos ante un edificio exento que formaría parte de una corte como su principal componente; a su alrededor habría construcciones más pobres, quizá de adobe o madera cubiertas con teja o elementos vegetales, que alojarían la cocina, los establos, las habitaciones para siervos o criados, el granero, etc. Por último, todo el conjunto estaría rodeado por una cerca de tapial, englobando las edificaciones y un patio donde no faltaría el pozo⁶.

2. LOS PALACIOS REALES EN LEÓN

Como se ha comentado al comienzo de este trabajo, los restos arquitectónicos objeto de estudio vienen siendo identificados tradicionalmente con el palacio de doña Berenguela, esposa de Alfonso IX, que, según relata el *Tudense* «edificó un palacio de cal y piedra junto al monasterio de San Isidoro y restauró las torres de las murallas, dañadas desde la irrupción de Almanzor»⁷. Esta noticia, unida al hecho de que coincida aproximadamente la fecha de construcción de la torre leonesa con la estancia de la reina en la ciudad (1197-1204), es sin duda la base de la atribución. Sin embargo, es necesario profundizar en el estudio de la historia de León, y en concreto conocer el mayor número de datos posibles sobre los palacios reales, para establecer el patronazgo del edificio de una manera científica.

Las principales fuentes de información sobre la ciudad en este período de la Edad Media son las *Crónicas* y los documentos del Archivo Catedralicio de León, revisados en su mayoría por Sánchez Albornoz y Estepa Díez para la elaboración de sendos libros referidos respectivamente a los siglos X y XIII⁸. El examen minucioso tanto de la bibliografía como de la documentación

existentes permite comprobar que el número de anotaciones relativas a los palacios reales es muy escaso y que nunca constituyen un tema principal del texto.

Apoyándonos en noticias fehacientes podemos sintetizar lo siguiente:

El rey Ordoño I (850-866) tenía su palacio en las antiguas termas, lugar en donde más tarde se edificaría la iglesia de Santa María utilizando el solar donado para ello por el monarca⁹. En tiempos de Ordoño II (914-924) la residencia regia se encontraba junto a la puerta del mercado, denominada precisamente Arco de Rege¹⁰. Más tarde diversas fuentes del siglo X hablan de su ubicación sobre el pretorio romano, cerca de Arco de Rege, e incluso al lado de San Salvador de Palaz del Rey¹¹. De nuevo, varios documentos del archivo catedralicio, fechados en 1040 y 1045, sitúan los palacios de Fernando I y Sancha al lado de la iglesia de San Salvador¹². El doctor Estepa opina que en la segunda mitad del siglo XI la zona más importante de la ciudad se trasladó a las inmediaciones de San Isidoro, donde también se encontraría el palacio¹³.

No sabemos con exactitud en qué momento se abandonaron los viejos edificios y se trasladó la sede real del lado Sur al Norte de la ciudad, pero lo cierto es que en 1144, cuando se celebró la boda de García Ramírez de Navarra con doña Urraca, hija de Alfonso VII, los palacios reales estaban en San Pelayo, es decir, en una zona de la ciudad próxima al monasterio homónimo y al de San Isidoro¹⁴. Al relatar uno de los milagros del santo sevillano, el *Tudense* nos dice como doña Sancha, hermana del Emperador, que moraba en el palacio adjunto a la iglesia de San Isidoro, oraba desde una ventana que comunicaba con la nave mayor del templo¹⁵. La infanta, gran benefactora del monasterio isidoriano, debió ceder sus dependencias a los canónigos en 1149-1150 —si bien no es un hecho probado ya que no existe escritura de donación— y se trasladaría a una residencia próxima, tal vez



Interior de la planta noble

6. C. Sánchez Albornoz, *Ob. cit.*, pp. 120-124.

7. J. Puyol, *Crónica de España*, por Lucas, obispo de Tuy, Madrid, 1926, p. 411; M. Risco, *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*, Madrid, 1972 (León, 1987), p. 63.

8. C. Sánchez Albornoz, *Ob. cit.*; C. Estepa Díez, *Estructura social de la ciudad de León. Siglos XI-XIII*, León, 1977. Actualmente se están estudiando y comenzando a publicar todos los fondos catedralicios.

9. C. Sánchez Albornoz, *Ob. cit.*, p. 24.

10. *Ibidem*, p. 27.

11. *Ibidem*, p. 27, nota 24 y Apéndice 1, n. 24; C. Estepa Díez, *Ob. cit.*, p. 119.

12. J. M. Ruiz Asencio, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León*, t. IV, León, 1990, pp. 139-140, 190-192 y 200-201.

13. C. Estepa, *Ob. cit.*, p. 125.

14. «Thalamus vero collocatus est in palatiis regalibus qui sunt in Sancto Pelagio, ab infantissa domna Sanctia; et in circuitu thalami maxima turba histrionum, mulierum... Porro imperator et Garsia rex sedebant in solio regio in loco excelso ante fores palatii imperatoris...» (*Chronica Adefonsi Imperatoris*, ed. de L. Sánchez Belda, Madrid, 1950, pp. 70-71).

15. L. García Calles, *Doña Sancha hermana del Emperador*, León, 1972, pp. 63-64.



Vanos de la fachada oriental. Primera planta

a las casas situadas frente a la puerta de la misma iglesia que aparecen citadas en un documento de 1168¹⁶.

Las únicas noticias que se pueden añadir hasta el siglo XIII corresponden ya al reinado de Alfonso IX (1188-1230). Por ellas podemos deducir que la morada regia no debía tener la magnitud necesaria para albergar las curias extraordinarias convocadas por el monarca, ya que las cortes de 1188 se reunieron en el claustro de San Isidoro¹⁷. Tal vez por ello su esposa doña Berenguela decidió construir «palatium regale in Legione ex lapidibus et calce justa monasterium sancti isidori»¹⁸. El término «justa» es suficientemente expresivo de la ubicación del edificio en las inmediaciones de la actual colegiata, más o menos el lugar en donde se habían mantenido los palacios desde la segunda mitad del siglo XI. Por lo tanto, la construcción objeto de nuestro estudio, bastante alejada de aquel enclave, no será la que promovió la reina hacia 1200.

En la misma idea incide Quadrado cuando relata la donación que hizo el rey Fernando en 1478 al monasterio de San Isidoro «de un solar que está fecho plaza junto con el dicho monasterio en el qual fueron edificadas casas para los reyes mis antecesores, e después fueron derribadas e han estado e están fasta agora fecha en ellas plaza»¹⁹.

3. EVOLUCIÓN DEL BARRIO DE SANTA MARINA DESDE EL SIGLO X AL XIII

El grupo de edificios que componen la manzana de casas entre las que se encuentra la llamada «torre de doña Berenguela», recibe desde el siglo XIII el nombre de barrio de Santa Marina. En él se agrupaban desde la décima centuria diversas cortes, solares y monasterios de pequeña magnitud²⁰.

A través de una donación realizada por Alfonso VI a fines del siglo XI, sabemos que en esta zona se encon-



Ventana lateral de la fachada E

traba un monasterio de San Benito —que desde este momento dependerá de la Iglesia de Oviedo— junto a los de Santo Tomás, San Adrián y Santa María²¹. Algunos de estos pequeños cenobios desaparecieron a lo largo del siglo XII, como es el caso del de Santo Tomás que ya no se menciona en la documentación de la época; por el con-



Detalle de la ventana anterior

16. *Ibidem*, p. 64. En 1168 Fernando II dona al monasterio de Vega dos casas «in quibus solebant stare mule avie mee infantis domne Sancie et sunt ipse domus ante portam ecclesie sancti Isidori...» (J. González, *Regesta de Fernando II*, Madrid, 1943, p. 261).

17. J. González, *Alfonso IX*, t. I, Madrid, 1944, p. 49.

18. J. Puyol, *Ob. cit.*, p. 411.

19. J. M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855 (Oviedo, 1977), p. 302. Ya en la segunda mitad del siglo XIV Enrique II había erigido en la calle de la Rúa un nuevo palacio que en 1528 Carlos I cedió como sede al corregidor de la ciudad.

20. C. Sánchez Albornoz, *Ob. cit.*, pp. 168-169; J. M. Ruiz Asencio, *Colección documental...*, t. III, pp. 208-209.

21. C. Estepa, *Ob. cit.*, p. 125.



Vista general desde el ángulo SW



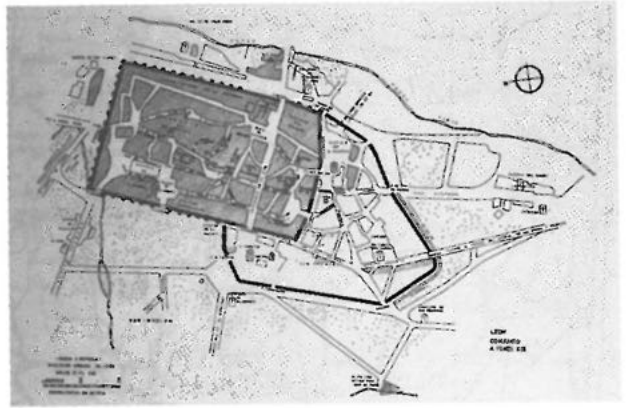
Plano de la ciudad de León en el año 1000 (según C. Sánchez Albomoz)

trario, otros como el de San Adrián se mantienen al menos hasta finales de la centuria siguiente²².

Además del monasterio de San Benito, la catedral de Oviedo poseía una corte en este barrio y, entre los siglos XI y XIII, organizó su jurisdicción en la provincia de León. La administración de estos bienes y sus rentas pudo justificar la posesión de casas en la ciudad²³; sin embargo, entre los años 1189 y 1243 la diócesis ovetense estuvo regida por un único obispo, Juan, cuyo pontificado se caracterizó por pleitos, deudas y su oposición al matrimonio de Alfonso IX y Berenguela, lo que le costó el destierro temporal. Por tanto, no parece posible que se deba a él la construcción que nos ocupa.

Junto a estas instituciones religiosas, seguimos teniendo constancia de la existencia de casas y corrales de particulares, aunque según el doctor Estepa en el barrio de Santa Marina, en el siglo XIII, se concentraban casas y corrales de monasterios y cofradías²⁴. No obstante, la magnitud de la torre estudiada no debe de alejarnos de un propietario con fortuna que formaría parte de los círculos próximos a la familia real²⁵.

La única referencia que habla de palacios existentes en las proximidades se refiere a los del conde don Ramiro, y, por ella, podemos deducir que estaban ubicados hacia el final de la calle denominada corral de San Pelayo, al sur de la manzana de Santa Marina²⁶. No es extraña la ausencia de noticias sobre arquitectura civil de cierta entidad puesto que la alta nobleza no tuvo excesiva importancia en León entorno a 1200; momento en el que la antigua urbe regia queda eclipsada por el desplazamiento de las fronteras hacia el Sur. Por otro lado, estos estamentos sociales privilegiados no contaron dentro de la ciudad con tan numerosos inmuebles como los grandes centros eclesiásticos²⁷.



Plano de la ciudad de León a fines del siglo XIII (según C. Estepa)

CONCLUSIONES

El análisis de los elementos estructurales y decorativos del «palacio de doña Berenguela», así como las circunstancias históricas y sociales que rodearon la construcción, nos llevan a las siguientes conclusiones:

1.^a Se trata de un edificio realizado con un material —el canto rodado— muy utilizado en el León medieval aunque enriquecido por un conjunto de vanos hechos con sillares bien tallados. La ornamentación y el trazado de los mismos permiten fechar la obra en torno al año 1200.

2.^a Esta torre, provista de —al menos— dos fachadas, con una planta noble en el primer piso, formaría parte de un conjunto de edificaciones que construirían lo que en la Edad Media se denominaba corte. Hay que descartar la posibilidad de que perteneciera a un monasterio pues además de lo inadecuado de la estructura

22. *Ibidem*, pp. 133, 326, 347 y 352. Creemos que el monasterio de San Adrián, agregado a San Benito de Sahagún, se encontraría más al Sur, en la manzana formada por las calles San Pelayo, Sierra Pambley y Serranos, en la que el monasterio de Sahagún seguía teniendo posesiones en el siglo XV (J. A. Fernández Flórez, *Ob. cit.*, pp. 136 y 138).

23. En 1490 viven en la calle San Pelayo los arcedianos de Benavente y Gordón, de la diócesis de Oviedo (J. A. Fernández Flórez, *Ob. cit.*, pp. 136-137).

24. C. Estepa, *Ob. cit.*, pp. 134-135.

25. Según datos de fines del siglo XV en este mismo entorno existían además otras edificaciones denominadas torres, por tener tres plantas como la que nos ocupa, dos de ellas propiedad del cabildo y una de una noble (J. A. Fernández Flórez, *Ob. cit.*, pp. 64, 65, 69, 133 y 134).

26. M. Risco, *Ob. cit.*, p. 86. Estos palacios serán lo que el conde Ramiro Froilaz donó en 1156 al monasterio de Vega, aunque nunca perdieron su denominación (C. Estepa, *Ob. cit.*, p. 281).

27. C. Estepa, *Ob. cit.*, pp. 360 y 363.

para usos religiosos, los cenobios que aún persistían en esta zona de la ciudad en el siglo XIII no tenían ninguna entidad.

3.^a Los palacios reales, que estuvieron ubicados en la zona Sur de la ciudad, se trasladaron a las inmediaciones de San Isidoro en fechas inciertas a fines del siglo XI, lugar donde permanecieron e incluso se rehicieron a finales de la centuria siguiente. Por lo tanto, este edificio del barrio de Santa Marina no puede ser el palacio de doña Berenguela. No obstante, el modelo con-

servado puede darnos una idea, en pequeña escala, de lo que sería la morada real, construida en las mismas fechas con materiales, mano de obra y funcionalidad semejantes.

4.^a De todo lo anterior se deduce que la construcción fue patrocinada por un noble, tal vez próximo al círculo cortesano, y, sin duda, uno de los pocos que mantuvo su domicilio en el siglo XIII en la antigua urbe regia en un momento en el que la ciudad había perdido gran parte de su significación aúlica.

LAS RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE LA CATEDRAL DE PAMPLONA Y EL HOSPITAL DE RONCESVALLES EN EL SIGLO XIV

Clara Fernández-Ladreda Aguadé

El hospital de Roncesvalles, importante hito del Camino de Santiago, fue fundado en 1127 por el obispo de Pamplona, don Sancho Larrosa, y trasladado a su emplazamiento actual en 1132.

Dentro de su conjunto monumental destaca la llamada capilla del Santo Espíritu, construcción de carácter funerario, atribuida al siglo XII aunque muy modificada, y la iglesia, uno de los primeros ejemplos del gótico hispánico, promovida por Sancho VII el Fuerte e iniciada, al parecer, a comienzos del siglo XIII, en 1209, hoy excesivamente restaurada¹.

Pero aquí no vamos a ocuparnos de estas obras sino del conjunto, mucho menos conocido, constituido por el desaparecido claustro gótico y la sala capitular o capilla de San Agustín, por cuanto dichas edificaciones son un excelente ejemplo de las vinculaciones existentes durante el siglo XIV en el marco del Reino de Navarra entre una localidad, Pamplona —capital del Reino y principal foco artístico del mismo en esta centuria—, emplazada prácticamente en el centro geográfico del territorio navarro, y un enclave, Roncesvalles —importante hito del Camino de Santiago y sede de interesantes producciones artísticas—, pero con una situación geográfica periférica.

En efecto tanto el claustro como la capilla de San Agustín del hospital —hoy colegiata— tomaron como modelo sendas dependencias de la catedral de Pamplona, el claustro y la capilla Barbazana.

La inspiración del *claustro gótico* de Roncesvalles en el de Pamplona fue afirmada por Juan de Huarte, subprior del hospital, quien pudo conocerlo antes de su desaparición en 1600 y su sustitución por el actual, levantado entre 1615 y 1623.

En su manuscrita «Historia de Roncesvalles», fechada en 1624 y conservada en el Archivo colegial, compara ambas obras, aunque eso sí en términos generales y sin mencionar coincidencias a nivel concreto: «el claustro estaba edificado con piedras traídas de más baxo de Pamplona, con muchas columnas labradas, en la misma traza del claustro de la catedral della»².

1. Sobre la capilla del Santo Espíritu véase E. Lambert, «Roncevaux», *Bulletin hispanique*, XXXVII (1935), 424-430 y J. E. Uranga Galdeano y F. Iñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol. III, pp. 19-21.

Sobre la iglesia de Roncesvalles véase L. Torres Balbas, «La iglesia de la Hospedería de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, VI (1945), 371-403.

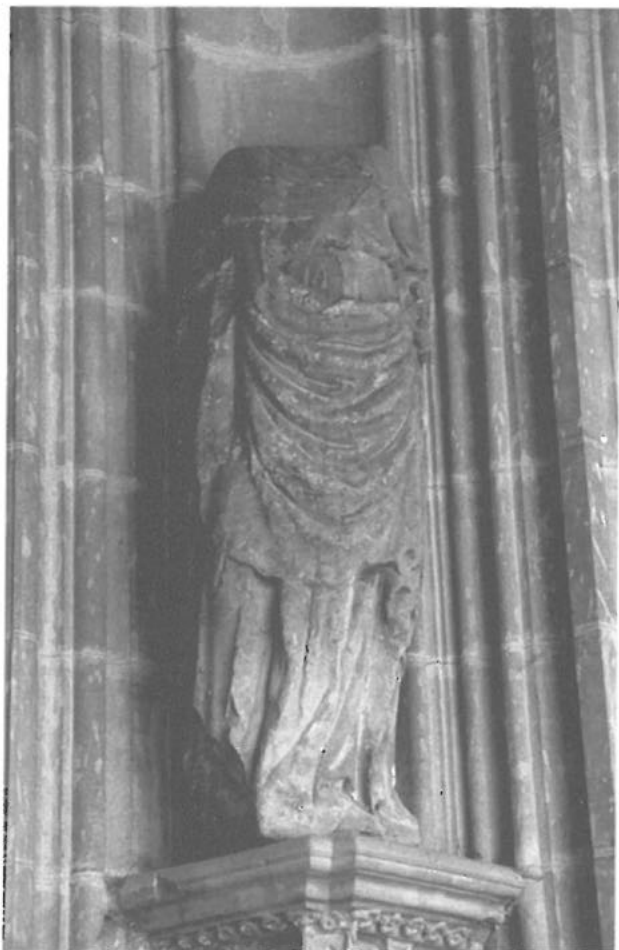


Roncesvalles. Virgen de la Epifanía, proc. del claustro (boy en la capilla de San Agustín)

El paso del tiempo no supuso un aumento de los conocimientos sobre el tema, ya que la destrucción del 1600 impidió tanto la verificación de lo afirmado por Huarte como el establecimiento de paralelismos concretos. Los autores posteriores que aludieron al asunto se limitaron a recoger lo dicho por Huarte³.

2. J. Huarte, *Historia de Roncesvalles* (manuscrito inédito, fechado en 1624, conservado en el Archivo colegial), fol. 6 R^o.

3. L. Torres Balbas, «La iglesia...», p. 377; J. M.^a Jimeno Jurio, «Roncesvalles», *Temas de Cultura Popular*, n.º 57, p. 26; J. E. Uranga Galdeano y F. Iñiguez Almech, *Arte...*, vol. IV, pp. 100-101 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona 1987, p. 274.



Pamplona, claustro, Virgen de la Epifanía

En la presente comunicación pretendemos precisamente incrementar estos conocimientos, demostrando la existencia de paralelismos muy concretos entre ambos claustros, el del hospital de Roncesvalles y el de la catedral de Pamplona, lo que confirmaría de paso las afirmaciones de Huarte. Para ello presentamos aquí una serie de restos escultóricos, conservados en la colegiata de Roncesvalles, la mayoría inéditos, que creemos proceden de su claustro y que, como tendremos ocasión de constatar, guardan un gran parecido con piezas del claustro pamplonés.

Mencionaremos en primer lugar una *escultura femenina sedente*, que se encuentra actualmente en la capilla de San Agustín o sala capitular de Roncesvalles y que puede interpretarse con casi total seguridad como una Virgen.

Fue publicada en 1944 por don Luis Vázquez de Parga, pero sin establecer ningún cotejo con obras de la seo pamplonesa⁴. Sin embargo —como puede verse en las ilustraciones adjuntas—, a pesar de sus mutilaciones, presenta un grado de coincidencia sorprendente con la Virgen de la Epifanía, firmada por Jacques Perut, del claustro pamplonés: misma posición del cuerpo en diagonal respecto al espectador, idéntica postura de la pierna izquierda echada hacia atrás, igual fórmula de colocación del velo con la extremidad derecha rodeando el cuello y mismo esquema dispositivo de la mitad inferior del manto con la parte derecha cubriendo el asiento con su borde lateral vuelto sobre sí mismo y la izquierda terciada en diagonal

cubriendo ambas piernas, e, incluso, un tipo igual de animal bajo los pies de María. Desdichadamente el mal estado de la imagen de Roncesvalles impide llevar las comparaciones más lejos y apreciar otras similitudes que muy probablemente debieron existir.

Pero hay más. La Epifanía de la catedral de Pamplona se halla colocada sobre una repisa situada en el muro oriental del claustro, a la izquierda de la puerta de la capilla Barbazana, y en el mismo muro del claustro de Roncesvalles, a la izquierda de la puerta de la capilla de San Agustín —equivalente, como ya hemos indicado, de la Barbazana— se encuentra una repisa de estructura similar, en la que debió estar situada originalmente nuestra Virgen. Tendríamos así una nueva coincidencia entre la imagen de Roncesvalles y la de Pamplona: su lugar de emplazamiento y su procedimiento de colocación.

En segundo lugar habría que citar una *escultura situada actualmente en el lado izquierdo de la puerta de la capilla de San Agustín* e inédita hasta el momento. Se trata de un cuerpo humano, que desgraciadamente ha perdido la cabeza, vestido con túnica y manto. Un examen del dorso pone de manifiesto la existencia de unas protuberancias que deben corresponder a unas alas; nos hallamos, por lo tanto, ante un ángel. Pues bien, la parte conservada de este ángel de Roncesvalles presenta un fuerte



Roncesvalles, puerta de la capilla de San Agustín, lado izquierdo. Ángel de la Anunciación

4. L. Vázquez de Parga, «Varia. Esculturas góticas en Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, V (1944), 421.

paralelismo con el ángel de la Anunciación de la Puerta Preciosa del claustro de la catedral de Pamplona: la misma fórmula de colocación del manto sujeto en el pecho por un broche cuadrilobulado y con el borde superior vuelto para formar una especie de cuello, la mitad inferior derecha terciada en diagonal con la parte superior vuelta sobre sí misma para dejar ver el forro y la izquierda caída en vertical por el costado, e idénticos pliegues en uve sobre el costado y tubulares en la zona de contacto de los laterales de la mitad inferior del manto.

Tenemos a continuación otra escultura que hoy en día se encuentra en el lado opuesto de la puerta de la capilla de San Agustín y que tampoco ha sido publicada. Representa una figura en pie, a la que le falta la cabeza y cuyo atuendo se compone de túnica, manto y velo, si bien de este último sólo se conserva la parte inferior. Como en el caso precedente, se percibe en ella la influencia de las producciones catedralicias. En efecto, parece una versión en gran tamaño de las dos figuras de santas inmediatas a la clave de la archivolta interior de la Puerta Preciosa, sobre todo de la del lado izquierdo, cuyos rasgos —proyección del vientre hacia delante, disposición del manto cubriendo el brazo derecho y terciándose en horizontal sobre el halda cubriéndola desde un poco más abajo de la cintura hasta las rodillas, y velo rodeando el cuello— repite fielmente.

Por otra parte la presencia del velo indica que nos hallamos ante una figura femenina. No creo, sin embargo, pese a las coincidencias apuntadas, que se tra-



Roncesvalles, puerta de la Capilla de San Agustín, lado derecho. Virgen de la Anunciación

te de una santa, sino que pienso, dadas sus concordancias de tamaño, proporciones y estilo, que debió formar pareja con la anterior, con la que compondría una Anunciación.

En cuanto al emplazamiento primitivo de ambas figuras, me parece muy posible que una feliz casualidad haya hecho que su colocación —muy reciente— a ambos lados de la puerta de la capilla de San Agustín reproduzca su localización primitiva. Todo ello supondría nuevos paralelismos con la catedral de Pamplona: de orden iconográfico, al representar la Anunciación que aparece también en la Puerta Preciosa del claustro pamplonés, y topográfico, ambas estatuas ocupan las jambas de una puerta igual que ocurre en el caso catedralicio.

Incluso los pedestales y baldaquinos que acompañan a ambas figuras guardan relación con piezas de la catedral pamplonesa. Los primeros parecen una imitación de la mitad superior de los pedestales que sostienen las figuras de las jambas de la puerta del refectorio, mientras que los segundos se asemejan a los baldaquinos empleados en la archivolta de las santas de la Puerta Preciosa.

Por último mencionaremos la figura de la Virgen con el Niño que se conserva en la capilla del Espíritu Santo. Al igual que las obras anteriores, ha sufrido destrozos: pérdida de cabezas, mano derecha de la Virgen y brazos del Niño. Pese a ello resulta evidente su inspiración en la Virgen del Amparo que preside el mainel de la puerta



Pamplona, puerta Preciosa. Ángel de la Anunciación



Pamplona, puerta Preciosa, arquivolta interior. Santa

del mismo nombre de la catedral de Pamplona⁵. Idéntica postura de María, en pie, con la pierna derecha flexionada y proyectada hacia delante y la izquierda recta, con el brazo derecho en ángulo agudo y el izquierdo recto; la misma posición del Niño, de perfil con la pierna izquierda proyectada hacia delante y doblada en ángulo recto y la derecha caída hacia atrás y; sobre todo —ya que resulta mucho más significativo— igual esquema de colocación del manto mariano, con el lateral derecho dividido en dos caídas verticales por el correspondiente brazo y el izquierdo enrollado en torno al brazo que lo levanta hacia arriba para dejarlo caer luego en vertical a lo largo del costado, e idéntica utilización de una prolongación del velo materno para cubrir al Niño, dispuesto además de la misma manera, dejando libre el torso y envolviendo las piernas.

En cambio el gracioso dosel que protege la imagen, imitación en piedra de un baldaquino textil, al que se le han incorporado sendos ángeles sustentantes a los lados, carece de equivalente en la catedral pamplonesa, en



Roncesvalles. Virgen procedente del claustro (hoy en la capilla del Santo Espíritu)

la que se utilizan doseles arquitectónicos, mucho más corrientes.

Por lo que respecta a la capilla de San Agustín su vinculación con la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona fue establecida por Torres Balbas, quien la calificó de «modesta consecuencia de la sala capitular de la catedral de Pamplona»⁶. Como en el caso del claustro los autores posteriores se limitaron a repetir su aserto⁷. Pero ni uno ni otros desarrollaron la comparación, en el sentido de mostrar en que grado la Barbazana había influido en la capilla de San Agustín, en que puntos la había seguido y en cuales se había apartado de ella, y esto a pesar de que esta pieza, a diferencia del claustro, se mantiene intacta, lo que posibilita un cotejo exhaustivo.

En cuanto a su *finalidad* existe coincidencia entre los dos edificios. Ambos fueron —y continúan siendo— capillas funerarias de las máximas jerarquías de sus respectivas instituciones, la capilla Barbazana del obispo Arnaldo de Barbazán (1318-1355), del que recibió su nombre

5. Esta relación fue ya establecida por mi en C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona 1989, pp. 378-379.

6. L. Torres Balbas, *La iglesia...*, p. 385. Sobre la capilla Barbazana véase E. Lambert, «La catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, XII (1951), 14-16 y J. Goñi Gaztambide, «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* XVI (1955), 140-142. Sobre la capilla de San Agustín véase P. de Madrazo, *España, sus monumentos y*

artes, su naturaleza e historia, Navarra y Logroño, t. I, Barcelona 1886, p. 469-470; V. Dubarat y J. B. d'Aranatz, *Recherches sur l'église de Bayonne manuscrit du chanoine R. Veillet publié pour la première fois par V. Dubarat y J. B. d'Aranatz*, Bayonne-Pau 1929, vol. III, p. 932; J. Ibarra, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona 1935, pp. 287-290; E. Lambert, *Roncesvalles...*, p. 433 y M.^a A. del Burgo, *Roncesvalles*, León 1978, pp. 102-103.

7. J. M.^a Jimeno Jurio, *Roncesvalles...*, p. 27 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 274.



Pamplona, puerta del Amparo. Virgen del Amparo

y la capilla de San Agustín del prior García Juan de Viguria (m. 1346). Conservan aún hoy sus monumentos sepulcrales, el de Arnaldo de Barbazán constituido por una gran losa rectangular exenta colocada sobre el suelo a modo de zócalo sobre la que se encuentra su estatua yacente pétrea acompañada por dos ángeles y el de García Juan de Viguria integrada por una lauda de granito incrustada en el suelo y decorada con su efigie grabada con la correspondiente inscripción: *Hic iacet Dominus Garsias Iohannis de Biguria, prior, vir maxime industria et virtus. Eius anima requiescat in pace*; ambos personajes aparecen vestidos con todas las insignias de su cargo⁸. En cambio no es seguro que ambas hayan desempeñado funciones de sala capitular; pues si bien en el caso de la capilla de San Agustín tenemos testimonios de que todavía en el siglo XVI se empleaba como tal e, incluso, su nombre, capilla de San Agustín, resulta significativo en este sentido, ya que el cabildo de Roncesvalles, hasta su reciente reforma, se rigió por la regla agustiniana, en cambio en el de la Barbazana, pese a las afirmaciones en con-

trario de Lambert, su uso como sala capitular parece dudoso⁹.

Comparten igualmente el *emplazamiento*, en el ala oriental del respectivo claustro, si bien esto no resulta muy significativo al tratarse del emplazamiento habitual de las salas capitulares.

También la *puerta de acceso desde el claustro y las dos ventanas* de la capilla de San Agustín que la flanquean se parecen de modo sorprendente a sus equivalentes de la Barbazana. En el caso de las puertas ambas son de arco apuntado, integradas por cinco arquivoltas, cuatro de ellas molduradas y la quinta de hojarasca, siendo la única diferencia entre ellas la situación de esta última que en Pamplona resulta ser la cuarta desde el interior y en Roncesvalles la tercera; incluso se repite la utilización de un adorno de tracería en lugar del tímpano, con formas muy similares además en los dos lugares, un arco trilobulado con sendos trilobulos en las enjutas, a lo que se ha añadido en Roncesvalles un festón de lóbulos a lo largo del intrados del arco trilobulado; también la estructura de las jambas es similar, a base de cinco haces de molduras cilíndricas más una moldura cónica que coincide con las estatuas, si bien la localización de esta última varía porque en Pamplona ocupa la quinta posición desde el interior y en Roncesvalles la cuarta.

Por su parte las ventanas presentan una tracería prácticamente igual con dos arcos apuntados trilobulados en la parte inferior, dos trilobulos inscritos en triángulos redondeados en la intermedia y una nueva forma lobulada en la superior, que es el único detalle diferente, ya que en la Barbazana presenta cinco lóbulos simples mientras en la capilla de San Agustín se trata de un cuadrilóbulo reforzado por un festón interior de lóbulos.

En cambio su *estructura arquitectónica* presenta varias diferencias. Por lo pronto, en tanto que la capilla Barbazana está provista de cripta la de San Agustín carece de este elemento. Además mientras que la planta del edificio pamplonés se reduce a un simple cuadrado en Roncesvalles este cuadrado tiene adosado en el centro del lado oriental otro más pequeño que actúa de presbiterio. Tampoco el *tipo de cubierta* es el mismo, pues mientras la capilla Barbazana se cubre con una bóveda estrellada en San Agustín se emplea la bóveda de terceletes con ligaduras; difiriendo asimismo en los *motivos decorativos de ménsulas y claves*, ya que en Pamplona encontramos motivos de carácter profano o puramente ornamentales en las ménsulas y profetas en las claves secundarias y en Roncesvalles aparecen ángeles en las ménsulas y cuatro figuras de santos —San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y un santo no identificado— en las claves secundarias; sólo coincide la clave principal, en la que aparece en ambos casos la Virgen flanqueada por ángeles, aun-

8. J. Ibarra, *Historia...*, p. 290 alude al empleo coincidente de las capillas de San Agustín y Barbazana como capillas funerarias, pero se equivoca al suponer que la primera fue empleada para alojar el sepulcro de Sancho el Fuerte que en realidad estaba en la iglesia. Sobre la tumba de Barbazán véase A. Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica*, Ars Hispaniae vol. VIII, Madrid 1956, p. 147 y J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, p. 22. Sobre la tumba de García de Viguria véase P. de Madrazo, *España...*, t. I, p. 469; V. Dubarat y J. B. d'Aranatz, *Recherches...*, vol. III, p. 933 y J. Ibarra, *Historia...*

p. 292. Los dos primeros identifican erróneamente el material como mármol blanco y negro respectivamente.

9. En realidad sobre la función de la capilla Barbazana como sala capitular no hay acuerdo entre los autores. Opinan afirmativamente, entre otros, E. Lambert, *La catedral...*, pp. 15-16 y J. E. Uranga y F. Íñiguez Almech, *Arte...*, vol. IV, p. 161. En cambio J. Goñi Gaztambide, *Nuevos documentos...*, p. 146 le niega esta función. Sobre la función de sala capitular de la capilla de San Agustín véase V. Dubarat y J. B. d'Aranatz, *Recherches...*, vol. III, p. 932.

que tampoco la interpretación del tema es exactamente igual.

Hasta el momento nos hemos ocupado de una relación de dependencia entre un foco central —Pamplona— y un emplazamiento periférico —Roncesvalles— en la que éste aparece subordinado a aquel.

Pero se dio también otra vinculación en la que estos términos se invirtieron y el foco central aparece, en cier-

to modo, dependiendo del periférico: en 1351 un miembro de la comunidad de Roncesvalles, fraire Ochoa, está al frente de las obras de una importante dependencia catedralicia, la capilla de San Esteban —desaparecida—, promovida por el propio rey Carlos II¹⁰.

Incluso cabe plantear la atractiva hipótesis de que se trate del mismo artista que realizó la capilla de San Agustín, ya que la cronología de esta última debe ir por esos años¹¹.

10. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 273-275.

11. Sobre la cronología de la capilla de San Agustín existen diversas opiniones, aunque en general se la coloca dentro del siglo XIV. Concretamente P. de Madrazo, *España...*, t. I, p. 469 la coloca en el paso del siglo XIV al XV; V. Dubarat y J. B. d'Aranatz, *Recherches...*, vol. III, p. 932 en el XIV sin especificar más; J. Ibarra, *Historia...*, p. 287 a principios del siglo XIV, durante el priorato de García de Viguria, de 1330 a 1340 y L. Torres Balbas, *La iglesia...*, p. 385 avanzado el XIV. Los restantes autores siguen a estos.

Personalmente y teniendo en cuenta que la capilla Barbazana, modelo de la capilla de San Agustín, se atribuye al episcopado de Don Arnaldo Barbazán (1318-1355) nos parece que las fechas dadas por Ibarra, 1330-1340, son excesivamente tempranas, aunque efectivamente este prior esté enterrado en ella. Creemos más bien que debe dársele una datación hacia mediados de siglo, por los últimos años de Viguria —muerto en 1346—, o en los primeros de la segunda parte de la centuria. En cualquier caso esto coincide con las fechas conocidas para la actividad de Ochoa.

LA REPRESENTACIÓN DE LA NATIVIDAD EN LA ESCULTURA ROMÁNICA: UN EJEMPLO DE LA IRRADIACIÓN SILENSE POR LA PERIFERIA CASTELLANA

Isabel M. Frontón Simón
Universidad Complutense de Madrid

El románico castellano, y especialmente aquel que se desarrolla en el ámbito rural, mantiene una estrecha relación de dependencia con respecto al monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos, foco transmisor de las corrientes culturales y artísticas vigentes en el arte oficial del momento convertido durante años, tantos como se prolongó su dilatada ejecución, en escuela y modelo plástico e iconográfico de numerosos artistas locales que, con mayor o menor acierto, desarrollaron su actividad en el referido marco espacial¹. Ellos plasmaron en sus creaciones, variadas en calidades y fechas, idénticos motivos y similar técnica, inspirados en último término en el tradicionalmente conocido como «segundo taller del claustro bajo de Silos».

Muchos factores debieron de determinar el fenómeno descrito. Caben citarse la propia importancia de Santo Domingo como centro de peregrinación de primer orden², hecho decisivo en su creciente pujanza y, consecuentemente, en la rápida difusión de las aportaciones artísticas en él formuladas, no sólo en zonas geográficamente próximas sino en un radio de considerable extensión; el relevante papel desempeñado durante el Medievo por el Monasterio como vehículo de transmisión cultural en el mundo rural y en el proceso de reconquista y repoblación³; la intensa presencia del cenobio en el reino castellano en virtud de sus dilatados dominios territoriales, diseminados por toda la región, etc. Pero, al margen de lo señalado y sin menoscabo de su interés, son de particular trascendencia como causa explicativa las formas de trabajo características del ámbito rural durante la Alta Edad Media, la propia dinámica interna de la construcción románica establecida sobre la base de la «itinerancia de talleres» según expresión acuñada por la doctora Inés Ruiz Montejo⁴. En efecto, señala la mencionada autora, es en el seno de los centros monacales donde «se suelen formar los talleres profesionales laicos que dise-

minados por los caminos en busca de trabajo asumen la construcción del románico en zonas rurales» y «a su paso por los distintos lugares trasvasan su saber a los artesanos locales que desean aprender el oficio». Así pues, en el claustro de Silos junto a maestros de buen hacer se encontrarían otros muchos más modestos que, una vez concluidas las obras y repartidos en equipos o cuadrillas de canteros, darían a conocer por la región las enseñanzas de los primeros.

La presencia de numerosos talleres desarrollando su actividad en fechas simultáneas obliga a pensar en la existencia forzosa de contactos entre ellos, contactos que favorecerían la transmisión de los repertorios iconográficos y modos estilísticos y, sin duda, la rápida y amplia difusión de las novedades silenses.

Un testimonio claro y significativo de lo hasta aquí expuesto lo ofrece el análisis de un motivo cuya figuración en Castilla, no excesivamente abundante si se compara con la vasta proliferación de temas vegetales y de bestiarío que sirven de ornamento a sus edificios, se realiza precisamente a partir de Santo Domingo de Silos, lu-



Claustro de Silos. Capitel 38 de la Galería Occidental

1. También la vinculación entre Silos y el románico compostelano, navarro y aragonés, así como los puntos de contacto existentes con el denominado grupo de San Juan de la Peña son, a la luz de las últimas investigaciones, cada vez más evidentes. En este sentido el tema de la presente comunicación podría muy bien haberse ampliado con ejemplos de un marco geográfico más extenso. Obvias razones de espacio lo han impedido. Por el momento baste con constatar el fenómeno en el ámbito castellano.

2. «El santuario más concurrido del reino» afirma L. Serrano, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, Madrid, 1935, p. 259. Según los testimonios del monje Grimaldo, contemporáneo de Santo Domingo, era cada vez mayor la afluencia de gentes que acudían a la fama y a la realidad de los milagros que se sucedían

en el sepulcro del Santo. Aunque sólo se refiere a las últimas décadas del siglo XI, ya entonces nos habla de grandes multitudes que venían no sólo de Castilla sino de Aragón, Navarra, Asturias... (Cf. J. Pérez de Urbel, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975, p. 220).

3. «Simultáneamente a la actividad repobladora de los reyes, se desarrolla de una manera notable una acción paralela por centros monásticos» (S. Moxo, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid 1979, p. 257. Aunque el autor subraya especialmente el papel desempeñado por las abadías cistercienses, también tiene en cuenta el impulso repoblador mantenido por los «antiguos monasterios de corte tradicional» (*Ibid.*, p. 27).

4. I. Ruiz Montejo, «Concepto y método del románico rural», *Anales de Historia del Arte*, I (1989), 21-37, especialmente p. 26.



Tímpano de la primitiva iglesia románica de Silos

gar donde se sientan las bases formales y particularmente iconográficas de la representación. Nos referimos a un episodio fundamental dentro del ciclo de la infancia de Cristo, el de su Nacimiento⁵.

En dos marcos distintos pero reveladores de un arte afin en estilo y cronología encontramos cincelada la escena de la Natividad dentro del monasterio: el capitel de la galería occidental del claustro bajo n.º 38 según la numeración establecida por J. Pérez de Urbel y el tímpano hallado en 1964 y actualmente expuesto en su museo que, a juzgar por las descripciones realizadas en el siglo XVI por el padre Nebreda siendo abad de Silos, perteneció a la desaparecida portada septentrional que comunicaba la primitiva iglesia románica con el pórtico a ella adosado por el lado del evangelio⁶.

En el capitel 38, el asunto se desarrolla en sus caras Norte y Oeste ocupando el resto de su superficie otros motivos significativos del ciclo de la infancia (Anunciación, Visitación, Anuncio a los pastores y Huida a Egipto).

5. El análisis del ciclo completo de la Navidad, pese a resultar más coherente, excede los límites de esta comunicación. Igualmente, por razones de brevedad, no se han podido abordar los motivos de bestiario donde, si cabe, la influencia y la configuración de Silos como foco de irradiación se hace aún más patente al ser menores en ellos las variantes iconográficas y verse mediatizados los asuntos casi exclusivamente por la capacidad técnica de los artífices que copian los modelos.

6. La localización del tímpano en la primitiva iglesia románica de Silos se debe a J. Yarza Luaces, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya*, 96 (1970), p. 344.

7. Incluso en la iglesia de Butrera (Burgos), por citar un ejemplo significativo, en un canecillo del ábside (el 1.º del tramo sur), desligada de su contexto y en lugar marginal, se cincela una figura sedente que



Detalle del Tímpano

to). Aquí el artífice, sin duda condicionado por el marco espacial, distribuyó el relato del nacimiento en dos escenas individualizadas. En la primera, tras la visita de María a su prima Isabel y siguiendo una lógica secuencia cronológica, se nos muestra el sueño de José, figurado este en una actitud que conocerá gran éxito a juzgar por su reiterada repetición en el románico castellano⁷: vestido con traje de caminante (túnica, manto, zapatillas bajas, gorro de pieles y largo bastón) y recostada la cabeza sobre su mano izquierda con aire somnoliento a la par que un ángel, emergiendo de una nube cincelada en el ángulo del tambor, desvanece sus dudas. El episodio se inspira con toda seguridad en los evangelios apócrifos (Pseudo Mateo IX, 1) a tenor de la riqueza de pormenores anecdóticos y amables de similar procedencia que abundan en el resto de la figuración y alude, como ya en su día señaló Pérez de Urbel, al momento en que José, ya tomada la resolución de abandonar ocultamente a María, es sorprendido y curado de su desconfianza por el celestial mensajero cuando se dispone a partir. Pese a lo propuesto por Pérez Carmona, quien ve en la escena una alusión al segundo sueño del Patriarca (Mt. 2,13)⁸, la presencia del motivo en las iglesias de San Juan de Duero (Soria)⁹ y San Juan de Ortega (Burgos) introduciendo una particular variante viene a confirmar lo anteriormente expresado. Allí el ángel simultáneamente toca la cabeza de José y el pesebre del Niño aclarando el contenido de sus dudas.

Completan esta primera escena las figuras de la Virgen, recostada sobre el lecho y cuidadosamente arropada, a la manera siríaca para poner de manifiesto su verdadero alumbramiento con dolor¹⁰, y de la partera mencionada en las fuentes apócrifas (Protoevangelio de San-

iconográficamente asume los rasgos del San José descrito en el claustro. Sino el contenido si al menos la forma es puramente silense, haciéndose eco el artífice de un modelo que goza de una larga pervivencia en el tiempo pero que ya ha perdido todo su significado inicial. La filiación queda además confirmada por rastrearse la misma impronta en otros lugares del edificio conviviendo con prototipos característicos del románico del valle de Mena.

8. J. Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974, p. 186.

9. Concretamente en uno de los capiteles, el único sobre apoyo exento, del edículo de la epístola. Aunque el motivo se halla parcialmente destruido aún puede reconocerse.

10. Cf. E. Male, *L'art religieux en France dans le XII siècle*, París, 1966, pp. 66-69.

tiago XIX, 1). Ésta, colocada en la cabecera del lecho, se inclina sobre María para atenderla, ubicación poco corriente en España pero sin llegar a constituir aquí novedad¹¹. Lo auténticamente excepcional de la figuración es el detalle curioso y original, a la vez que tierno y amable, de presentar a la Virgen dando el pecho a su Hijo, reclinado en una almohada dispuesta en un plano inferior, también de inspiración apócrifa¹².

La segunda parte de la narración, quizá por su mayor relevancia, se labra en la cara del capitel situada hacia el interior del claustro. Allí el Niño, enmarcado por un arco que apea en finas columnas, duerme sobre un alto lecho de sillares dispuesto a modo de pesebre. Mientras, los dos animales tradicionales le calientan con su hálito (Pseudo Mateo XIV y su profecía en Isaías I, 3)¹³ y, en la parte superior, cubiertos en parte de nubes, dos ángeles turiferarios agitan sus incensarios en señal de adoración (Pseudo Mateo XIII, 2)¹⁴.

De nuevo en el tímpano encontramos la representación de la Natividad con similar riqueza de detalles apócrifos y también integrada en un ciclo de la infancia, si bien las escenas aquí cinceladas son, de izquierda a derecha, la Adoración de los Magos, Presentación en el templo y Anuncio a los pastores¹⁵. Básicamente la fórmula iconográfica coincide con la empleada en el claustro pero la disposición, posiblemente por razones espaciales y la fusión del motivo con la escena pastoril, es distinta. Ahora

el escultor ha compendiado toda la figuración en una única escena, eliminando todo lo que pudiese resultar accesorio. Desaparece el sueño del Patriarca centrándose toda su atención en la imagen de la Virgen que, echada sobre su lecho, parece dar el pecho al Niño. Inclínada sobre ella se halla la partera, en la actualidad muy deteriorada y con la cabeza cercenada, en idéntica actitud a la ya analizada en el capitel. Encima un pesebre destinado a Cristo en forma de altar rectangular, anuncio de su posterior sacrificio¹⁶, apoyado sobre columnas cuyos capiteles asoman por detrás del lecho de la Virgen. Todavía hoy pueden apreciarse, pese a sus testas destruidas, los cuerpos del buey y el asno. Esta disposición más simplificada será precisamente, como enseguida veremos, la que mayor difusión conocerá en el románico castellano.

La crítica moderna, sobre la base de cuestiones tanto iconográficas como estilísticas, tiende a retrasar considerablemente la cronología del segundo taller silense al que se adscriben las dos representaciones descritas. Detalles como el del pesebre-altar del Niño, la tendencia al Naturalismo y tratamiento amable de los temas (la Virgen amamantando a su Hijo, por ejemplo), el empleo de fórmulas que denotan el influjo de la segunda ola de bizantinismo propia del panorama artístico europeo en fechas avanzadas, la barroquizante insistencia en los plegados de los paños y un largo etc. inducen a pensar en una ejecución no anterior al último cuarto del siglo XII



San Juan de Ortega (Burgos)



San Juan de Ortega (Burgos)

11. J. Yarza cita una representación anterior en el Sacramentario de Jumièges, datado en los primeros años del siglo XI, donde «aparece la misma figura ayudando a María después del parto» («Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma», *BSAA*, XXXIV-XXXV (1969), p. 220).

12. «El escultor de Silos señala —J. Pérez de Urbel, *Ob. cit.*, p. 136— no comprendiendo lo que podía significar la escena de la Virgen acostada, creó otra nueva indicio de su originalidad y atrevimiento». De todos modos, parece clara la inspiración del motivo en la narración apócrifa: «Entonces la partera se puso en camino con él. Al llegar al lugar de la gruta se pararon y he aquí que ésta estaba sombreada por una nube luminosa... De repente, la nube empezó a retirarse de la gruta y brilló dentro una luz tan grande que nuestros ojos no podían resistirla. Esta por un momento comenzó a disminuir hasta tanto que apareció el niño y vino a tomar el pecho de su madre, María» (Protoevangelio de Santiago XIX, 1-2, Ed. de A. Santos Otero, Madrid, 1988, pp. 161-162).

13. Según G. Schiller, *Iconography of christian Art*, Londres, 1971, I, pp. 58 y ss., la presencia del buey y el asno no es puramente anecdótica pues los Padres de la Iglesia, San Agustín y San Ambrosio, interpretan como símbolo del pueblo judío al primero y de los pueblos paga-

nos al segundo (Bos judaicus populus, asinus gentilis). El buey encadenado por la ley, el asno portando los fardos de la idolatría y, entre ambos, Cristo que traía la libertad de las cargas de ambos. Sobre el tema V, además, L. Reau *Iconographie de L'Art Chrétien*, II, Paris, 1957, pp. 228-229.

14. Según J. Pérez Carmona «este detalle de los ángeles incensando no es frecuente en la escena del nacimiento. Bien pudiera haber influido en éste el primer artista, que en el relieve del descendimiento colocó igualmente a dos ángeles turiferarios a los lados del cadáver de Cristo en la cruz» (*Ob. cit.*, p. 187). De nuevo hay que pensar en una inspiración apócrifa y, señala A. Franco Mata, en origen el motivo puede obedecer a una trasposición del coro angélico descrito por San Lucas 2, 13-14 (*Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 58).

15. J. Yarza, «Nuevos hallazgos...», p. 342, interpreta el conjunto a tenor de las escenas en él representadas como un ciclo de testimonios terrenos de la divinidad del Niño.

16. Cf., E. Male, *Ob. cit.*, p. 109. El detalle iconográfico nace en el siglo XII pero se generaliza y desarrolla durante la centuria siguiente.



Los mártires de Garray

e, incluso, rondando el 1200¹⁷. A partir de estos momentos comienza la difusión del tema, desconocido en la escultura monumental hasta entonces, por la periferia castellana hasta bien entrado ya el siglo XIII.

Un conjunto no muy abundante de iglesias —ocho en total—, repartidas por las provincias de Burgos, Soria, Segovia y Guadalajara, ofrecen representaciones de la Natividad y en ellas siempre resulta posible rastrear la impronta del monasterio, si bien con distinta intensidad atendiendo a los diferentes estadios en la cadena de transmisión del asunto y sin excluir, claro está, el aporte de nuevas y originales soluciones como consecuencia de la dinámica de trabajo propia de la plástica románica antes aludida. El tema se cincela en diferentes lugares de los

17. Sobre tan polémica cuestión V., fundamentalmente, J. Yarz Luaces, «Nuevos hallazgos...»; J. Lacoste, «La sculpture a Silos autour de 1200», *Bulletin Monumental*, 131 (1973), 101-128, y «Nouvelles recherches a propos du second maitre de cloître de Santo Domingo de Silos», en las Actas del Congreso *El románico en Silos*, Burgos, 1990, pp. 473-494; D. Ocón Alonso, «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», *Ibid.*, pp. 501-510. La crítica no alcanza acuerdo, sin embargo, a la hora de asignar las dos representaciones de la natividad a un mismo maestro, cuestión no abordada por no considerarse de interés para el asunto aquí tratado.

18. Según M. Ilardía Gállego, en un capitel de la portada de Tolbanos de Abajo (Burgos) se representa el nacimiento de Cristo («Silos y el románico burgalés»), en *El románico en Silos*, Burgos, 1990, p. 411).

edificios y siempre inserto en un contexto más amplio, formando parte de ciclos de la infancia de variable extensión. Completan además la ornamentación de estas iglesias otros asuntos, especialmente de bestiario, donde la vinculación con Silos resulta si cabe más estrecha, viniendo ello a confirmar la presencia de talleres de esa filiación en los edificios objeto de estudio y a ratificar la fuente de inspiración de sus natividades.

Las ocho figuraciones citadas¹⁸ pueden distribuirse en tres grupos dependiendo de su mayor pureza formal y especialmente iconográfica con respecto al modelo original¹⁹. En un primer estadio incluiremos las representaciones de la Sala Capitular de la primitiva catedral de Burgo de Osma (sobre uno de los capiteles de los vanos de comunicación con el claustro) y de la ermita de los Mártires de Garray (capitel que sirve de base a la mesa de altar colocada en el ábside, quizá procedente de la absidiola del evangelio, en la actualidad completamente desfigurada), ambos edificios en Soria. En el santuario burgalés de San Juan de Ortega una nueva fórmula, cincelada en uno de los capiteles del ábside del evangelio, abre el segundo grupo fijando unas pautas que volveremos a encontrar en San Juan de Duero (Soria, capitel del edículo de la epístola) y en las portadas de los templos de Millana (Guadalajara) y la Trinidad (Segovia), ateniéndonos a una secuencia degenerativa en la enumeración. Finalmente reinterpretaciones del motivo con la introducción de nuevos y personales aportes integran el tercer grupo, donde se incluyen los ejemplos del pórtico de Duratón (Segovia) y la portada —tercera arquivolta— de Santo Domingo de Soria.

Iconográficamente las Natividades de Burgo de Osma y Garray, cinceladas tras la escena de la Visitación, siguen muy de cerca la representación del capitel 38 del claustro de Silos, pues exponen el motivo en dos partes bien diferenciadas y en ambas se incluye el curioso y tierno detalle de la Virgen recostada en el lecho amamantando al Niño y la figura de la partera, situada en la cabecera del mismo. Sólo pequeñas variantes se introducen en los dos capiteles, referidas especialmente a la ordenación de los personajes. La primera de ellas se centra en el de José que, si bien en Osma y Garray responde al prototipo silense de anciano sedente en actitud somnolienta o pensativa y con atuendo de viaje, a diferencia de aquel se sitúa no delante de María, como exige el lógico orden de lectura, sino tras ella, suprimiéndose además en la Sala Capitular —no en los Mártires— la presencia angélica que desvanece las dudas del Patriarca; cambios que, a

Debido al enorme deterioro del citado capitel, hasta el punto de hacer imposible cualquier intento de identificación del tema, no ha parecido conveniente su inclusión; como tampoco la de un capitel del frente sur del pórtico de la iglesia segoviana de San Millán donde, si bien es perfectamente reconocible el asunto, dado su pésimo estado de conservación resulta vano cualquier intento de análisis pormenorizado.

19. Pese a lo afirmado por M. Ilardía al considerar que «las influencias deben ser buscadas en la técnica y en los esquemas compositivos mucho más que en la temática» (*Ibid.*, p. 405), pensamos que los criterios iconográficos son de inestimable ayuda a la hora de fijar la impronta de un foco creador sobre su entorno. Es más, cuando son artesanos locales de escasa o ninguna habilidad técnica quienes reproducen los modelos iniciales y todo parecido estilístico con ellos se ha perdido, sólo la iconografía puede servirnos para precisar la filiación. Ejemplos de ello los veremos en el tema de la Natividad.



Iglesia de Millana (Guadalajara)

juicio de J. Yarza, obedecen a un único y simple motivo, la composición²⁰.

La segunda variante estriba en el número de partes, ampliado a dos en la ermita de los Mártires, sin duda las conocidas Zelomi y Salomé del relato apócrifo (Pseudo Mateo XII, 3-4) que, a todas luces, sirvió de inspiración al artista²¹. Por lo demás las figuraciones son similares, por no decir idénticas, a la del capital 38. No ocurre, sin embargo, lo mismo desde el punto de vista estilístico. En Burgo, cuya catedral tradicionalmente se considera eslabón fundamental en la trasmisión de los motivos silenses por la provincia de Soria, la ejecución dista mucho de la perfección técnica del claustro. Así lo revela el canon más rechoncho de las figuras o el tratamiento estereotipado de los paños. De cualquier modo pese a no encontrarnos ante manos tan hábiles, indudablemente el maestro oxomense conocía de cerca las realizaciones del monasterio²². En Garray la esquematización formal es aún mayor, basta observar la talla de los ojos («de insecto», a modo de meros bultos convexos sin cincelar los párpados) y de los paños, absolutamente convencionales, para constatar el hecho. Aquí nos hallamos en presencia de un maestro formado en un centro más alejado de Silos, los talleres de Soria ciudad y especialmente de la fachada de Santo Domingo, donde se aprecia en numerosas escenas de la arquivoltas similar tratamiento de los globos oculares. Resulta paradójica, en este sentido, la mayor pureza iconográfica de Garray con respecto a Santo Domingo de Soria pero, en contrapartida, la peor ejecución artística.

Cambios relevantes se producen en San Juan de Ortega, donde se define la segunda fórmula iconográfica adoptada en Castilla para la reproducción de la Natividad. Ésta, a juzgar por los ejemplos conservados, será la predominante. En uno de los tres capiteles sobre los que apoya el arco doblado del ábside de la epístola, e inserta en un completo ciclo de la Navidad con todas las escenas vistas



La Trinidad de Segovia

en el claustro de Silos —salvo la Huida a Egipto—, aparece la figuración del tema con dos variantes fundamentales. En primer lugar la adopción de la estructura no del capitel de la galería occidental sino del tímpano de los testimonios, donde las dos partes de la representación no se juxtaponen de forma horizontal sino verticalmente. Así vemos al Redentor recostado en una cuna, al parecer de mimbres, calentado por el aliento del asno y el buey sobre el lecho de la Virgen, enriqueciéndose además la escena con algunos detalles de carácter anecdótico: la presencia, posiblemente de inspiración apócrifa, de una estrella bajo el dado («había una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la puerta desde la mañana hasta la tarde», Pseudo Mateo XIII, 7) o las lámparas colgadas junto a ella. La supresión del detalle de la Virgen dando el pecho al Niño constituye la segunda novedad, si bien ésta continúa recostada en el lecho, descansando tras el parto, y es atendida por dos parteras, la primera de ellas sujetando su cabeza con idéntica actitud a la vista en el tímpano, la segunda introducida con una clara finalidad compositiva²³. Salvo en Burgo de Osma y los Mártires

20. Yarza, «Nuevas esculturas...», p. 220. Opinión compartida por A. M. Quiñones, «La ermita de los Mártires de Garray», *Celtiberia*, XXXIII (1983), p. 224, e *Historia y arte en la ermita de los Mártires de Garray*, Madrid, 1989, p. 41.

21. Resulta inexplicable la omisión del detalle iconográfico de la segunda partera cincelada en Garray en los estudios de A. M. Quiñones, única hasta ahora en ocuparse monográficamente de la ermita.

22. A juicio de Yarza este artista «se aproximó más a maestros de Aragón, como el que trabaja en San Juan de la Peña» («Nuevas esculturas...», p. 224). Pese a ello nos parece muy acertada la observación de I. Ruiz Montejo: «Silos también ofrece a lo largo de su obra

manos poco ortodoxas que, ..., son precisamente las que diseminan el románico por Castilla. Manos de este tipo podrían ser las que se encargaron de tallar los capiteles de la Sala Capitular de Burgo de Osma» (*El románico de Villas y Tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 148, nota 135).

23. Aquí la presencia de la segunda partera, por el lugar en que se cincela, obedece a razones puramente compositivas: rellenar el espacio sobrante. Como vemos, los artistas si bien siguen las pautas marcadas por Silos introducen, en ocasiones, nuevos detalles basándose en los mismos textos que sirvieron de inspiración a los maestros del monasterio benedictino.

de Garay, de ahí que iconográficamente se consideren ejemplos de la más pura filiación silense, nunca más veremos el tierno detalle del amantamiento y la composición adoptada será, casi siempre, la del tímpano. Eso sí, se añade, a los pies del lecho de María y tras la Visitación, la escena del sueño de José siguiendo el modelo típico creado en el claustro.

Todos los capiteles del ciclo de San Juan de Ortega parecen obra de una misma mano y su ejecución revela la presencia de un maestro de buen hacer que seguirá de cerca las pautas formales del monasterio burgalés pero, al parecer y por extraño que parezca, sin discípulos directos en el entorno.

En San Juan de Duero encontramos la misma fórmula iconográfica, incluso con los peculiares detalles de las lámparas que penden sobre la cuna del Niño, también de mimbres aunque de elaboración más tosca, o del ángel que en sueños se aparece al Patriarca (este último dispuesto en el ángulo y casi destrozado pero todavía reconocible) y simultáneamente posa sus manos sobre la cabeza de José y el pesebre. La única variante con respecto a San Juan de Ortega es la supresión de una de las parteras, limitándose el escultor a cincelar la situada en la cabecera del lecho, sin duda por falta de espacio²⁴. Tradicionalmente se viene afirmando que, desde el punto de vista estilístico, en San Juan de Duero se ha perdido toda vinculación con el maestro de la Natividad de Silos e incluso con el que en Burgo de Osma cincela el tema; señalándose además la posibilidad de una probable relación con Santo Domingo de Soria atendiendo al tipo de pliegues en el ropaje y la proximidad geográfica²⁵. A nuestro juicio, dado el enorme parecido hasta en los más mínimos detalles con San Juan de Ortega, similitud extensible al resto de las escenas del ciclo salvo a la Epifanía, ausente en el santuario burgalés, no parece descartable que este artífice conociera de forma directa la obra del maestro de San Juan.

Ejemplos que plasman igual formulación pero ya en una secuencia degenerativa más avanzada, donde establecer alguna relación formal con Silos se hace muy difícil, los constituyen las escenas de Millana y, en un estadio aún más tosco y popular, de la Trinidad de Segovia. En la portada alcarreña se identifican perfectamente el sueño de José, en la actitud típica si bien el ángel aparece ya en pie, quizá buscándose facilitar el trabajo ante la impericia de las manos que cincelan el tema, y el Nacimiento siguiendo el esquema descrito en San Juan de Ortega (la Virgen en el lecho, sobre ella el pesebre con el Niño y las cabezas del buey y la mula)²⁶. La vulgarización del motivo resulta aún más evidente en la Trinidad donde,

en inestable equilibrio y con escasa habilidad, son representados el Patriarca sedente en actitud somnolienta, llevándose una mano a la mejilla —se suprime el ángel—, María en el lecho y encima el pesebre con los consabidos animales. Como señala I. Ruiz Montejo «la itinerancia, en su proceso expansivo y difusor, ayuda a explicar la decadencia paulatina de formas hasta llegar a la misma degradación» al quedar finalmente «la expresión artística en manos de artesanos ignorantes y marginados que interpretan fórmulas cada vez más degeneradas por las sucesivas transmisiones, aunque en última instancia se remitan a modelos del arte oficial»²⁷. Estas dos representaciones son buenos ejemplos de ello. Nos están mostrando el proceso terminal de irradiación y decadencia de los talleres silenses.

Muy diferentes son los casos de Sto. Domingo de Soria y Duratón, donde el sometimiento a las fórmulas establecidas no impide que los artífices que ejecutan sus respectivas natividades «muestren de manera específica su labor, sin que fidelidades, tradición o rutina anulen o difuminen improntas personales». Ello se plasma en la inclusión de soluciones nuevas y originales que alejan los motivos de la formulación iconográfica silense, pese a ser ésta el punto de partida inicial. En el capitel del pórtico segoviano se retoma la ordenación del claustro en dos escenas correlativas. En la primera se disponen la Virgen sobre el lecho guarecida en una gruta —detalle éste hasta ahora nunca visto— y las dos parteras, Zelomi y Salomé, que la acompañan; y el Niño reposando en el pesebre calentado por el buey y la mula en la segunda. Se mantiene así mismo la presencia de los dos ángeles turiferarios, que aquí glorifican no sólo al Redentor sino también a su Madre, y de José, aislado de este contexto, ya en otra cara del capitel, en la típica actitud meditabunda y apoyando el rostro en una de sus manos, aunque aleja-



Santo Domingo de Soria

24. Según E. Sainz Magana en «San Juan de Duero se observan... detalles... que nos hablan claramente de la influencia aragonesa, como por ejemplo el hecho de que la cuna con el Niño y los animales estén sobre la cama de la Virgen» («Silos y el románico soriano», en *Actas del Congreso El Románico en Silos*, Burgos, 1990, p. 433). La autora de este trabajo parece haber olvidado el tímpano de la primitiva iglesia de Silos donde encontramos precisamente esa estructura. Tampoco identifica la escena del sueño del patriarca en este capitel.

25. Cf., entre otros, M. Melero Moneo, «El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana», *D'Art*, 12 (1986), p. 118, nota 11; J. Pérez Carmona, *Ob. cit.*, p. 223; A. Rodríguez y L. M. Lojendio, *Castilla/2*, Col. la «Es-

paña Románica». Madrid, 1979, p. 209. Sólo J. A. Gaya Nuño, *El románico en Soria*, Madrid, 1946, p. 163, establece una relación directa entre San Juan de Duero y Burgo de Osma, opinión de la que se hace eco C. Enríquez de Salamanca, *Rutas del románico por la provincia de Soria*, Madrid, 1986, p. 31, pero ya a todas luces superada.

26. F. Layna Serrano identificó erróneamente la escena con la visita de las santas mujeres al sepulcro (*La arquitectura románica en Guadalajara*. Madrid, 1971, p. 270).

27. I. Ruiz Montejo, *Art. cit.*, p. 31. La misma página para la cita siguiente. Esta misma fórmula sería posiblemente la seguida en el pórtico de la iglesia segoviana de San Millán.

do estilísticamente del prototipo silense. Idéntica distribución bipartita encontramos en Santo Domingo de Soria. En las dovelas de la tercera arquivolta y bajo arquerías vemos las figuras del Patriarca, en este caso siguiendo el modelo convencional de Silos irradiado a partir de Burgo de Osma, la Virgen en el lecho con la partera —una tan sólo— y el Niño en el pesebre adorado por dos ángeles entre nubes. Se introducen, sin embargo, dos nuevos elementos que vienen a enriquecer la representación: el baño del Niño —intercalado entre la Virgen y el pesebre— en un recipiente a modo de pila (prefiguración de su futuro bautismo)²⁸; y la presencia de dos pastores al pie de su lecho que se acercan para adorarlo. Es el primero un detalle original que encuentra su paralelo escultórico en el claustro de San Juan de la Peña, lugar con el que ha sido relacionada la fachada de Santo Domingo, y pictórico en el monasterio de Sigüenza; únicas representaciones del tema en la geografía castellano-aragonesa²⁹. La segunda de las variantes señaladas resulta lógica pues el anuncio a los pastores se concibe siempre como un complemento del Nacimiento, hasta el punto de llegar ambas escenas a fusionarse, como aquí ocurre.

A lo largo de esta exposición creemos que la importancia de Silos como centro creador y difusor de la fórmula iconográfica de la Natividad, en su doble vertiente representativa —claustro y tímpano—, ha sido puesta de manifiesto a través del análisis de los ejemplos citados. Al ser éstos, hasta el momento, los únicos conocidos en Castilla puede afirmarse que la adopción del tema por el Reino, aunque no muy extensa³⁰, se produce exclusivamente a partir de su aparición en el monasterio, en fecha pues avanzada y siempre teniendo a éste como único modelo. Por otra parte, su larga pervivencia, hasta bien entrado el siglo XIII³¹, explica los progresivos cambios y contaminaciones, así como los diferentes estadios de degradación estilística e iconográfica a que será sometido.

Desvelar pues el sentido de la representación de la Natividad en el románico de Silos es, en definitiva, desvelar el sentido de esta temática en el resto del románico castellano.

Finalmente, la irradiación conjunta de las composiciones adoptadas en tímpano y claustro viene a confirmar, una vez más, la afinidad cronológica de ambas manifestaciones.

28. Algunos autores han considerado que las escenas aquí representadas son el nacimiento y baño de la Virgen. Cf. A. Rodríguez y L. M. Lojendio, *Ob. cit.*, p. 184; S. Bocigas Martín, *La arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 78; B. Taracena y J. Tudela, *Guía de Soria y su provincia*, Madrid, 1962, p. 123; y J. A. Gaya Nuño, *Ob. cit.*, p. 140. La identificación, que rompe el orden cronológico del ciclo cincelado en la arquivolta, nos parece errónea.

29. Existen, sin embargo, ejemplos anteriores del motivo en la pintura calana. Sobre el tema V. J. Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, p. 90 y nota 127.

30. Tampoco en otras manifestaciones artísticas del momento la representación de la Natividad es muy habitual. Por citar un ejemplo, en el ámbito de la miniatura castellano-leonesa estudiado por J. Yarza Luaces, el mencionado autor tan sólo señala dos figuraciones del tema, un Antifonario de la Catedral de León del siglo XI y el Missale Vetus Oxomense, «clasificado dentro del siglo XII, aunque puede ser ya de principios del XIII» («La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», *Trazas y Baza*, I (1972), p. 22).

31. Por cuestiones de espacio resulta imposible hacer un análisis detenido de la cronología de cada uno de los edificios citados, cosa que sin lugar a dudas resultaría de gran interés.

LA ARQUITECTURA TARDORROMÁNICA Y PROTOGÓTICA EN EXTREMADURA

Florencio-Javier García Mogollón
Universidad de Extremadura

Presentamos un trabajo breve y sintético, a modo de informe, que aborda en su conjunto la problemática del fenómeno tardorrománico y protogótico extremeño en su vertiente arquitectónica, puesto que no conocemos obras pictóricas referidas a este período y, por otro lado, las piezas de arte suntuario y escultórico han sido o están siendo analizadas por nosotros en otros estudios, algunos publicados¹. Queremos con ello adelantar el esquema de una investigación más amplia, en la que al presente estamos empeñados.

No existe un Románico extremeño propiamente dicho, pues sólo contadísimos monumentos del siglo XIII poseen detalles que pueden considerarse como los últimos flecos del mencionado estilo o las primeras manifestaciones del Gótico. Y esto es explicable si tenemos en cuenta la tardía consolidación de la Reconquista en Extremadura, hecho que llegó a su culminación con Fernando III el Santo, que se apoderó de Trujillo el 25 de enero del año 1232.

Pero la conquista definitiva de la importantísima plaza trujillana era el punto final de un larguísimo proceso de siglos, cuya última fase se produjo, por el occidente, con los avances no consolidados de Alfonso VII El Emperador, que recuperó Coria en 1142, y con los del monarca leonés Fernando II El Baboso (1166-1184), que ocupó Alcántara en 1166; y, por el oriente, con las conquistas del rey castellano Alfonso VIII, el primero que inició el ataque a la línea del Guadalquivir. Además, Alfonso VIII fundó Plasencia en 1186, estableciendo en ella sede episcopal desde el año 1189 y repoblándola, junto a Béjar, a costa del extenso alfoz de Ávila. Por eso Plasencia acoge a los más importantes vestigios del estilo tardorrománico y protogótico extremeño.

No obstante, los éxitos de Alfonso VIII sufrieron un serio contratiempo con motivo del desastre de Alarcos (1195), en donde los almohades de Abu Yusuf Yacub al-Mansur aniquilaron su ejército. Pero el animoso monarca de Castilla recuperaría terreno con la decisiva victoria de las Navas de Tolosa (1212). Aprovechándose del triunfo del castellano, su yerno, el rey leonés Alfonso IX,

llegaría a apoderarse de toda la zona occidental de la Transierra y de la plaza fuerte de Alcántara (1214). Y en los mismos inicios del siglo XIII se fueron asegurando otras importantes poblaciones de la Baja Extremadura, como Mérida, que fue ocupada por las armas cristianas en el año 1230, y Medellín (1234). Enseguida se tomaron Badajoz, Azuaga, Zafra, Jerez de los Caballeros, Llerena..., quedando sometida en pocos años toda la región gracias al impulso reconquistador de Fernando III el Santo².

Como decíamos más arriba, la cronología de todos estos acontecimientos político-militares y la tardía consolidación de la reconquista en Extremadura, nos hacen comprender los motivos por los que no existe un verdadero arte románico extremeño, aún cuando algunos monumentos del siglo XIII contengan detalles arcaizantes del mencionado estilo. Por supuesto son más abundantes tales edificios en la provincia de Cáceres, por la razón de



1. Florencio-Javier García Mogollón, *Imaginería Medieval Extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, Edit. Extremadura, 1987); Idem, *La Platería de la Catedral de Plasencia* (Cáceres, Dip. Provincial, 1983); Idem, *La Orfebrería Religiosa de la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, Universidad de Extremadura-Caja de Ahorros de Cáceres, 1987) dos tomos; Idem, *La Platería de la Diócesis de Plasencia (Siglos XIII-XX)*, (cuatro tomos), inédito.

2. Sobre el proceso de la Reconquista en Extremadura puede consultarse un resumen en nuestro citado libro *La Orfebrería Religiosa de*

la Diócesis de Coria..., t. I, pp. 7 y ss. Vid., etiam, entre otros trabajos, Julio González, *Regesta de Fernando II* (Madrid, 1943); Idem, *Alfonso IX* (Madrid, 1944); Idem y otros, *La Reconquista española y la repoblación del país* (Zaragoza, C.S.I.C., 1951); Antonio Floriano Cumbreño, *Estudios de Historia de Cáceres (Desde los Orígenes a la Reconquista) I* (Oviedo, 1957); Gervasio Velo y Nieto, *Coria. Reconquista de la Alta Extremadura* (Cáceres, 1956); M. A. Orti Belmonte, *Las reconquistas de Cáceres por Fernando II y Alfonso IX de León y su Fuero Latino anotado* (Badajoz, 1947).

que su territorio fue dominado más tempranamente por las tropas cristianas.

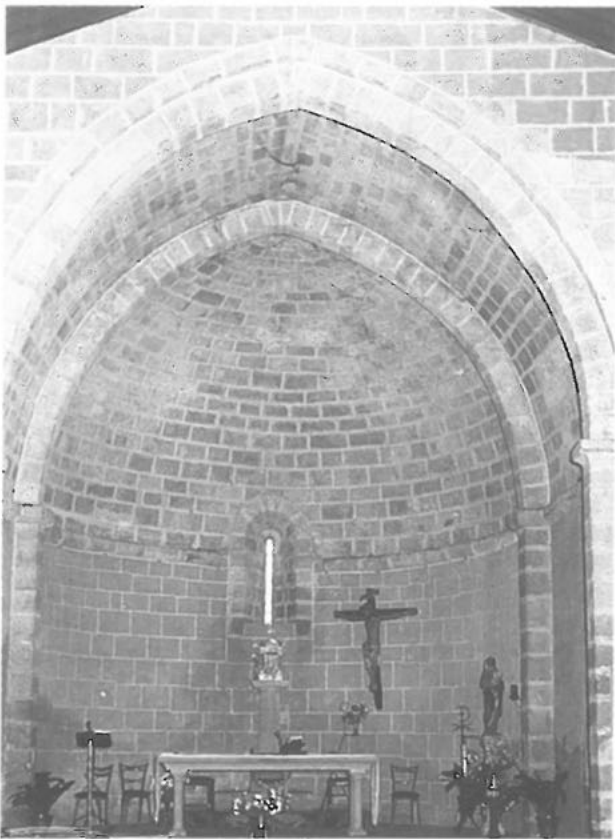
El núcleo principal del estilo tardorrománico extremeño radica en Plasencia, cuya Catedral Vieja, iniciada en el siglo XIII en tiempos del obispo Don Domingo, presenta rasgos inconfundibles de esa estética, ya analizados por nosotros en trabajos precedentes³. A este respecto hay que citar la portada de los pies, gran vano abocinado enmarcado por arquivoltas apoyadas en columnillas y dotado de una compleja iconografía: sobre ella se ubica el hermoso grupo escultórico de la Anunciación. Esta portada de poniente de la Catedral, llamada del Perdón, es con toda seguridad el resto más antiguo del edificio, pudiendo fecharse en la primera mitad del siglo XIII.

Pero el anterior no es el único vestigio tardorrománico de Plasencia, pues se conserva en la ciudad un interesante grupo de viejos templos e incluso alguna construcción civil con detalles románicos. Se pueden citar las iglesias de El Salvador, San Nicolás, San Martín, San Pedro, San Esteban, Santiago —actual templo del Cristo de las Batallas— y las arruinadas de San Juan —en proceso de restauración— y la Magdalena.

En San Nicolás los esquemas tardorrománicos se perciben sobre todo en la torre (dotada de amplios ventanales de medio punto, con columnillas en las jambas coronadas por hermosos capiteles), en la conformación inter-

na, ya que se aprecia aún su primitiva disposición en tres naves, y en los detalles ornamentales de los capiteles del referido interior⁴. Mencionemos también las dos portadas laterales, abiertas en arcos ligeramente apuntados y embellecidos con arquivoltas (apoyadas en columnillas culminadas por capiteles vegetales y animalísticos) que exhalan las notas características del protogótico. Y esto no es de extrañar, puesto que la parroquia de San Nicolás ya se citaba en la confirmación del fuero de Plasencia por Alfonso X el Sabio, efectuada en Segovia el 18 de junio del año 1274. La parroquia de El Salvador es una de las que más restos conserva del primitivo edificio románico y fue igualmente mencionada en el expresado fuero. Su ábside presenta planta semicircular, típica del momento románico, y se ilumina con estrechas saeteras y con ventanas de la misma estirpe soportadas por jambas columnarias, como las que se distinguen por el lado del Evangelio de la capilla mayor. Es probable que el templo de El Salvador tuviese triple ábside, pues se observa el espacio correspondiente al de la Epístola (sobre el que se alza la torre), no así el del Evangelio. Y también acusa ciertas influencias tardorrománicas la expresada torre, dispuesta junto a la cabecera.

Una de las más viejas parroquias placentinas es la de San Pedro, que conserva un profundo ábside tardorrománico de tipo semicircular, adornado al exterior con una ventanita mudéjar de ladrillo, que exhibe un cegado arco



Plasencia. Ábside parroquial de San Pedro



Trujillo. Ermita de la Coronada

3. Florencio-Javier García Mogollón, *Imaginería Medieval Extremeña...*, o.c., pp. 122 y 126 y ss.

4. Florencio-Javier García Mogollón, *El sepulcro del Obispo de Coria D. Pedro de Carvajal Girón en la placentina iglesia de San Nicolás. Una*

obra del escultor portugués André Francisco, en «Norba-Arte» V (1984), pp. 141 y ss. Se proporcionan en este trabajo abundantes datos sobre el templo de San Nicolás. Vid., *etiam*, J. R. Mélida Alinari, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres* (Madrid, 1924), II, pp. 307 y ss.

túmido, doblado, de influencia almohade. Precede a dicha cabecera un tramo recto, cubierto con pesada bóveda de cañón apuntado de reminiscencias cistercienses. El ábside presenta bóveda de cuarto de esfera, íntegramente realizada con excelente piedra sillar, como el cañón que la antecede, y en la parte central se abre una estrecha ventana de medio punto. Corre a media altura de este ábside una sencilla imposta. Tanto la sección de los pilares como la de los dos arcos —el triunfal y el que da entrada al presbiterio— es rectangular. Todo ello data, desde luego, del siglo XIII.

El antiguo templo de San Juan, hoy sin culto, es uno de los más interesantes del grupo placentino. Como en los otros casos ya referidos, el resto más vetusto —del siglo XIII— es el ábside semicircular, mientras que la nave, ya de época gótica, es muy posterior. Dicha cabecera es bastante profunda y se estructura en dos tramos: el primero se cubre con un cañón apuntado de ladrillo, que no oculta sus influencias cistercienses protogóticas, mientras que el semicírculo propiamente dicho lo hace con una arcaica bóveda nervada, cuyos nervios de cantería (seis) sostienen una plementería de ladrillo. Soporta la cornisa exterior de este bello y sugerente ábside una serie de canecillos embellecidos con formas humanas y animalísticas. Ocupa la parte central del testero una ventanita abierta en arco apuntado, como en la antecedente iglesia de San Pedro.

Es también interesante la antigua parroquia de Santiago, actual iglesia del Cristo de las Batallas, reconstruida a mediados del siglo XVI, como consecuencia de las obras de reforma ordenadas por el obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559). No obstante, conserva un interesante ábside semicircular de claro modelo románico, por lo cual deducimos que su edificación se emprendería en los años iniciales del siglo XIII.

Otras iglesias placentinas contienen menos testimonios tardorrománicos. Es el caso de la antigua parroquia de San Martín, que nos enseña la antigüedad de su erección a través de un epígrafe que aún en nuestros días se puede leer en la jamba de la puerta del lado del Evangelio: «ESTOS ARCOS FIZO JOAN E ERA DOMINGUES MAYORDOMO. ERA MCCXXXVIII». La fecha de la Era Hispánica hace referencia al año 1200 de la Era Cristiana. Dicha parroquia de San Martín también se cita en el Fuero de la ciudad y en la Bula expedida por Inocencio IV en el año 1254; debió de poseer tres ábsides (se conserva el de la Epístola, semicircular y del siglo XIII), reformados a partir del año 1519 por el arquitecto Juan Correa, cuyas obras se extenderían al pontificado del obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559). La torre de San Martín, muy vetusta, posee ventanales apuntados y las naves van separadas por pilares con semicolumnas adosadas de tipología tardorrománica.

Tenemos que citar asimismo las ruinas de La Magdalena: todavía permanece en pie parte de su primitivo ábside tardorrománico. Y aún podemos mencionar otras construcciones placentinas que, aunque completamente desaparecidas, sabemos poseían vestigios arcaizantes, como la iglesia de San Marcos.

No es posible olvidar en nuestro recorrido por los edificios tardorrománicos de Plasencia el Palacio de los

Monroy, situado en la plaza de su nombre: ostenta una vetusta portada de medio punto, abocinada y dotada de arquivoltas que descansan en columnillas con capiteles vegetales; a sus lados se disponen dos rudas esculturas de leones, casi exentas. Levantó esta mansión a finales del siglo XIII don Nuño Pérez de Monroy, Abad de Santander⁵. Y asimismo conviene citar las murallas de la ciudad, que todavía se alzan en gran parte de su perímetro a pesar del paso de los siglos y, sobre todo, de las agresiones injustificadas de los hombres. La cerca primitiva se levantó entre los años finales del siglo XII y los iniciales del XIII: tiene doble muro reforzado con potentes cubos semicilíndricos, de los que a comienzos del siglo XVII, cuando fray Alonso Fernández escribió sus «Anales», se conservaban 71.

Pero el más notable monumento medieval placentino, y también el más divulgado, es la Sala Capitular de la Catedral, conocida asimismo como Capilla de San Pablo o Torre de Melón, por su curioso remate exterior. En su conformación, este edificio es similar a los cimborrios de la Catedral Vieja de Salamanca (Torre del Gallo), Catedral de Zamora y Colegiata de Toro, inscribiéndose ya, por sus elegantes bóvedas nervadas y arcos apuntados, en la etapa protogótica del siglo XIII. Tiene estructura octogonal en la parte alta, que se combina con la planta cuadrada del conjunto de la fábrica. La bóveda interior, nervada y con plementería gallonada, carga sobre acusadas trompas y al exterior resalta la picuda cubierta orientalizante de peltas y las torrecillas cilíndricas laterales, dotadas estas últimas de alargados vanos de medio punto. Se atribuye la traza de esta Sala Capitular al maestro Gil de Cullar, el autor, como veremos, de la trujillana ermita de La Coronada, fechada por un epígrafe en el año 1274.

Por otro lado, las naves de la Catedral Vieja placentina exhiben un arcaico estilo gótico del siglo XIII y sus crucerías apoyan en pilares crucíferos de carácter tardorrománico, con semicolumnas adosadas. En opinión de Lampérez, es muy posible que esta catedral tuviese triple



Plasencia. Ábside de la iglesia de San Juan

5. Notas sobre las iglesias placentinas de San Pedro, San Martín, El Salvador y sobre el palacio de los Monroy también las incluye J. R. Melida Alinari en su obra citada, pp. 309-315 y 326-327. Analiza asimismo las murallas en las páginas 264 y ss. Consúltense Manuel López Sánchez-Mora, *Plasencia. Guía Histórico-Artística* (Plasencia, 1976), y C. García Vidal y otros, *Plasencia* (León, 1982).



Burguillos del Cerro. Iglesia de Santa María

ábside, todos ellos semicirculares y del tipo ya visto en otras parroquias de la ciudad⁶. Y es probable que la torre catedralicia, embellecida con unas retardatarias ventanas levemente apuntadas, abocinadas y decoradas con arquivoltas, se comenzase en el mismo siglo XIII, pues en el muro sur de la misma, en su primer cuerpo, se aprecia otra ventanita, casi de medio punto y con alfiz, de clara estirpe tardorrománica, aunque el expresado alfiz ya nos anuncia el gótico.

Muy cerca de Plasencia se encuentra la localidad de Galisteo, cuya iglesia parroquial exhibe una capilla lateral mudéjar, quizás el primitivo ábside del templo, que hoy tiene otra orientación. Presenta planta semicircular, es de ladrillo y se adorna con dos órdenes de arquerías de medio punto, dobladas las del piso inferior; todo ello va rematado por ladrillos en esquinilla. El edificio acusa un estilo románico muy puro, por lo cual es probable que esta obra, de verdadera importancia en el conjunto de la arquitectura medieval extremeña, date de un momento muy temprano dentro del siglo XIII. Y a este respecto recordemos que la posesión de Galisteo ya estaba afianzada por Alfonso IX de León el 28 de marzo de 1217, fecha en que el citado monarca dio la plaza de Alcántara a la Orden de Calatrava y, al señalarle término, citó a nuestra villa⁷. Aunque se ha relacionado este ábside con Toledo y con lo castellano, lo cierto es que se trata de una obra bastante peculiar, distanciada de lo conocido en el resto de la península. Sus mayores paralelos se encuentran en los ábsides de las iglesias románico-mudéjares salmantinas⁸.

Sin duda derivan del núcleo placentino los monumentos medievales de Trujillo, presididos por los restos que se observan en la iglesia parroquial de Santa María. Destaca la majestuosa torre, de cuatro cuerpos (lamentablemente muy reconstruidos) y dotada de airoso ventanales de medio punto, cuyos arcos apoyan en columnas

pareadas en los dos pisos superiores. Su primitiva configuración se conoce por grabados y antiguas fotografías, de las que no se distancia la actual restauración. Su erección tendría lugar en un momento inmediato a la reconquista de la ciudad en 1232. Es también bastante arcaizante, protogótica, la cabecera de este templo, cubierta por sencilla bóveda de seis nervios radiales. En cambio, las góticas portadas ya corresponden a un momento más avanzado, posiblemente dentro del siglo XIV. Las naves y coro se reformaron y añadieron, respectivamente, durante el siglo XVI. Y también conservan restos tardorrománicos del siglo XIII las parroquias de Santiago (Trujillo) —ábside semicircular al exterior y torre— y Aldeanueva de la Vera, con ábside semicircular posteriormente reformado⁹.

Es sumamente interesante la trujillana ermita de Nuestra Señora de la Coronada, edificada por los templarios (que tuvieron casa fuerte en el lugar, como certifican los vestigios de cimentaciones que aún permanecen) a unos diez kilómetros de la ciudad, en el cerro del mismo nombre. Dicha ermita, al presente en lamentable estado de ruina, es una de las edificaciones medievales extremeñas más antiguas y de mayor abolengo. Se trata de un templo de nave única, realizado con mampostería y sillería. La nave, muy espaciosa, estuvo cubierta con bóvedas de arista, que no eran las antiguas, y se divide en cinco tramos por derruidos arcos fajones de cantería que apoyaban en contrafuertes exteriores hoy desaparecidos. Tales arcos serían de medio punto. La cabecera es semicircular y la cierra una arcaica bóveda de crucería de tipo radial, con los nervios de cantería y la plementería de ladrillo. En su única clave se observa una «M», abreviatura del nombre de María. A este ábside se le adosó, con toda seguridad en el siglo XVIII, un camarín. Todo pregona el arcaísmo de reminiscencias tardorrománicas o cistercienses en esta fábrica: desde el ábside semicircular iluminado con estrechísimas saeteras, de claro origen románico, hasta la vetusta bóveda de crucería de carácter angevino. No obstante, la ermita debió de sufrir una importante reforma en el siglo XVIII, en cuyo momento no sólo se le añadió el camarín, sino que también se construirían las bóvedas de arista de la nave, que, hasta entonces, tendría una sencilla armadura de madera sustentada por arcos diafragma.

Sin duda, lo más llamativo de este templo de La Coronada es la portada, dispuesta a los pies: abre en arco de medio punto que decora su rosca con sencillas molduras, bolas inscritas en alargados exágonos y zigs-zags. En la parte superior se aprecian siete cabezas humanas y de animales monstruosos a tono con los bestiarios medievales, que, en su tiempo, quizá sostuvieron un tejero, pues parecen ménsulas dispuestas con esta finalidad. En el salmer derecho, por su intradós, hemos leído: «MASTRE

6. Sobre la Catedral de Plasencia vid., entre otros trabajos, Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (Madrid, 1909), II, pp. 263-265. Idem, *La antigua Sala Capitular de la Catedral de Plasencia*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (Madrid, 1901). M. López Sánchez-Mora, *Las Catedrales de Plasencia y tallistas del coro* (Plasencia, 1976).

7. P. Hurtado, *Castillos, Torres y Casas Fuertes de la Provincia de Cáceres* (Cáceres, 1927), p. 147.

8. Vid., M.^a Riansares Prieto Paniagua, *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca* (Salamanca, 1980).

9. Sobre las parroquias trujillanas de Santa María y Santiago, consúltese Juan Tena Fernández, *Trujillo Histórico y Monumental* (Alicante, 1967), pp. 475-499 y 413-426. Sobre la parroquia de Aldeanueva de la Vera consúltese nuestro libro *Viaje Artístico por los Pueblos de la Vera* (Cáceres). *Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), pp. 198-199.

GIL/ DE CULLAR M/E FECIT ERA DE MIL E CC/C ANNOS/ DOZE» (Maestre Gil de Cullar me hizo, era de mil y trescientos, años doce). La fecha de la Era Hispánica (1312) equivale al año 1274 de la era cristiana. La importancia del documento epigráfico es grande, pues, como ya sabemos, a Gil de Cullar se le ha atribuido, bien es verdad que sin fundamento documental, la magnífica Sala Capitular de la Catedral de Plasencia¹⁰.

Dentro de la provincia cacereña no se puede dejar de citar la iglesia de Santa María de Almocóbar, de Alcántara, que es uno de los más puros ejemplos del estilo tardorrománico extremeño. Permanece del viejo templo la primitiva caja de muros que cerraba las naves, pues la cabecera es un añadido y se realizaría entre los siglos XVI y XVII. En los paramentos antiguos se abren tres interesantísimas portadas, todas de medio punto y con arquivoltas: a los pies, al lado del Evangelio y al de la Epístola. La más amplia es la de poniente, flanqueada por dos ventanitas abocinadas, asimismo de medio punto y con columnillas en las jambas; tiene este ingreso de los pies la rosca del arco polilobulada en arquillos apuntados y se adorna con labores de crucetas en la arquivolta exterior; en las jambas se disponen tres columnillas a cada lado, culminadas por capiteles florales. La portada meridional es muy parecida, pero carece del perfil polilobulado y de las columnillas. La más sencilla es la puerta septentrional. Un coronamiento de bellos canecillos, cubiertos de formas animalísticas, humanas y vegetales, remata la zona alta de los muros primitivos. También se conserva la parte inferior de la torre, antigua obra tardorrománica.

El interior de esta iglesia de Santa María de Almocóbar se organizaba en tres naves —hoy unificadas—, de las que la central era más ancha. Se aprecian tales detalles en un plano del año 1540, firmado por el maestro de cantería Martín de la Ordieta con motivo del diseño de la sacristía (que no se llegaría a realizar), traza que hace ya muchos años tuvimos la fortuna de hallar en el Archivo Histórico Nacional¹¹. Según nos informa la referida planta, dichas naves se ordenaban en cuatro tramos por seis pilares cruciformes, sobre los que cargaban ocho arcos formeros que, a su vez, soportaban una cubierta de madera, como acredita la documentación del expresado Archivo Histórico Nacional. Las naves laterales poseían testero plano, mientras que la central acababa en un ábside semicircular muy profundo —parecido a los que hemos examinado en las construcciones placentinas— y estaba precedido por dos tramos rectos. Dicho ábside se cubriría con bóvedas de cañón en los tramos rectos y con cuarto de esfera sobre el presbiterio. Soportaban los empujes longitudinales de las arquerías de la nave sendos con-

trafuertes exteriores, que aún en nuestros días flanquean la portada de los pies.

Por otro lado, existe una descripción del templo realizada en el año 1513 y custodiada en el referido Archivo Histórico Nacional¹². En ella se indica que se habían efectuado trabajos de reparación en la techumbre lignaria de la fábrica hacia el segundo tercio del siglo XV, durante el mandato del maestre de la Orden de Alcántara D. Gutierre de Sotomayor. Las obras de reforma acometidas en la segunda mitad del siglo XVI, que dejaron al templo con la fisonomía actual y en las que sin duda intervino Pedro de Ybarra, concluyeron, según nos indica en su «Crónica» Torres y Tapia, en el año 1635¹³.

La iglesia de Santa María de Almocóbar, muy importante por haber sido la primitiva sede de la Orden de Alcántara, ya existía en el año 1257, como se indica en la expresada «Crónica» de Torres y Tapia. Afirma el referido autor que el templo se acabó en el año 1281, según inscripción que había en la capilla mayor, realizándose la obra, por tanto, en tiempos del VII maestre don Garci Fernández de Ambia (1254-1284)¹⁴.

Equidistante de Alcántara y Plasencia, al norte de la provincia cacereña, se encuentra Hoyos, cuya iglesia parroquial de Nuestra Señora del Buen Varón, de estilo gótico-renacentista y edificada en sus partes más fundamentales durante el siglo XVI y comienzos del XVII, posee una ingenua y ruda portada tardorrománica (vestigio de un templo anterior), en la que se nota la mano de un maestro rural. Nos referimos al ingreso de los pies, abierto en arco de medio punto y embellecido con arquivoltas apoyadas en jambas columnarias. Tales columnas rematan en sugerentes capiteles con ornamentación vegetal y animalística. La rosca del arco se adorna con relieves vegetales (rosetas y espigas) y con pometeados, estos últimos repetidos en las jambas. Junto a los salmeres del arco se ob-



Medellín. Iglesia de San Martín

10. Florencio-Javier García Mogollón, *Imaginería Medieval Extremeña...*, o.c., pp. 160-161.

11. Vid., Archivo Histórico Nacional, Sección Órdenes Militares, Archivo Judicial de la Orden de Alcántara. Encontramos la traza rota en dos pedazos, uno de ellos en el legajo 33.803, que trata sobre la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua, de Alcántara, y lleva fecha del año 1549, y el otro en el legajo 33.804, que se relaciona con las obras de la parroquia de Almocóbar.

12. Archivo Histórico Nacional, Sección Órdenes Militares, Archivo Judicial de la Orden de Alcántara, legajo 31.208.

13. Fr. Alonso Torres y Tapia, *Crónica de la Orden de Alcántara* (Madrid, 1763), I, p. 403.

14. *Ibidem*, I, 403. Sobre la iglesia de Santa María de Almocóbar consúltese, asimismo, J. R. Melida Alinari, o.c., T. I, pp. 267 y ss. Vid., *etiam*, Juan Armindo Hernández Montero, *Memoria Histórica de la Iglesia Parroquial de Santa María de Almocóbar de Alcántara*, en «Temas Históricas de Alcántara» (Cáceres, 1986), pp. 181-229. Es un completísimo estudio que incluye multitud de planos y dibujos.



Medellín. Ábside de la iglesia de Santiago

servan figuras humanas de difícil identificación. Afirma Mérida¹⁵ que una de ellas representa a una sirena, aunque, en nuestra modesta opinión, es una arpía. Por encima de la puerta se aprecia una línea de canecillos que probablemente soportaron un tejazoz. Corresponderá esta portada a los años centrales del siglo XIII.

Y también en el siglo XIII, seguramente en su segunda mitad, se construiría el ábside viejo de la primitiva iglesia del Monasterio de Guadalupe, que se conserva en parte. Tiene planta semicircular y se realizó en ladrillo al estilo mudéjar; presenta cuatro órdenes de arquerías ciegas, casi todas ellas dobladas, que, de abajo arriba, son las siguientes: tumbadas, de medio punto, apuntadas y tumbadas. Tales arquerías van encuadradas por pilares prismáticos y rematan en una curiosa cornisa de canecillos formados por billetes. Manifiesta el ábside de Guadalupe acusadas influencias almohades, por el tipo de arcos tumbados empleados en su ornamentación. El modelo semicircular de la planta nos lleva a los ejemplos tardorrománicos propios de nuestra región.

Las latericias arquerías apuntadas, mudéjares, que atraviesan las naves de la ermita de Nuestra Señora del Salor, en las proximidades del pueblo cacereño de Torrequemada, también se relacionan con una etapa gótica primitiva correspondiente a los años finales del siglo XIII.

En el mismo Cáceres se pueden señalar algunos ejemplos tardorrománicos o protogóticos. Los vestigios más antiguos son los conservados en la parroquia de Santiago, en la que se observan los restos de la primitiva nave románica, mucho más baja que la actual —reformada en el siglo XVI— y delimitada por una línea de canecillos de estirpe medieval. Y aún se reconoce la antigua disposición interior, que probablemente se ordenaba en tres naves —las dos laterales mucho más estrechas que la central— rematadas en otros tantos ábsides. Según parecer común de todos los historiadores que han tratado de este templo, entre sus muros se fundó la Orden Militar de Santiago, denominada inicialmente Congregación de

los Fratres de la Spada o sencillamente Fratres de Cáceres. Por ello, se comenzaría a edificar seguramente en los años finales del siglo XII, rematándose en el XIII con posterioridad al año 1229, fecha en que Alfonso IX de León tomó definitivamente la ciudad.

Y también se observan vestigios arcaizantes en la actual concatedral de Santa María. Concretamente nos referimos a la acodillada portada de los pies, abierta en arco apuntado de formas muy primitivas, dotada de arquivoltas y protegida por un tejazoz apoyado en canecillos de carácter tardorrománico. Y similar es la portada principal, la del lado del Evangelio, aunque sus arquivoltas presentan un mayor apuntamiento. Corresponderán ambos ingresos a la inicial construcción de finales del siglo XIII. Más tarde la iglesia fue ampliamente reformada durante los siglos XIV, XV y XVI, centurió esta última en la que el gran arquitecto Pedro de Ybarra le añadió la torre y su hermosa escalera y portada de acceso¹⁶.

La iglesia parroquial de San Juan Bautista asimismo conserva algunos detalles peculiares del estilo protogótico del siglo XIII; el ábside poligonal remata al exterior en una retardataria cornisa de canecillos, adornados con temas vegetales y animalísticos; las bóvedas de crucería de la cabecera son bastante arcaizantes y los soportes, con semicolumnas adosadas y capiteles vegetales y animalísticos, se inspiran en modelos tardorrománicos, aunque ya presentan notables influencias góticas. En cambio, la nave, con sus dos portadas laterales ojivales, corresponde ya a las reformas de los siglos XIV y XV. Según Mérida, está claro que el templo se inició en el mismo siglo XIII, modificándose ampliamente en las dos centurias siguientes¹⁷.

Incluyamos también la cacereña ermita del Espíritu Santo, que mantiene muchos puntos de contacto con la del Salor ya mencionada. Es un edificio mudéjar de tres naves, separadas por arquerías de ladrillo tumbadas —la central— y apuntadas —las laterales—. El ábside poligonal, con su bóveda de crucería, se construyó el año 1513, como indica un epígrafe. Lo más seguro es que la obra mudéjar se alzase en los años finales del siglo XIII o en los iniciales del XIV.

La misma Catedral de Coria poseyó sin duda un primitivo edificio basado en criterios tardorrománicos, dada la temprana reconquista de la ciudad, tomada por Alfonso VII el Emperador en junio del año 1142. Efectivamente, a partir de la segunda mitad del siglo XIII se construyó una nueva Catedral, de la que existen noticias por una somera descripción que en el año 1496 hizo el Cabello y que recoge Mérida¹⁸. De esa escueta referencia apenas si se saca nada en claro, tan sólo que tenía crucero y que su tamaño era muy reducido; hipotéticamente se puede pensar en que era un edificio de tres naves, dotadas de una girola con siete capillas. Las obras se prolongaron durante el siglo XIV —época a la que corresponde

15. J. R. Mérida Alinari, *o.c.*, T. II, p. 236. Vid., *etiam*, J. Álvarez Villar, *Extremadura (Arte)*, en «Colección Tierras de España» (Vitoria, Fundación Juan March-Edit. Noguer, 1979), p. 183. Florencio-Javier García Mogollón, *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres)*. Catálogo Monumental (libro en prensa).

16. Florencio-Javier García Mogollón, *La intervención del maestro Pedro de Ybarra en las reformas de la iglesia de Santa María la Mayor,*

de Cáceres, en «Revista de Estudios Extremeños» XXXV, 1, (1979), pp. 57-115.

17. J. R. Mérida, *o.c.*, II, pp. 36 y ss. Analiza en este trabajo todas las iglesias cacereñas citadas. Sobre la parroquia de Santiago, vid., Antonio Floriano Cumbreño, *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres* (Cáceres, 1915).

18. J. R. Mérida Alinari, *o.c.*, II, pp. 82-83.

fundamentalmente el claustro— y XV, tiempo en el que se terminó el referido claustro y se añadieron algunas capillas. Pero este pequeño templo se alteró por completo desde los años finales del siglo XV y durante toda la centuria siguiente, convirtiéndose en el grandioso y diáfano que hoy podemos admirar¹⁹.

En la actual provincia de Badajoz también se pueden señalar algunos ejemplos de los estilos tardorrománico y protogótico, aunque naturalmente escasean más que en la cacereña por razones históricas, ya que los territorios pacenses fueron reconquistados y repoblados en fechas algo más tardías.

Muy interesante —a pesar de haber sido restaurada en exceso durante la década de 1950— es la iglesia de Santa María que se encuentra dentro del castillo de Alburquerque. Se trata de un pequeño templo de tres naves y profunda cabecera, esta última ochavada al interior, plana al exterior y precedida de un tramo recto. El ochavo se cubre con una rudimentaria bóveda protogótica de cuatro nervios, mientras que el tramo que le antecede posee bóveda de cañón. El cuerpo de la iglesia es rectangular, aunque con tendencia al cuadrado, y se estructura en tres naves, separadas en otros tantos tramos por cuatro pilares cruciformes, a los que se adosan semicolumnas rematadas por sencillos capiteles vegetales, todo ello al modo románico. Sobre tales semicolumnas cargan los arcos fajones y perpiaños, de medio punto, en los que a su vez descansan bóvedas de cañón. La portada del lado de la Epístola abre en arco apuntado y la flanquean dos contrafuertes. Según la documentación, manuscrita y epigráfica, parece que este templo se construiría hacia el año 1276 y es uno de los más completos ejemplos tardorrománicos que contemplarse pueden en Extremadura. En todo caso, es sabido que ya en el año 1200 Alburquerque fue repoblado por Alonso Téllez de Meneses²⁰.

Pero el núcleo más importante de templos tardorrománicos y protogóticos de la provincia de Badajoz se encuentra en Medellín. Su arquitectura depende en gran medida de la placentina, cosa lógica, pues Medellín perteneció y pertenece a la Diócesis de Plasencia y en la ciudad episcopal se aprobaban los distintos planes constructivos. Quizá la más relevante sea la arruinada iglesia de Santiago, de la que nos interesa ahora su magnífica cabecera, puesto que la nave y torre se añadieron en diferentes momentos posteriores, llegando tales obras de reforma a los años finales del siglo XVII. El hermoso ábside parroquial, de planta semicircular y alzado con excelente sillería, se cubre al interior con una no menos bella bóveda pétreo de seis nervios, que apoyan en rústicas ménsulas piramidales. El arco triunfal es ligeramente apuntado y, en su conjunto, esta solución interior es muy parecida a la que se observa en la capilla mayor de la analizada ermita trujillana de Nuestra Señora de la Coronada y en la antigua parroquia placentina de San Juan, también descrita ya en nuestro trabajo. Unos baquetoncillos semicilíndricos exteriores recogen el empuje de los nervios, aun-

que fundamentalmente realizan funciones decorativas, dado su escaso grosor. En definitiva es un edificio que, como los anteriores ejemplos citados, camina a caballo entre los superados esquemas románicos y los góticos que poco a poco se van imponiendo. En la parte central del ábside hay una ventana tetralobulada, enmarcada por un amplio vano de medio punto cuya rosca se adorna con crucetas. Se ejecutaría este notable ábside en la segunda mitad del siglo XIII, sirviéndonos de pauta la fecha existente en la ermita de La Coronada. La portada del lado de la Epístola, ligeramente apuntada, con arquivoltas y remate conopial, parece de comienzos del siglo XVI.

A nuestro juicio, será de la misma época la cabecera del también templo metelinense de San Martín. Como en el caso anterior, la nave, sacristía y torre se añadieron en época muy posterior (siglos XVI-XVIII). Dicho ábside es también semicircular, va rematado por una bóveda de cuarto de esfera y se alzó con excelente piedra sillar. Precede al presbiterio un tramo recto, cubierto por una pesada bóveda de cañón apuntado. Tanto el arco triunfal como el único fajón, ligeramente ojivales, cabalgan en sencillos pilares con las esquinas achaflanadas, culminados por capiteles troncopiramidales los del precitado fajón. A la altura de los capiteles corre una elemental moldura. Preside esta capilla mayor una angosta ventana sacetera, de medio punto al interior y con breve apuntamiento al exterior. La parte externa del ábside es muy bella,



Medellín. Ábside de la iglesia de San Martín

19. Florencio-Javier García Mogollón, *Muestra de Platería y Ornamentos de la Catedral de Coria* (Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1987), pp. 7 y ss. Vid., *etiam*, Eugenio Escobar Prieto, *La Catedral de Coria*, en «Revista de Extremadura», V, n. XLII

(1903), pp. 193-203, y Vicente Lampérez y Romea, *o.c.*, II, pp. 266 y ss.

20. J. R. Mélida Alinari, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (Madrid, 1926), II, pp. 142 y ss.



Zalamea. Portada lateral parroquial

a la vez que sobria, y culmina en una línea de canecillos que sostienen la cornisa del tejado. Se deduce del examen de la planta de este templo que posiblemente tuvo tres ábsides, los laterales correspondientes a las pequeñas capillas del crucero, que aún se conservan aunque muy modificadas. El analizado testero se levantaría en los comedios del siglo XIII, mientras que la apuntada portada del lado de la Epístola, dotada de arquivoltas, se construiría ya en el XV²¹.

Otro buen ejemplo de arquitectura protogótica en la provincia de Badajoz nos lo suministra la iglesia de Santa María la Mayor de Mérida. El templo, de tres naves y cuatro tramos, se alzó sobre la primitiva catedral visigótica, de la que permanecen como restos un tenante de altar y vestigios de un cancel y nicho, estos últimos hoy en el Museo emeritense. La fábrica resultó muy modificada en los siglos XIV, XV (reformas del maestro de la Orden de Santiago don Alonso de Cárdenas) y XVI, pero aún subsiste la primitiva estructura tardorrománica de los pilares de las naves: son crucíferos y exhiben estrechas semicolumnas adosadas, culminadas por capiteles troncopiramidales en los que apoyan los apuntados arcos formeros, los túmidos fajones de la nave central y los de las naves laterales. Por otro lado, resulta bastante arcaizante el abovedamiento nervado del presbiterio, aunque es

probable que date ya del siglo XV. Opinamos, como Mérida²², que en esencia este esquema corresponderá a los años finales del siglo XIII y exhala un gran primitivismo.

Pero mucho más interesante es la iglesia tardorrománica, también emeritense, de Santa Eulalia. Sobre su solar ya debió de existir una basílica paleocristiana dedicada a la Santa de Mérida, martirizada en el año 304. Tal basílica fue transformada en tiempos visigóticos por el obispo Fidel (560-571) y la última reforma importante del templo se efectuó en el siglo XIII, acometida precisamente a raíz de la reconquista de la ciudad. La iglesia tiene tres naves, divididas en cuatro tramos, el de la cabecera a modo de crucero que no se refleja al exterior. Lo más curioso es el testero, resuelto en tres ábsides, todos ellos semicirculares al interior y cubiertos con bóvedas de cuarto de esfera. El primer tramo de los ábsides laterales tiene bóveda de medio cañón, mientras que el del ábside central posee un cañón ligeramente apuntado, como algunos modelos placentinos y metelinenses. Y son de gran interés las portadas de acceso a los absidiolos laterales: la del Evangelio abre en arco de medio punto que tiende a la herradura, las jambas poseen unas columnillas con rudos capiteles vegetales y la rosca del arco se adorna con gruesos lóbulos y elementos ondulantes.

No obstante, el resto más notable de esta iglesia de Santa Eulalia, a los efectos de nuestro trabajo, es la portada del lado de la Epístola y el muro en el que se enclava, todo él de sillería y correspondiente a las reformas del siglo XIII. Se abre dicha puerta, acodillada, por un gran arco abocinado de medio punto, que tiende a la herradura y se adorna con tres gruesas arquivoltas que apoyan en seis columnillas. Los tres soportes de la izquierda poseen capiteles vegetales muy rudimentarios. En cambio, los capiteles de la derecha, salvo uno, presentan motivos animalísticos. Cubre la puerta un reducido tejazoz sustentado en elementales canecillos. Y también una serie de canecillos sostiene la cornisa de este muro meridional, todos ellos adornados con temas vegetales²³.

La Catedral de Badajoz también contiene vestigios protogóticos en la estructura y soportes de sus naves: se construyó a raíz de la reconquista de la ciudad, comenzándose las obras de la fábrica en el año 1232, en tiempos del obispo fray Pedro Pérez. Los trabajos fueron impulsados por fray Lorenzo Suárez (1273-1280), prelado que consagró el templo. Por tanto, como afirma Mérida, se trata de un monumento fundamentalmente del siglo XIII, realizado en un estilo gótico muy primitivo. Debíó de poseer tres ábsides²⁴.

Menores son los restos conservados en otras localidades de la provincia badajocense. No obstante, se puede citar la vetusta portada de la iglesia de Santa María de Fregenal de la Sierra: presenta un arco gótico levemente apuntado y sustentado por dos columnillas de estirpe tardorrománica, todo ello del siglo XIII²⁵. También es

21. Sobre los templos de Medellín vid., *ibidem*, II, pp. 326-328. Consultense asimismo los trabajos de F. García Sánchez, *Medellín (Encrucijada Histórica)* (Cáceres, 1984) y de E. Rodríguez Gordillo, *Apuntes históricos de la villa de Medellín* (Cáceres, 1916).

22. J. R. Mérida, *o.c.*, II, pp. 343 y ss.

23. *Ibidem*, II, pp. 339 y ss. Una completa información sobre los templos emeritenses se encuentra en Martín Almagro Basch, *Guía de*

Mérida (Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia, 1969).

24. M.^a Dolores Gómez-Tejedor Cánovas, *La Catedral de Badajoz* (Badajoz, 1958). J. R. Mérida, *o.c.*, II, pp. 96 y ss.

25. Trinidad Giles Martín, *Arte Religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)* (Cáceres, 1985) (Tesis de Licenciatura inédita).

muy interesante la puerta principal de la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada de Llerena, adornada con múltiples arquivoltas: datará seguramente de los años finales del siglo XIII.

Incluyamos asimismo los vestigios de las arruinadas iglesias de Santa María de la Encina y de San Juan, en Burguillos del Cerro; la parte más antigua del primer templo citado es la cuadrada cabecera, cubierta con bóveda de ruda crucería octopartita —los nervios son de sillería y la plementería de ladrillo— apoyada en latericias trompas esquineras y en ménsulas vegetales y antropomorfas. El arco triunfal es ligeramente apuntado y en el testero

del ábside descrito se observan bellas ventanas góticas geminadas, decoradas con puntas de diamante. Es posible que el conjunto date de los años finales del siglo XIII. Similar estructura presenta la cabecera de la vetusta iglesia de San Juan.

La parroquia de Nuestra Señora de los Milagros, en Zalamea de la Serena, exhibe también una portada gótica del siglo XIII, aún con reminiscencias tardorrománicas ²⁶.

26. J. R. Mélida Alinari, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz...*, o.c. II, pp. 179-180 y 264.

ALGUNOS ASPECTOS DEL ARTE ROMÁNICO EN EL PAÍS VASCO. EXTENSIÓN Y RELACIONES DE UN ARTE PERIFÉRICO

Agustín Gómez Gómez
Universidad del País Vasco

Dos circunstancias han sido las más utilizadas para señalar el carácter periférico y aún marginal del arte románico en el País Vasco¹. En primer lugar el alejamiento del Camino de Santiago, que tradicionalmente pasaba por Álava hasta el posterior traslado a La Rioja por el monarca navarro Sancho el Mayor. Un segundo factor sería la dependencia en materia eclesiástica de centros instalados fuera del territorio, tales como San Millán, Nájera, Calahorra, Leyre, Oña, San Juan de la Peña, etc. A ello contribuyó el traslado de la sede de Armentia a Calahorra-Nájera a la muerte de su último obispo Fortunio en 1087². A estas cuestiones, con un claro trasfondo político y de rivalidades, habría que añadir el escaso interés que ofrecía el territorio vasco, escasamente desarrollado y poco poblado. Sin embargo, esto no es igual para todo el País Vasco, presentando un desigual crecimiento, con un área meridional de temprana circulación de ideas y gentes y una zona costera con abundantes síntomas de arcaísmos. Estas circunstancias han hecho que encontremos un arte románico alavés variado y cuantitativamente superior al de Vizcaya y Guipúzcoa. Al mismo tiempo, las relaciones entre las diferentes provincias fueron constantes, constituyéndose una corriente que cuajó por numerosas iglesias de la zona, fundamentalmente en Álava y Vizcaya pero que se extenderá a Burgos, La Rioja y Navarra.

1. Un estudio sobre el románico en el País Vasco está todavía sin realizar, únicamente un trabajo de Lekuona, M. «El arte medieval en el País Vasco», en *Cultura Vasca*, vol. II, San Sebastián, 1978, pp. 205-253, en el que el propósito del autor estaba en demostrar la existencia de un amplio espectro del arte románico, sobre todo en Guipúzcoa y Vizcaya, para contribuir a la tan debatida teoría de una temprana y desarrollada cristianización en el área costera del País Vasco. Por el contrario se han realizado numerosas monografías provinciales y por iglesias. Para Álava Apraiz, «El románico en Álava», en *Euskal Erria*, 65, 1911; J. M.^a Azcárate Ristori, «El protogótico alavés», en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria 1982, pp. 43-51; M. J. Portilla, «El románico y el protogótico en Álava», en *Álava en sus manos*, Vitoria, 1984, pp. 46-72; J. J. López de Ocariz y F. Martínez de Salinas, «El arte prerrománico y románico en Álava», en *Eusko Ikaskuntza*, 5, 1988, pp. 17-73. Sobre Guipúzcoa M. Lekuona, «El románico en Guipúzcoa», en *Idazlan gutiak*, 3, Vitoria, 1978, pp. 173-178; I. Esnaola, «Erromanikoa Gipuzkoan», en *Euskal artearen historia. Erromanikoa*, Donostia, 1990, pp. 53-68. Para Vizcaya J. A. Barrio Loza, *La arquitectura románica vizcaina*, Bilbao, 1979; J. A. Gaya Nuño, «El románico en la provincia de Vizcaya», en *Arch. Español de Arte*, 61, 1944, pp. 24-48; K. M.^a de Barañano y F. J. González de Durana e Isusi, «Acerca del arte románico en San Agustín de Etxebarría (Elorrio)», Sta. M.^a de Galdácano y de Vizcaya en general», en *Kobie*, 1, Bilbao, 1983, pp. 65-131.

2. Sobre la diócesis de Armentia ver Andrés E. de Manaricua, «Obispos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI» en *Obispos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la erección de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria 1964, pp. 1-183; Demetrio Mansilla, «Antece-

Armentia y Estíbaliz, las dos iglesias románicas alavesas más importantes, tuvieron una desigual influencia por el área. Mientras que Armentia apenas dejó huella por la zona, Estíbaliz creó a su alrededor un núcleo de iglesias rurales que tiene en lo ornamental su marca distintiva, y sería el único centro que da cierta homogeneidad al románico en el País Vasco.

En esta comunicación no vamos a tratar de todo el románico vasco, sino sólo del grupo formado a partir de Estíbaliz. En primer lugar vamos a tratar de aquellos elementos que son los que caracterizan y posibilitan el hablar de grupo estilístico³ y los lugares por los que se extiende. Después trataremos de buscar las filiaciones a dicho grupo.

EL GRUPO ESTILÍSTICO DE ESTÍBALIZ Y SU ÁREA DE INFLUENCIA

Como ya hemos señalado, el centro difusor de todo este grupo está en la iglesia de Estíbaliz. En su construcción se evidencian diversas etapas, debiendo estar concluida hacia 1200. No existen datos concretos sobre dicha fecha, sin embargo, Pantaleón de Losa (Burgos), emparentada con Estíbaliz, tiene una inscripción de consagración del año 1207⁴, siendo la alavesa pocos años an-

teriores históricos de la Diócesis de Vitoria» en *Obispos de Álava...* op. cit., pp. 186-238.

3. Las características son todas escultóricas. La arquitectura no tuvo la misma difusión que la escultura. Prueba de ello es que Armenia y Estíbaliz, las dos iglesias más importantes y únicas en la zona con planta de cruz latina, no fueron imitadas. Estíbaliz utilizó un original sistema de cubrición en su bóveda consistente en levantar arcos apuntados sobre los torales, que no se repite en el País Vasco, ver J. M.^a Azcárate Ristori, «El protogótico alavés», op. cit., 192, pp. 43-51; Idem., *Santuario de Ntra. Sra. de Estíbaliz*, Vitoria, 1984, p. 12-13. Un antecedente lo tenemos en Azuelo (Navarra), en donde sobre los arcos torales de medio punto se levantan otros apuntados, solución similar a la empleada en Estíbaliz. Sin embargo, allí sobre los arcos apuntados descansan las trompas de la bóveda, mientras que en Estíbaliz se utiliza una bóveda de ojiva. Azuelo al igual que Estíbaliz, como más adelante veremos, era un monasterio dependiente de Nájera durante el siglo XII; sobre Azuelo ver Tomás Biurrun y Sotil, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, pp. 358-9; José E. Uranga, «La iglesia parroquial de san Jorge de Azuelo», en *Vida Vasca*, 1946, pp. 146-148; J. E. Uranga Galdiano y Francisco Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, vol. II, Pamplona 1973, p. 210.

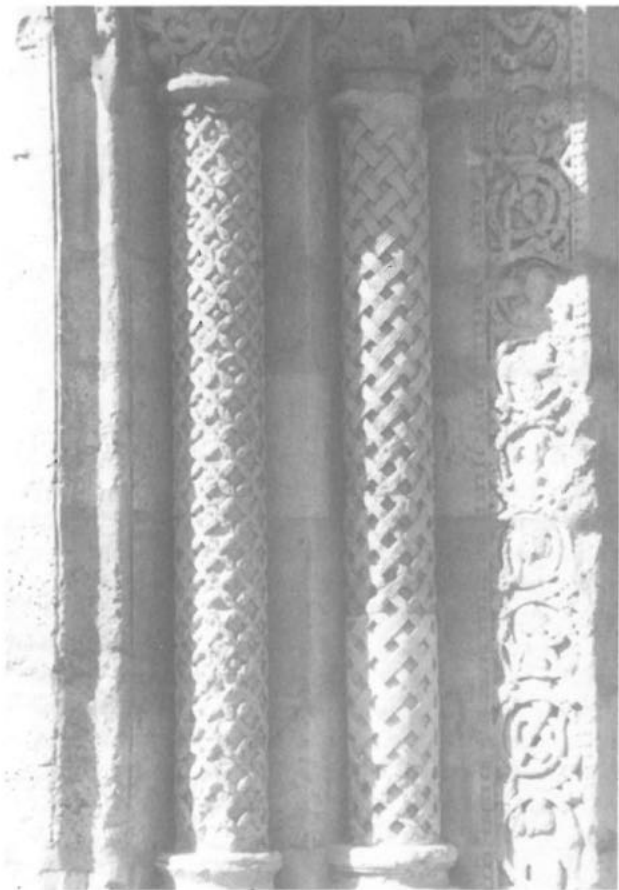
4. La inscripción recogida por J. Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959, p. 49 dice:

GARSIAS: BURGENSIS: EPS: CON

SECRAVIT: VASILICA: ISTA: POTIFI

CATUS: SVI: ANO: I: III: KLS: MAR: EM: CC: XLV

(García, obispo de Burgos, consagró esta basílica en el primer año de su



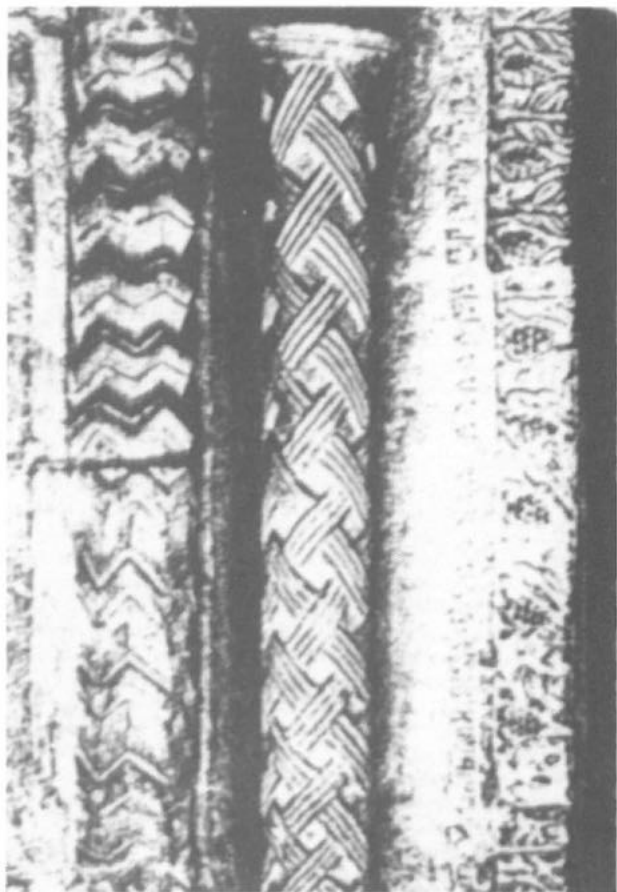
Estíbaliz (Álava) (Tipo B-A)



Estíbaliz (Álava) (Tipo A-B)



San Lázaro Autún (Tipo A)



Paray-Le Morial (Tipo A)



Argandoña (Álava) (Tipo B-A)



Argandoña (Álava) (Tipo A-B)



Délica (Álava) (Tipo A)



Respaldiza (Álava) (Tipo B-A)



Respaldiza (Álava) (Tipo B-C)



Respaldiza (Álava) (Tipo C)



Zumétxaga (Vizcaya) (Tipo C-A)



Zumétxaga (Vizcaya) (Tipo C-B)

terior a la burgalesa. De la portada meridional de Estíbaliz sobresalen los motivos ornamentales, que son los que se difundieron por el área, principalmente la decoración de los fustes y de las arquivoltas.

Los fustes de Estíbaliz presentan dos tipos, los interiores de entrelazo (tipo A) y los exteriores de flores cuatripétalas tangentes formando una red (tipo B). Estos se van a repetir de igual manera en numerosos lugares de Álava, adoptando formas más complicadas en Vizcaya. En Álava se localizan en Argandoña, Argomániz-Kiltxano, Arrastaria-Délica, Arlucea, Fuido, Hueto Arriba, Luco, Lopidana, Pedruzo, Ocariz, Uralde, Respaldiza y Urrunaga. En los dos últimos lugares se da además otro tipo compuesto por bandas oblicuas cruzadas que atraviesan círculos tangentes (tipo C). En Vizcaya aparecen también los tres tipos vistos en San Pelayo de Bakio, Frúniz y Zumétxaga. En Frúniz los dos fustes exteriores son del tipo A y los interiores presentan una decoración que no se va a repetir, consistente en entrelazos en dirección horizontal-vertical (tipo D) y una decoración de círculos con estrellas, espirales, carátulas y flores (tipo E). En Guipúzcoa sólo se localizan en el campanario del cementerio de Bedarreta en Aretxabaleta (tipo B). Fuera de las Vascongadas, en su área colindante, encontramos los mismos fustes en San Pantaleón de Losa (Burgos), Ochanduri (La Rioja), Learza (Navarra) y Santiago en Puente la Reina (Navarra) y aún fuera de esta zona en Uncastillo⁵.

El otro elemento decorativo que aparece repetidas veces es la decoración de un tipo de hoja de acanto y de helecho que se localiza tanto en arquivoltas como en capiteles. Lo vemos en las arquivoltas en Estíbaliz, Marquínez y Ocariz en Álava y en Frúniz (Vizcaya). Los capiteles con la hoja de acanto y normalmente con doble caulículo y los de hoja de helecho con varios foliolos y piñas en los ángulos se repite igualmente por Álava (Aberasturi, Abetxuko, Arzubiaga, Betoño, Gamarra Menor, Lopidana, Matauko, Respaldiza), Vizcaya (Arcentales, Bakio, Frúniz y Zumétxaga), Burgos (Pantaleón de Losa)⁶.

A partir de Estíbaliz se podrían encontrar en menor medida otros pequeños elementos decorativos extendidos por buena parte del territorio vasco, pero creo que las similitudes en los señalados son lo suficientemente explícitas para identificarlos como un grupo homogéneo ca-

racterizado por un predominio de lo ornamental. Es significativo que las conexiones se den mayoritariamente en Álava, después en Vizcaya e igualmente en Guipúzcoa, Burgos, Navarra y La Rioja, en estos últimos, siempre en lugares cercanos a los límites de la provincia alavesa. No ofrece dudas el hecho de que Estíbaliz funciona como centro difusor para ese grupo de pequeñas iglesias, los problemas vienen a la hora de buscar las filiaciones de los motivos que hemos visto, o del mismo Estíbaliz.

FILIACIONES ESTILÍSTICAS

Respecto a las teorías sobre las filiaciones, se han señalado muy diversas, con vivas polémicas entre los historiadores a lo largo de este siglo.

Elías Tormo señaló una influencia del arte lemosín en el del País Vasco, a lo cual le contestaron la mayoría de los historiadores⁷. A Ángel de Apraiz, que se ocupó del arte románico en Álava, se le atribuyó la teoría de que era un arte nacido en este territorio, teoría que negó repetidas veces. Al final, como la mayoría de los autores, se limitó a señalar algunas semejanzas entre monumentos, principalmente alaveses, vizcaínos, catalanes y castellanos⁸. Serapio Huici aunque no señaló una procedencia de manera clara, se inclinó por una dependencia, fundamentalmente, del arte cisterciense y multitud de similitudes con el románico de Cataluña⁹. Gaya Nuño se ocupó del románico en Vizcaya y señaló una procedencia nórdico-irlandesa, a través del encestado de los fustes¹⁰. Esta teoría hizo fortuna y numerosos historiadores la repitieron con posterioridad. Barrio Loza además de dar por buenas las ideas de Gaya Nuño, señaló como principal un origen propio, nacido de una cultura popular¹¹. Barañano Letamendia, que también se ocupó del románico en Vizcaya, contestó estas teorías señalando que la procedencia era alavesa y burgalesa y en ningún caso ni por el Camino de Santiago ni vía marítima, como ha sostenido Barrio Loza¹². Fernando de Mendoza realizó un estudio sobre los motivos ornamentales de Estíbaliz buscando semejanzas en lo hispano y fuera de lo peninsular¹³. Se ha señalado también que para encontrar el tipo

pontificado, terceras calendas de marzo de la era 1245). Otra ermita fechada y relacionada con Estíbaliz es San Juan de Marquínez (Álava), con una inscripción del año de 1226. Esta es muy tardía, sin embargo la de Losa debe ser pocos años después de la portada de Estíbaliz.

5. Aparece en uno de los fustes de la iglesia de Sta. M.^a y en la de San Miguel (en la actualidad en Boston, EE.UU). Ambas se emparentan con Olorón y otras obras del Bearn, sin embargo no parece clara la relación de los fustes con esas obras del otro lado de los Pirineos.

6. Sobre la relación entre los capiteles de Vizcaya con extensión a Álava, K. M.^a de Barañano Letamendia, «El capitel en el románico en Vizcaya», en *Vizcaya en la Edad Media*, Bilbao, 1984, pp. 265-272.

7. Entre los que se opusieron a esa teoría está F. López del Valido, «Arqueología monumental cristiana en el País Vasco», *Primer Congreso de Estudios Vascos*, 1919, pp. 755-771, quien señala: «no hay en ellos (monumentos románicos) ningún motivo especial para que formen escuela: pero aún en el caso supuesto de que la hubiera, la misma razón existiría en ese caso para llamar lemosín al arte alavés, que para llamar alavés al lemosín» p. 756.

8. Ángel de Apraiz, «Arqueología vizcaina. Ermita de San Miguel de Zumétxaga» en *Rev. Internacional de Estudios Vascos*, 1925, pp. 367-370 (ed. facsímil 1971).

9. Serapio Huici, «Ermita de San Miguel de Zumétxaga», en *Euskalerriaren-Alde*, 251, 1924, pp. 405-411.

10. Juan Antonio Gaya Nuño, «El románico en la provincia de Vizcaya», op. cit., señala que «son reminiscencia indudable de decoraciones de los libros de Borrow y Kells. Habida cuenta de la rareza relativa de los fustes en el románico rural, hemos de entroncar en algún desconocido monumento la oriunde exótica de esta temática que da ejemplares en Álava y La Rioja, más siendo en todo momento de importación nórdica», pp. 36-37.

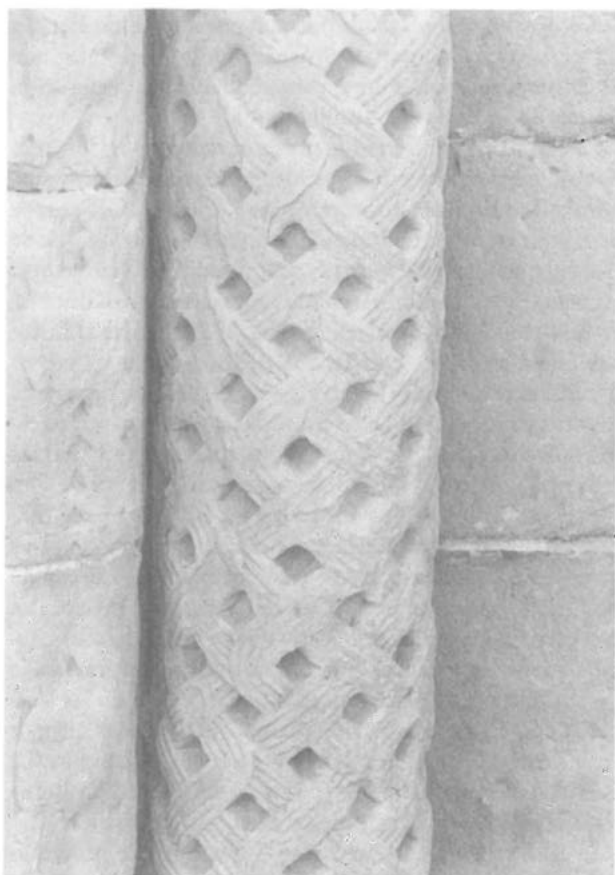
11. J. A. Barrio Loza, *La arquitectura románica vizcaina*, Bilbao, 1979, pp. 13, 31-32 y 39.

12. Barañano Letamendia y González de Durana, «Acercas del arte románico...», op. cit., pp. 116-119. Kosme M.^a Barañano Letamendia, «El capitel en el románico en Vizcaya», op. cit., pp. 272-273; Barañano, González de Durana y Juaristi, *Arte en el País Vasco*, Madrid, 1987, pp. 68-69.

13. Fernando Mendoza, «El ornato arquitectónico de Estíbaliz», en *Rev. Internacional de Estudios Vascos*, 1930, pp. 29-68 (facsímil 1972), señala por un lado una serie de orígenes lejanos, tales como lo asirio para los entrelazos o lo bizantino para las cuatripétalas. En cuanto a las filiaciones directas, señala que el autor de la puerta debía conocer la Cruz de San Isidoro de León, San Millán de la Cogolla (sobre todo sus marfiles) y Silos. En cuanto a los entrelazos señala también las semejanzas con Labiano, Lizarraga de Izagaondoa, Ripoll, Santillana, Asís y Uncastillo.



Frúniz (Vizcaya) (Tipo A-E)



Frúniz (Vizcaya) (Tipo D-A)



Pantaleón de Losa (Burgos) (Tipo B)



Ochánduri (La Rioja) (Tipo A)

de fustes de entrelazo hay que ir hasta Alemania, a Pompiere (Vosgos) y a Königslutter (Baja Sajonia)¹⁴. En general, los distintos autores que se han ocupado del arte románico en el País Vasco han coincidido en la preeminencia del románico alavés, limitándose a señalar semejanzas de todo tipo y en ningún caso se han tenido en cuenta las relaciones histórico-artística en las que se circunscribía el País Vasco y que son, en definitiva, las que nos pueden dar a entender cual es su filiación.

Para ello, y a partir de Estíbaliz como centro difusor

—aspecto este generalmente asumido por todos los historiadores—, los primeros indicios indican una constante relación con La Rioja, lugar del que dependía eclesiásticamente la mayor parte del territorio vasco y al que estaban estrechamente ligados los señores de Vizcaya y Álava.

El primer dato que poseemos de Estíbaliz es de 1074 cuando se entrega un altar al monasterio de San Millán; más tarde, en 1138, se dona el monasterio de Estíbaliz a Santa María de Nájera¹⁵. Dependiente de Nájera va a

14. López de Ocariz y Mtnz. de Salinas, op. cit., p. 25, señalan que «este tema (enestado de los fustes) frecuente y característico de Álava es muy raro en el románico Europeo, para encontrar ejemplos semejantes hay que ir a la portada de Pompiere y a la iglesia benedictina de Königslutter».

15. La donación la hace María López, hija de Lope González y

Toda López y sobrina de Diego Lope de Haro, señor de Vizcaya. El texto en J. A. García de Cortázar y otros, *Introducción a la historia medieval de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya en sus textos*, San Sebastián, 1979, pp. 72-75; M. Núñez de Cepeda, *Hospitales vitorianos. El santuario de la Santísima Virgen de Estíbaliz*, Madrid, 1931, pp. 563-564.

transcurrir su historia hasta 1431, fecha en la que fue vendida a Fernán Pérez de Ayala. Por su parte, Nájera fue entregada a Cluny por el monarca Alfonso VI en 1079 y posteriormente confirmada por Alfonso VII en 1135 y Alfonso VIII en 1175¹⁶. Este período de la historia está marcado por los enfrentamientos con el obispo de Calahorra y el asentamiento de Francos favorecidos por los propios monjes cluniacenses y el Fuero de Logroño¹⁷.

Conocida la dependencia de Estíbaliz respecto a los monjes cluniacenses de Nájera, el problema estriba en cuantificar la posible existencia de relaciones artísticas entre uno y otro monasterio, teniendo en cuenta la desaparición de la casi totalidad de los restos románicos de Nájera, del que sólo nos han llegado dos capiteles y los sepulcros de Blanca de Navarra y el llamado de Garcilaso. Los dos capiteles no guardan ninguna relación con los del País Vasco, siendo según Uranga e Íñiguez «de un leónés camino de Jaca»¹⁸. La escultura del cenotafio de la princesa tampoco tiene ningún parentesco con la escultura vasca, sin embargo creemos que pueden existir paralelismos en las filiaciones.

El sepulcro se ha relacionado con el arte borgoñón, concretamente con Autún y con el maestro Leodegarius de Sangüesa¹⁹. Al mismo tiempo la escultura se emparenta con las del ábside de San Martín de Uncastillo²⁰. Ya hemos señalado que no existe relación entre la escultura del sepulcro con nada del País Vasco, sin embargo nos interesa ahora señalar la existencia de artistas de la Borgoña, o que conocen esas iglesias francesas, trabajando en Nájera, aspecto nada extraño teniendo en cuenta la dependencia del monasterio riojano respecto a Cluny. Esto se ve corroborado por la relación de diversos elementos decorativos que hemos visto en el País Vasco con

algunas iglesias borgoñonas. Los fustes, principal característica del grupo de Estíbaliz, los encontramos iguales en San Lázaro de Autún y Paray-le-Monial²¹. En el conocido pórtico oeste de Autún los fustes de cuatro de las seis columnas que reciben los capiteles van decorados con motivos geométricos, el interior izquierda es de entrelazos igual a los vistos. De la misma manera, en la portada de Paray-le-Monial, en las dos columnas encontramos la misma decoración de entrelazo.

El desarrollo de la decoración de entrelazos había adquirido una gran diversidad, fruto de un amplio período de pervivencia en una extensa área geográfica. Desde la antigüedad, este tipo de decoración se ha adaptado a obras de orfebrería, eboraria, manuscritos, mosaicos o piedra. Las migraciones bárbaras serían una de las principales difusoras de estos motivos durante la alta Edad Media, adquiriendo un papel predominante en muchas decoraciones o habitual en otras, perfectamente observable en la irlandesa, bizantina, mozárabe, lombarda, carolingia y musulmana. Sin embargo, a la hora de ver esa decoración formulada en los fustes como nosotros la hemos constatado, el ámbito se retrotrae y reduce considerablemente²².

Aunque el desarrollo de los motivos señalados y su amplia duración dificultan enormemente una filiación directa, creemos que las relaciones históricas son un ineludible referente a la hora de buscar semejanzas²³. En este sentido, pensamos que ilustran una doble relación centro-periferia. Por una parte la de Cluny (centro) con Estíbaliz (periferia) a través del priorato najerense; por otra, la de Estíbaliz, que se hace centro respecto a su área próxima. En un caso a través de una relación jurídica, en el otro como edificio señero en una zona de escasos modelos artísticos.

16. Alfonso VIII confirma las donaciones de sus antecesores: *concedo et confirmo... ecclesiam beate Marie de Naiara, quam predecessores mei reges scilicet Aldefonsus felicis memorie rex atque avus meus imperator bone recordationis Aldefonsus et pater meus rex Sancius nobis dederunt et perpetuo iure atque regali sanctione dumtaxat ecclesie Cluniacensi donauerunt et confirmauerunt... in Alaua Sanctam Mariam de Estivaliz cum ipsa uilla et omnibus suis appendiciis*. I. Rodríguez R. de Lama, *Colección diplomática medieval de La Rioja*, vol. 3, Logroño, 1979, pp. 36-40; J. Cantera Orive, «Un cartulario de Santa María la Real de Nájera del año 1209», *Berceo*, 45, 1957, pp. 476-489.

17. M. Defourneaux, *Les français en Espagne aux XI-XII siècles*, Paris, 1949, p. 251; J. M. Ramos y Loscertales, «El derecho de los francos de Logroño en 1095», *Berceo*, 4, 1947, pp. 347-377.

18. F. Uranga Galdiano e Íñiguez Almech, *Arte medieval Navarra*, Pamplona, 1973, Vol. II, p. 81.

19. A. Kingsley Porter, *La escultura románica en España*, Barcelona, 1928, vol. II, pp. 39-40; F. Íñiguez Almech, «Sobre tallas románicas del siglo XII», en *Príncipe de Viana*, 112-113, 1968, pp. 200-203, lo relaciona con lo borgoñón y con el claustro de Pamplona; M. J. Álvarez-Coca, *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*, Logroño, 1978, pp. 27-39, identifica varios escultores bajo la dirección de Leodegarius.

20. Álvarez-Coca, op. cit., pp. 36-37 para quien el escultor de Uncastillo copió al Leodegarius de Nájera no de Sangüesa. Para San Martín, A. Eggy, «Esculturas inéditas de San Martín de Uncastillo», *Arch. Español de Arte*, 143, 1963, pp. 181-187, quien señala a Uncastillo como anterior a Sangüesa.

21. K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200*, Harmondsworth, 1978, p. 247, señala que durante el siglo XII son frecuentes en la Borgoña los fustes decorados, según él por influencia de los manuscritos y trabajos de metal.

22. De los ejemplos recogidos para los inicios del románico en el suroeste francés no existe ningún fuste decorado con entrelazos, mientras que en capiteles, enjutas e impostas es una de las principales decoraciones, ver Jean Cabanot, *Les débuts de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, Paris 1987, que sigue en el tema de los entrelazos a Jean Claude Fau, *Les origines du chapiteau roman à entrelacs et la zona de diffusion du thème dans le Sud-Ouest de la France*, Toulouse 1971. Por el contrario, en pleno románico los fustes habían adquirido ya una gran profusión. Un caso paradigmático lo constituye Santiago de Compostela que difunde sus motivos columnarios por el área galaico-portugués, ver G. Graf, *Portugal/1. La Europa románica*, Madrid 1988, que señala la relación entre los fustes de la iglesia compostelana y la Se Velha, Sao Tiago y Sao Salvador en Coimbra, pp. 146, 206-207 y 217.

23. Una relación directa de los mismos motivos es la que mantiene otro priorato, el ya citado monasterio benedictino de Königsliuter, respecto a Cluny. En lo arquitectónico repite modelos de Cluny; en lo escultórico, el claustro, realizado por artistas lombardos entre 1150 y 1170, tiene las columnas profusamente decoradas, al menos una igual a las que se repiten en Paray-le-Monial y que hemos visto después en Estíbaliz, reproducido en Harald Busch, *El arte románico en Alemania*, Barcelona 1971, pp. 42-43, fig. 88.

REINARD DE FONOLL Y EL GÓTICO FLAMÍGERO EN CATALUÑA

Emma Liaño Martínez

El Gótico flamígero no tuvo en Cataluña tanta aceptación como en el resto de la península. Salvo raras excepciones no se difundió hasta bien avanzado el siglo XV, alcanzando el primer cuarto de la centuria siguiente. Dentro incluso de este período se redujo discretamente a fachadas de capillas, tracerías de ventanales y elementos secundarios de impacto generalmente escaso.

Es muy posible que la situación de Cataluña en el ángulo costero donde confluyen la Europa norte y la Europa meridional, unida a la intensa relación de la Corona de Aragón con Italia, desde la Antigüedad y a lo largo de toda la Edad Media, frenaran una influencia que podríamos considerar prematura, hasta que la vocación de Italia por el Humanismo la distanciara definitivamente del Gótico catalán.

Sabemos no obstante que a lo largo de más de cuarenta años trabajó en Cataluña, concretamente en Tarragona y sus comarcas, una lapicida inglés, al que se ha considerado «arquitecto» y «escultor»..., «renovador del arte gótico en Cataluña». Su figura aparece asociada con seguridad únicamente a tres de los conjuntos monumentales que en ocasiones se le han atribuido, y no es poco si se tiene en cuenta la importancia de cada uno de ellos. Son, por este orden, el monasterio de Santes Creus, Santa María de Montblanc y la catedral de Tarragona.

El primer dato de su biografía se remonta a 1331. Nos lo presenta como lapicida inglés, «Anglicus lapicida», escrito en latín a la manera inglesa, poseedor como mínimo de un cierto prestigio pues se hace cargo de una obra de envergadura, el claustro y el refectorio de Santes Creus, y por tanto no hay que suponerlo excesivamente joven.

Al año siguiente aparece firmando como testigo en un documento del mismo monasterio en el que se contrata a cuatro operarios para trabajar con él¹. En 1336 vuelve a constar como testigo en Santes Creus, esta vez

en el testamento de Guillermo Vidal². En 1340 se firma en el monasterio un contrato de aprendizaje entre el maestro Fonoll y Guillermo de Valoria por cuatro años³. Dos años más tarde se hace vasallo del conde de Queralt⁴. Y aparece de nuevo en 1344 en otros dos documentos del monasterio, como testigo en sendos actos de donación a dos familias de la cercana población de Pont d'Armentera⁵.

A partir de ese momento perdemos su pista siendo lapicida en Santes Creus, y no vuelve a encontrarse hasta 1352 como maestro de obras de la iglesia parroquial de Santa María de Montblanc⁶. El maestro Fonoll seguía en Montblanc en 1359 cuando testificaba en una venta de tierras en La Guàrdia dels Prats al monasterio de Santes Creus⁷, y todavía ocupaba el mismo cargo en 1362. A principios de ese año se hallaba en Tarragona en el acto de reconocer a los dos hijos habidos con una tal Eliscendis, soltera, mientras él no había tenido descendencia legítima en su matrimonio⁸. Todo hacía suponer que estaba próxima su muerte.

En un ápoca de Pedro de Aguilar, escultor del sepulcro de los condes de Queralt en Belloc, datada en 1370, figura un tal R. dez Fonoll, lapicida de Almenara⁹, que ignoramos si es el mismo maestro. El apellido Fonoll fue y sigue siendo relativamente frecuente en la zona de Santa Coloma de Queralt, donde dentro del actual término de Passanant existe todavía el pueblo de Fonoll.

Ahora, gracias a un documento existente en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, sabemos que fue también maestro de obras de la catedral de Tarragona¹⁰. No conocemos Libros de la Obra ni Libros de Fábrica de esos años, y la noticia es sin duda una interesante sorpresa que nos obliga a replantear la obra de la seo tarraconense a partir de la presencia como director en la misma del controvertido artista poco después de 1370.

1. J. Puig i Cadafalch, *Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus*. Anuari de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, VII, 1921-1926, Barcelona, pp. 123-138. Véase también J. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll, escultor i arquitecte anglès, renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*. Barcelona, Blume, 1969, pp. 30-34.

2. A.H.A.T., Religiosos, Caja 6, 1067, Man. Not. Santes Creus, de 1331-1351, fol. 44v.

3. J. Puig i Cadafalch, *Un mestre anglès...*, ob. cit., p. 25.

4. F. Español i Bertrán, *Remarques a l'activitat de mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus*. D'Art 11, Universidad de Barcelona, 1985, pp. 123-131.

5. A.H.A.T., Religiosos, Caja 6, 1067, Man. Not. Santes Creus, de 1331-1351, fols. 47 v y 48 r.

6. Agustí Altisent, *El mestre Fonoll i Santa Maria de Montblanc*. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus, 28, vol. III, 1968,

pp. 377-381. Cita como precedentes en la noticia a E. Toda, J. Poblet i Teixidó, y Ll. Paris.

7. A.H.N., Pergaminos de Santes Creus, Carpeta 34, 1519, publicado por J. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll...*, ob. cit., p. 33-34.

8. A.C.A., Canc. reg., 1.178, fol. 128v, publicado por J. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll...*, ob. cit., p. 32-33.

9. F. Español i Bertrán, *Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)*, D'Art, 10, Universidad de Barcelona, 1984, doc. 6, p. 174.

10. El documento se halla en el A.H.N., Sección Clero, libro 14.497, sin foliar. Ver Emma Liaño Martínez, *Reinard de Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra*. Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent. Diputació de Tarragona, 1991, pp. 379-402, documento 1.

El documento encontrado está fechado en Tarragona el 20 de mayo de 1373. En él Renardo de Fonoll, maestro de obras de la seo de Tarragona, vende, junto con su mujer Eliscendis, unas casas en la misma ciudad a Berenguer Company y su esposa.

La primera cuestión que se plantea ante esta noticia es si se trata de la misma persona, después de pasados tantos años desde la primera alusión al maestro. Pero es evidente que sí, puesto que a su nombre se une el de su esposa Eliscendis. Es decir, la misma que figura como mujer soltera madre de los dos hijos, Juan y Tomás, que el artista legitimaba en Tarragona el 17 de enero de 1362. Once años más tarde, pues, el lapicida había regularizado su situación familiar. En cualquier caso las incidencias de su vida privada no parece que le resultaran obstáculo para acceder a tan elevada posición social que le colocaba al frente de la construcción religiosa más importante que por aquel entonces se llevaba a cabo en toda la diócesis.

En 1373 Reinard de Fonoll debía ser ya un anciano. No sabemos exactamente cuando había obtenido su cargo en la catedral ni hasta cuando se mantuvo en el mismo. Pero el aspecto más importante es sin duda tratar de situar la participación del maestro Fonoll en la obra catedralicia. Para ello resulta necesario definir dentro de lo posible su estilo personal.

Dos puntos hay que tradicionalmente se tienen en cuenta cuando se habla de Reinard de Fonoll. La cruz, principalmente la cruz pomada, como marca de cantero, y el haber sido el precoz introductor del flamígero en tierras catalanas. Fue el entusiasmo desbordante de Vives i Miret la causa fundamental de ambos principios¹¹. Es imposible aceptar, mientras no haya confirmación documental contundente, que la cruz pomada sea la marca personal de Reinard de Fonoll como picapedrero. Se trata de un signo tan común en el siglo XIV que supondría al maestro inglés presente en buena parte de las obras realizadas en esa época en media Europa. Entre ellas naturalmente se encuentran el claustro de Santes Creus y Santa María de Montblanc.

Descartada pues por el momento como premisa la marca de cantero, la investigación se centra en los aspectos estilísticos.

Uno de los principales equívocos sobre el tema es considerar al maestro Fonoll como arquitecto y escultor a un tiempo, dentro y fuera de los monumentos cuya obra dirigía. Es suficientemente conocida la versatilidad de los artistas medievales. Pero el altar de Anglesola, los monumentos funerarios de San Francisco de Vilafranca y de Bellpuig de les Avellanes, los fragmentos de retablo de Tarragona y Poblet¹², Pedralbes y tantas otras obras que se le atribuyen, sobrepasan sin duda la capacidad de una sola persona, y corresponden a manos claramente diferenciadas que pocas veces podemos identificar. Siempre se denomina a Fonoll lapicida. Sin embargo maestros escultores de reconocida fama como Aloï son sistemáticamente calificados de imagineros, o de imagineros y maestros de obras según el momento, como Cascalls, en función de la labor que realizaban.

Lo que sí hay que reconocer es que Reinard de Fonoll siempre estuvo rodeado de excelentes escultores y decoradores. Así se demuestra en los tres conjuntos de Santes Creus, Montblanc y Tarragona donde, por ser los únicos seguros en que ejerció su magisterio, debe centrarse ahora nuestro trabajo, y donde tuvo que estar en contacto al menos con Aloï, Cascalls, Guillem Seguer, Guillem Timor y Jordi de Deu, todos ellos conocidos para nosotros.

Se han atribuido a la dirección de Fonoll las trace-rías flamígeras del claustro de Santes Creus, lo que le convertiría efectivamente en el introductor de esa variante del estilo gótico en tierras de Cataluña en una época muy temprana, la primera mitad del siglo XIV.

Quizás la palabra introductor sea excesivamente ambiciosa. No puede llamarse introducción a lo que luego no tiene continuidad. Y no la tuvo, de ser así, el flamígero en esta zona en los siglos XIV y XV, pues sólo a fines de éste, y sobre todo en el primer cuarto del XVI, se convirtió en un estilo comúnmente aceptado. Hubo al parecer reparaciones en la galería occidental del claustro, la que ahora vemos como la más marcadamente flamígera, a principios del siglo XVI, que afectó a las «claraboyas» de las arcadas¹³. No sabemos cuáles ni en qué medida, porque no todas son iguales. En algunas se acentúa más la línea sinuosa, la llama estilizada, que en otras. Incluso en varios ventanales de la galería meridional, donde se halla el templete del lavabo y donde estuvo precisamente el refectorio, se hizo una bonita utilización del arco conopial sobre las columnillas centrales.

Sólo los detalles de la curva y contracurva y del módulo del arco conopial, de cuatro centros, eran ya elementos exóticos en nuestro Gótico del siglo XIV, acostumbrado a la simetría del círculo, el arco apuntado y los lóbulos ultrasemicirculares. Estas características, bien visibles en la galería meridional, caben dentro de las posibilidades de un maestro inglés de la época. Menos probable resulta la atribución de aquellos tramos más exagerados de la crujía occidental, más propios de principios del XVI, producto tal vez de las reformas con motivo de esas reparaciones en el claustro.

Un dato a favor de esta teoría es el persistente empleo de ese arco conopial y las fórmulas moderadamente flamígeras en los otros dos monumentos donde trabajó.

Reinard de Fonoll era maestro de Santa María de Montblanc en 1352. Probablemente se había hecho cargo de la dirección de la misma después de que se reanudasen las obras, sin duda interrumpidas a raíz de la peste de 1348. La renovada parroquia se había iniciado bastantes años atrás, en el primer cuarto del siglo XIV, y en 1339 el prohombre de Montblanc Jaime Marçal dejaba en su testamento un importante legado para construir en la nueva Santa María una capilla dedicada a la Anunciación de la Virgen. En caso de que ya hubiera otra con esa advocación, sería colocada bajo la protección de sus santos onomásticos Jacobo y Marcial¹⁴.

11. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll...*, ob. cit., donde se incluye otra bibliografía sobre el tema, del mismo autor.

12. Sobre estos últimos, Emma Liaño Martínez, *Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet*, Reales Sitios, 71, Madrid, 1982, p. 65-72.

13. Español i Bertrán, *Remarques...*, ob. cit., p. 120-130.

14. Emma Liaño Martínez, *El testamento de Jaume Marçal de Montblanc*, Universitas Tarraconensis, I, Tarragona, 1976, p. 83-91. *Sant Marçal de Montblanc, un projecte d'hospital no culminat*, Espitllera, 4, Montblanc, 1982, p. 16-18. *Inventario Artístico de Tarragona y su provincia*, tomo II, p. 62-77.



FIG. 1. Monasterio de Santes Creus. Galería meridional

Esto indica claramente que en 1339 estaban casi acabadas las capillas de la cabecera. Habían trabajado en ellas una gran cantidad de picapedreros. Sus marcas, muy variadas e interesantes, pueden verse por dentro, por fuera, e incluso en algunos puntos del pavimento¹⁵.

Se había llegado en la construcción hasta realizar el alféizar de los ventanales altos de la cabecera y la parte baja de sus jambas, con molduras en la parte exterior del derrame. Cuando se reemprendieron los trabajos se cambió ligeramente el proyecto en lo que hace referencia a los contrafuertes sobre las capillas, y se prescindió de las molduras en las jambas de las ventanas de la nave. Es precisamente en la tracería calada de una ventana alta de la fachada meridional donde aparece un dibujo flamígero, mezclado con arcos a la manera de la tradición local. Una idea semejante a la que se observa en la galería sur del claustro de Santes Creus (Fig. 1).

Pero hay también que tener en cuenta que si Fonoll se hizo cargo de la dirección de Santa María después de la peste, debió ser él el responsable de las posibles reformas en el proyecto inicial de la nave, y de la gran portada principal que fue destruida e inmediatamente sustituida por la actual en el siglo XVII, con motivo de la Guerra de los Segadores.

Los cambios del proyecto parecen haber sido dos. El más importante afectó a los volúmenes y amplitud de los tramos. El más próximo a la cabecera es corto y permite la colocación de una sola capilla a cada lado. El de la puerta es mucho más amplio. Equivale a dos volúmenes del anterior, y alberga dos capillas en el lado del Evangelio y la puerta en el de la Epístola. El modelo imitado pudo ser la catedral de Barcelona, donde se habían efectuado ya similares cambios en el proyecto, que no afectaron en todo caso el alzado de las capillas en Montblanc. El motivo pudo ser el deseo de hacer una puerta verdaderamente monumental, imposible con un tramo tan estrecho. Y ciertamente la puerta fue monumental. Los únicos restos conservados se hallan en la parte más alta. Son los doseletes, los pináculos, y algunas molduras en la parte superior de los contrafuertes donde se cobijan la Virgen y el Ángel de la Anunciación. Los restos son escasos pero de buena factura. Y los arcos principales de cada una de las caras de los doseletes vuelven a ser conopiales, mezclando el trazado básico del flamígero con las típicas cardinas y elementos propios de la tradición gótica catalana del siglo XIV. Si se hubiera conservado la portada com-

pleta, sin duda habríamos tenido interesante información para nuestro estudio.

El otro de los cambios observado es más bien una reforma. Se trata de la adaptación de la capilla central de la cabecera como sacristía y «schola cantorum». Estos trabajos supondrían la construcción de dos pequeñas puertas, una de acceso a la sacristía, y otra gemela hacia un armario, además de una ventana. Ambas quedan hoy prácticamente ocultas en la parte posterior del altar. Se conservan incluso los antiguos batientes de madera con casetones claveteados, decorados con esvásticas, otros motivos geométricos, y los escudos de Montblanc. La decoración escultórica de las impostas está formada por follaje, y seres entre reales y fantásticos. Todo bastante similar a algunos del claustro de Santes Creus. Hay en los arcos marcas de cantero. Entre otras, una R. Una cuidada R mayúscula, de trazo fino y firme, casi más de un escritor que de un lapicida. No es posible asegurarlo, pero cabe la posibilidad de que sea la inicial del conocido nombre de Reinard¹⁶. De cualquier modo, el estilo de estas puertas es el que por ahora podemos atribuir al maestro Fonoll.

Los numerosos elementos flamígeros de las trazas que Basques de Montblanc realizó para la catedral de



FIG. 2. Catedral de Tarragona. Capilla de Santa María de los Sastres

15. Emma Liaño Martínez, *Signos lapidarios en las construcciones góticas de la diócesis de Tarragona*, Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse, Zaragoza, 1982, p. 347-358.

16. Emma Liaño Martínez, *Signos lapidarios...*, ob. cit., p. 357-358.

Tortosa a mediados del siglo XIV hallarían así justificación.

La catedral de Tarragona estaba en lo esencial terminada antes de la peste de 1348. Ya en 1331 había sido definitivamente consagrada por el arzobispo Juan de Aragón. Faltaba solamente acabar las partes altas y la decoración escultórica de la fachada principal. No obstante, desde principios del siglo XIV se habían comenzado a rasgar los muros de las naves laterales para construir capillas entre los contrafuertes.

De todas las capillas conservadas del siglo XIV las más bellas son las de las Once Mil Vírgenes y la de San Miguel, a los pies de la nave de la Epístola, y la de Santa María de los Sastres como ábside lateral del Evangelio.

La primera, que es también baptisterio, resulta la más antigua de las tres. Consta en el *Index Vell*¹⁷ que se construyó entre 1342 y 1344 por encargo de Arnau de Cescomes. Cabe deducir que en esta fecha estaba terminada y dispuesta para el uso, antes pues de la llegada de nuestro maestro.

La de San Miguel estaba en plena construcción en 1379. Precisamente en julio de este año el arcediano de San Lorenzo, Guillem Botsom, había dispuesto en Esplugas de Francolí que, a su muerte, parte de sus bienes fueran destinados a la creación de cuatro capellanías en la capilla que en ese momento se hacía en la seo de Tarragona, bajo la invocación de San Miguel y Todos los Ángeles¹⁸.

Ambas pertenecen por su estilo a la plenitud del Gótico del XIV. Son construcciones de gran elegancia y esbeltez, con abundante decoración que nunca resulta excesiva ni improvisada. Pero en ninguna de ellas aparecen aspectos relacionables con ese moderado flamígero, o los relieves de follaje, carátulas fantásticas y pequeños seres, que caracterizan el entorno de Reinard de Fonoll.

Un caso muy especial constituye la capilla de los Sastres, una de las joyas arquitectónicas de la catedral (Fig. 2). Es una construcción poligonal, que ocupa el ábside lateral junto a la puerta del claustro. Se ilumina directamente desde el exterior por tres ventanales en las correspondientes caras del polígono, mientras las dos restantes



FIG. 3. Capilla de los Sastres. Galería

tienen falsos vanos adornados con tracerías góticas no caladas. En la pared, entre los parteluces de las ventanas falsas, se han descubierto importantes pinturas del siglo XIV. La capilla posee dos puertas. La de la pequeña sacristía privada, y la que comunica por un estrecho paso con el tramo de nave delantero al ábside mayor. En este mismo muro, bien centrada, fue colocada la urna funeraria del arzobispo Pere de Clasquerí, uno de los principales promotores de esta capilla. Le acompañan pinturas murales alusivas a la devoción del prelado. Una tercera abertura, en la parte baja, la constituye un portillo que accede, mediante estrecha escalera de caracol, a la galería que sobresale en voladizo a media altura (Fig. 3). Esta puercecilla carece de decoración, al contrario que las restantes, y es de suponer que se realizó, por razones prácticas, en época posterior a la construcción de la capilla, tal vez cuando se reestructuró o adaptó el retablo. En un principio la entrada a la escalera debería efectuarse desde la sacristía contigua, con la consiguiente incomodidad y escasa reserva para los objetos que en ella se guardaran. Ambas puertas, la de la sacristía y la que conduce al ábside, ofrecen numerosos puntos de contacto con las de Montblanc, que suponemos pertenecen a la reforma que pudo dirigir Fonoll.

La galería es uno de los principales atractivos de la capilla. Se asienta sobre una ligera cornisa de molduras y follaje, poblado de pequeños seres reales o fantásticos. Por debajo, a modo de ménsulas, arquillos ciegos conopiales sobre carátulas. La propia barandilla de piedra reproduce también el modelo conopial. El resto de la decoración escultórica es realmente suntuoso. Desde la galería hasta la clave de la bóveda de crucería estrellada (Fig. 4) no se escatimó ningún lujo de detalles, en relieves e imágenes de bulto. El efecto, no obstante, nunca es recargado.

Varios son los emblemas heráldicos que aparecen en la capilla. En el interior, uno de ellos pertenece a la familia Anglesola¹⁹. Otro coincide con el de los Saportella, tal como aparece en el monasterio de Pedralbes. Y el tercero es el del mencionado Pere de Clasquerí²⁰. Figura también como escudo la «Tau» de la Mitra de Tarragona. Y por el exterior, en los pináculos sobre los contra-

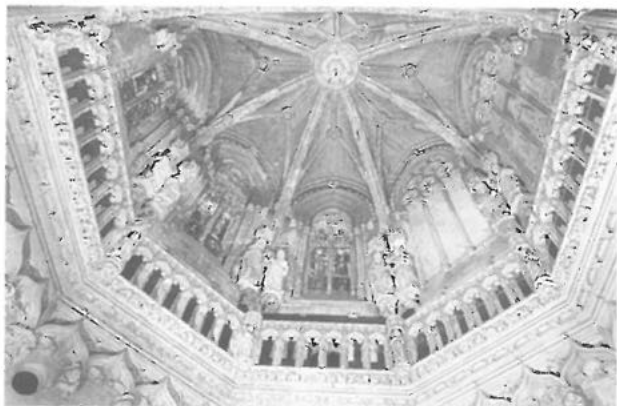


FIG. 4. Capilla de los Sastres. Bóveda

17. A.H.A.T., *Index Vell*, fol. 593.

18. A.C.T., Vilaseca, fol. 28v-30r.

19. A. y A. García Carraffa, *El Solar Catalán, Valenciano y Balear*, I, San Sebastián, 1968, p. 96-98, escudo 195. En campo de oro, tres fajas vibradas de sable.

20. A. y A. García Carraffa, *El Solar...*, ob. cit., p. 29, escudo 268. De oro, con una campana en azul fileteada de plata y batallada de sable. Bordura compuesta de ocho piezas, cuatro de azul y cuatro de oro.



FIG. 5. Capilla de los Sastres. Arcos bajo la galería

fuertes, que sólo son visibles desde el claustro, se añade a los de Clasquerí y la Mitra otro con un castillo.

Pero sin duda el gran impulsor de esta obra fue el propio arzobispo. Él es el protagonista del primer documento que hace referencia al final de la construcción. Se trata de la orden dada por el prelado el 22 de agosto de 1359, desde Barcelona, de que le fueran pagadas a Guillem Lantungart, maestro vidriero, las quince libras que el obrero le debía del precio de las vidrieras que había realizado para la capilla de Santa María construida en la seo de Tarragona²¹. Tal vez irregularidades de este tipo indujeron a la supresión de la dignidad de canónigo obrero.

La noticia hace sin duda referencia a que la capilla estaba ya en lo esencial acabada, pues se cerraba con vidrieras. Las que ahora pueden verse en la capilla de los Sastres no parecen ser las que en 1359 terminaban de pagarse a Lantungart. En dos de las ventanas se repite la escena de la Anunciación, y aunque la capilla estuviera dedicada a la Virgen no hay razón para duplicar el tema. En la tercera se ven las santas Elisabet y Lucía. Un somero análisis del estilo hace retrasar su factura hasta los comienzos del siglo XVI.

Sólo algunos pequeños fragmentos de las ventanas originales del XIV parecen haber sido aprovechados.

Todo indica que las vidrieras de Lantungart debieron romperse, y eso permitió que el agua de la lluvia, entrando libremente, deteriorara las esculturas que de dos en dos se habían colocado en los ángulos entre las ventanas. La degradación fue tal que resulta en este momento imposible identificar a los personajes del lado izquierdo de la capilla. No ocurre así con los del lado derecho, en los que se conservan incluso los nombres pintados en sus filacterías. Al ser simuladas las ventanas de este lado no corrieron la misma suerte²². Vives i Miret atribuye a Fonoll el comienzo de la capilla de los Sastres antes de 1326. Habría quedado —según él— interrumpida en esta fecha sin hacer las cubiertas, pero con las esculturas ya colocadas, justificando así su deterioro, lo cual escapa a cualquier lógica constructiva.

La galería que corre bajo las ventanas se deterioró también en la misma zona, pero sufrió menos daños al no estar tan próxima a las aberturas.

Volvemos a ver en el calado de su barandilla y en las arcuaciones ciegas por debajo del voladizo de esta galería el típico arco conopial (Fig. 5) que hemos observado en los restos de la portada de Montblanc y en Santes

Creus. Y hay una enorme similitud entre las tracerías de los ventanales de las alas meridional y occidental del claustro del monasterio, y las celosías simuladas en las falsas ventanas de la capilla (Fig. 6).

Es precisamente en esos dos puntos, la galería con todo lo que la rodea y la decoración de los vanos falsos, donde aparece el estilo que acompaña la presencia de Reinard de Fonoll. No es aventurado pensar que estamos ante una obra dirigida por él cuando se hizo cargo del título de maestro de la seo de Tarragona. Las diferencias estilísticas y temáticas con lo hecho hasta entonces en la capilla son evidentes. Se impone ahora una decoración menuda, con estatuas pequeñas mucho más esbeltas. Abundan las guirnaldas de follaje muy natural, poblado de seres reales o fantásticos.

En el momento en que se realizó esta decoración en la capilla ya estaban en las ventanas las correspondientes vidrieras. Por eso se completó con pinturas la zona libre del muro entre los simulados parteluces, en el lado tangente al ábside mayor. En otros lugares también se habían sustituido los vidrios coloreados por pinturas en las ventanas falsas. Un ejemplo próximo existía ya en la capilla del palacio episcopal de Tortosa.

Sabemos pues con certeza que un lapicida inglés, Reinard de Fonoll, fue maestro de obras en tres de las cons-



FIG. 6. Capilla de los Sastres. Ventanal ciego con pinturas

21. A.H.A.T., Reg. Neg., 1358-1359, VII, fol. CXL r. Apéndice, Doc. 2.

22. J. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll...*, ob. cit., p. 143-145.

trucciones góticas más importantes de Cataluña, en el período de tiempo que media entre 1331 y un momento impreciso posterior a 1373.

La primera de ellas es el monasterio de Santes Creus, donde se encargó del refectorio, actualmente desaparecido, y del claustro. A pesar de las reformas efectuadas en el ala occidental de éste en los primeros años del siglo XVI, es posible aceptar que las tracerías de la galería sur, donde se advierte la presencia del arco conopial, puedan pertenecerle. Mucho más inverosímil resulta atribuirle toda la decoración escultórica del claustro, donde sin duda intervinieron varios maestros, sin tener constancia documental de su actividad como escultor.

La segunda es la parroquial de Santa María de Montblanc. Dado el avanzado estado de la obra cuando pasó a dirigirla el maestro, hay que buscar su impronta, a falta de la portada desaparecida, en las partes altas, donde volvemos a encontrar el arco conopial y el trazado flamígero, y en las reformas llevadas a cabo en la capilla central de la cabecera.

Y finalmente la catedral de Tarragona, como culminación de una larga carrera profesional, donde habría podido dirigir la renovación y embellecimiento de la capilla

de Santa María de los Sastres, cuando ya antes de mitad del siglo se había procedido a transformar al estilo gótico el antiguo ábside lateral semicircular, del que quedan aún numerosas huellas.

En todas estas obras encontramos elementos que podríamos calificar de flamígeros en tanto que desarrollan el arco conopial y sus derivaciones, asociados a unas características relacionables con el estilo de la Europa septentrional del siglo XIV, y que Cataluña, en virtud de su situación geográfica, recibió precozmente, con la actividad de al menos dos maestros distintos, uno de los cuales sería Reinard de Fonoll y otro Aloi de Montbrai. Las circunstancias históricas que acompañaron estos hechos, y la política de expansión mediterránea de la época, pudieron constituir la barrera que impidió su mayor difusión.

Reinard de Fonoll habría sido, en este caso, más un precursor que un introductor, avanzando en Cataluña una tendencia que llegó y se interrumpió con su propia obra ²³.

23. Este trabajo ha sido realizado con la financiación de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT), Proyecto nº PB87-0174.

RELIEVES DORSALES DE LA SILLERÍA BAJA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

M.^a Evangelina Muñoz Santos

INTRODUCCIÓN

La amplitud de datos acerca del tema, y la escasez de tiempo y espacio de que disponemos, nos obliga a hacer una síntesis del mismo.

La sillería del coro de la Catedral de Plasencia está tallada en nogal, madera dura muy usada en Francia, España e Italia para estos trabajos y que sólo llevará barniz; este tipo de madera motivará un determinado sistema decorativo. Pertenece al estilo Reyes Católicos de transición al Renacimiento.

Está profusamente tallada y posee un gran valor escultórico, arquitectónico y podríamos decir pictórico, pues sus respaldos taraceados de la parte alta, más parecen pinturas que otra cosa. No olvidemos que las maderas se teñían, lo que unido a la gran destreza del embutido, da esa unidad pictórica, rica en color y que nos hace la ilusión de profundidad y relieve. Aquí es donde se manifiesta más su influencia renacentista.

A través de sus esculturas, relieves, taraceas... etc., nos encontramos con la vena narrativa, anecdótica y pintoresca del tallista, muy propia de su época, en profusión de detalles, tales como: indumentaria, muebles, vajillas, ropa de cama, animales, actitudes, situaciones, hechos vividos tanto en el interior de su aposento, como al aire libre... etc.

Es por tanto toda la sillería, una ventana abierta con dilatada visión que nos permite contemplar y admirar el mundo religioso y costumbrista de finales del siglo XV.

Posee nuestra sillería características muy similares a la sillería baja de la Catedral de Toledo, así como a la de Ciudad-Rodrigo, no en vano tanto una como otra son obras del mismo artífice: Maestre Rodrigo Alemán o Duque, cómo se le llama en Sigüenza, junto con sus colaboradores. (Finales del siglo XV y primer cuarto del siglo XVI).

Con la sillería de Sevilla, también tiene semejanza por su disposición ornamental y por algunos detalles, principalmente en los relieves historiados. Hace notar P. Quintero Aauri, atendiendo a la fecha de los contratos que la placentina es contratada en 1497, por tanto no terminada, lo que muestra que es posterior a la sevillana, que terminó Nufro Sánchez en 1478, pudiendo admitirse como muy probable que la traza de las dos sea del mismo maestro¹.

Se estructura, como casi todas las sillerías de Coro de Catedrales y Colegiatas de dos órdenes de asientos:

el inferior con 27 y el superior con 41, repartidos en 5 series separadas por 4 escalerillas, dos correspondientes a los extremos, (inician la subida al Coro superior y dan directamente a los asientos de los Reyes) y dos al fondo.

El orden inferior, está destinado a los beneficiarios y cantores, situándose directamente sobre el suelo del pavimento.

El orden superior, destinado a los Canónigos, se accede a él por 4 gradas. Posee además dos entradas que sirven de acceso de la nave lateral catedralicia, pasando por el trascoro al Coro.

En el centro de este orden, se levanta la silla episcopal, que al igual que las de los extremos dedicadas a los Reyes Católicos, posee dosel propio y un bellissimo baldaquino en forma de torre cónica, profusamente ornamentada. Dicha silla sirve de eje al Coro mismo, dividiéndose así en dos partes: el llamado coro del Obispo, a la izquierda de la silla, o lado del Evangelio y el coro del Deán, en el lado opuesto, o de la epístola.

LOS RELIEVES DORSALES DE LA SILLERÍA BAJA

Los dorsales inferiores tienen como en Toledo y Sevilla relieves historiados, estos relieves son bajos y forman como un friso.

Las sillerías hispalenses y placentina son las únicas con las historias del Antiguo y Nuevo Testamento, influidas por la temática de la época y los evangelios apócrifos. Coincidiendo en algunas escenas.

Con todo la calidad artística de la placentina es bastante superior a la sevillana.

Las escenas no ofrecen nada nuevo iconográficamente. Ahora bien, son verdaderas instantáneas de acontecimientos con sentido moralizante.

En todas las historias omitimos la narración bíblica por brevedad.

Tomamos la relación que nos hace D. Manuel L. Sánchez-Mora² del Antiguo y Nuevo Testamento, comentando únicamente aquellos dorsales mejor conservados y representativos.

1. P. Quintero Aauri, *Sillas de Coro*, p. 57, 1928.

2. M. L. Sánchez Mora, *Catedrales y artistas del coro*, p. 75.



FIG. 1

1. *Destrucción de Sodoma* (Gn. 19, 1-37)

Biblia de Jerusalem. Desclée de Brouwer, S.A. 1976. Bilbao. Todas las citas bíblicas proceden de la misma fuente ³.

2. *Nacimiento de Isaac* (Gn. 21, 1-7)

C. Relieve. Auténtico cuadro de género, anecdótico, minucioso en detalles y comportamientos humanos. Se aprecia: la cama de la época con dosel, que por la pesadez y textura así como el ancho fleco de la parte superior nos dice se trata de terciopelo, siendo el fleco de hilo de seda, con tonalidad más clara. Observamos la costumbre de los almohadones, dos, tan propios en la representación tumulares de este siglo. No olvidemos el genial cuadro de Van Eyck «Los esposos Arnolfini».

La Madre, muy tapada, con toca, conversa con una señora, que sería la comadrona, o la vecina de turno. Abraham, con larga barba y gorra, sentado en una silla de alto respaldo de tracería gótica, contempla la escena de asear al niño, lo que podemos suponer por las actitudes de otras dos jóvenes que parecen portar, una, con una toalla y la otra, como un recipiente mientras otra tercera, más mayor, tiene cogido al niño, enfundado en un momificante ropaje. Todas llevan indumentaria propia de la época.

Análisis estilístico. Encontramos en estas figuras así como en la composición, características muy relevantes del modo de hacer alemán. Tenemos:

Presentan un canon alto, son sobrias y elegantes. Poseen poco sentido ornamental, este le encontramos en el sillón alto de Abraham y en el rizo de la barba.

Los pliegues muy quebrados y angulosos, en forma de V, llegan al suelo, formando una composición mucho más movida, llena de elegancia y efectista. (Han dejado atrás la caída vertical del estilo blando).

Las manos hacia la cintura, casi siempre cumplen la función de ordenar y paralizar las miradas hacia ellas, mostrándonos el movimiento y la naturalidad expresiva de sus actitudes, así como el cuadro narrativo y anecdótico de la escena. El ángel, en la parte superior, rellena ese espacio, con un concepto de «horror vacui» muy propio de la estética mudéjar y que también encontramos en las maneras alemanas. Podemos resaltar el teatralismo de la composición, resultando una escena de interior indudablemente rica y expresiva.

Encontramos en Reau, que ha buscado la concordancia entre el Nuevo y Antiguo Testamento: Que el nacimiento de Cristo, tiene su antecedente en el nacimiento de Isaac. También encuentra otras relaciones:

El sueño del copero del Faraón (Génesis 40-9). El nacimiento de Sansón (Jueces, 13). El nacimiento de San Juan Bautista. En la Sábila de Tíbur, mostrando al emperador Augusto el niño Jesús en los brazos de su madre ⁴.



FIG. 2

3. *Biblia de Jerusalem.* D.D.B. Desclée de Brouwer, S.A. 1976. Bilbao. Todas las citas bíblicas que aparecen.

4. L. Reau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, p. 202.



FIG. 3a



FIG. 3b

3. *Sacrificio de Isaac por su padre* (Gn. 22, 1-19)

C. Relieve. En el lado izquierdo está representado el altar del sacrificio, haciendo evocar las aras romanas; es prismático rectangular, frentes decorados y encima una losa marmórea, sobresaliente, sobre la que está la pira con llamas oscilantes y rizadas por el viento. El altar está situado sobre una roca.

Diríase que hay un juego alterno de ritmos variados en los que las líneas se muestran en todas sus formas. El niño aparece precioso con su ondulada cabellera y su amplia y angulosa túnica. Hay un árbol, de fondo muy mutilado, que por su rizo y calidad, nos recuerda las encinas o alcornoques de nuestra tierra. Abraham sujeta al niño, mientras se vuelve sorprendido ante la interpelación del ángel. Viste un amplio sayo, abierto en los costados, semejante a los usuales de la época para cabalgar, rematado por una greca de bolas claveteadas. Lleva amplias y altas botas moriscas «borceguíes» de cuero⁵. En la cabeza lleva «toca» semejanza de turbante. Posee larga cabellera y barba. Su gesto es expresivo, entre voluntarioso y sorprendido.

El ángel, muy bello, en composición muy movida, lleva como es propio a ellos, rizada cabellera y hermosas alas. La sinuosidad de su túnica hace juego rítmico con el manto agitado y ligero de Abraham. El pino que limita el rectángulo, resulta extraño y excesivamente monolítico, en una escena llena de movimiento.

Hay un fuerte contraste entre el paraje con altonazos ondulados, las líneas curvas, muy movidas del manto de Abraham, y de la larga túnica del ángel, como azuza-

das por el viento, con el quietismo apiramidado y casi almidonado del pino, que está en el lado derecho, junto con el altar del sacrificio en líneas horizontales.

Nos dice Reau: «La Crucifixión se asemeja o tiene su antecedente en el Sacrificio de Isaac (Gn. 22-1), entre otras semejanzas»⁶.

4. *Lleva Sansón las puertas de la ciudad* (Jueces, 16, 1-3)

5. *Lleva David la cabeza del Filisteo* (I Reyes 17, 40-54)

C. Relieve. Composición preciosa, aunque está mutilada, nos recuerda enormemente los relieves de la toma de Granada, no en vano tanto unos como otros los realizó el mismo artífice u oficiales.

Vemos a David con su arnés, montando un brioso caballo. Al lado otro caballo pero sin jinete (mutilado), aún se aprecia la presencia de otro más, es decir que posee cierta perspectiva. Detrás un pajecillo a pie. Le abren la ciudad y salen a recibirle varios personajes, uno de ellos con sombrero, que recuerda a los capelos cardenalicios, con amplia y larga capa, junto a otros más ancianos, todos con barbas puntiaguadas, vestimenta corta y calzado morisco, «borceguíes», pudieran ser.

5. Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, tomo II, Los Hombres. C.S.I.C. Instituto Velázquez, 1979.

6. L. Reau, *o.c.*, p. 205.



FIG. 4

Apreciamos que la étnica que reflejan es judía, muy próxima al entallador, pues cuando la sillería se está trabajando, se produce la expulsión de los judíos de Plasencia.

Dos heraldos con trompetas, contemplan la escena desde las almenas de la muralla.

De nuevo aparece la torre de la iglesia con la cruz y tracería gótica, se trata de un anacronismo histórico.

6. *Matan a Nabot* (I Reyes 21, 1-16)

7. *Dele(Mata) a los Dedocos (Doce) de Isboset en Gabaon* (I Reyes 4, 7...)

8. *No hay relieve* (Pudiera ser la despedida de Tobías, Apostamos)

9. *Judith mata a Holofernes* (Judith 13, 1-10)

C. *Relieve*. Es una preciosa escena del asedio a la ciudad amurallada de Betulia. Fuera en el campamento está la tienda abierta de Holofernes (Caudillo enemigo), mostrando a éste decapitado en su lecho, mientras la esforzada Judith, sorprendida ante la llegada de un caballero con lanza en ristre, está intentando meter la cabeza del Caudillo en la bolsa que sostiene la sirvienta, ante la presencia de un guerrero arrodillado y sorprendido por el hecho ya consumado.

Hay una alta empalizada de madera rodeando el recinto campal, todo muy abigarrado. Posee una perspectiva primitiva, pero suficiente para darnos la idea de tiendas, caballos, árboles, murallas, guerreros, etc. Podemos decir que el «horror vacui» está de nuevo presente.

La composición es viva, descriptiva, anecdótica y muy movida. La ciudad amurallada es la de siempre. La tienda de campaña también corresponde a la de los relieves de la «Toma de Granada».

La vestimenta de Judith, así como su tocado es rica de amplio vuelo en la falda. Se toca con «rollo» de características formales a las tocas moriscas masculinas. La sirvienta con alto tocado, posible bonete.

Reau, en su cuadro sinpótico de las concordancias tipológicas nos dice:

a) Prefiguraciones y símbolos de la Virgen: Judith.

b) La Virgen victoriosa del Demonio: Judith corta la cabeza de Holoferne.

10. *Mata a Abías hijo de Yoyada sacerdote*

11. *Jonás y la ballena* (Jon. 2, 1-11)

12. *Tientan a Job el enemigo y la mujer* (Job)

13. Creemos que se trata del *Árbol de Jesse* (relieve bastante deteriorado) (Js. 11, 1-3)



FIG. 5

14. *Nacimiento de la Virgen* (Js. 11)

C. Relieve. Sorprende por su composición, realización y minuciosidad de detalles. Es como una instantánea de un hecho familiar visto a través de una ventana.

Podemos establecer tres partes verticales en el conjunto. La primera ocupada por el mueble de la izquierda, una credencia, típicamente de la época⁷, con su decoración de pergamino, hace de límite e inicia el segundo espacio el cabecero de la cama hasta la vertical que podríamos trazar con la silla y la espalda de S. Joaquín y, por último, éste con la chimenea.

Hay un ritmo quebrado ascendente y descendente en la silueta recortada de muebles y cabezas.

Analicemos la escena y sus componentes. El mueble, una credencia, pudiéndose apreciar en ella su estructura maciza, prismática, su rigidez y verticalidad.

La zona cerrada, con bastidores tallados, según la nueva técnica de «Servilleta o pergamino» (lienzo formando pliegues), con extremos artísticamente trabajados. Esta técnica que arranca de los países del Norte de Europa, la encontramos en: Francia Septentrional, Flandes, en la baja Alemania, en las costas del Báltico, en Escandinavia y en Inglaterra.

Las patas del mueble en forma de columnillas con tracería gótica. La zona superior, tapete con flecos; en ella colocados: un cesto, una jarra con forma de calabaza de peregrino, dos especies de cuencos con jarra, u otro utensilio dentro y, por último, con reflejos metálicos, dos piezas que pudieran ser palanganas, braseros, etc.



FIG. 6

La cama, sin el dosel propio de la época, así como sin piecero, pero sí cabecero alto, tallada su dura madera con pergamino en los recuadros o paneles en que se subdivide.

Santa Ana, aparece medio incorporada, reclinada sobre un cojín (pieza usada en esta época) vestida con sus tocas, tiene en sus brazos a la niña, a quien parece acariciar.

La ropa de la cama, al igual que la de las dos féminas jóvenes, que conversan amigablemente con ella, está tratada con gran ritmo y movimiento, con angulosidad, en curvas y contracurvas, que originan un plegado de paños quebrados y llenos de movimiento, tal la «vasquiña» de la joven sentada, apreciándose sus calidades táctiles y textiles de paños fuertes con mucho cuerpo. (La indumentaria de los personajes es la usual de la época).

La joven sentada, parece hacerlo en una silla de tapicería, sistema muy usado en los muebles de lujo; sorprendiéndonos la maestría del artífice al conseguir distinto matiz y textura en las calidades de las telas y colorido, tanto del vestido como tapicería.

El Señor, en actitud reflexiva, hace el ademán de calentarse las manos, sentado sobre un taburete. La prismática chimenea con el fuego encendido, es un detalle rico y cálido del ambiente familiar que se respira en esta estancia acogedora.

Vemos en ella el reflejo de lo que eran las habitaciones de entonces. «En ella se hacía la vida, era dormitorio, comedor y cuarto de estar, alrededor de la gran chimenea, con bancos laterales, se colocaba la mesa y los escabeles y, en un entrante o ángulo de la estancia, está la amplia cama con altas columnas que sostienen el elevado dosel y las colgaduras, tanto más necesario ya que ha de correrse por la noche y aislar de esta manera la cama del resto de la habitación, al modo de una pequeña cámara»⁸.

Estamos, sin lugar a duda ante una técnica y estética total alemana, encontrándonos en ella los presupuestos de este arte. Movimiento, tratamiento de las telas, expresividad, detallismo, narrativa, ambientación, naturalismo, etc.

Buscamos en Reau y nos dice: El nacimiento de la Virgen, posee su antecedente tipológico y simbólico en: El tronco de Jessé. La puerta cerrada del templo. La puerta cerrada es el símbolo de la Inmaculada Concepción.

15. *El desposorio de la Virgen* (Evangelios Apócrifos y Leyenda Dorada)

C. Relieve. Parece una fotografía de un hecho, donde la elegancia, dignidad y afecto hacen su presencia.

Hay como una simetría en la escena, en el centro quedan el gran sacerdote y la Santísima Virgen; a un lado un personaje (pudiera ser un pretendiente) que por la indumentaria, melena larga, collar y actitud parece ser importante, junto con el que sería san José. Al otro lado

7. Credencia, mueble del Norte de Europa, propio de finales del siglo y del estilo gótico, técnica de pergamino o de servilleta en sus tableros. *Historia del Mueble de Feduchi*, p. 43.

8. Feduchi, o.c., p. 42. C. Bernis, o.c., tomo I. Las mujeres, p. 52.



FIG. 7a



FIG. 7b



FIG. 8a



FIG. 8b

dos féminas, jóvenes y bellas, elegantes, aunque debe tratarse de las dos Marías: de Cleofás y de Salomé, (puede hacer alusión a las amigas de la novia). S. José y la Virgen tienen las manos unidas mientras el gran sacerdote les bendice y une con la otra mano (gesto simbólico de la unión conyugal, según el Derecho Romano). La indumentaria, rica y elegante destacando los tocados: «rollo y alhareme» (1480-88)⁹.

16. La anunciación (Lc. 1, 26-38)

C. Relieve. Posee la escena cierta composición simétrica haciendo de eje la «credencia» que ocupa casi el centro, las partes de un lado y otro no se rellenan por igual. Hay un ritmo mixto compuesto con las curvas del ala izquierda del ángel, sigue con las líneas quebradas de la credencia y finaliza con la nueva curva que forma el manto de la Virgen en su posición entre temerosa y recogida, un tanto de lado.

El ángel, corresponde a la iconografía tradicional de la época.

Con relación al atributo nos encontramos en Reau la triple representación de mensajero. Por brevedad omitimos el comentario¹⁰.

- a) El bastón de mensajero.
- b) El cetro.
- c) El lirio.



FIG. 9a

9. «Rollo en sus formas más sencillas. Una rosca de sección circular encajada en la cabeza», p. 100. «Las mujeres llevaban el alhareme con uno o con los dos extremos colgando, o puesto de modo que una

17. Visita de María a Santa Isabel (Lc. 1, 39-45)

C. Relieve. De nuevo hay cierta simetría en equilibrio de masas. En el centro la Virgen y Santa Ana se abrazan. Les acompañan en la escena otras dos mujeres, que podrían ser las dos Marías: la de Cleofás y Salomé. Dos hermanas de madres.

Esta representación con las dos Marías, formando parte de la escena, la encontramos en Ghirlandai, en su célebre Visitación del Louvre.

La escena está llena de naturalidad y afecto, lo que más llama la atención son los amplios mantos de las tres féminas, así como la linda muchachita de dorada cabellera.

18. Adoración de los pastores (Lc. 2, 1-15)

19. La circuncisión del niño Jesús (Lc. 2, 21-38)

C. Relieve. Gran simetría de masas. En el centro detrás de una mesa vestida con damascado o brocado mantel, se haya la profetisa Ana. El niño, realizado con gran naturalismo, desnudo está entre las manos de su madre María; y a la izquierda del gran Sacerdote (Simeón) quien porta un gran cuchillo. Al lado de éste, otro personaje con una vela, que intuimos será San José, mientras que



FIG. 9b

parte de él quedaba cruzada sobre el cuello. Con esta parte, o con un extremo, era posible taparse el rostro. Era un tocado unisex.

10. L. Reau, *o.c.*, tomo II, p. 170.

al lado de la Virgen se haya una mujer que porta una jaula con palomas. El niño desnudo se destaca por el tratamiento dado a las carnes, hermosas y rollizas, que poseen una tonalidad más de ébano, más oscuras.

Posee la escena naturalismo, sentido narrativo (muy pio de Rodrigo Alemán), unción religiosa y ambientación.

Llama la atención en primer lugar, el plano muy conseguido del brocado o damascado del paño que envuelve la mesa (finales del s. XV). Este mantel lleva un rico borde con bolas y flecos, recordándonos los interiores de la pintura flamenca.

La indumentaria del Gran Sacerdote es muy notable, lleva sayo de lujo y con las aberturas de los de «montar» en los costados. El adorno de bajo y aberturas lo encontramos también en las mangas.

Posee una amplia y rizada melena que le cubre los hombros. El tocado, está entre bonete hendido e incipiente tiara.

San José en su amplio manto, se toca con «media gorra»¹¹. La profetisa Ana, lleva tocas, La Santísima Virgen posee un abundante y amplio manto. La joven de la jaula, lleva bella melena y pose.

El ritmo de la indumentaria es variado, entre quebrado y exagerado en la falda de la joven, más normal en el manto de la Virgen, llegando a la naturalidad del manto de San José.

En definitiva, el artífice ha demostrado su gran maestría tanto en el tratamiento como en las calidades, así como su capacidad narrativa de la instantánea de un hecho íntimo.

20. *Adoración de los magos* (Mt. 2, 1-12)

21. *Huida a Egipto* (Mt. 2, 13-15)

22. *Degollación de los inocentes* (Mt. 2, 16-18)

Encontramos en Reau. Matanza de los Inocentes. La hace paralela a: Muerte de Abel (Gen. 4,8). El faraón de Egipto manda arrojar a los niños de las mujeres judías (Ex. 1,15), etc.

23. *Jesús en el templo con los doctores* (Lc. 3, 41-50)

C. Relieve. Observamos una nueva mano en su factura, es decir, quien realizó este relieve, no fue el de la Huida a Egipto, ni seguramente el de la Anunciación.

Es mucho más movida, expresiva, rica en detalles y actitudes, más realista y narrativa, así como más grandes las figuras. El ambiente de tensión está presente en la escena.

Jesús (niño) está sentado sobre un escabel, mientras que le han puesto debajo, a la manera de un teatro, «al apuntador». Desconocemos la alusión de este detalle anecdótico, es posible que guarde relación con la Antigua Ley, como queda debajo de Cristo, que simboliza la Nueva Alianza de la nueva Ley. La indumentaria es la conocida. Creemos que pudiera tratarse de querer ayudar a los rabinos en su mal rato.

24. *Bautismo de Jesús* (Lc. 3, 21-22)

25. *Arroja a los mercaderes del templo* (Lc. 19, 45-46)

C. Relieve. Nos encontramos con la factura de un artífice distinto a los anteriores. Aquí tanto el espacio arquitectónico que quiere eponer, para darnos la noción de haberse desarrollado la escena en un pórtico, ese abigarramiento de personas más grandes de lo que corresponde al espacio donde están, esa serie de detalles anecdóticos, de actitudes, de utensilios, muebles, arquitecturas... nos hace pensar junto con Héctor L. Arena, que el artífice es otro distinto a los anteriores.

La escena está contenida dentro de tres arcos, dos conopiales con grumos decorativos a los lados, sobre columnillas prolijamente talladas, que tienen una especie de casita, que nos recuerda algún contrafuerte gótico. En el medio queda un arco escarzano, también con decoración de grumos.

En el primer arco, que le viene pequeño y bajo, está un personaje sentado, con un cofre a la cabeza, sujetándolo con una mano.

En el arco central está Jesús, con un azote en una mano y la otra puesta en jarra sobre la cadera. Resulta extraña su actitud, le encuentro demasiado erguido, muy puesto, en un hecho que debería descomponer un tanto su figura.

Al lado izquierdo, el judío cambista, con las monedas, hace ademán de protegerse del golpe.

A su derecha, un cuarto judío huye con su bolsa al hombro, volviéndose a mirar a Cristo.

Héctor L. Arenas comenta esta escena, al hacer alusión a un «tallista B», que podría ser llamado expresionista, pues se interesa sólo por los personajes humanos, siendo estos demasiado grandes, careciendo el fondo de importancia. Según mi opinión este estilo tormentoso, rústico, algo arcaico, se debe a un tallista hispánico que sigue la tradición artesana local»¹².

26. *Virgenes fatuas y prudentes* (Lc. 12, 35-38).

CONCLUSIÓN

La temática de la sillería de Plasencia posee un programa iconográfico amplio con intención moralizante. Sus temas corresponden al Antiguo y Nuevo Testamento, menos la presentación de la Virgen, que es de los Evangelios apócrifos. Podríamos decir con Caamano, refiriéndose a Sevilla, que los relieves placentinos constituyen un «Poema de la humanidad», a la luz del cristianismo.

11. Bernis, *o.c.*, tomo II, p. 92. Últimos años del s. XV: tocado de copabaja y redondeada con una vuelta que no rodeaba totalmente la copa.

12. Héctor Luis Arenas, *Las sillerías del Maestro Rodrigo Alemán*.

BIZANTISMO Y DIFUSIÓN DE MODELOS EN EL ROMÁNICO PERIFÉRICO

Dulce Ocón Alonso
Universidad del País Vasco

Mientras en Francia la Majestas Domini comienza a desaparecer de las portadas en favor de nuevos temas más acordes con los tiempos, las portadas españolas del último tercio del siglo XII proyectan en un último esplendor la Visión por excelencia de los tiempos románicos¹. En las avanzadas fechas en que tiene lugar la adopción de la Majestas Domini en los ejemplares españoles, dos son los modelos escultóricos que van a recibirse en el cuadrante nord-oriental de la Península. Uno de ellos, el provenzal de Saint Trophime d'Arles o Saint Gilles de Gard, en el que los signos animalísticos del Tetramorfos avanzan hacia el Pantocrator, ejerce su influjo en tierras catalanas, mostrándose en las portadas de la Catedral de Tarragona (portada del claustro)², la iglesia parroquial de Santpedor y Santa María de Besalú (hoy en «El Conventet», Pedralbes). El otro, el de la portada oeste de la Catedral de Chartres, en el que los símbolos inferiores —león y toro— marchan hacia los extremos volviendo la cabeza en actitud retrospectiva, según el esquema más frecuente en las obras suntuarias³, halla su mas notable manifestación dentro de la escultura monumental de los reinos hispánicos en el friso castellano de Carrión de los Condes (Fig. 1). El friso de Carrión preludia la aparición de la Majestas Domini de esquema retrospectivo en un numeroso grupo de obras del románico tardío navarro-aragonés, en mayor o menor grado conectadas con las corrientes artísticas castellanas: tímpanos de la iglesia parroquial de Agüero (Huesca) (Fig. 2), el Salvador de Luesia (Zaragoza), San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza) (Fig. 3), iglesia parroquial de Botaya (Huesca), San Miguel de Estella (Navarra) (Fig. 4), la Magdalena y San Nicolás de Tudela (Navarra) (Fig. 5), y galería alta de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra). La depen-

dencia con respecto a un modelo de Majestas Domini de estructura rectangular se hace patente en los dos tímpanos de Tudela, en el de San Miguel de Estella o en el de Botaya, todos los cuales se ven obligados a completar con figuras añadidas los espacios laterales semicurvos del tímpano. En dos de estas obras, los tímpanos de la iglesia parroquial de Agüero (Fig. 2) y de San Nicolás de Tudela (Fig. 5), el ángel que personifica a Mateo parece incluso indicar con su torpe remedo del acusado «contrapuesto» del ángel de Carrión la inspiración de su autor en el relieve castellano, o al menos el seguimiento de un modelo muy semejante. Las dificultades inherentes a la resolución escultórica de un diseño de tan absoluta actualidad en su planteamiento tridimensional como es el del Mateo palentino, debieron desanimar a muchos escultores menos diestros sin duda que el genial escultor de Carrión⁴. Así en la Majestas Domini de Estella, y en la de la portada de Sos del Rey Católico, obra de un maestro mas tosco pero próximo al estilo del de Estella, se opta por variar esta figura, sustituyéndola por un diseño más tradicional y sencillo de ángel en vuelo⁵. Lo mismo puede decirse de las versiones de los tímpanos de Luesia y Botaya, del friso de Sangüesa y de un capitel de la portada oeste de Biota, obras que pertenecen a un prolífico grupo que opera en las tierras limítrofes entre los reinos de Navarra y Aragón, cuyo estilo se relaciona con el del maestro que realiza los capiteles del monasterio de San Juan de la Peña en Huesca⁶.

Las obras que adoptan en la escultura románica tardía del área navarro-aragonesa este esquema de Majestas Domini, constituyen una familia de perfiles estilísticos bien definidos, pese a las diferencias de personalidad artística entre los maestros que la integran. Común a todos

1. Roland Sanfaçon, «La tradition symbolique de la deuxième vision de l'Apocalypse et les débuts de l'art gothique», *Melanges René Crozet*, t. II, Poitiers, 1966, pp. 997-998, apunta el esfuerzo por salvar el viejo tema explicitándolo en el Pórtico de la Gloria.

2. Jacques Lacoste, «L'Influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone», *Melanges René Crozet*, Poitiers, t. I, 1966, pp. 873-879.

3. La resolución de los problemas de adaptación de los cuatro evangelistas a los triángulos curvilíneos que determina la curva de la mandorla se había realizado con éxito en las artes suntuarias carolingias que ejercerán su influjo sobre las representaciones escultóricas o pictóricas de los tiempos románicos. Vid. Y. Christe, *Les grands portails romans*, Genève (Droz), 1969, p. 144 y Van der Meer, F., *Majestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Etude sur les origines d'une iconographie spéciale de Christ*, (Studi d'Antiquità Cristiana, n. 13) Paris-Roma, 1938.

4. La misma dificultad se aprecia incluso en las más próximas trasposiciones castellanas del friso de Carrión, como el friso de la iglesia

de Moarves, cuyo Mateo es casi una caricatura del de Carrión, o el relieve de Quintanadueñas que elude el problema con un amplio cúmulo de nubes.

5. La versión del tímpano de la ermita de la Virgen de la Peña en Sepúlveda, obra en la que se vienen resaltando desde el Marqués de Lozoya los influjos aragoneses («Influencias aragonesas en el arte segoviano», en *Arte Aragonés*, Inst. Fernando el Católico, C.S.I.C., Zaragoza, 1953, p. 10) resulta ser similar a la adoptada por el maestro de Sos. Por sus caracteres puede ser asociada con una vulgarización del estilo del maestro de Estella.

6. Sobre esta producción: Francisco Abbad, *El románico en Cinco Villas*, Zaragoza (Institución Fernando el Católico), 1954. Crozet, R., «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII Sur les traces d'un sculpteur», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1968, pp. 41-57. J. Lacoste, «Le maître de San Juan de la Peña, XIIe siècle», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 175-189.



FIG. 1. Carrión de los Condes. Iglesia de Santiago. Mojetas Domini



FIG. 2. Agüero. Iglesia parroquial. Tímpano



FIG. 3. Sos del Rey Católico. San Esteban. Tímpano



FIG. 4. Estella. San Miguel. Tímpano



FIG. 5. Tudela. San Nicolás. Tímpano



FIG. 6. Estella. San Miguel. Relieve lateral izquierdo de la portada

ellos es la utilización de recetas bizantinizantes para la construcción de unas figuras cuya novedad de planteamiento reside en la atención al carácter orgánico de la anatomía y a la intensificación de los rasgos psicológicos de los personajes⁷. En Navarra el mejor representante de esta corriente de modernidad que apunta en los principales centros europeos a la recuperación de modelos clásicos mediante la asimilación de fuentes figurativas im-

buidas de clasicismo, como el tardío arte Comneno o el arte otoniano, es sin duda el maestro de Estella. Él es uno de los primeros maestros que llevan a tierras navarras los nuevos diseños extraídos del repertorio pictórico bizantino difundido en diversos medios artísticos del Continente y de las Islas Británicas en el último tercio del siglo XII⁸. Los nuevos modelos hacen que la obra del maestro de Estella se sume a la renovación artística de su

7. Sobre este tema: W. Koehler, «Byzantine Art in the West», *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, pp. 63-97, E. Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, pp. 27-47. Weitzmann, K., «Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, p. 3-24, O. Demus, *Byzantine Art in the West*, New York, 1970, W. Sauerländer, «Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions», *Gesta*, IX/2, 1970, pp. 32-48.

8. Sobre el bizantinismo de la miniatura inglesa: F. Wolmald, «The Development of English Illumination in the Twelfth Century» (1943), en *Collected Writings*, London (Harvey Miller), 1988, p. 21-42. W. Oakeshot, *The Artists of the Winchester Bible*, London, 1945. C. M. Kaufmann, *Romanesque Manuscripts 1066-1190*, en *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Islands*, III, London (Harvey Miller), 1975.

momento histórico. Las figuras comienzan a ser concebidas en término de profundidad, construyendo acusados «contrappostos» y manifestando su corporeidad mediante el interés por los volúmenes corporales que se hacen patentes, como en la mejor tradición greco-latina, gracias a la ordenación de los plegados de las telas. El ángel de la Visita de las Marías al sepulcro, del relieve del lado derecho de la portada de San Miguel, que marca con su cuerpo un acusado contraposto semejante al planteado por el maestro de Sigena en la figura de Cristo en la escena de la admonición a Adán y Eva⁹, es una de las mejores muestras del espíritu de renovación que preside la labor del Maestro de Estella. El probable conocimiento de algunos de los diseños de los conjuntos musivarios sicilianos por parte del Maestro de Estella, conocimiento seguramente no directo sino a través de algún repertorio de modelos, se muestra en la utilización para el ángel de la Anunciación de un capitel de la portada de San Miguel



FIG. 7. Beato de San Andrés del Arroyo. Fol. 105

9. El carácter bizantinizante, en relación con los diseños de Monreale, y la filiación inglesa de las pinturas de Sigena es hoy un hecho ampliamente aceptado. La bibliografía en inglés ha puesto de manifiesto su relación con el estilo de los ilustradores de la última fase de la Biblia de Winchester, reclamándose en algunos casos precisas atribuciones a los maestros que intervinieron en ella (W. Oakeshot, «Sigena, English Romanesque Paintings in Spain and the Winchester, Bible Artists», London, 1972 y O. Pächt, «A Cycle of English Frescoes in Spain», The Burlington Magazine, CIII, 1961, pp. 166-175). Para George Zarnecki existen asimismo paralelos estilísticos con los murales de la Capilla del Santo Sepulcro de la Catedral de Winchester y con el Gran Psal-



FIG. 8. Panel esmaltado de Silos (Burgos. Museo Provincial). Mejestas Domini

de uno de los diseños bizantinizantes de mayor éxito en el mundo occidental, el del San Pedro arrodillado de la Palatina, esquema que repiten también dos de sus más cercanos seguidores, el maestro que talla el tímpano del cordero de la Basílica de Armentia (Álava), y el que realiza un capitel de la portada de la iglesia de Eguiarte (Navarra). Del logrado «contrapposto» de esta figura también se hacen eco entre los escultores que trabajan en la Península, el maestro Mateo y el maestro de la Anunciación-Coronación de Silos, quien lo difunde entre la mayoría de sus seguidores tanto castellanos, como aragoneses¹⁰.

El bizantinismo del maestro de Estella pudiera proceder del conocimiento de manuscritos ingleses, o de influjo inglés. El tipo de plegados que el maestro de Estella adopta en algunas figuras (Fig. 6) deriva de los convencionalismos del «damp-fold style», estilo predominante en la miniatura inglesa de mediados del siglo XII. Como en las ilustraciones de la Biblia Bury, o de la Biblia Lam-

terio de Canterbury, obra que en algún momento debió encontrarse en Cataluña o Aragón donde se le añadieron ilustraciones por un pintor italogótico (G. Zarnecki, «English Romanesque Art 1066-1200, London (Arts Council of Great Britain), 1984, p. 134, n. 87.

10. D. Ocón, «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno a 1200», en Studia Silensia, Series Maior I, Abadía de Silos, 1990, pp. 501-510. En cuanto a la relación entre el maestro de Estella y Silos, Gaya Nuño ya consideró Estella como obra influida por el círculo burgalés y comparable con la del maestro de los últimos relieves (Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae V, Madrid (Plus Ultra), 1948, p. 169).



FIG. 9. Frontal de San Miguel in Excelsis en Aralar. Detalle

beth derivada de ella¹¹, en Estella se recurre a diseños en forma de lágrima, rematados a veces por incisiones en gancho, que vienen a marcar las zonas en que las telas se adaptan a las partes salientes de la anatomía, especialmente en las piernas. El estilo de los pintores ingleses puede haber alcanzado fácilmente al maestro de Estella a través de las obras producidas en scriptoria hispánicos fuertemente influenciados por los talleres de las Islas. Una de estas obras, el Beato de San Andrés del Arroyo (París, B.N., ms. a. lat. 2290) (Fig. 7), permite establecer comparaciones estilísticas con algunos de los rasgos que definen el trabajo del maestro de Estella¹².

Las mismas semejanzas pueden apuntarse con el panel en cobre dorado y esmaltado procedente del mobiliario litúrgico del monasterio de Silos que hoy se guarda en el Museo de Burgos (Fig. 8). Realizado posiblemente en fechas cercanas a los mediados del siglo XII por un taller ubicado en el propio monasterio, taller que Madeleine Gauthier considera debió ser foco principal de la producción real castellana desde tiempos de Alfonso VII¹³, revela el impacto temprano de los convencionalismos formales del «damp-fold style» apuntados para el Maestro de Estella. Una obra próxima al esmalte de Silos que se encontraba en Navarra, el frontal de San Miguel in Excelsis (Fig. 9), de procedencia discutida pero que algunos autores consideran emanado del taller silense¹⁴, posee significativas connotaciones con las esculturas de Estella. Más allá de unos rasgos que pudieran ser considerados genéricos de estilo, como el uso de los ple-

11. C. R. Dodwell, *The Great Lambeth Bible*, London, 1956, C. M. Kauffmann, «The Bury Bible», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, pp. 60-81, D. Denny, «Notes on the Lambeth Bible», *Gesta*, XVI, 1977, pp. 51-64, W. Cahn, *La bible romane*, Fribourg (Office du Livre), 1982, p. 259, 261-262, G. Alexander y C. M. Kauffmann, «Manuscripts», en *English Romanesque Art 1066-1200*, ob. cit., p. 115.

12. El influjo de las corrientes artísticas procedentes de Inglaterra afectó muy especialmente a los scriptoria castellanos a partir del matrimonio de Alfonso VIII con Leonor Plantagenet. Recientemente dichas influencias y su relación con el momento histórico fueron resaltadas por los profesores Williams («Late Romanesque Apocalypse Imagery in Spain», en *O Pórtico de Gloria e a arte do seu tempo*, Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 Octubre, 1988) y Yarza («La miniatura en los reinos de León, Galicia y Castilla en tiempos de Maestro Mateo», en el mismo simposio internacional). La relación entre esta corriente pictórica y la escultura monumental española de la segunda mitad del siglo XII ha sido analizada por la autora de esta comunicación en «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispánica del último cuarto del

siglo XII», en II Curso de Cultura Medieval, «Alfonso VIII y su época», Aguilar de Campoo 1-6 de Octubre de 1990, (en prensa).

13. M. M. Gauthier, «L'atelier d'orfèvrerie de Silos à l'époque romane», en *Studia Silensia Series Major I*, op. cit., pp. 377-387, esp. pp. 385-386. Un estudio más completo de las raíces de este taller y de las piezas que pueden atribuírsele en M. M. Gauthier y G. François, *Emaux méridionales*, catalogue international de l'Oeuvre de Limoges, I, L'époque romane, Paris, C.N.R.S., 1987, pp. 79-106 y cat. 84 cat. 89, pp. 9-104.



FIG. 10. Biblia de Lérida. Fol. 603 V

14. M. M. Gauthier y G. François, ob. cit., cat. 135, pp. 126-138, F. Redon (ed.), *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona, 1981. Otros autores apoyan una procedencia francesa, de los talleres de Limoges, y recogen la sugerencia de que pueda tratarse de un presente de Berenguela, hija de Sancho el Sabio, casada en 1191 con Ricardo Corazón de León. L. M. Lojendio, *Navarre Romane*, Zodiaque, 1967, p. 347.

15. Aunque sea bastante posterior, puede resultar interesante comparar el esquema del maestro de Carrión con el de una miniatura con el mismo tema del Psalterio Glazier (Pierpont Morgan Library ms. Glazier 257) fechada ca. 1220, obra que toma como modelo el Psalterio de

ser la Majestas Domini que analizamos, que bien puede haberse transferido a la escultura monumental desde las obras suntuarias, lógico vehículo de una corriente artística creada y fomentada en los principales centros cortesanos europeos. No resulta sorprendente, en este sentido, la comunidad compositiva entre las Majestas Domini de la placa central del panel esmaltado de Silos y las de las portadas anteriormente apuntadas. De entre ellas la de Carrión es la que más se acerca al esmalte silense, con el cual comparte además del esquema general, idéntico «contrapposto» para la figura de San Mateo cuyo diseño responde, al igual que otros anteriormente comentados, al nuevo afán por la representación de figuras tridimensionales. En las ilustraciones producidas en España bajo el influjo de las Islas se repite para figuras diversas, en la Biblia de Lérida por ejemplo¹⁶ para el evangelista Marcos en el folio 504 Vo. y para un personaje atacado por un monstruo en la inicial de la Epístola a Tito (Fig. 10), prueba de que se trata de una de las recetas manejadas por los talleres a modo de plantilla intercambiable de dibujo.

Sin alcanzar la calidad del maestro de Carrión, o del maestro de Estella, las obras del grupo genéricamente asociado con el llamado «Maestro de San Juan de la Peña», grupo al que pueden atribuirse con seguridad cuatro Majestas Domini que siguen el modelo retrospectivo (tímpanos de Luesia y Botaya, galería de Sangüesa y capitel de Biota), y tal vez una quinta versión (la del tímpano de Agüero), participan igualmente de este ambiente de bizantinismo. Las fórmulas que adopta el grupo se hallan simplificadas hasta tal punto, que los rasgos estilísticos que definen el bizantinismo de finales de la centuria, con su predilección por la estructura dinámica de los pliegues, se diluyen en grafismos esquemáticos en los que apenas queda recuerdo de su razón de ser como elemento propiciador del volumen. El resultado formal y algunos recursos empleados, como el punteado que contornea los pliegues principales, hacen pensar en la posible inspiración en piezas eborarias¹⁷. Toda la producción da la impresión de haber sido realizada rápidamente, incluso por un amplio taller con sistemas de trabajo especializado y modelos regularizados que se repiten de unas obras a otras. La mayor calidad y cuidado de algunas piezas hace pensar en la existencia de un maestro de mejor formación —a mi juicio el que trabaja en los claustros de San Juan

de la Peña y San Pedro el Viejo de Huesca, y en las portadas de Biota y de Santiago de Agüero— que sería el depositario de los modelos, ayudado por un amplio número de maestros menores. Los modelos que utiliza son precisamente el elemento de mayor modernidad en una obra cuajada de resabios románicos que, en las fechas avanzadas del XII, o incluso en los primeros años del XIII que son las más probables para el desarrollo de su labor, resultan de un buscado arcaísmo. Uno de estos esquemas, el más espectacular, el del Rey Mago postrado que besa el pie del Niño en las Adoraciones de los tímpanos de Agüero y Biota (Fig. 11), se halla en relación con diseños de figuras postradas que pueden observarse en la órbita bizantina y que a partir de los mosaicos sículo-normandos fueron transcritos por artistas occidentales a sus libros de modelos. Figuras semejantes al Rey Mago de estas Adoraciones pueden encontrarse en el Hortus Deliciarum para una de las Marías del encuentro con Cristo, y en el folio 90v. de los dibujos de Wolfenbüttel (posiblemente Adán representado bajo los reyes) (Fig. 12)¹⁸.

El maestro principal de esta corriente debe haber recibido sus modelos, junto con la formación escultórica, en tierras castellanas. Los rasgos de estilo que le caracterizan y la mayoría de las recetas iconográficas que desarrolla hallan su origen en Santo Domingo de Soria¹⁹, lo que en último extremo remite a la obra del segundo maestro de Silos, de cuyas recetas es divulgador al maestro soriano. Ello nos sitúa de nuevo frente a lo que parecen ser inevitables referencias castellanas en la difusión de la Majestas Domini dentro del románico tardío navarro-aragonés.

En el complicado panorama de la introducción de la corriente bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII en la escultura monumental española la portada de Carrión ocupa un lugar de excepción. La grandiosidad clásica del Pantocrátor, tantas veces resaltada por los historiadores²⁰, la profunda comprensión de las estructuras anatómicas que de él se desprende, o la vida interior que traducen sus rasgos, revelan el conocimiento precoz de los repertorios bizantinizantes que en toda Europa conducen a la renovación artística de fines de siglo. La invocación de estos repertorios, o la de los modelos suntuarios que los reproducen, no basta, sin embargo, para explicar la escultura del maestro de Carrión. Su sólida formación debe proceder de su familiaridad con las fórmulas escul-

Westminster relacionado a su vez con el estilo de la última fase de ilustración de la Biblia de Winchester y muy en concreto con su vertiente monumental, a la que corresponden las pinturas murales de Sigüenza. Vid. N. J. Morgan, *Early Gothic Manuscripts (I) 1190-1250*, en *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, London (Harvey and Miller), 1982, p. 50 y 97, Figs. 1 y 4.

16. Sobre la relación de los ilustradores de la Biblia de Lérida con las corrientes de la miniatura inglesa, J. Yarza, «Acotacions iconogràfiques a la Bíblia de Lleida», en *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24, 1988, pp. 66-81.

17. Especialmente ajustada me parece la comparación con obras de Colonia de mediados del siglo XII. Véase una placa con el Nacimiento del Victoria and Albert reproducida en A. Goldschmidt y K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlin, 1930-34, T. III, Pl. I, o también otra con la Ascensión del mismo museo reproducida en X. Barral i Altet y otros, *Le monde roman: Le temps des croisades*, Paris (Gallimard), 1983, III, 246.

18. Sobre los esquemas del Hortus-Deliciarum y su relación con las Hojas de Freiburg, Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, p. 445. Sobre los dibujos de Wolfenbüttel, K. Weitzmann, «Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuchs», *Festschrift Hans R. Hahnloser*, Basel-Stuttgart, 1961, pp. 223-250. Ambos repertorios de modelos se hallan recogidos en: R. W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Harlem (F. Boih N. V.), 1983, pp. 73-83.

19. J. Lacoste, «Le maître de San Juan de la Peña, XII», *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, 10, 1979, pp., 175-189.

20. J. A. Gaya Nuño, ob. cit., p. 252, M. A. García Guinea, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1961, p. 126-127, G. Gaillard, «Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle», en *Studies in Western Art I, Acts of the XXth International Congress of the History of Art*, Princeton University Press, 1963, p. 142-149, S. Moralejo, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1979, p. 306.



FIG. 11. Biota. San Miguel. Tímpano de la portada Oeste

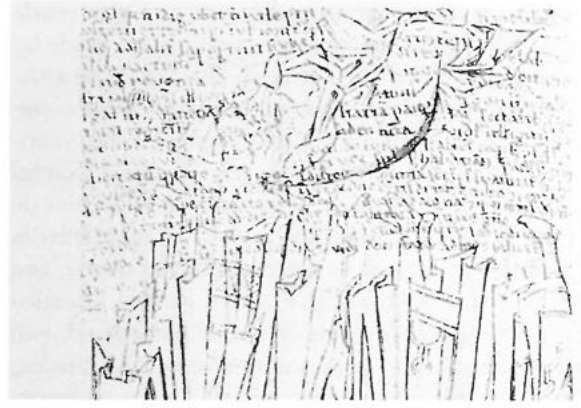


FIG. 12. Wolfenbüttel. Biblioteca Augusta, Cod. ma. Aug. oct. 61/62. Fol. 90v.



FIG. 13. Carrión de los Condes. Iglesia de Santiago. Arquivolta: monederos



FIG. 14. Chartres. Portada lat. dr.: arquivoltas, Pitágoras y Prisciano



FIG. 15. Chartres. Portada lat. dr.: det. del tímpano de la Encarnación



FIG. 16. Carrión de los Condes. Iglesia de Santiago. Pilastra derecha

tóricas desarrolladas en talleres franceses²¹, y dentro de ellos el entorno del maestro de la portada occidental de Chartres parece el más adecuado para buscar la génesis del estilo de Carrión. En la portada palentina se mezclan con un cierto eclecticismo rasgos derivados de las distintas manos que debieron intervenir en Chartres²². Así la fisonomía del Pantocrátor parece derivar de los rostros de marcada osatura del maestro principal, como el del Pantocrátor del tímpano central o el de la primera estatua-columna del derrame izquierdo de la misma portada, figuras con característico pelo ondulado retirado por detrás de las orejas que también comparte la figura central del friso de Carrión²³. Los pies de esta misma figura, de marcada atención anatómica, aspecto huesudo y señalados tendones, halla su precedente, en cambio, en algunas esculturas de las jambas de Chartres que se atribuyen al Maestro de Etampes²⁴. Las recetas de los plegados de Carrión suponen una asimilación de las enseñanzas de los escultores de Chartres, especialmente en su combinación de tratamientos diferenciados para las zonas en que estos deben acusar la anatomía bajo las telas —en cuyo caso las superficies lisas que expresan tensión se ven matizadas por salientes curvas paralelas—, y para las zonas en que la abundancia de tejidos produce plegados más compactos, en las cuales se acentúa la profundidad de la talla, creando un acusado contraste lumínico y consiguiendo en las caídas complejos juegos lineares²⁵. La estructura compositiva y algunos rasgos fisionómicos de los monederos de la arquivolta de Carrión (Fig. 13) hallan también su precedente en los sabios de la Antigüedad (Fig. 14) y en algunos signos de los meses, como el de Enero, de las arquivoltas de las portadas derecha e izquierda respectivamente de Chartres, esculturas atribuidas al

Maestro de los ángeles y sus ayudantes²⁶. Es este maestro uno de los mejores exponentes del uso temprano de los repertorios internacionales que, como Koehler apuntó, en la periferia del Maestro principal de Chartres revelan su decisiva importancia para la formación del nuevo estilo escultórico²⁷. Una de las figuras inspiradas en ellos, y resaltada por Koehler, es la de los ángeles del tímpano de la portada de la Encarnación (Fig. 15) que prefiguran el esquema de diagonal heroica del ángel de la pilastra derecha de Carrión (Fig. 16).

La asimilación de las enseñanzas de Chartres viene a explicar en muchos aspectos las esculturas de Carrión, incluido el uso temprano de determinados modelos extraídos del repertorio bizantinizante y, en especial, el carácter protohumanista que preside su utilización²⁸. En fases sucesivas, que se escalonan hasta comienzos del siglo XIII, se producirá en la escultura monumental española la generalización del uso de estos modelos a tenor de la creciente influencia que adquieren en el panorama europeo. La amplia difusión de un bizantinismo de nuevo cuño en los medios artísticos europeos durante la segunda mitad del siglo XII hace posible la coincidencia en la utilización de unos mismos modelos por diferentes corrientes escultóricas hispanas que pertenecen a fases distintas y que pueden haber manejado fuentes también distintas.

La simbiosis que se produce en las portadas españolas entre la utilización del nuevo lenguaje formal protohumanista basado en estos modelos y el mantenimiento de una visión que comienza a resultar anacrónica, es el claro producto de las fechas tardías en que tiene lugar la difusión de la *Majestas Domini* en la escultura monumental de los reinos hispanos.

21. De entre las relaciones propuestas por Porter (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1929, p. 252, Seraffín Moralejo considera especialmente oportunas las que se refieren al románico borgoñón avanzado como Charlieu o Notre-Dame du Pré en Donzy y apunta algunos rasgos de Carrión que se prefiguran en el San Pedro de la Transfiguración de Charlieu, S. Moralejo, ob. cit., 1983, p. 308. A sus observaciones puede añadirse la identidad de planteamiento entre el ángel de Mateo de Carrión y los ángeles que sujetan la mandorla en el tímpano del pórtico norte Ilustración en R. Oursel, Borgoña, Madrid (Encuentro), 1979 (Zodiaco, 1974). n. 127.

22. Las identificaciones de maestros en la portada occidental de Chartres que a continuación se emplean se basan en la clasificación de A. Priest, «The Masters of the West Façade at Chartres» *Art Studies*, Vol. I, 1923, reeditado por Robert Branner en Chartres, Cathedral, Norton Critical Studies in Art History, New York-London, 1969, pp. 149-168.

23. Il. en W. S. Stoddard, *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*, New York-London (Norton), 1987, Lám. XX-1 y 3 y fig. 12.

24. Il. en W. S. Stoddard, ob. cit., figs. 24, 25 y 26.

25. Compárense en este sentido las arrugas que producen las telas en las pantorrillas del Pantocrátor de Carrión con el mismo procedi-

miento en figuras sentadas de Chartres, de las que puede servir de ejemplo la Virgen del tímpano de la portada derecha (Fig. 15). Respecto a las caídas de las vestiduras resulta igualmente ilustrativa la comparación entre estas dos figuras.

26. Es a este grupo de maestros al que más se acerca Carrión en muchos aspectos. Una de las características que Priest consideró peculiar del Maestro de los ángeles, el modo de evitar los remates de las figuras ocultando sus pies con ondulaciones de nubes, ob. cit. p. 158, (puede verse en la Ascensión de la portada izquierda) se observa en Carrión como procedimiento de eludir la engorrosa definición de los pies de Mateo.

27. Koehler, ob. cit., 1941, p. 81. El esquema de estos ángeles responde a una de las figuras-tipo más conocidas del repertorio internacional. Koehler ilustra el origen de los ángeles de Chartres con sendas figuras extraídas del Tetraevangelio Vat. Gr. 1162 y de una biblia de la escuela de Salzburgo, p. 82, lám. 21-22-23.

28. La finalización de los trabajos en Chartres en torno a 1155, proporciona un horizonte cronológico razonable para situar en sus canteras la formación del Maestro de Carrión, cuya actividad podemos estimar probable en la década 1160-1170 mediante los elementos de referencia que la escultura española aporta (Piasca 1172).

UNA PARTICULARIDAD ICONOGRÁFICA DE UN MENOLOGIO ROMÁNICO ESPAÑOL. LA FIGURACIÓN PRIÁPICA DEL MES DE FEBRERO EN EL CALENDARIO DE BELEÑA DE SORBE (GUADALAJARA)

Francisco Javier Pérez Carrasco
Universidad Complutense de Madrid

La presente comunicación tiene por objeto el estudio de una particularidad iconográfica desarrollada en el ámbito de la escultura románica española: la representación obscena del mes de febrero en uno de los más conocidos menologios castellanos, el cincelado en la portada de Beleña de Sorbe (Guadalajara)¹. Al ser el mes más frío del año, cuando todavía no se ha reanudado el trabajo en los campos, la figuración más común es la de un hombre sentado, bien abrigado, calentándose al fuego². Así lo describe el Libro de Alexandre: «Estava don Febrero sus manos calentando» (2556). Generalmente se cincela visto de perfil o de tres cuartos acercando las manos y los pies descalzos al amor de la lumbre, situada casi siempre a su izquierda. En Beleña, en cambio, la figuración del campesino es frontal y, en consecuencia, la fogata se sitúa entre sus piernas abiertas. Pero la curiosidad de este mes en la portada alcarreña radica en que el aldeano no sólo se calienta pies y manos del gélido invierno meseteño, como establece la fórmula iconográfica habitual, sino también unos desmesurados genitales, descubiertos al subirse la indumentaria para recibir el calor de la lumbre, singularidad que convierte en excepcional esta representación³. En efecto, pese a su deterioro, todavía hoy contemplamos como el perfil convencional de media luna de la fogata caldea el sexo del aldeano.

Para disipar dudas sobre esta interpretación, debe señalarse en primer lugar la proliferación de la temática obscena en el románico, incluso en el interior de los templos. En segundo lugar la existencia de fuentes literarias

coetáneas que describen la actitud figurada en Beleña y, finalmente, la presencia de otra representación del mes de febrero, idéntica a la de Beleña, en un menologio francés del siglo XV. Al propio tiempo se constata la existencia de figuraciones marcadamente obscenas o al menos alusivas a la lujuria en los calendarios italianos. Pasamos a continuación a poner de manifiesto estas relaciones que aclaran y explican la presencia del original motivo en Beleña de Sorbe.

Ya hace mucho tiempo Weisbach en su libro «Reforma religiosa y arte medieval» señalaba como fenómeno característico del románico peninsular la extraordinaria proliferación de la temática obscena, con una especial tendencia a representar el vicio de la lujuria y la deshonestidad, cincelada en cualquier lugar de los edificios⁴. Se debe a la profesora I. Ruiz Montejo un excelente estudio sobre la problemática de la iconografía obscena en el románico rural, si bien señala su ubicación marginal dentro del edificio sagrado pues «por regla general queda relegada a las zonas menos visibles del templo, a los canecillos de las cornisas»⁵. Menos numerosa aunque abundante es, en cambio, su representación en los lugares eminentemente «sagrados» de la iglesia románica. Así podemos contemplar el juego de un amante, provisto de enorme falo, con su pareja en el arco triunfal del ábside derecho de Santillana del Mar; personajes itifálicos con ademán procax en la pila bautismal de Guardo⁶ y en un capitel del arco triunfal de Fiestras (Pontevedra)⁷; e incluso hasta un prostíbulo en el arco toral de Ventosilla

1. La representación de los meses como trabajos agrícolas ha sido tratada, entre otros, por R. Van Marle, *Iconographie de l'art profane*. La Haya, 1931, I, capítulo VIII, especialmente las pp. 375-390; E. Male, *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, 1910 (trad. cast.: *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1985, pp. 85-97. Las citas consignadas en el presente trabajo referencian la ed. cast.); L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955, I, pp. 142-155; y J. C. Webster, *The labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*. Londres, 1938. Más moderno y especialmente interesante es el trabajo de P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles (France e Italie, XII-XIII siècle)*. París, 1983, donde se estudian 79 menologios franceses y 47 italianos procedentes de la escultura, pintura, mosaicos y vidrieras que desgraciadamente nos ha sido imposible consultar.

2. Webster realizó un cuadro comparativo sobre la asignación de cada mes a las faenas agrícolas de los calendarios del siglo XII. En Italia se asocia el acto de calentarse con el mencionado mes en 4 de los 13 ejemplos estudiados por Webster, en Francia 15 sobre 15, en España 4 sobre 4, en Alemania 2 sobre 2. En las trece representaciones estudiadas en Italia, febrero se cincela en 2 ocasiones recolectando, pescando, cavando y una comiendo (*Ob. cit.*, pp. 175-179). En el románico español también es frecuente la figuración del mensario, tanto en tapices (El de la Creación de Gerona) como en pintura (San Isidoro de

León, Roda de Isabena, San Pelayo de Perazancas —Palencia—, Navasa,.... Cf. J. Sureda, *La pintura románica en España*. Madrid, 1985, pp. 274-282) y en escultura —Compostela, Ripoll, Beleña de Sorbe, San Claudio de los Olivares —Zamora—, San Nicolás del Frago —Zaragoza—. V. los estudios de J. Caro Baroja, «Representación y nombre de los meses; a propósito del menologio de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, VII (1946), 629-653. Igualmente pueden consultarse los diversos estudios provinciales sobre románico, donde se analiza en detalle cada monumento.

3. En los menologios franceses también encontramos la figuración frontal del aldeano calentándose al fuego, concretamente en Civray y Fenioux (Webster, *Ob. cit.*, fig. 65 y 67). En la segunda iglesia citada, un hombre así cincelado acerca sus manos al fuego que arde en medio de sus piernas, con el mismo esquema compositivo que la dovella de Beleña pero con ningún indicio de figuración priápica.

4. W. Weisbach, *Reforma Religiosa y Arte Medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*. Madrid, 1949, p. 125.

5. I. Ruiz Montejo, «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya*, 147 (1978), p. 145.

6. M. A. García Guinea, *El arte románico en Palencia*. Palencia, 1975, p. 77, fig. 10, lám. 23.

7. I. Bango Torviso, *Arquitectura románica en Pontevedra*. Coruña, 1979, p. 127 y lám. XXII.

(Segovia)⁸, por citar sólo algunos ejemplos de una extensa lista. Resulta evidente que su figuración en estos lugares no puede desvincularse en última instancia de un carácter pecaminoso inserto en un contexto moralizante. Con la enumeración de tales ejemplos hemos querido demostrar la presencia de esta peculiar temática en lugares de alto contenido «sagrado» para desvanecer cualquier recelo a la hora de admitir la figuración de tan «osados» motivos en espacios de tal relevancia simbólica por su cercanía al fiel como son las portadas. Acaso el excesivo celo de los párrocos posteriores, incapaces de entender el significado profundo de estas representaciones en el Medievo⁹, para quienes resultaría poco edificante la contemplación de esa temática en lugar tan visible de la casa de Dios, explique su estado actual en Beleña, pues en él parece claro la amputación del sexo de considerables dimensiones aunque, afortunadamente, aún hoy puede rastrearse su huella. Sin duda semejante destrozo impidió a los investigadores de este calendario¹⁰ intuir su primitiva figuración permaneciendo ignorada hasta el momento tal peculiaridad iconográfica. El deterioro de esta figura resulta aún más llamativo por haberse conservado el resto de la arquivolta extraordinariamente, lo cual induce a pensar que el destrozo de febrero no se debe a causas «naturales» sino a la decidida acción de una mano iconoclasta.

Encontramos en el Codex Calistinus una fuente literaria del siglo XII donde el Aymeric Picaud describe esta peculiar costumbre entre los navarros, tachándoles de poseedores de todos los vicios e iniquidades¹¹ mostrando su más firme condena: «En algunas de sus comarcas, sobre todo en Vizcaya y Álava, el hombre y la mujer navarros se muestran mutuamente sus vergüenzas mientras se calientan»¹². Para S. Moralejo Álvarez la actitud del censor francés sobre el mencionado texto no es de condena, sino simplemente una observación espontánea pero ni como moralista, ni por supuesto como etnógrafo, sino que alude a «una pura y simple despreocupación con respecto a las más elementales normas de urbanidad»¹³. Sin embargo, de la lectura parece desprenderse más una enérgica reprobación que una simple observación costumbrista. Para reforzar nuestro planteamiento sobre el en-



BELEÑA. Ángel y meses de enero y febrero

foque negativo del pasaje citado es interesante constatar otros testimonios igualmente llamativos de los hábitos de estos pueblos. A renglón seguido del pasaje citado se escribe: «También usan los navarros de las bestias en impuros ayuntamientos. Pues se dice que el navarro cuelga un candado en las ancas de su mula y de su yegua, para que nadie se le acerque sino el mismo. También besa lujuriosamente el sexo de la mujer y de la mula. Por lo cual los navarros han de ser censurados por todos los discretos». En definitiva, la figuración del mes de febrero en Beleña parece una ilustración petrea del mencionado pasaje de la Guía.

Sin embargo, tan original iconografía del mes no es única. A esta fuente literaria debe añadirse la representación en otro calendario, ya en el otoño de la Edad Media, de la misma imagen pero desarrollada en el lenguaje más exquisito de la miniatura cortesana del siglo XV, donde ya ha desaparecido cualquier referencia a la impúdica hinchazón del aldeano de Beleña: «Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry». Aquí el mes se ilustra con dos campesinos, hombre y mujer, sentados con la indumentaria remangada más allá de las rodillas calentándose manos, piernas y genitales¹⁴.

Además, la alusión al pecado de la lujuria y la figuración obscena, o mejor priápica, en la escultura románica no es ajena a los menologios, especialmente en Italia.

8. I. Ruiz Montejo, «Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)», *Fragmentos*, 10 (1987), 49-57.

9. Este destructivo proceder se ha constatado en algunas sillarías de coro por su temática «depravada». En una misericordia de Zamora fue destruido un tema antieclesiástico que representaba a un monje y una monja «en tal acto y postura que un señor deán se creyó en el caso de romper las figuritas a martillazos», según Francisco Antón (*Estudio sobre el coro de la catedral de Zamora*. Zamora, 1904, pp. 67 y 68).

10. V. en este sentido J. Caro Baroja, «Representaciones...», pp. 645-646; F. Layna Serrano, *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*. Madrid, 1971, p. 122 («Un hombre que aparece cubierto con montera y caperuza, semejante a la de pieles usada en aquella sierra, se calienta al fuego»); A. Castillo de Lucas, *Historia y tradiciones de Guadalajara*. Guadalajara, 1970, p. 92. Debemos a A. Herrero Casado («El calendario románico de Beleña de Sorbe (Guadalajara)», *Traza y Baza*, 5 (1974), 31-40) el estudio más completo de los publicados hasta ahora sobre nuestro menologio. Sostiene la herencia bizantina del tema, asociando una simbología de la caducidad al relieve castellano: «la cultura del imperio romano de Oriente solía comenzar oficialmente el año en nuestro mes de marzo y, paralelamente, febrero era para ellos el último del año. A esa idea de lo caduco asociaban la representación de un viejo, 'el año que se acaba', y que, por otra parte, encajó perfectamente en nuestra cultura occidental, en la que al viejo personaje se le acerca al fuego para que el viento helado de febrero, el mes más frío

del año en nuestras latitudes, no le dé el hachazo definitivo» (*Ibid.*, p. 35). El menologio estudiado ha sido objeto recientemente de una memoria de licenciatura inédita, que no ha sido posible consultar (F. Romero Ortega, *Dos calendarios agrícolas: Beleña de Sorbe y Campisábalos*. Memoria de Lic. presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 1986). Para otros aspectos puntuales véase J. R. de los Mozos, «Beleña. Una representación del mes de abril», *Wad-Al-Hayara*, IV (1977), pp. 239-243.

11. Al redactor francés no le faltan calificativos para censurar a los navarros: «Inicuo, depravado, perverso, pérfido, desleal y falso, lujurioso y borracho... malvado y reprobado, impio y áspero, cruel y pendenciero» (*Liber Sancti Jacobi. Codex Calistinus*. Trad. de A. Morelajo, C. Torres y J. Feo. Santiago de Compostela, 1981, pp. 520-521).

12. *Ibid.*, p. 521.

13. S. Moralejo Álvarez, «Marcolfo, el espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego», *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos* (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979). Santiago de Compostela, 1981, p. 335). Queremos reconocer nuestra deuda con este excelente artículo tan útil para abordar el tema.

14. Puede verse la reproducción en S. Moralejo, *Art. cit.*, fig. 3. Siguiendo a Panofsky, señala el autor el sentido de la miniatura como el deseo de constatar el contraste existente entre los ocios opulentos de la refinada vida cortesana y la rudeza y fatiga de la vida campesina (*Ibid.*, p. 335).



BELEÑA. Mes de febrero

Los calendarios de este país interpretaron la representación del mes de marzo a modo de espinario, concretamente 5 veces en 18 mensarios según el cómputo de Webster¹⁵. De acuerdo con Reau, este tema clásico fue interpretado por los teólogos medievales como una encarnación masculina de la lujuria por la exhibición que del sexo se hacía en tal postura¹⁶. Por su parte Panofsky¹⁷, cuando trata la asimilación de las personificaciones paganas en el arte cristiano, cita el ejemplo del espinario identificándolo con un estado corporal y mental indeseable, como símbolo de enfermedad, locura y vicio en general, especialmente de la lujuria personificada en las representaciones del mes de marzo por su poder afrodisíaco asociado al despertar del instinto amoroso, apoyándose en la autoridad de San Isidoro para quien «en esa época todas las hembras se sienten atraídas hacia los machos y sienten el deseo de aparearse»¹⁸. Como señala Moralejo, la presencia de un espinario con caracteres explícitamente fálicos en los trabajos de los meses de la ca-



HORMAZA. Espinario fálico cercenado

tedral de Parma, desconocidos por el iconólogo centroeuropeo, viene a confirmar totalmente su intuición¹⁹. Al propio tiempo, tal representación priápica apoya nuestro planteamiento.

Después de esta argumentación, es preciso plantearse el origen hispano de esta singular iconografía de Beleña. En ese sentido resultan llamativas las similitudes estilísticas y temáticas, especialmente en algunos meses así como en otros detalles, con la portada de Hormaza (Burgos), evidentes hasta el punto de hacer pensar a Pérez Carmona en una posible influencia de la portada burgalesa sobre la alcarreña²⁰. En la arquivolta más interna de la primera se cincela un espinario, correctamente interpretado por el citado autor pese a su deterioro, aunque no va más allá en la plena identificación del tema. Si bien este personaje no se integra en los referidos trabajos de los meses, encontramos en él una peculiaridad iconográfica de gran interés para el tema tratado: un espinario fálico con un descomunal sexo exhibido gracias a la corta

15. Webster, *Ob. cit.*, p. 175.

16. L. Reau, *Ob. cit.*, I, p. 166.

17. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1975, pp. 142-143.

18. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, V, 33. Citamos la ed. bilingüe de J. Oroz Reta. Madrid, 1982, p. 545. Este pasaje fue versificado en el siglo IX (Webster, *Ob. cit.*, pp. 111-112 y E. Panofsky, *Ob. cit.*, p. 143).

19. S. Moralejo, *Art. cit.*, p. 342. El autor indica una excelente reproducción en A. C. Quintavalle, *La Cattedrale di Parma e il romanico europeo*. Parma, 1974, fig. 296, así como la descripción de A. C. Porter: «March, a half naked youth, holding his foot in his lap, with an indignant suggestion», si bien no lo identifica con un espinario (*Lombard Architecture*. New York, 1967 (Reimp.), III, p. 160). Cf. S. Moralejo, *Art. cit.*, n. 32, p. 344.

20. J. Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la Provincia de Burgos*. Burgos, 1974, p. 215.

túnica y a la postura de sus piernas. El excesivo celo del párroco, que lo ha intentado hacer desaparecer a golpes de piqueta, viene a confirmar con mayor nitidez lo apuntado en Beleña, pues se ven claramente las huellas de la amputación en la piedra donde debían encontrarse los genitales. Sobre las transformaciones del tema, opina Moralejo que la representación obscena de febrero en la miniatura francesa es producto de una posible contaminación de este mes con marzo, pues en ocasiones las posturas del aldeano sentado al fuego con los pies descalzos a veces llegan a recordar al Marzo-espinario²¹. Asimismo encontramos otro espinario, ahora «púdico», en la arquivolta de otra portada burgalesa, la de Abajas, íntimamente relacionada con Hormaza, como han señalado diversos autores²². Viste la misma indumentaria corta pero sin mostrar los genitales al extraer la espina. Finalmente, también en esta misma provincia, se cincela la versión del espinario priápico en un canecillo del muro sur de la iglesia de Vizcainos de la Sierra (asimismo presente en San Martín de Segovia y la parroquia de Duratón, ejemplos que han de unirse a los reseñados por Moralejo en Monterrey y San Pedro de Ansemil —Silleda, Pontevedra—) cuya verga adquiere la misma longitud y mayor grosor que su propia pierna. La ubicación marginal del canecillo, lejos de la mirada del feligrés y del martillo del párroco, permite contemplar en la actualidad un espinario fálico con toda su impudicia.

Volviendo al febrero alcarreño, Moralejo al estudiar la desnudez del espinario señala la asociación de los pastores al mes de marzo a través del tema clásico por estar vestidos con mantos cerrados con caperuza, prendas muy extendidas en la iconografía pastoril. Sin embargo, la mencionada indumentaria no era exclusiva de estas gentes, sino de campesinos en general. Los referidos ropajes se denominan blandres como señala Carmen Bernis eran «prendas esencialmente rurales que solamente usaban pastores y labradores»²³. Por tanto, tal sentido lujurioso debe aplicarse también a los labradores y a las gentes del campo en sentido extenso. Al señalar la caracterización que Teofastro hace del rústico —«al sentarse, recoge su ropa sobre las rodillas, sin preocuparse de que quede al descubierto su desnudez»—, recogida en el pasaje de la Guía y expresada en la miniatura del Duque de Berry, Moralejo concluye: «nos encontramos en realidad ante un

'topos' de larga vigencia y amplia difusión en el mundo medieval»²⁴, también propio de figuras con carácter fálico y obsceno en los canecillos románicos como ponen de manifiesto los trabajos de Ruiz Montejo²⁵ que apunta, en última instancia, hacia la existencia de una «lujuria rústica», siendo uno de los datos indicadores su indumentaria. Tanto el aldeano de Beleña como los espinarios de Hormaza y Abajas se insertan en esa categoría de pecado al estar vestidos, o mejor semidesnudos por la indecorosa postura, con blandres. El análisis de las fuentes eclesiásticas confirma plenamente el concepto negativo del aldeano, tanto pastor como labriego, desde el comienzo de la Edad Media. Como señala Le Goff, los campesinos en la literatura religiosa de los siglos V y VI aparecen como paganos en una época de evangelización de los campos. Apegados tanto a viejas supersticiones como al paganismo institucionalizado de la religión romana, son pecadores privilegiados por excelencia, viciosos de nacimiento y, por naturaleza, predestinados a ciertos vicios, a la lujuria y la embriaguez en especial²⁶. La caracterización como aldeanos de una buena parte de los protagonistas de la iconografía obscena por la indumentaria viene a confirmar esta condena en la escultura románica. Si bien el vicio de la lujuria se extendería a todos los estamentos de la sociedad, la relajación de la conducta sexual es interpretada por los penitenciales del medievo como una de las categorías del pecado de la cultura popular, especialmente campesina²⁷. En este sentido es preciso atender a las características particulares de la religiosidad al-



ABAJAS. Espinario "púdico"

21. S. Moralejo, *Art. cit.*, p. 347, nota 38.

22. *Ibid.*, pp. 212-213. M. Ilardía Gallego, «Silos y el románico burgalés», en *Actas del Congreso El Románico en Silos*. Burgos, 1990, pp. 409-410; y A. Rodríguez y L. M. Lojendio, *Castilla/1*, en la Col. «La España Románica». Madrid, 1978, pp. 359-360. La portada de Hormaza ha sido fechada a finales del siglo XII-principios del XIII por Rodríguez y Lojendio, adelantando, inexplicablemente la cronología a la segunda mitad del siglo XII para Abajas. Parece más bien que ésta, de menor calidad, con una labra bastante dura aunque minuciosa, deriva de Hormaza. La observación de M. Ilardía sobre la calidad de ésta última confirma nuestra suposición cuando dice: «Técnicamente el relieve parece haber sido de mucha calidad, aunque en algunas partes está bastante deteriorado. No obstante, a veces la composición está más conseguida que en Abajas» (*Ibid.*, p. 411). Más que la mayor antigüedad de una sobre la otra, nos interesa fijar ahora su cronología. Los tres autores mencionados coinciden en señalar la dependencia de ambas portadas (y de la iglesia de Vizcainos) con el segundo taller del claustro bajo de Silos, al que la crítica moderna tiende a situar en el último cuarto del siglo XII, incluso en torno a 1200 (J. Yarza Luaces, «Nuevos hallazgos románicos en el Monasterio de Silos», *Goya*, 96 (1970); J. La-

coste, «La sculpture a Silos autour de 1200», *Bulletin Monumental*, 131, (1973), 101-128). Según Lacoste, la difusión de la impronta silense por la periferia castellana se situaría en la primera mitad del siglo XIII (*Ibid.*, p. 128). Esta disquisición cronológica resulta útil para confirmar la datación de la portada alcarreña, que por las razones expuestas podría fecharse fácilmente en el siglo XIII, más aún cuando los capiteles de las Marías ante el sepulcro denotan una clara filiación del segundo taller de Silos. Layna en cambio la fechó en la segunda mitad del siglo XII (*Ob. cit.*, p. 122) y Herrera Casado entre los siglos XII y XIII (*Art. cit.*, p. 131).

23. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, 1986, p. 73.

24. S. Moralejo, *Art. cit.*, p. 335.

25. I. Ruiz Montejo, «La temática obscena...», y S. Moralejo, *Art. cit.*, pp. 347-348.

26. J. le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*. Madrid, 1983, pp. 124-137, y especialmente p. 132.

27. Así lo ha demostrado, entre otros, A. Gurevich en un amplio estudio sobre el reflejo de la cultura popular en el espejo de los penitenciales (*Medieval popular culture: problems of belief and perception*. Cambridge, 1988, pp. 93 y ss.).

deana, muy influida por el medio y lógicamente distinta a la del artesano, el guerrero o el sacerdote de la ciudad. El campesino, más apegado a la naturaleza, muestra una tendencia a dirigir su comportamiento hacia ella, con una mayor aproximación a lo elemental y lo material de la vida. Por esto no debe extrañar una actitud más abierta a la sexualidad, tan familiar para él.

Cabe preguntarse ahora por el sentido de la figuración del aldeano impúdico en el marco moralizante de los calendarios románicos. Procedentes de los menologios clásicos, las actividades agrícolas correspondientes a los meses fueron modificadas, adaptadas y cristianizadas por la Iglesia medieval para otorgarles un sentido cristiano. Es más, según algunos escritores eclesiásticos la contemplación de los calendarios predisponía al pueblo para el servicio de Dios²⁸, pues el aldeano reconocía en el paso de los meses representados mediante los trabajos el círculo inmutable de las faenas agrícolas y labores a los que estaba condenado hasta su muerte, si bien la presencia de Jesús o de María le recordaba que no trabajaba sin esperanza. En este aspecto el sentido moralizante del calendario de Beleña se muestra especialmente claro si tenemos en cuenta que en un capitel de la portada se esculpe un tema tan lleno de esperanza para el campesino laborioso como la aparición del Ángel a las Marías anunciándoles la Resurrección de Cristo. El Ángel y el Negro —encarnación diabólica²⁹—, cincelados en la primera y la última dovella de la arquería, acentúan el sentido religioso de los trabajos agrícolas al enmarcarlos. El Ángel y el Demonio, el Bien y el Mal, son, según Herrera Casado, producto del desdoblamiento del dios Jano, encargado de regir el destino del tiempo, e indican que en la vida hay dos puertas o caminos, el del cielo y el del infierno, y que están al comienzo de cada año esperando su cosecha de seres humanos³⁰. El alto grado de desgaste y la iconografía poco común del resto de los capiteles dificulta considerablemente su interpretación. De cualquier forma el sentido moralizante y catequético es obvio si consideramos, por su importancia, la integración del tema de las Marías ante el sepulcro, hasta ahora ignorado, en el programa simbólico de la arquería: el Mal se encuentra en el mundo pero el hombre puede obtener la salvación gracias a la muerte y resurrección de Cristo por medio del trabajo.

Desde luego, un programa tan edificante no parece alterarse sustancialmente con la figuración priápica del mes de febrero, cuyo tratamiento burlesco y jocoso es indudable. El escultor ha conferido una magnitud desafiada al miembro viril, una hiperbolización, una exageración grotesca tan característica del concepto del cuerpo en la cultura popular³¹, otorgándole según la mentalidad eclesiástica una imagen asociada a la deshonestidad y al pecado. Es la imagen ridícula de un rústico aldeano acercando su descomunal órgano al calor de la lumbre, sazo-

nada por el humor generado en torno al sexo. Con esta visión satírica, bajo la perspectiva de la burla, se potencia la condena moral de esta actitud ridícula. La risa es el medio para degradarlo y exorcizarlo, como señaló Moralejo al tratar el Marcolfo orensano. En este sentido, «fue la propia jerarquía [eclesiástica] la que fomentó tal imaginaria, aunque como en todo exorcismo, el conjuro pudo volverse más de una vez en contra de sus intenciones o revelar secretas obsesiones y hasta complacencia en el objeto y el método de la invectiva moral»³². Además, de acuerdo con las investigaciones de Gurevich, lo grotesco es una forma del pensamiento del hombre medieval en general (y no solo de la clase popular como creía Bajtin), que abraza la cultura en todas sus manifestaciones, comenzando por los estratos populares y continuando por el estadio de la cultura oficial eclesiástica³³. Lo ridículo del aldeano de Beleña se hace más evidente si tenemos en cuenta la hilaridad que despertaba durante la Edad Media la desnudez accidental, pues según Curtius «no hay nada más cómico para el hombre medieval que un desnudamiento involuntario»³⁴. Los estudios de Aubailly vienen a confirmar lo expresado cuando, al analizar las fuentes inconscientes de la risa medieval a través de los fabliaux, señala que gran parte de su jocosidad descansa en la subversión lingüística, en muchas ocasiones conectada con la sexualidad, el humor escatológico y el sexo³⁵.



VIZCAINOS DE LA SIERRA. Espinario fálico

28. Ruperto, *De trinitate*, lib. I, cap. XIV, en P.L., t. LXXII. Cita tomada de Male, *Ob. cit.*, p. 86 y 107.

29. A. Herrera Casado, *Art. cit.*, p. 32. V. además *L'image du noir dans l'art occidental*. Friburgo, 1979, II, 1, sobre todo las pp. 62 y 65.

30. Herrera Casado, *Ibid.*, p. 33. Para Castillo de Lucas el rostro del ángel indica «el buen propósito del hombre nuevo... al finalizar el año, figura la cara del demonio que simboliza además del paso de tiempo, los vicios en que persiste el hombre viejo del pasaje evangélico» (*Ob. cit.*, p. 92).

31. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, 1974, pp. 356 y ss.

32. S. Moralejo, *Art. cit.*, p. 359 y 348.

33. A. Gurevich, *Ob. cit.*, p. 208.

34. E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid, 1984, p. 65. Cita tomada de Moralejo (*Art. cit.*).

35. J. C. Aubailly, «Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval», *CCM*, XXX (1987), 105-117.

LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN LA FRONTERA HISPANO-MUSULMANA. LA ORDEN DEL TEMPLE EN EXTREMADURA

Francisco Javier Pizarro Gómez

Como en el resto de las comunidades españolas y salvo casos excepcionales¹, los estudios artísticos referidos a la Orden del Temple en Extremadura son muy escasos, siendo necesario buscar referencias sobre la orden templaria en estudios generales o en trabajos de carácter histórico.

En efecto; mientras se han realizado ya trabajos monográficos sobre las Órdenes Militares de Santiago y Alcántara en Extremadura, por parte de los Drs. Garrido Santiago y Navareño Mateos, respectivamente, la Orden del Temple, a pesar de haber desempeñado un destacado papel en la historia artística (siempre menor, sin embargo que el desempeñado por las dos órdenes anteriormente citadas) no ha gozado todavía de un estudio sobre sus asentamientos extremeños. Esta circunstancia fue ya advertida por el Dr. Andrés Ordax en su trabajo «La expresión artística de las Órdenes Militares en Extremadura», publicado en las actas del simposio *El Arte y las Órdenes Militares*, celebrado en Cáceres en 1985.

Las referencias históricas sobre la orden del Temple en Extremadura, además de en los estudios generales de Julio González o Lomax, deben buscarse en los trabajos de Bullón y Mendoza, Guerra, Velo y Nieto, Mota o Fita, así como en otros trabajos puntuales².

Por lo que respecta a los estudios sobre la expresión artística de la Orden del Temple en Extremadura es preciso buscar las referencias que sobre las fortalezas de los Templarios se realizan en los estudios de Hurtado, Floriano, Velo Nieto y más recientemente Navareño Mateos³, así como en los trabajos de ámbito general⁴. Es preciso también tener en cuenta las referencias que a las fortalezas de la Orden del Temple se hacen en las actas del simposio *Arte y Órdenes Militares*, en las que el

Dr. Andrés Ordax, en el trabajo anteriormente mencionado, presentaba el panorama del arte de las órdenes militares en Extremadura⁵. Es curioso advertir que en dicho simposio se presentó un único trabajo sobre la orden de los Templarios concretamente referido a la fortaleza pacense de Almorchón⁶.

La presencia de las Órdenes Militares en Extremadura está lógicamente relacionado, con la reconquista y repoblación de territorios islámicos, como ocurre con el resto de las regiones españolas. Por lo que respecta a Extremadura, es preciso tener en cuenta que en la región se daban una serie de factores que favorecieron la importante presencia de las Órdenes Militares. En efecto; la escasez poblacional, la falta de concejos y las pocas posibilidades que ofrecía la región para el asentamiento de pobladores, debido a la situación fronteriza del territorio extremeño y las consecuentes incomodidades que ello producía, obligará a los monarcas a entregar territorios a las Órdenes Militares para su custodia, a lo que se había que añadir las deficiencias de los ejércitos reales y señoriales. Es este el caso de la donación que de Coria, capitalidad de la Transierra y enclave de notable importancia estratégica, hace en 1168 Fernando II precisamente a la Orden del Temple. Por razones estratégicas y como pago por los servicios prestados por los Templarios en la campaña contra Alcántara, el mismo monarca les haría donación igualmente de los castillos de Santibáñez y Portezuelo, aunque, después de recuperadas nuevamente por las tropas cristianas, serían donados a la Orden de Alcántara.

En los años finales del siglo XII y tras la ofensiva lanzada por los árabes para volver a ocupar territorios re-

1. J. Castan Lanaspá, *Arquitectura templaria castellano-leonesa*, Valladolid, 1983.

2. J. González, «Reconquista y repoblación en Castilla, León, Extremadura y Andalucía», en *La reconquista española y la repoblación del país*, Zaragoza, 1951. D. W. Lomax, *Las órdenes militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Salamanca, 1976. A. Bullón y Mendoza, *Las Órdenes Militares en la reconquista del reino de Badajoz*, Mérida, 1959. H. Mota, «Las órdenes militares en Extremadura», *Revista de Estudios Extremeños*, 1969, pp. 423-446. Además de en estos trabajos generales, las referencias a los templarios en Extremadura pueden hallarse en trabajos como los de A. Guerra Guerra, «La Orden Militar de los Templarios en la Baja Extremadura», en *Actas del V Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1975, pp. 267-302, G. Velo y Nieto, «Coria y los Templarios. D. Fernando II de León reconquista los territorios de la antigua diócesis cauriense», *Revista de Estudios Extremeños*, 5, Badajoz, 1949, pp. 281-302, F. Fita, «Coria compostelana y templaria», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 61, Madrid, 1912, pp. 346-351, C. Fernández-Daza Alvear, *El señorío de Burguillos en la Baja*

Edad Media extremeña (Badajoz, 1981) o el de J. F. Cumplido y Tanco, *Burguillos de Extremadura* (Los Santos de Maimona, 1985), entre otros.

3. P. Hurtado, *Castillos, torres y casas fuerte de la provincia de Cáceres*, Cáceres, 1912. Floriano Cumbreño, A., *Castillos de la Alta Extremadura*, Cáceres, 1953. G. Velo Nieto, *Castillos de Extremadura*, Madrid, 1968. A. Navareño Mateos, *Castillos y fortificaciones en Extremadura*, Mérida, 1985.

4. J. R. Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, Madrid, 1925 y *Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925. Muñoz de San Pedro, *Extremadura*, Madrid, 1961, J. Álvarez Villar, *Extremadura. Arte*, Col. «Tierras de España», Barcelona, 1979. S. Andrés Ordax, *Monumentos artísticos de Extremadura*, Salamanca, 1987.

5. A. de la Banda y Vargas, «Las Órdenes Militares en la Baja Andalucía», *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, 1985.

6. J. L. Pastor Zapata y A. Ruibal Rodríguez, «Una fortaleza de las órdenes militares: El castillo de Almorchón», *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, 1985, pp. 203-226.

conquistados, se produce el afianzamiento de las Órdenes Militares en Extremadura, aunque la Orden del Temple comienza a perder posesiones que con anterioridad se le habían otorgado. Esta nueva ofensiva cristiana se iniciaba por la zona noroccidental y sería protagonizada por la Orden de Alcántara, la cual alcanzará una gran extensión en la zona fronteriza de Extremadura con Portugal.

Seguidamente se avanza hacia la zona suroriental conquistándose los castillos que defendían las márgenes del río Guadiana, como los de Alcocer y Reina. Precisamente el castillo de Reina sería entregado a la custodia de la Orden del Temple.

En los años finales del primer tercio del siglo XIII asistiremos a la reconquista de algunas de las poblaciones más importantes de la alta Extremadura, como Cáceres (1229), Montánchez (1230) y Trujillo (1232) con la ayuda de la Orden de Santiago, a la cual se le haría entrega de Montánchez y su territorio. Posteriormente Alfonso IX toma Mérida y Badajoz, siendo la Orden de Santiago recompensada con la entrega de Mérida. En los últimos años del siglo XIII se ocupan los territorios más meridionales, siendo las Órdenes Militares exclusivamente quienes lo llevan a cabo. Las amplias extensiones de esta zona serían repartidas entre las Órdenes de Alcántara y, sobre todo, Santiago, mientras que la Orden del Temple se quedaría con términos como el de Jerez de los Caballeros y Burguillos del Cerro. En la localidad jerezana, cuyo apelativo «de los Caballeros» tomaría precisamente de la Orden a la que fue cedida, los Templarios establecerían la capitalidad del «bailiato» de Jerez, como consta en el acta del Capítulo celebrado en 1272 por los Caballeros del Temple. Dicho bailiato englobaba las poblaciones y términos de Valencia del Ventoso, Zahinos, Higuera de Vargas, Villanueva del Fresno, Cheles, Alconchel, Oliva, Atalaya, Valverde y Burguillos del Cerro. En estas poblaciones y en otras de Extremadura se aplicaba el llamado «Fuero del Bailio», el cual sería introducido por los Templarios y tomado de la legislación portuguesa⁷. Con la presencia de los Templarios en Jerez se cuestionaría por vez primera la jurisdicción canónica sobre los vecinos de la población, llegando a entablarse pleito entre el obispado de Badajoz y la Orden del Temple, la cual reconocería en 1256 el derecho de la iglesia católica de cobrar diezmos. Por otra parte, entre el Temple y el Concejo de Badajoz se entablarían algunos

problemas sobre términos municipales. Al parecer, los caballeros Templarios, insatisfechos con las donaciones recibidas, ocuparían territorios despoblados creando nuevas poblaciones o repoblando zonas abandonadas, organizando en ellas concejos y parroquias.

La presencia de los Templarios en Extremadura por estas fechas se desarrolla no sin ciertas tensiones y conflictos, como es el caso de la sublevación de los Templarios extremeños contra el lugarteniente Gómez García, aprovechando la ausencia del maestre Juan Fernández Coy cuando éste se encontraba de peregrinación en Tierra Santa. Con motivo de esta sublevación, los dominios del Temple serían confiscados, siéndoles restituidos en 1283 con el rendimiento de homenaje del maestre al rey. Ese mismo año se aseguraba el dominio de los Templarios sobre Fregenal de la Sierra, aunque fuera reclamada por la ciudad de Sevilla, pues había sido cedido a ésta desde 1253 hasta 1308. Para que no hubiera dudas sobre la propiedad de la fortaleza, los Templarios esculpieron sobre la puerta de ésta la cruz que les identificaba⁸.

En 1308 los Templarios protagonizaban en Extremadura otro hecho conflictivo, como fue la toma de la fortaleza de Alcántara, aprovechando la ausencia de su maestre. Sin embargo, serían cercados y obligados a abandonar la fortaleza⁹.

Estos hechos y la política que contra la Orden del Temple se estaba fraguando por toda Europa, explica que en algunas fuentes de la época se hagan eco de la campaña de desprestigio hacia la orden indicando que los templarios vivían apartados de su regla y que habían renunciado a combatir a los musulmanes¹⁰. Estas circunstancias se suman a las que explican el hecho de que en España las posesiones del Temple pasaran a la Corona con anterioridad a la supresión de la Orden¹¹.

Cuando en 1312 la orden es suprimida, los caballeros de Jerez, resistiéndose a entregar la ciudad a la Corona, se hicieron fuertes en la fortaleza hasta que fueron vencidos por las tropas de D. Fernando IV y, según la tradición, degollados en una de las torres del castillo, llamada «sangrienta»¹².

En resumen, podemos decir que la mayor parte del territorio extremeño quedó en manos de las órdenes militares de Alcántara y Santiago, mientras que la Orden del Temple tuvo que contentarse con una serie de dominios dispares, desde el castillo de Trevejo, en el norte de la provincia de Cáceres, y Coria, pasando por el de Alco-

7. El Fuero de Bailio se basó, entre otras, en la ley portuguesa «De miatade», de acuerdo con la cual los bienes aportados por los esposos en el matrimonio pertenecían a ambos de igual manera sin tener en cuenta lo aportado por cada uno. Es preciso tener en cuenta que los Templarios llegaron a Portugal al mismo tiempo que en Castilla, haciendo asiento en Tomar, sin embargo hasta 1128 no tuvo el Temple sitio o convento permanente en tierras portuguesas, como se deduce de la inscripción que figura en la puerta del Castillo de Tomar. En 1159 se les otorgó el castillo de Santarén (P. Rodríguez Campomanes, *Dissertaciones históricas del orden y cavallería de los Templarios o resumen historial de sus principios, fundación, instituto, progressos y extinción en el Concilio de Viena...*, Madrid, 1747). Por otra parte, el monarca portugués Alfonso I reconquistaba la zona sur portuguesa con la ayuda de la Orden del Temple, a la que prometía un tercio de lo obtenido en las campañas.

8. «...Don Alonso el Sabio, y su hijo Don Sancho el Brabo, ...les concedió, y asseguró el dominio de Frexenal...; en cuya conformidad

le posseyeron, aunque reclamandolo la Ciudad de Sevilla, a quien primordialmente se havia donado hasta el año 1308, habiendo puesto en la puerta, ó fachada de el Castillo las Armas de los Templarios, que es una Cruz...insculpida en piedra blanca...» (P. Rodríguez Campomanes, *Dissertaciones históricas...*, p. 49).

9. A. Torres y Tapia, *Crónica de la Orden de Alcántara*, t. I, Madrid, 1758, p. 478 y s.

10. M. Garrido Santiago, *Jerez de los Caballeros. La ciudad de las torres*, Salamanca, 1986, p. 4.

11. Es preciso tener en cuenta que desde 1307 se inician en Europa las acciones en contra de los Templarios y que en 1308 los arzobispos de Toledo y Santiago disponen de comisión papal para proceder contra los Templarios de Castilla y que, ante esta situación que los caballeros del Temple consideran injusta, éstos resuelven en ocasiones hacerse fuertes en sus fortalezas.

12. M. R. Martínez Martínez, *El libro de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, 1892.

cer y Capilla, en el Guadiana. Serían también de su custodia los municipios y territorios de Jerez de los Caballeros, Burguillos del Cerro, Higuera de Vargas, Alconchel, Siruela, Garlitos, Almorchón, etc. Estas propiedades en ningún momento eran comparables con las que se favoreció a las otras órdenes, sin embargo los Templarios, viéndose claramente desfavorecidos, intentaron dominar y beneficiarse del tránsito ganadero por esos territorios, sirviéndose de los enclaves mencionados¹³. Así, en un documento de 1310 en el que se describe la riqueza ganadera de las posesiones del Temple en Almorchón, se calculaba el valor de las cinco dehesas de la Orden del Temple en 24.000 maravedís anuales¹⁴.

La mayor parte de estas propiedades pasaron a las otras órdenes militares tras la supresión de los Templarios en 1312.

Como es sabido el gran impacto ejercido por las Órdenes Militares en el arte se patentiza, no por crear un estilo propio sino por su eficaz política constructiva que llevaron a cabo tanto en la faceta militar como en la religiosa. Por lo que respecta a la falta de estilo propio, es preciso tener en cuenta que, efectivamente, se adaptaron al común de la época; sin embargo y como ha señalado el Dr. Andrés Ordax¹⁵, también es cierto que, frente a la mayor irregularidad de los castillos nobiliarios, en las fortificaciones de las Órdenes Militares se advierte una cierta intención de uniformidad, debido al control centralizado de las Órdenes, de sus propias normativas y de los maestros mayores que se encargaban de las obras.

Por lo que respecta a la arquitectura de la Orden del Temple en Extremadura, es necesario tener en cuenta dos factores determinantes:

a) La dispersión geográfica de los enclaves que poseían frente a la mayor concentración de las propiedades de las órdenes de Santiago y Alcántara.

b) Las modificaciones que experimentaron sus posesiones a partir de la supresión de la orden en 1312 al ser abandonadas y entregadas a otros propietarios.

Estas dos circunstancias condicionan tanto la existencia de una unidad arquitectónica en sus obras como la posibilidad de un estudio lo más exacto posible a lo que fue la arquitectura de la Orden del Temple. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la pronta supresión de la Orden impidió el desarrollo de una arquitectura, castrense o no, más consolidada y que privó a los investigadores de la posibilidad de rastrear dicha evolución a partir de la documentación que, de los siglos XV y XVI fundamentalmente, sí se dispone para el estudio de las construcciones de otras órdenes militares.

Por otro lado y como es sabido, los constructores templarios utilizaron toda la tipología de arquitectura militar de su tiempo, desde la muralla poblacional hasta la

torre-atalaya solitaria, las cuales adaptaron a las condiciones del terreno sobre el que se asentaban¹⁶.

A grandes rasgos, podemos decir que la arquitectura de la Orden del Temple en Extremadura no difiere especialmente de la del resto de las regiones españolas. Se trata de una arquitectura eminentemente práctica, en la que la condición castrense predomina sobre cualquier otra. En efecto, la doble condición religiosa y militar de la Orden Templaria se decantó arquitectónicamente hacia este último aspecto en territorios como el extremeño, en el que incluso las obras religiosas promovidas por ellos dispondrán también de un eminente sentido militar, como más adelante tendremos ocasión de comprobar con el caso de la *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encina* de Burguillos del Cerro.

No podemos considerar como nota significativa de la arquitectura templaria extremeña la participación de mano de obra mudéjar en sus construcciones, pues esta misma participación se puede observar también en los enclaves de las órdenes de Santiago y Alcántara en la Baja Extremadura¹⁷. El uso del ladrillo es el elemento que más destaca a primera vista de esta participación de alarifes mudéjares en las construcciones templarias, pero además esta participación se constata también por el empleo de elementos arquitectónicos y decorativos eminentemente mudéjares, como es el caso del arco polilobulado o el alfiz, siendo ejemplos de ellos los que se conservan en la citada iglesia de Burguillos del Cerro.

CONSTRUCCIONES DE LA ORDEN DEL TEMPLE EN EXTREMADURA

Castillos

Castillo de Trevejo

Semiderruido en la actualidad, el castillo, de excelente situación estratégica en la zona, sería entregado a los Caballeros Templarios en 1166 por D. Fernando II como pago a sus servicios en su campaña hacia la raya portuguesa. Sería remodelado en el siglo XV con la construcción dentro del recinto de una torre pentagonal de sillería.

Castillo de Coria

Alfonso VII conquista la ciudad de Coria en 1142. En 1162 el señorío de Coria pasa a la Iglesia Compostelana, para en 1168, ser cedido por D. Fernando II a los Templarios mediante título de donación expedido en Al-

13. «Cuando a causa de las guerras contra los moros, y luego las de Portugal, estaba nuestra provincia en gran parte despoblada, los maestros y comendadores de las Órdenes, arrendaban los pastos sobrantes a los ganaderos de las Sierras, quienes con la renta pactada contribuían de manera primordial a revalorizar estas tierras» (A. Agúndez Fernández, *Viaje a la Serena en 1791*, Cáceres, 1955, p. 94).

14. J. L. Pastor Zapata y A. Ruibal Rodríguez, *Op. cit.*, p. 207.

15. S. Andrés Ordax, «La expresión artística de las Órdenes Militares en Extremadura», *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, 1985.

16. R. Oursel, *Peregrinos, Hospitalarios y Templarios*, Madrid, 1986, p. 370.

17. P. Mogollón Cano-Cortés, *El mudéjar en Extremadura*, Salamanca, 1987, p. 35 y s. Véase también M. Garrido Santiago, *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Mérida, 1989, p. 69.



Castillo de Coria. Torre del Homenaje

cántara el 10 de julio de 1168 y confirmado tres meses después en León¹⁸.

Mélida y Velo y Nieto se inclinan hacia la posibilidad de que el Castillo de Coria fuera levantado por los Templarios cuando ostentaban el señorío. Velo y Nieto se basa para ello en la similitud del Castillo de Coria con el de la «Torre de los Floripes» del Castillo de Alconetar. Como se ha señalado por parte de Navareño Mateos, lo que se conserva del Castillo de Coria no puede fecharse con anterioridad a la segunda mitad del siglo XV, como indican los elementos constitutivos del mismo, así como los arcos conopiales y escarzanos.

El Castillo se levanta en el punto más septentrional de la ciudad, en el ángulo NW de la muralla, dominando los dos lados más vulnerables del recinto amurallado. Dispone de una Torre del Homenaje de planta pentagonal irregular, a modo de tajamar de puente, lo que se ha querido ver como el resultado del aprovechamiento que en el siglo XV se hace de lo ya existente.

Castillo de Alconétar

El castillo y la villa, despoblada a partir del siglo XIII, de Alconétar surgieron a la vera del puente que se levantaba en la confluencia de los ríos Tajo y Almonte. En 1225, Alfonso IX dona la villa y fortaleza a la Orden del Temple, la cual hizo allí encomienda con jurisdicción



Fortaleza de Jerez de los Caballeros. "Torre Sangrienta"

sobre las poblaciones de Garrovillas, Talaván, Hinojal, Cañaveral y Santiago del Campo.

El puente estaba defendido por una torre de planta pentagonal, semejante a la del Castillo de Coria, que se denominó «Torre de Floripes» y que se alzaba sobre un promontorio levantado por los musulmanes con sillares romanos. La puerta de entrada se encuentra a unos cuatro metros de altura, lo que indica la necesidad de puente levadizo para su acceso. En cada frente dispone de un matacán.

Castillo de Alconchel

Se alza sobre un elevado cerro, llamado de Miraflores. Dispone de un trazado irregular por razones topográficas, con doble recinto y monumental torre del Homenaje.

El recinto exterior, del que quedan escasos restos, sería posiblemente una barbacana que únicamente se alzaba en la zona más accesible de la loma en la que se asienta la fortaleza, concretamente en aquella en la que se abría la puerta de acceso a la misma. El recinto interior es una construcción de mampostería y verdugadas de ladrillo, jalónada por torreones semicirculares, horadada por pequeñas aspilleras dispuestas a gran altura y coronada de almenas.

El acceso al interior del recinto fortificado se puede realizar por dos puertas. La principal se abre en arco apun-

18. G. Velo y Nieto, *Coria. Reconquista de la Alta Extremadura*, Cáceres, 1956, p. 87.

tado sobre el que se dispone un pequeño alfiz de tramo transversal curvo que cobijaría el escudo de armas hoy desaparecido. A través de esta puerta y de la dispuesta en el otro extremo del recinto interior se accede al patio de armas, en el cual y además de otras dependencias se encuentra una elevada torre del Homenaje de planta cuadrangular construida a base de mampostería, sillería y ladrillo. Este último material es el que se utilizó también en otras dependencias y en la capilla, reformada en época barroca, que se conserva en el interior de la fortaleza y de la que más adelante hablaremos.

Murallas y Castillo de Jerez de los Caballeros

Inmediatamente después de que Jerez fuera donada a los Templarios, éstos se disponen a levantar un amplio recinto amurallado que hasta fines del siglo XV encerrar el núcleo urbano de la población, cuyo desarrollo urbanístico, tanto interior como exterior, se ha visto condicionado por la presencia de la cerca. La muralla dispone de un perímetro próximo a los 1.500 metros y está realizada a base de mampostería con refuerzos de sillería en algunas zonas. Varios cubos y torres circulares jalonan los lienzos de una muralla de planta irregular almendrada. Tan sólo dos de las seis puertas que daban acceso al interior del recinto se conservan en la actualidad; se trata de las denominadas «de la Villa» y «Burgos». La primera de éstas, dispuesta en recodo, se perfila en primer lugar a partir de un arco de medio punto de sillería. Junto a la puerta se dispone un cubo de mampostería con refuerzos de sillería en los ángulos, que presenta, entre otros vanos, una ventana del arco de medio punto sobre columnillas y arquivolta que puede fecharse en el siglo XIII¹⁹. La puerta de Burgos se abre en arco apuntado y está defendida por un torreón semicircular.

La fortaleza cristiana sería construida en el lado suroeste del recinto amurallado, sobre la primitiva alcazaba musulmana por parte de la Orden del Temple²⁰. Posteriormente sería modificada por la orden de Santiago. Se trata de una construcción realizada a partir de la mam-

postería con refuerzos de sillería en las esquinas y organizada alrededor de un patio central de grandes dimensiones con forma pentagonal irregular. Las irregularidades que se observan en planta parecen responder a las reformas que, sobre el esquema árabe primitivo, realizaron sucesivamente las órdenes del Temple y Santiago sucesivamente, cambiando el posible rectángulo original por la forma actual²¹.

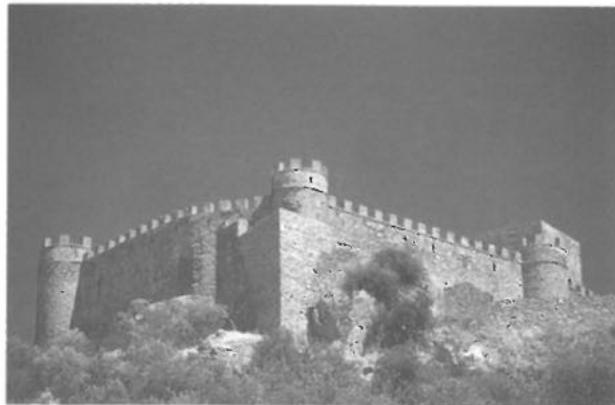
En la visita que la Orden de Santiago gira en 1498 a la fortaleza de Jerez de los Caballeros se citan cinco torres, las cuales se denominaban del Homenaje, de las Armas, de la Veleta, de la Casilla y del Carbón. De estas cinco es la del Homenaje la de mayores dimensiones (10,50 × 7,50 m). Junto a esta torre se encuentra uno de los dos accesos al interior del recinto; el otro se localiza en el frente occidental. Dicha torre del Homenaje (denominada también «Sangrienta» por las circunstancias antes reseñadas) ha querido emparentarse con la que protege la entrada a la fortaleza de Fregenal de la Sierra. Según nuestra opinión, resulta difícil relacionar dichas construcciones, aunque entre ambas haya coincidencia en el tipo de aparejo y de vanos geminados. La torre del Homenaje de la fortaleza jerezana es una magnífica mole de mampostería con refuerzos de sillares en las esquinas; un vano geminado recercado por un arco de medio punto y varias aspilleras son los únicos huecos que presenta la torre. El vano geminado es el correspondiente a una estancia abovedada con cañón apuntado de lajas de pizarra compactadas con cal que se dispone sobre el macizo de la zona inferior de la torre.

Castillo de Burguillos del Cerro

La antigua fortaleza árabe fue conquistada en 1230 por los Templarios, aunque tras una reacción musulmana se perdió poco después. La incorporación definitiva al dominio cristiano se produjo en 1238, cuando Fernando III confirmó su posesión a la Orden del Temple. Los caballeros templarios se encargaron de la repoblación de Burguillos, instalándose la población junto al castillo. Disuelta



Castillo de Burguillos del Cerro. Flanco meridional



Castillo de Alconchel. Vista general

19. Es de esta misma opinión J. R. Mélida, *Catálogo...*, t. II, p. 277.

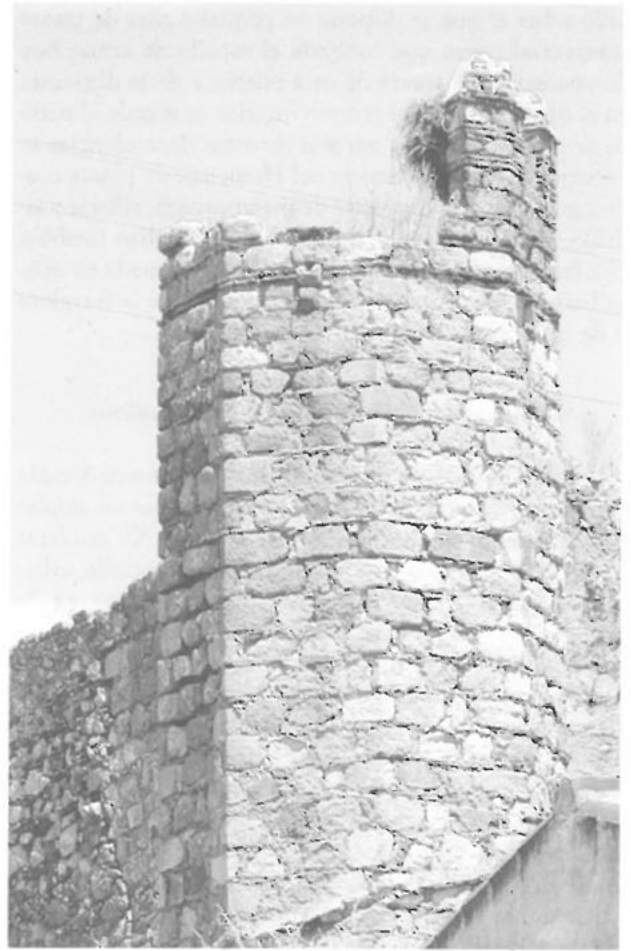
20. El Castillo de Jerez de los Caballeros ha sido ya objeto de estudio por parte de Casimiro González Conejo, «El castillo-fortaleza de Jerez de los Caballeros. Sede capital de la Orden del Temple en Es-

paña», *Revista de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, n.º 7, abril-junio, 1972, y recientemente por M. Garrido Santiago, «La fortaleza de Jerez de los Caballeros a fines del siglo XV», *Arte y Órdenes Militares*, Cáceres, 1985, pp. 73-90.

21. M. Garrido Santiago, *Op. cit.*, p. 8.



Castillo de Capilla. Vista general



Higuera de Vargas. Torre



Castillo de Fregenal de la Sierra. Torre del Homenaje y entrada



Castillo de Fregenal de la Sierra. Armas de los Templarios sobre la puerta de entrada a la fortaleza

la Orden del Temple, el castillo y la villa sería incorporados al señorío de Aguilar. Pero López de Ayala en la *Crónica del rey don Pedro* afirma que don Alfonso Fernández, señor de Aguilar, en los tratos que mantuvo para poseer la villa que lleva el nombre de su señorío, ofreció «una su villa con un castillo muy fermoso y muy bueno, que dicen Burguillos, que el rey don Alfonso le diera cuando la orden del Templo fue desatada»²².

Se trata de una construcción con dos recintos concéntricos de planta cuadrangular realizados con mampostería, más cuidada en el segundo recinto, donde además de la piedra se utiliza el ladrillo como elemento constructivo, sobre todo en las torres circulares. El recinto exterior está constituido por una barbacana almenada de no demasiada altura y de la que sólo quedan algunos restos. El interior presenta sendos cubos en los ángulos NE y SE, llamadas «Parda» y «del Homenaje», así como dos torres redondas al SO y NO, todas ellas unidas por lienzos de muralla almenada y con pequeñas aspilleras abiertas a gran altura. En el patio de armas existe un aljibe y otras dependencias subterráneas, así como la residencia de los propietarios de la fortaleza en fechas posteriores a la propiedad templaria.

La entrada al recinto interior la forma un arco ojival de cantería con matacán encima, bajo el cual se dispone el escudo de armas de los Vargas, propietarios de la fortaleza, junto con la de Higuera, desde el año 1374²³. Los nuevos propietarios remodelarían el castillo de Burguillos para convertirlo en una construcción de mayor empaque señorial frente al militar de la construcción templaria.

Castillo de Higuera de Vargas

Perteneció a la Orden del Temple hasta la disolución de ésta, siendo donada, junto con la fortaleza de Burguillos del Cerro, en 1374 por Enrique II de Trastámara a D. Alfonso Fernández de Vargas, cuyo apellido familiar se uniría desde entonces al nombre de la localidad.

Los escasos restos que se conservan del castillo nos muestran una edificación de planta cuadrangular realizada a base de mampostería y sillería. Torreones poligonales, de los que solamente queda uno en la actualidad, se dispondrían en las esquinas. Dicho torreón nos muestra además de los restos de su almenaje, el testimonio de la utilización de verdugadas de ladrillo entre los paramentos de piedra.

Castillo de Fregenal de la Sierra

El Castillo de Fregenal constituye un recinto de gran amplitud que en su mayor parte ha sido absorbido por el caserío. Presenta planta poligonal irregular realizada con mampostería y sillería. El coronamiento es almenado y bajo éste se alinean las aspilleras. Dispone de siete

torres, seis cuadradas y una pentagonal en los ángulos, estando en una de ellas, concretamente en la del Homenaje, la puerta de la fortaleza, la cual se perfila en arco ojival, sobre la cual y en una losa de mármol se ve esculpido el escudo de los Templarios (cruz de brazos iguales sobre la media luna). Más arriba se dispone uno de los matacanes que protegen la fortaleza. Al otro lado de la torre se abren dos vanos geminados de arcos apuntados realizados a base de sillería.

Mélida fechaba la mayor parte de la construcción en el siglo XIII, correspondiendo a dicha centuria la mayor parte de lo que en la actualidad se conserva.

Castillo de Capilla

Reconquistada en 1226, la fortaleza volvería a caer en manos musulmanas hasta que fue definitivamente tomada por las tropas fernandinas con auxilio de la Orden del Temple, pasando, al ser suprimida ésta, a ser propiedad de la Orden de Alcántara²⁴, siendo desde el siglo XIV parte del señorío de los Zúñiga, a cuya etapa corresponde la mayor parte de lo que actualmente se conserva de la fortaleza²⁵.



Castillo de Almorchón. Torre pentagonal

22. Citado por J. R. Mélida, *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925 t. II, p. 179.

23. C. Fernández Daza-Alvear, *Op. cit.*, p. 19.

24. Nicolás Pérez Jiménez, *Historia del Estado de Capilla*, Cáceres, 1906.

25. A. Ruibal Rodríguez, «El castillo de Capilla», *Castillos de España*, n. 94, 1987, pp. 19-30.



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encina de Burguillos del Cerro. Cabecera

La fortaleza disponía de un recinto pentagonal irregular con muralla almenada y defendida por algunos torreones circulares. Un estrecho adarve ponía en comunicación estos torreones. Del conjunto de torres cilíndricas que jalonaban el perímetro del castillo, destacan las que se disponen en el frente suroeste; se trata de tres torres de mayor circunferencia y altura que las restantes, las cuales están igualmente comunicadas por adarves.

La obra está realizada fundamentalmente con mampostería, cuyo uso indica la parte de la fortaleza que puede adscribirse a la etapa templaria de la misma siendo importante la utilización del ladrillo en los enmarques de vanos y en las verdugadas decorativas que compartimentan las torres, así como en las cúpulas de éstas. En este sentido, es preciso llamar la atención sobre la que pudiera ser la torre del Homenaje de la fortaleza, la cual dispone de una espléndida cúpula de ladrillo y varios vanos de arco de medio punto, uno de los cuales, concretamente el de una de sus puertas, se abre en esviaje. Se cree que la utilización del ladrillo, como en los demás casos citados, se debe a la participación de alarifes mudéjares, lo cual puede además confirmarse con los restos de alfices de ladrillo que se aprecian en los muros del patio de armas. Estos elementos mudéjares del castillo se suman a los que existen en la población que surgió a sus pies, la cual fue un importante centro de concentración poblacional mudéjar²⁶.

Castillo de Almorchón

En 1236 las órdenes del Temple y de Alcántara pleitean por el dominio de una heredad llamada Cabeza de Esparragal. Fernando III falla a favor de la orden de Alcántara y en compensación entrega a los caballeros Templarios el castro de Almorchón en diciembre de 1236 con sus límites territoriales²⁷. Sin embargo, en 1309 Alfonso IX cede definitivamente el castillo a la Orden de Al-

cántara. Dado su destacado y estratégico emplazamiento, el castillo de Almorchón, aunque la villa del mismo nombre se despoblara a partir de mediados del siglo XIV, seguiría conservando sus funciones militares hasta fines del siglo XV²⁸.

Construido en lo alto de una prominente formación rocosa que le proporciona una importante defensa natural, el castillo tuvo su origen en una fortificación islámica, de la que no quedan restos, pues la ocupación cristiana supuso una transformación completa de la fortaleza con la construcción de nuevas defensas, que se concretaron en la construcción de cortinas y torres circulares semejantes a las de Capilla. Dispone de una Torre del Homenaje de planta pentagonal a modo de tajamar de puente que se asemeja a la de los castillos de Coria y Alconétar. Dadas las características de la torre, en cuyo sótano existe un aljibe, se piensa que pudiera ser una edificación del siglo XIV²⁹. Toda la construcción de la torre, el elemento mejor conservado de la fortaleza, es de mampostería, con ladrillo en los ángulos y en las ventanas y aspilleras. La puerta, situada en el muro noroccidental, se perfila en arco ligeramente apuntado de ladrillo, aunque exteriormente fuera transformada en fechas posteriores al dominio templario en un vano adintelado de cantería. Estas y otras transformaciones sobre la primitiva construcción corresponden al último tercio del siglo XV y a la iniciativa del comendador Alonso Rol, cuyo escudo de armas aparece sobre la puerta.

Se conservan también parte de una torre cilíndrica, de mampostería y verdugada de ladrillo, así como algunos lienzos de muralla dispuestos a distintos niveles. Dichos lienzos son los restos de los dos recintos exteriores, que debían defender a la antigua villa medieval de Almorchón, y de la llamada «coraxa» en el siglo XVI, que protegían los flancos meridional y oriental de la fortaleza, pues el septentrional lo defendía la pronunciada formación rocosa de la Sierra de Tiros en la que se asienta aquella. Los recintos más exteriores, construidos a base de piedra y barro, disponían de troneras, y la «coraxa», realizada exclusivamente con mampostería y adaptada a las afloraciones rocosas del terreno, presentaba algunos cubos³⁰.

Castillo de Puebla de Alcocer

Al parecer, la Puebla de Alcocer llegó a ser el centro de uno de los bailiados templarios meridionales de mayor importancia económica, como se deduce del inventario de sus bienes³¹.

Resulta muy difícil identificar la parte de obra del castillo que corresponde a la época templaria del mismo, pues después de pasar a la Orden de Alcántara y la consiguiente reedificación del mismo, la fortaleza sufría nuevas transformaciones importantes en el siglo XV y como

26. P. Mogollón Cano-Cortés, *El mudéjar en Extremadura*, Salamanca, 1987, p. 151 y ss.

27. «...queriendo el Rey gratificante este servicio que le había hecho, hizo merced a el [al maestre del Temple D. Esteban de Belmonte] y a su Orden de el castillo de Almorchón con todos sus términos, como lo dividía con el de Capilla,» (A. de Torres y Tapia, *Crónica de la Orden de Alcántara; Bullarium...*, Madrid, 1768, p. 73 y s.)

28. A. Navareño Mateos, *Arquitectura militar de la Orden de Alcántara en Extremadura*, Cáceres, 1987, p. 284 y s.

29. J. Pastor Zapata y A. Ruibal Rodríguez, *Op. cit.*, p. 215.

30. Estos datos se deducen de la visita girada a la fortaleza en 1587. Vid. A. Navareño Mateos, *Op. cit.*, p. 285.

31. Vid. J. Castan Lanaspá, *Op. cit.*, p. 26.

consecuencia de la entrega de la villa a Don Gutierre de Sotomayor por el monarca Don Enrique³².

De dicha fortaleza conviene quizás destacar por su similitud con otras construcciones templarias de la zona, la torre del Homenaje cilíndrica que se levanta en el interior del recinto fortificado, así como las verdugadas de ladrillo entre la mampostería de la edificación y los restos de fábrica mudéjar existentes en diferentes zonas. No obstante, la mayor parte de la edificación pertenece a la etapa en la que la fortaleza era propiedad de los Sotomayor.

Iglesias, ermitas y capillas

Como es sabido, el papa Inocencio II autorizó a la Orden del Temple en sus bulas *Militia Dei* (1145) y *Omne datum optimum* a erigir en el recinto de sus casas y encomiendas oratorios particulares para oír los oficios divinos y ser enterrados. Esta circunstancia ayuda a entender la proximidad de algunas iglesias dedicadas a la advocación templaria de Santa María a las fortificaciones extremeñas y andaluzas, así como la necesidad de que aquellas construcciones eclesiásticas llegaran a formar parte de la fortaleza.

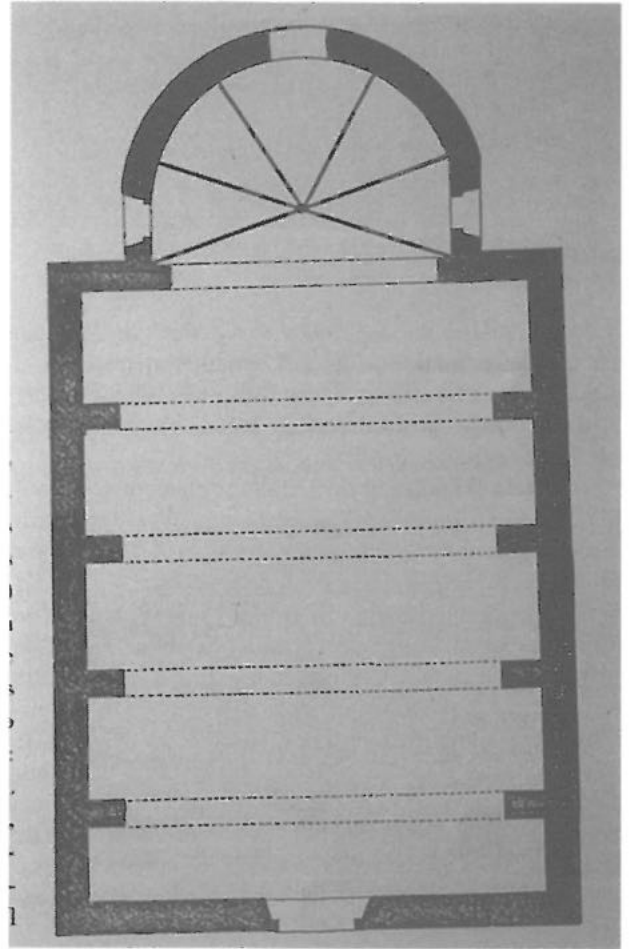
Aunque no se conserva resto ni testimonio que nos permita confirmarlo, es de suponer que la *iglesia parroquial de Santa María* de Jerez de los Caballeros debió haber tenido alguna relación con la Orden del Temple. Su proximidad al castillo y su advocación a Santa María, como era norma general en las iglesias de las poblaciones de su propiedad, animan a pensar en este sentido. Ocurre esto mismo en el caso de la *Iglesia de Santa María* de Fregenal de la Sierra, siendo en esta ocasión mucho más clara la relación, pues en este caso la iglesia constituye un anejo del castillo, de forma que uno de los cubos de éste defendía también el templo, cuya puerta occidental de arco ligeramente apuntado sobre dos columnas con capiteles decorados con hojas de higuera pueda fecharse en el siglo XIII.

Esta misma condición de iglesia-fortaleza se nos presenta claramente en el caso de la *Iglesia de Santa María de la Encina* de Burguillos del Cerro, situada en una pequeña meseta del alto en el que se encuentra el castillo. Por lo que de dicha iglesia se conserva, podemos decir que se trataba de una construcción de tres naves separadas por arcadas de arcos apuntados sobre pilares de planta octogonal y techumbre de madera a dos aguas. La estructura de la capilla mayor, de planta cuadrada, muros lisos sin contrafuertes y recios muros de sillarejo con refuerzos de sillería en las esquinas, a cuya terraza superior se accede a través de una escalera de caracol, así como los estrechos vanos a modo de aspillera que aún se aprecian en la construcción, nos hablan en el sentido de que ésta debió funcionar también como fortaleza³³.

32. En dicha licencia, confirmada en 1449, se daba autorización «para que podades facer e que sea fecho o edificado de nuevo de la longura e anchura e altura e fortaleza en la manera que vos quisieredes e por bien tuvieredes» (A.H.N., Sección de Osuna. Antiguo Inventario de papeles pertenecientes al Estado de Puebla de Alcocer. Vol. I, p. 83. Citado por E. Cooper, *Castillos señoriales de Castilla, siglos XV*

El arco triunfal apuntado que separa la cabecera de la nave central apoya en pilastras de escasa altura en cuyas esquinas se disponen columnillas cuyos capiteles se decoran con cabezas humanas y formas vegetales muy esquemáticas. El resto de la decoración figurativa de la iglesia se reduce a los canes zoomórficos de los que arrancan los nervios de la cubierta de la cabecera, la cual corresponde a fechas posteriores al siglo XIII, de igual forma que otros elementos, como la puerta sur, abierta en arco ligeramente apuntado, o la norte, la cual se perfila en arco de medio punto rebajado; ambas se enmarcan en un alfiz, que en el caso de la puerta meridional llega hasta el suelo y que en la norte arranca de canes decorados con esquemáticos rostros humanos.

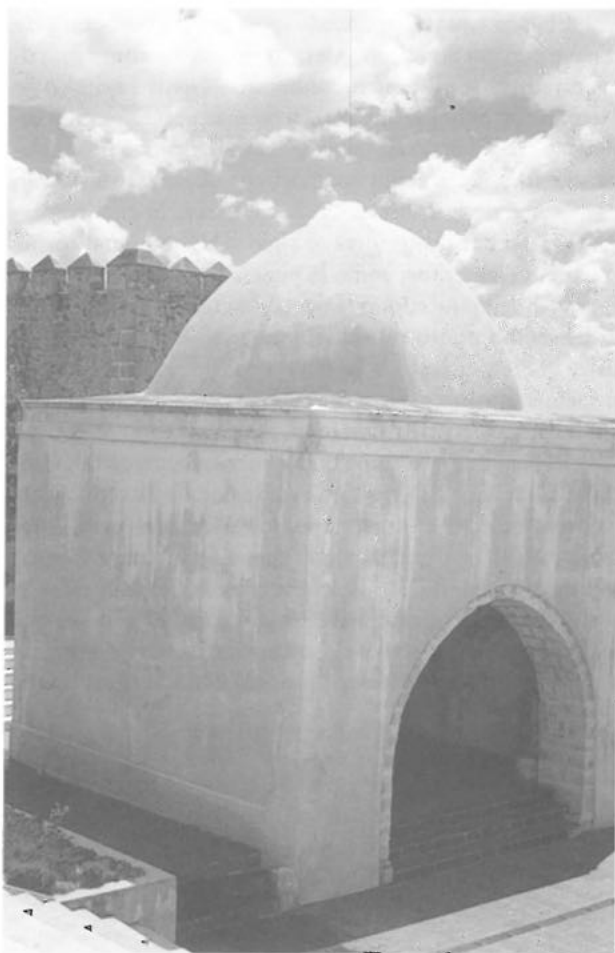
Estos alfices se suman a los otros elementos de progenie islámica existentes en el interior de la capilla mayor; uno de ellos es un arco polilobulado que forma, junto con un alfiz, el recerco en relieve de un vano en arco apuntado, cuya utilidad desconecemos. El otro es un conjunto de tres arcos de ladrillo, también polilobulados, que se disponen embutidos en el tramo horizontal del presbiterio. Este tipo de elementos arquitectónicos, así como



Ermita de Nuestra Señora de la Coronada (Trujillo). Planta (por Salvador Andrés Ordaz)

y XVI, Madrid, 1980, vol. I, p. 282). Véase también A. Ruibal Rodríguez, «Una muestra de las dificultades de consolidación de un señorío nacido en el siglo XV: Las construcciones militares del señorío de La Puebla», en *Señorío y Feudalismo*, Zaragoza, 1989.

33. Este tipo de iglesia-fortaleza se dará también en las obras templarias francesas, como es el caso de la encomienda de Celles.



Fortaleza de Jerez de los Caballeros. Capilla

el tipo de pilares en las naves y el uso del ladrillo como material constructivo —el cual también aparece en el castillo— nos está indicando con toda probabilidad el concurso de mano de obra mudéjar en la obra tanto de la iglesia como de la fortaleza.

A varios kilómetros de Trujillo se encuentra la *ermita de Nuestra Señora de la Coronada*, una obra significativa de la repoblación extremeña del siglo XIII. Se trata de una construcción de la segunda mitad del siglo XIII de la que sólo quedan algunas ruinas y que al parecer fue edificada por la Orden del Temple. Se debió tratar de un templo de notables dimensiones, con nave única de cinco tramos separados por arcos diafragma que sostenían una techumbre de madera. La cabecera disponía de un solo ábside, algo más estrecho que la nave, de planta semicircular y cubierto por medio de una bóveda de seis paños de esfera sostenidos por otros tantos nervios que descargaban sobre ménsulas. En la clave común aparece una M (María) y en la puerta, cuyas piedras se encuen-

tran en un caserío próximo, la inscripción «Maestre Gil/de Cuellar m/e fecit era / de mil e CC/C annos doze». La ermita se realiza pues en 1274 y, manteniendo algunas semejanzas con la coetánea iglesia de Santiago de Medellín, responde a las características del estilo protogótico que identifican al maestro³⁴.

Con respecto a la tipología tradicionalmente admitida como propiamente templaria y hoy puesta en duda por investigadores del tema como Lambert u Oursel, como es la de planta central, circular o poligonal, no existe ningún resto ni testimonio que nos permita constatar su existencia en Extremadura ni en Andalucía, la construcción más próxima a nuestra zona es la capilla octogonal del Castillo templario de Tomar, en Portugal. Sin embargo, en el interior de la fortaleza de Jerez de los Caballeros se encuentra una capilla de planta cuadrangular (7,50 × 7,50 m) y cubierta con cúpula de ocho paños que surge al convertir en octógono las trompas dispuestas en cada ángulo del cubo del edificio, cuya existencia se constata en el siglo XVI, y bien pudiera haber sido originalmente una capilla templaria a tenor de sus características y de su emplazamiento, a pesar del aspecto islamizante que se ha querido dar a la obra con la reconstrucción que se ha efectuado recientemente en la misma. Las características arquitectónicas de la capilla nos animan a pensar en su origen templario y a diferenciarla de la que se construye en la fortaleza a fines del siglo XV³⁵. Por otra parte, la sencillez de la obra concuerda con la simplificación que tanto que tanto en planta como en decoración llegaron los Templarios a levantar sus capillas en toda Europa bajo la influencia cisterciense³⁶. Varios arcos apuntados de ladrillo, que en el centro de las paredes laterales apoyan en pequeñas columnas de piedra, conforman la estructura de las paredes interiores de la construcción, a la cual se accede a través de un gran arco petreo de igual perfil.

Otro caso semejante es el del castillo de Alconchel, en cuyo interior se conservan aún los restos de una capilla también de planta cuadrada y cubierta mediante cúpula hemisférica, la cual sería seguramente transformada en época barroca. Nada se conserva en cambio de la capilla llamada *de la Magdalena* que se adosaba a la torre del Homenaje del castillo de Almorchón, que a mediados del siglo XVI se encontraba medio derruida y que a fines de dicho siglo fuera reedificada³⁷. Sin embargo, no podemos relacionar necesariamente la presencia de estas capillas con la orden del Temple, pues, como es bien sabido, la existencia de capillas en el interior de las fortalezas constituye algo bastante frecuente también en las fortificaciones de las otras órdenes militares, por lo que algunas de éstas bien pudieran datar de las fechas en las que los antiguos castillos templarios pasan a ser propiedad de las órdenes de Alcántara y Santiago.

34. S. Andrés Ordax, «Un arquitecto del siglo XIII en Extremadura: El maestro Gil de Cuéllar», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LIII, Valladolid, 1987.

35. A fines del siglo XV y además de varios aposentos se construye «una yglesia de una capilla y una tribuna en ella» (Archivo Histó-

rico Nacional. Orden de Santiago. Libro de Visitas 1130-C, p. 113. Citado por M. Garrido Santiago, «La fortaleza de Jerez de los Caballeros...», *op. cit.*, p. 78).

36. R. Oursel, *op. cit.*, p. 405.

37. A. Navareño Mateos, *Arquitectura militar...*, p. 289.

RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DE FORMAS ARTÍSTICAS FRANCESAS EN LA MINIATURA CATALANA DEL ESTILO INTERNACIONAL Y SU PROYECCIÓN EN EL REINO DE VALENCIA *

Josefina Planas Bodenas
Universidad Autónoma de Barcelona

Durante los últimos años del siglo XIV y principios del XV comenzaron a llegar a Cataluña los modelos estilísticos que configuraron el estilo internacional, estableciéndose en los inicios una relación de dependencia entre las obras de arte catalanas y los centros de creación artísticos franceses, entendiendo este vínculo como una relación de consecuencia entre la periferia (Cataluña) y el centro (Francia)¹. Es más, en la asimilación de estas formas procedentes de Francia y como es habitual en la concepción de modelo en el mundo medieval, existió cierta libertad de interpretación por parte del artista permitiendo, por ejemplo, la yuxtaposición de esquemas iconográficos y compositivos autóctonos. Las cualidades personales de los artistas, la pujanza económica de la burguesía mercantil y el apoyo de la Corona, a pesar de la bancarrota, convirtieron a Barcelona en uno de los principales centros de creación artística de la Península Ibérica.

A estos factores habría que añadir razones geográficas, la proximidad con el sur de Francia; políticas, el acercamiento de los monarcas aragoneses hacia la corte del duque de Berry y religiosas (Cisma de Occidente) que modificaron la dependencia catalana con respecto a las nuevas formas gestadas más allá de los Pirineos. En un intento de sistematizar el proceso, podemos suponer que la transmisión de modelos foráneos pudo realizarse del siguiente modo:

1. Mediante la adquisición e intercambio de manuscritos en los centros de producción franceses. La presencia de códices foráneos en la Corona de Aragón fue constante, solicitados especialmente por los monarcas catala-

nes y utilizados como posible fuente de inspiración por los artistas. Por ejemplo, el 6 de marzo de 1383, desde Zaragoza, el infante Juan hace saber al duque de Berry que ha recibido la Biblia y el libro de «Civitate Dei» que le había solicitado y aprovecha la ocasión para pedirle otra parte de la Biblia y un «Tito Livio»². Durante ese mismo año el príncipe pide al camarlengo del rey de Francia un libro de milagros de «Madona Santa María»³.

Las relaciones con la curia cismática de Aviñón fueron altamente fructíferas. Bajo los auspicios de mercaderes catalanes residentes en la ciudad papal o de importantes prelados se encargaron una serie de manuscritos que facilitaron la infiltración de tradiciones nórdicas en los territorios de la corona: Misal custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Res. 10) procedente de la biblioteca de Felipe V, encargado por el «specyare» Bertrán de Casals, vecino de Aviñón, para la capilla de la hermandad de la Santa Cruz⁴, un Misal procedente del monasterio de San Cugat del Vallés (A.C.A. ms. 29)⁵, entre otros. También debemos asociar a este grupo un magnífico Pontifical Hispalense (Biblioteca Colombina)⁶ en cuya decoración intervienen diferentes personalidades, alguna de ellas vinculada muy directamente con los miniaturistas que decoraron el Misal de San Cugat (1402) (A.C.A. ms. 14)⁷, obra cumbre de esta tendencia estilística.

El duque de Montblanc, futuro Martín I, el 20 de mayo de 1366 daba órdenes para que le fuesen traídos de Aviñón una serie de libros litúrgicos: legendarios, responsoriales, evangelarios... para el monasterio de la Vall de Crist. Una vez proclamado rey consta que el 6 de julio

* El estudio de este tema ha sido llevado a cabo gracias a una ayuda a la investigación concedida por la Fundación Caixa de Barcelona, ámbito del Patrimonio Histórico-Arqueológico, en 1990. El análisis del Libro de Horas perteneciente a la British Library (ms. Egerton 2653) fue realizado mediante una ayuda de corta estancia en el extranjero otorgada por la Comissió Interdepartamental de Recerca i Innovació Tecnològica (C.I.R.I.T.) el 12 de enero de 1987. Desde aquí, deseo hacer llegar mi agradecimiento a Joaquín Yarza por la información facilitada referente al libro de Horas Egerton.

1. A. Serra, *Periferies, «D'Art»*, n.º 2 (1986) p. 49.

2. A. Rubio i Lluch, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, vol. I, Barcelona 1908, p. 307 doc. CCCXXXVI. La biblioteca del duque de Berry ofrecía un movimiento constante de entradas y salidas con motivo de ofrecer regalos o de efectuar intercambios con otros miembros de la aristocracia. Estos movimientos quedaban atestiguados en los inventarios que controlaban la colección ducal. L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, París 1907, parte I y II. P. Durrieu, *La Bible du duc Jean de Berry conservée au Vatican*, Extracto de la *Revue de l'art ancien et moderne*, París 1910, pp. 5 y 6. J. Lognon y R. Cazelles, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, París 1970, p. 8.

3. A. Rubio i Lluch, *Documents...*, vol. I, p. 315 doc. CCCXLVI.

4. J. Domínguez Bordona, *Miniatura, «Ars Hispaniae»* Historia del Arte Hispánico, vol. XVIII, Madrid 1962, p. 187.

5. Miguel i Rosell: *Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del monestir de Sant Cugat del Vallès*, Arxiu de la Corona d'Aragó, p. 53.

6. J. Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid 1929, p. 102. C. Boutelou y Soldevila, *Códices ilustrados de la Biblioteca Colombina*, «Museo Español de Antigüedades», tomo I (1872), pp. 151 a 157.

7. La influencia aviñonesa también se deja sentir en manuscritos del reino de Valencia, asociados de manera poco convincente con Cataluña por Pere Bohigas. Se trata de un Pontifical (Valencia, Archivo de la Catedral, ms. 119) que había pertenecido al obispo Vidal de Blanes quien gobernó la diócesis entre 1356 y 1369; y un Misal romano (Valencia, Archivo de la Catedral ms. 144) con representaciones muy próximas a las del Misal de San Cugat (A.C.A. ms. 14). P. Bohigas, *La Ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Período gótico y renacimiento, vol. I, Barcelona 1965, pp. 216 y 217. E. Olmos y Canalda, *Prelados valentinos*, Valencia 1949, pp. 90 y 91.

de 1407, hizo entregar cien escudos de oro, destinados a la compra de libros en París⁸.

El intercambio bibliófilo con la otra vertiente de los Pirineos era desigual y por supuesto desfavorable a los estados aragoneses. No obstante, desde la Corona se enviaban códices, como verifica un documento datado en 1393, en el que Juan I participa al duque de Berry que mediante Guillermo Copons recibirá la piedra llamada «betza», dos mulas, cinco camellos «et un libre de Marcho Polo»⁹.

2. Debido al desplazamiento de artistas foráneos a Cataluña. En 1388 Juan I reclama la presencia de un artista que proporcione modelos a sus bordadores, le llegan noticias de Jacques Coene y trata de ponerse en contacto con él aunque se desconoce si la gestión tuvo un resultado positivo¹⁰. Juan Meles, principal miniaturista del Misal de San Cugat (A.C.A. ms. 14) era extranjero, según consta en una inscripción del fol. 488v: «Johannes Meles presbyter oriundus Britaniae»¹¹. La personalidad de Juan Melec ha sido vista con otra perspectiva por ciertos sectores de la historiografía francesa. Jean Porcher ha barajado en diversas ocasiones la hipótesis de que el Maestro de las Horas de Rohan (París, Bibl. nat. ms. lat. 9471) (1418) fuera un iluminador catalán establecido en París, llamado por Yolanda de Aragón, esposa de Luis II d'Anjou, para decorar dichas Horas¹². Las razones que le inducen a tal suposición es la originalidad de dicho maestro sin paralelos estilísticos en el arte francés de la época y las concomitancias existentes entre dicho maestro y las miniaturas del Misal del Archivo de la Corona de Aragón (ms. 14).

Concluyendo, podemos afirmar que salvo casos puntuales, sería escasa la presencia de artistas extranjeros en el Principado, dada la insolvencia de la Corona y las dificultades que tenía para poder remunerar adecuadamente a los artistas¹³.

3. Mediante el posible desplazamiento de algún artista catalán a los centros de producción franceses. Esta hipótesis, que hemos defendido en diferentes ocasiones

nos parece perfectamente válida a la hora de enjuiciar las aportaciones de Rafael Destorrents. El Misal de Santa Eulalia (Archivo de la Catedral de Barcelona, cod. 116) (1403) única obra documentada y conservada de este miniaturista, el folio de un Libro de Horas del Museo Episcopal de Vic y diversas miniaturas de un Breviario (Real Monasterio de El Escorial, a.III.1)¹⁴ sirven para afirmar tal suposición ya que los antecedentes estilísticos de Destorrents hay que buscarlos entre una serie de maestros del Norte de Francia tales como Jean Le Noir, iluminadores del círculo de Jean de Sy, Maestro de la Pasión, Maestro de la Trinidad, Maestro del Paramento y taller, Pseudo-Jacquemart y algunos miniaturistas no clasificados de las Pequeñas Horas (París, Bibl. nat. ms. lat. 18.014) y de las Muy Bellas Horas de Nuestra Señora de Jean de Berry (París, Bibl. nat. ms. nouv. acq. lat. 3.093), artistas activos en torno a los años 1370-1390¹⁵.

Siguiendo el proceso evolutivo de recepción y asimilación, Barcelona fue transformándose paulatinamente en uno de los principales centros de creación artísticos de la Península, irradiando sus modelos hacia otras ciudades que podríamos denominar momentáneamente «secundarias» o periféricas, pero que en un plazo de tiempo breve llegarán a eclipsar a la Ciudad Condal. En concreto, nos estamos refiriendo a Valencia, ciudad un tanto anónima a nivel miniaturístico durante el siglo XIV que sorprendentemente adquirió la primacía artística de los estados aragoneses durante el s. XV, dejando de ser un núcleo periférico dependiente de Barcelona, para convertirse a su vez en un centro creador¹⁶.

El Estilo Internacional irrumpió en el reino de Valencia con unas formas totalmente evolucionadas. La pintura, disciplina que adquirió mayor esplendor que la miniatura de esos años, recibió las nuevas formas estéticas gracias al impulso de tres personalidades de diversa índole: el maestro italianizante del retablo de fra Bonifacio Ferrer¹⁷, el controvertido Marçal de Sax y Pere Ni-

8. J. Gudiol, *Els Trescentistes*, 2ª parte. La pintura mig-aval catalana, vol. II, Barcelona s.a., p. 249.

9. (A.C.A. reg. n.º 1.966, fol. 39). F. Bofarull, *Antiguos y nuevos datos referentes al bibliófilo francés Juan de Francia, duque de Berry*, «Revista de Ciencias Históricas», tomo V (1897) p. 53. L. Delisle, *Recherches sur la librairie...*, vol. II, p. 305, n.º 197.

10. J. Puiggarí, *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras» vol. III, Barcelona 1880, p. 79. Heriard Dubreuil atribuye a Jacques Coene las hojas sueltas de un Carnet de dibujos (Florencia, Uffici), que según sus teorías, elaboraría Coene en la ciudad del Turia entre 1395 y 1398. M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia 1987, vol. I, p. 147.

11. Tenemos conocimiento de la existencia de un tal «Johanni iluminador francés» en 1403 y un «Johannes illuminator librorum domini regis», citado en el testamento del canónigo de la seo barcelonesa Poncio Tàhus de 1409, ignorando si son la misma persona o artistas diferentes. J. Gudiol, *Els Trescentistes*, p. 326. J. M.ª Madurell Marimon, *Códices miniados*, «Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens» 16 band (1960) p. 95 doc. 26.

12. J. Porcher, *L'enluminure française*, París 1959, pp. 66 y 67. Del mismo autor: *L'enluminure vers 1400*, *L'art européen vers 1400*, Viena 1962, pp. 148 y 149. Opinión puesta en tela de juicio por Frédéric Lyna, Marcel Thomas y Millard Meiss. F. Lyna, *A propos du maître de Rohan*, «Scriptorium» n.º XV, vol. II (1961) pp. 298 a 300. M. Meiss, M. Thomas, *Les Heures de Rohan*. Paris Bibliothèque nationale ms. latin 9.471, París 1973, p. 16.

13. J. Yarza, *El artista catalán en 1400*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar» vol. XX (1985) p. 42.

14. J. Planas, *El Misal de Santa Eulalia*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», vol. XVI (1984) pp. 33 a 62. De la misma autora: *Rafael Destorrents: una miniatura inédita en un Libro de Horas del Museo Episcopal de Vic*, «D'Art» n.º 14 (1988) pp. 73 a 81. *Un manuscrito catalán iluminado en torno a 1400*: El Breviario (a.III.1) de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, «Reales Sitios» (en prensa).

15. Esta hipótesis parece reforzarse cuando se constata que siendo infantes Juan I y Martín el Humano enviaban anualmente sus músicos a las escuelas de Alemania o Flandes, con el fin de renovar sus repertorios musicales, cosa que también podían haber hecho con los miniaturistas. Recordemos que el escultor Pere Ça Anglada fue enviado a Flandes por el obispo Ramón de Escalles y el capítulo de la seo barcelonesa, con el fin de recabar información sobre los coros que se estaban realizando en el Norte de Francia. H. Angles, *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372-1404*, «Estudis Universitaris Catalans» vol. XXI (1936) p. 614. M. R. Teres Tomás, *Pere Ça Anglada*. Introducció de l'estil Internacional en l'escultura catalana, Barcelona 1987, p. 17.

16. Existieron causas económicas y políticas que motivaron esta situación. Barcelona comenzaba a sufrir las consecuencias de la crisis y además, la burguesía valenciana fue favorecida por Fernando de Antequera después del Compromiso de Caspe, en deuda al apoyo recibido para su proclamación. Fue un desplazamiento hacia el sur de la capitalidad de la Corona de Aragón, lo que se ha venido en denominar el triunfo de los reinos continentales sobre Barcelona. M. Sanchis Guarner, *La València del XV*, «El siglo XV Valenciano» Valencia, Museo de Bellas Artes, Mayo-Junio 1973, pp. 9 a 11.

17. Identificado en una publicación reciente con Lorenzo Zaragoza. J. M.ª Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid 1990, p. 320.

colau¹⁸. Con respecto a la miniatura, peor analizada, han sido muy pocos los autores que se han planteado los orígenes del estilo «internacional» y las relaciones con Cataluña. Desde estas líneas pretendemos demostrar la conexión existente entre un grupo de códices valencianos y la ilustración del libro catalana, cuando esta última iba a la cabeza de la renovación artística.

Ante la ausencia de testimonios documentales que corroboren cualquier suposición, resulta imposible dilucidar cual era el origen del miniaturista encargado de iluminar el Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2529). El continuo intercambio de artistas entre Cataluña y Valencia, impide por el momento, tomar partido entre uno u otro reino. Sea cual fuere su identificación, el influjo de este maestro se deja sentir en un buen número de manuscritos valentinos, creando una escuela totalmente personal. Fue un iluminador conocedor de la miniatura francesa como demuestra el calendario del Breviario del rey Martín, ilustrado mediante una serie de imágenes inspiradas en manuscritos franceses análogos. La comparación del Antiguo y Nuevo Testamento, efectuada en el mensario, había sido expuesta con anterioridad en el Breviario de Belleville (París, Bibl. nat. ms. lat. 10.484) (1343), copiada en el Libro de Horas de Juana de Navarra (París, Bibl. nat. ms. nouv. acq. lat. 3.145), en el de su nuera Yolanda de Flandes (Yates Thompson ms. 27) y más tardíamente, con algunas modificaciones puntuales, en las Pequeñas Horas (París, Bibl. nat. lat. 18.014) y Grandes Horas de Jean de Berry (París, Bibl. nat. ms. lat. 919)¹⁹.

El Breviario fue una obra de gran envergadura y suntuosidad decorado con un crecido número de miniaturas —varias páginas están completamente iluminadas— acompañadas de una rica decoración marginal, contribuyendo

todo ello a la magnificencia del conjunto. Las figuras son de canon corto respondiendo generalmente a una serie de arquetipos no demasiado alejados de Rafael Destorrents, autor del Misal de Santa Eulalia (1403), sin alcanzar las cotas de lirismo y expresividad del códice barcelonés (Fig. 1).

La realización del Breviario real, llevada a cabo en el monasterio de Poblet, no estuvo exenta de dificultades ya que una disposición epistolar del monarca fechada el 17 de febrero de 1603, dirigida al abad de San Cugat nos informa de la solicitud de un iluminador para finalizar un breviario, supuestamente el comentado, comprometiéndose el monarca a enviar su iluminador al abad de San Cugat una vez se hubiera concluido la obra regia²⁰.

Fruto de la interdependencia que existió entre la miniatura catalana y valenciana durante los primeros años del estilo Internacional son las ilustraciones del Liber Instrumentorum de la Catedral de Valencia (Archivo ms. 162) y de un códice perteneciente a la Biblioteca Nacional de Palermo (ms. XIII F. 15) escrito en latín. El primero de ellos posee la primera página orlada, con inicial iluminada y una miniatura en la parte superior (Fig. 2). La ilustración se halla ocupada preferentemente por la Virgen y el Niño sobre un trono gótico, frente al cual Jaime I, arrodillado sosteniendo una filacteria, hace la promesa de dotar a la iglesia de Valencia. A su lado un obispo de mayor tamaño identificable con Hugo de Llupià i Bages, gracias al escudo de armas representado en el margen inferior²¹. Fue prelado de la sede valentina entre 1398 y 1427²². Va acompañado por una serie de religiosos dos de los cuales le sujetan el báculo y la mitra²³. A instancias del citado obispo el cabildo de Valencia decidió compilar esta obra el 29 de enero de 1403. Amparo Villalba

18. Ch. R. Post, *A History of spanish painting*, vol. III, Cambridge-Massachusetts 1930, reedición Nueva York 1970, pp. 11 y ss. J. Yarza, *La Edad Media*, «Historia del Arte Hispánico», Madrid 1980, p. 384. Menos justificable nos parece la presencia del catalán Guerau Gener en Valencia, colaborando con Gonçal Peris, en un momento en el que no escaseaban los encargos en Barcelona. También pudo ser uno de los nexos que facilitará la influencia del estilo Internacional catalán. Partiendo de este supuesto Saralegui analizó en un artículo superado actualmente, la problemática del influjo catalán en el reino de Valencia. L. Saralegui, *Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia*, «Archivo del Arte Valenciano» (1935) pp. 19 a 56. L. Cervero Gomis, *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, «Archivo de Arte Valenciano» (1956) n. 39 pp. 107 y 108.

19. J. A. Herbert, *Illuminated manuscripts*, Londres 1911, pp. 242.

20. Por nuestra parte existen ciertas dudas de que el miniaturista solicitado accediera a las súplicas del monarca, dada la unidad estilística observada en el Breviario, al menos a nivel de ilustraciones historiadas. Aunque no debemos omitir que a partir del fol. 417 y ss. (431, 433v, 436 y 440) el interior de las grandes iniciales se decora con motivos geométricos vegetales, a pesar que el título anuncie el tema a representar. Quizás fue enviado y por razones desconocidas no ilustró las «historias» correspondientes. Mucho más complejas nos parecen las identificaciones de Domingo Crespi o Pedro Soler como posibles miniaturistas del Breviario, teniendo en cuenta que la única obra identificada del primero, el «Llibre del Consolat del Mar» (Valencia, Archivo Municipal), responde a una concepción alejada del lenguaje formal del códice regio.

En contrapartida, el Museo Nacional de Estocolmo custodia desde 1960 un Libro de Horas de principios del siglo XV (B 1792) procedente, con bastantes posibilidades, del monasterio benedictino de San Cugat del Vallés. Posee un reducido número de ilustraciones realizadas por diferentes manos, conectando al menos dos de ellas con el Breviario del rey Martín: nos referimos a la Epifanía (fol. 25) y a la orla que

decora la Anunciación (fol. 28) elaborada con una serie de vástagos y hojas de acanto entre los que jueguetan una serie de cupídones, cuyo nivel de ejecución es muy superior a los dos personajes de la escena, surgidos con toda posibilidad de la mano de otro miniaturista. J. Ainaud de Lasarte, *En Katalansk handskrift i Stockholm*, Estocolmo 1960, pp. 42 a 45. C. Nordenfalk, *Bokmålningar fran medeltid och renässans i Nationalmusei samlingar*, Estocolmo 1979, lám. 122 y XI. P. Bohigas, *La Ilustración y la decoración*, II-1, pp. 233 y ss. J. M.^a Madurell Marimón, *El Misal de Santa Eulalia*, «Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat», n.º XVIII (1980), p. 151. M. Thomas, *The Golden Age. Manuscript painting at the Time of Jean, Duke of Berry*, Nueva York 1979, p. 52.

21. J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, vol. II, Madrid 1933, p. 243. Del mismo autor: *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Barcelona 1962, p. 13. E. Olmos Canalda, *Códices de la Catedral de Valencia*, Madrid 1943, p. 122. No nos parece aventurada la identificación del obispo Hugo de Llupià con el prelado del Liber instrumentorum, si nos planteamos que en otros códices de este periodo se representan, de forma más o menos explícita, los obispos que patrocinaron tales manuscritos, con un deseo de prestigio personal: Misal de Galcerán de Vilanova (1396) (Museo Diocesano de la Seu d'Urgell, fol. 1), Misal de Santa Eulalia (1403) (Barcelona, Arch. de la Catedral, cod. 116, fol. 7) y Misal de Jerónimo de Ochoa (Perpiñán, Bibl. Municipal, ms. 118, fol. 47) (1424).

22. E. Olmos Canalda, *Prelados valentinos*, p. 102.

23. Los obispos solían tener un asistente que les sostenía el báculo y otro la capa. J. Hayward, *Sacred vestments as they developed in the Middle Ages*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin» Marzo (1971) pp. 305, 308 y 309. Un antecedente compositivo de esta representación lo hallamos en unas «Constitutiones Synodales Bernardi» (National Museum, Estocolmo, Inv. nr. NMB 1651, fol. 1) realizadas por Nicoló da Bologna en 1374. E. Aeschlimann, *Aggiunte a Nicoló da Bologna*, «Arte Lombarda» (1969) n. 14, p. 27, lám. 2.



FIG. 1. Breviario del rey Martín. Natividad (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2529, fol. 134) (1403)

cree que la ilustración pudo realizarse en 1414²⁴, mientras que Pere Bohigas, aduce, por razones paleográficas un retraso en la fecha de ejecución aproximándose a 1420, año del último documento con el que finaliza la primera parte del libro²⁵.

La decoración marginal recorre los cuatro márgenes del folio compuesta por vástagos nudosos a los que se arrojan sarmientos formados por hojas carnosas. Salpican la orla puntos de oro, característicos de la marginalia de la Corona de Aragón. Semi cubiertos por el follaje, se dejan ver máscaras reiteradas con cierta frecuencia en la miniatura catalana desde el siglo XIV²⁶.

24. Basándose en una especie de prólogo que precede al verdadero texto en el que se explican las razones por las cuales se formó tal colección, indicando que el libro fue hecho en 1414. A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia 1964, p. 60.

25. P. Bohigas, *La obra del Maestro del "Liber instrumentorum" de la Catedral de Valencia*, (Martínez Ferrando Archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria), Barcelona 1968, p. 54. A nuestro juicio la fecha de 1420 es un tanto tardía para esta representación y nos parece más acertada la fecha propuesta por Amparo Villalba, pudiéndose adelantar hasta el primer decenio del siglo XV.

26. R. Alcoy, *Rostres profans i marginalia a Catalunya. Questions d'enfocament*, «D'Art», n. 15 (1989) pp. 77 a 93.

27. Las demás miniaturas, siete en total (ff. 70v, 94, 122, 149, 158, 175 y 188) son más sencillas y fueron realizadas por otra mano diferente a la que encabeza el prólogo, igualmente vinculada con otras obras valencianas. A. Dancau Lattanzi, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Roma 1965, pp. 83 a 86. De la misma autora: *Un manuscrito miniato da artisti valenzani nel primo quarto del sec. XV*, «Bibliofilia» n. LXI (1959) pp. 157-175. Sobre las características textuales de la obra de Juan de Gales ver: G. Olson, *Juan García de Castrojeriz and John of Wales: A note on Chaucer's Reading*, «Speculum» n. 64 (1989), pp. 106 a 110.



FIG. 2. "Liber instrumentorum". Archivo de la Catedral de Valencia (ms. 162, fol. 1)

El códice de Palermo está compuesto por el texto del franciscano Juan de Gales «Summa Collectionum, siue communiloquium; Breviloquium de virtutibus antiquorum principum ac philosophorum» más el de Aristóteles «Excerpta de epistola Alexandro Regi». El folio I está rodeado por una amplia orla vegetal con hojas configurando un esquema circular, pobladas con una gran variedad de seres: putti, variedades de pájaros, cuadrúpedos, un centauro... dispuestos con un sentido lúdico, no exento de cierta picaresca. No obstante, el verdadero contenido va más allá de una primera lectura. Centrando el margen inferior se representa un escudo y sobre él la Virgen con el Niño. Encabeza el texto una inicial C, en cuyo campo se representa a un doctor sobre una cátedra sosteniendo un libro abierto dirigiéndose a un grupo de discípulos divididos en dos: laicos a la izquierda y religiosos a la derecha, destacando en primer plano un franciscano y un dominico²⁷. La soberbia calidad del primer folio, con el variopinto mundo de cupides y demás seres que lo invaden, el diseño sinuoso, el exquisito claroscuro cromático, en suma la excelente calidad de ejecución, permiten establecer unos vínculos muy directos entre esta obra y el maestro del Liber instrumentorum (Valencia, Archivo de la Catedral ms. 162) y a su vez con el miniaturista del Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2529), pudiendo afirmar que dado el nivel de realización de los tres manuscritos debieron surgir del mismo taller²⁸.

28. Pere Bohigas reconoce la filiación existente entre los tres manuscritos y los vincula dubitativamente a un mismo autor, al que otorga la paternidad de otras obras analizadas a continuación, que a nuestro juicio corresponden a la misma escuela miniaturística representada a través de otros artistas. P. Bohigas, *La obra del Maestro...*, p. 56. Del mismo autor: *La ilustración y la decoración...*, II-2, pp. 18 y 20. Sanchís Sivera trató de identificar infructuosamente al maestro del Liber instrumentorum con Domingo Crespi, opinión que fue rebatida decididamente por A. Villalba, autora que atribuye la ilustración a Domingo Adzuar, a la sazón miniaturista documentado en los Libros de Obras de la Catedral y esposo de Bertomeua hija de Domingo Crespi. Mientras ninguna prueba documental lo desmienta nos parece aceptable esta paternidad, sin olvidar que en esta época ejercían como iluminadores en Valencia: Pedro Soler, Guillem Carbonell, Juan Sánchez, Pedro Cardona...de los que no se ha conservado obra alguna.

Queremos llamar la atención sobre un aspecto de la vida de Domingo Adzuar que nos parece un tanto oscuro. Supuestamente formado en el taller de su suegro, la primera noticia documental que poseemos es del año 1400 cuando se le abona el importe de unas Horas encuadradas por Domingo Crespi. El siguiente documento que lo menciona es uno de 1405 relacionado con la dote de su esposa. Según la

El catálogo de manuscritos españoles de la Biblioteca Nacional de París, elaborado por François Avril relaciona la obra de Guillelmus a Mederio «*Calendarium sive Commemorationes sanctorum monachorum. Missa et officium sanctarum reliquiarum. Officia sancti Georgii et sanctae Marinae*» (Latin 5264) (1400-1410) con el Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2529). Ambos debieron ser realizados dentro de un margen cronológico muy próximo y pertenecieron a la biblioteca de Martín el Humano²⁹. A pesar de toda una serie de afinidades textuales, heráldicas, estilísticas³⁰ el Guillelmus Mederio fue ilustrado por un artista próximo al del Breviario del rey Martín pero no por el mismo autor. François Avril cree que se debe al mismo miniaturista que ilustró la copia de la obra de Valerio Máximo «*De dictis et factis*» realizada en 1408 para los «consellers» de Barcelona (A.H.C.B.L/36)³¹.

En torno al miniaturista del Liber instrumentorum Jesús Domínguez Bordona agrupó una serie de manuscritos supuestamente valentinos, agrupación que fue casi totalmente respetada por Amparo Villalba³², a la que más tardíamente Pere Bohigas añadió la obra de Juan de Gales

perteneciente a la Biblioteca Nacional de Palermo (ms. XIII F. 15) comentada más arriba³³. François Avril en una publicación más reciente acepta el grupo de obras propuesto por Bohigas³⁴ y añade el Guillelmus a Mederio (París, Bibl. nat. ms. lat. 5.264). Bajo nuestra perspectiva podemos aceptar la vinculación de escuela o taller genérico, pero creemos posible delimitar dos subgrupos más dependientes del conjunto formado por el Breviario real, el Liber instrumentorum y el Juan de Gales siciliano.

Uno de los ejemplares, el Breviario n. 81 del Archivo de la catedral de Valencia, debió ser un rico manuscrito al que le fueron sustraídas un buen número de ilustraciones³⁵, problema que afecta por desgracia a varios códices de la seo valentina. Actualmente conserva siete miniaturas: fol. 34v Natividad; fol. 144v (Fig. 3) Santísima Trinidad; fol. 225 Coro de monjes; fol. 233v Santísima Trinidad; fol. 374v San Juan Bautista; fol. 414 Dormición de la Virgen y fol. 437v Arcángel San Miguel. En la tabla de fiestas móviles hay una nota aclaratoria para su utilización, tras la que se lee: «Et nota quod anno domini M^oCCCC^o Nono, erat aures numeros quator et li-

historiografía valenciana, no aparece se vuelve a tener constancia de su actividad artística hasta el año 1414. Desde esta fecha hasta 1441, año en el que se cree ya había fallecido, los documentos jalonan con relativa profusión las vicisitudes de su vida, entre ellos la colaboración con Pedro Soler para la iluminación de la «*Summa predicabilium*» encargada por la reina en 1429. En 1450 sus albaceas entregaban a la librería de la Catedral un misal y un breviario que se han tratado de relacionar con obras conservadas en la actualidad, sin demasiado éxito.

Curiosamente, durante el lapso cronológico que media entre 1400 y 1414, aparece documentado en Barcelona un tal Dominicus Adzuara «*illuminator civis Barchinone*». Dos documentos hacen referencia al inventario de los bienes dejados a su muerte por Poncio Thaus, canónigo de la seo de Barcelona, en ellos se cita «*I. Missal mist scrit en pergamins a corondells, lo qual no era coernat acabat de capletar sens florear. E comensa: Ad te levavi animam meam. E feneix en lo offici de morts. Lo qual era en poder de Domingo Adzuara, illuminador*» (A.C.B. Gabriel Canyelles, bolsa 3 de inventarios; manual 10, año 1410). El tercer documento fechado el 2 de julio de 1408 es un poder otorgado por «*Dominicus Azuara, illuminator, civis Barchinone*» nombrando procurador de todos sus bienes a «*Galcerandus de Serragallarda scriptorem Barchinone*» (A.H.P.B., Bernardo de Esplugues, man. 3 años 1408-1409). Si el Domingo Adzuara citado por la documentación barcelonesa se pudiera identificar con el miniaturista valenciano, podríamos plantear la existencia de un periodo de formación en Barcelona que le permitió asimilar directamente las formas artísticas de la otra vertiente de los Pirineos y transmitir las obras de arte realizadas en el reino de Valencia. Esta hipótesis parece factible cuando analizamos las relaciones recíprocas entre pintores de los dos reinos. Un caso paradigmático sería el de Lorenzo Zaragoza, pintor valenciano, instalado en Barcelona desde 1366 hasta 1374, año que renuncia a la vecindad barcelonesa para regresar a su ciudad de origen y titulares ciudadano. Otro campo de posibilidades se abre frente a la figura de Perich Soler. Según Gudiol, se le cita en 1393 «*iluminador de Barcelona*» y consideramos factible asociarlo al miniaturista valentino Pedro Soler.

A. Rubio i Luch, *Documents...*, vol. II, doc. CCCLXXXVI p. 372 y doc. CCCLXXXVII p. 373. J. Sanchís Sivera, *Pintores Medievales en Valencia*, «*Archivo de Arte Valenciano*» (1928) año XIV pp. 22 a 24 y 29 lám. 17; (1929) año XV pp. 8, 10, 11 y 20. A. Villalba Dávalos, *Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespi*, «*Archivo Español de Arte*», vol. XXXI (1958) p. 36. De la misma autora: *La miniatura valenciana...*, p. 74. L. Cervero y Gomis, *Pintores valentinos su cronología y documentación*, «*Anales del Centro de Cultura valenciana*», vol. XIII (1964) pp. 65 a 68. J. M.^a Madurell Marimón, *Códices miniados*, p. 95 docs. 27 y 28. J. Gudiol, *Els Trescentistes*, 2.^a parte, p. 337.

29. F. Avril, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París 1982, pp. 110 a 112. N. de Dalmases, A. José, *L'Art Gótic s. XIV-XV*, «*Història de l'Art Català*», vol. III, Barcelona 1984, p. 208.

30. J. Masso Torrents, *Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó*, «*Revue hispanique*», vol. XII, (1905) pp. 486-487 n.^o 642. A. Olivar, E. Compte, *Guillem de Miers, Abat de Sant Pau de Roma, i la seva obra litúrgico-monàstica*, Litúrgica 2 «*Scripta et documenta*», Abadía de Montserrat 1958, pp. 309 a 345.

31. F. Avril, *Manuscrits enluminés...*, p. 109.

Los Privilegios del monasterio de la Vall de Crist (Barcelona, Bibl. Catalunya, ms. 947) se decoran con tres iniciales historiadas representando a Pedro el Ceremonioso (fol. 1), Juan I (fol. 6) y a Martín el Humano (fol. 31). La fecha de realización 1404, se deduce de las certificaciones notariales que acompañan a los Privilegios. Dos iniciales dividen el texto del fol. 1. Es especialmente interesante la segunda vocal convertida en trono para Pedro IV, sobre el que juegan dos pequeños cupidos armados con flechas, que también se repiten en la inicial superior del folio y parecen ser una versión «popular» de los utilizados en el Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. Rothschild 2.529) y otros códices de la misma escuela. Es de factura similar el «Documento de confirmación de Martín el Joven» (ms. I-4 Archivo de la Catedral, Segorbe) ilustrado con la efígie de dicho monarca (fol. 1).

Teniendo en cuenta que el protonotario Jaume Tavesán valida los Privilegios del Monasterio de la Vall de Crist en Valencia el 17 de Marzo de 1404 y que el notario Guillem Pons repite el mismo proceso en el Documento de confirmación de Martín el Joven en Barcelona el 10 de abril de 1405, resulta complejo decantarse sobre el origen del iluminador de ambos manuscritos. Aunque no debemos olvidar que la Cartuja de la Vall de Crist poseía «*scriptorium*» propio, según se demuestra en una carta del duque de Montblanch dirigida a Bernat Çà-Fàbrega, monje del citado monasterio, y que en poblaciones próximas residían miniaturistas conocidos documentalmente (una rama familiar de los Crespi en Altura y otros artistas en Segorbe). J. M.^a Madurell Marimón, *Il·luminadors, escriptors de lletra rodona formada i de llibres de cor*, «*Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*» 23 band (1967) p. 156 doc. 10. P.L. Llorens Raga, *Inventario de los fondos del archivo histórico de la Catedral de Segorbe (Castellón)*, Castellón de la Plana 1970, p. 13. F. M. Gimeno Blay, *Los códices de fundación de Valdecris*, «*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*», vol. LXI (1985), pp. 503 a 554.

32. Estatutos de la Cofradía de Santa María de Belén (Barcelona, Bibl. Catalunya, ms. 74); Libro de Horas (British Library, ms. Egerton 2.653), un Breviario Valentino (Arch. Catedral de Valencia, ms. 81) y la portada de un manuscrito de la obra «*Scala Dei*» redactado hacia 1404 y dedicado a la reina María de Luna (Bibl. de San Petersburgo). La inclusión de este último ejemplar nos parece más dudosa. J. Domínguez Bordona, *Miniatura*, pp. 165 y 166. A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana...*, p. 79.

33. P. Bohigas, *La obra del maestro...*, p. 56.

34. F. Avril, *Manuscrits enluminés...*, p. 109.

35. E. Olmos Canalda, *Códices de la catedral...*, p. 66.



FIG. 3. Breviario valentino. Santísima Trinidad. Archivo de la Catedral de Valencia (ms. 81, fol. 144) (hacia 1409)



FIG. 4. Misal valentino. Celebración de la Misa. Archivo de la Catedral de Valencia (ms. 73, fol. 295) (hacia 1417)



FIG. 5. Capítulos de la Cofradía de Santa María de Belén. Cristo bendiciendo. (Barcelona, Bibl. de Catalunya, ms. 74, fol. 1v)



FIG. 6. Libro de Horas. Ascensión del Señor. British Library (ms. Egerton 2.653, fol. 156v)

tera dominicalis F» de lo que se deduce fue realizado en una fecha próxima al año 1409³⁶.

Algunos detalles iconográficos revelan una fuente común con respecto a otros manuscritos catalanes: el tema de la Dormición (fol. 414) plasmado de modo similar en el Misal de Santa Eulalia (fol. 291)³⁷, o la particularidad de representar a San Juan Bautista (fol. 374v) anciano, de forma análoga a San Juan Evangelista en el Juicio Final del citado Misal barcelonés (fol. 7) y en el retablo de Fra Bonifacio Ferrer (Museo de Bellas Artes, Valencia) (1396-1402).

Estilísticamente parece derivar del Breviario de Martín el Humano y entronca con las pinturas de Pere Nicolau, pintor activo en Valencia desde 1390 hasta su muerte en 1408, concretamente con el retablo de Sarrión (Teruel) y la exquisita tabla de la Anunciación (Valencia, Museo de Bellas Artes) atribuida al mismo autor³⁸. Posee en común con las obras de Nicolau el concepto espacial de concebir a las figuras cubiertas con pliegues ondulantes, los rostros redondeados con amplias frentes sobre las que se disponen los cabellos echados hacia atrás..., aspectos que conforman algunas de las características más significativas. Difieren en cuanto Nicolau es un artista más exquisito, de trazo más nervioso o por decirlo de alguna manera, Nicolau es un maestro inmerso en la corriente internacional y el autor del Breviario responde a una interpretación «local» de esa gran corriente.

Reconocemos una línea estilística similar en el Misal valentino (Archivo de la Catedral de Valencia, ms. 75)³⁹ datado alrededor de 1417⁴⁰, también mutilado del que solo se conservan cuatro miniaturas: fol. 20 Natividad; fol. 295 inicio de los prefacios con notación musical. Celebración de la Misa (Fig. 4); fol. 409 Dormición de María y fol. 420. Natividad de la Virgen. Conecta con el Breviario valentino (ms. 81) especialmente a nivel compositivo a pesar de que sus recursos expresivos son más toscos.

El tercer grupo de manuscritos que reconocemos, comprende dos obras con similitudes estilísticas tan evidentes que nos permiten afirmar la existencia de una autoría común, como trataremos de demostrar a continuación. Los Capítulos de la Cofradía de Santa María de Belén (Barcelona, Bibl. Catalunya ms. 74) plantean una cronología un tanto confusa. Fueron escritos a dos columnas por una mano de principios del siglo XV hasta el fol. 21v, datada hacia 1429, fecha de la última ordenación de la

Cofradía. El folio 22 es de una mano posterior del mismo siglo y fue añadido al grueso del manuscrito. El fol. 3 está ricamente decorado con una inicial S: «Suplicando nobis humiliter ut eadem Capitula ex quibus unice idempnitatis officium...». Sigue el documento de Martín el Humano fechado en Valencia el 25 de Abril de 1404, aprobando los capítulos de la Cofradía⁴¹, en el fol. 18 existe otra aprobación real, en este caso de Fernando de Antequera fechada en Valencia el 18 de junio de 1415.

Precediendo el texto, es decir en el folio IV de la numeración actual, observamos una miniatura a página entera con los doce apóstoles y Jesucristo sosteniendo un volumen abierto mientras bendice con la diestra desde una gloria de nubes y ángeles (Fig. 5) siguiendo un esquema compositivo similar al de la Ascensión del Señor utilizado en otros códices de principios del siglo XV⁴² y especialmente en el Libro de Horas de la British Library (Egerton 2.653, fol. 75). La gama cromática es cálida y contrastada, destacando al igual que en otros códices de esta escuela el sentido del volumen que permite crear figuras densas y estáticas con un canon no excesivamente esbelto y pliegues ondeantes. Las cabezas poseen frentes despejadas, cabellos ceñidos y un tipo de nariz poco acorde con el resto de los rasgos faciales. La miniatura aparece rodeada mediante un amplio marco en cuyos extremos se sitúan flores tetralobuladas, le rodea una orla independiente formada por un fino filete sobre el que se disponen una serie de círculos de los que parten tallos estilizados con hojas de hiedra similares a las utilizadas en Francia. Pere Bohigas propone como fecha probable de ejecución el tercer decenio del siglo XV⁴³, posiblemente por razones paleográficas. Debemos tener en cuenta que la miniatura en cuestión se representa en el verso de un bifolio encabezando el manuscrito con total independencia respecto al resto de folios. Resulta significativo que sea justamente a partir de este bifolio cuando comience la paginación del códice en números romanos, ello da lugar a una suposición que puede resultar atrevida pero no descartable: ¿pudo ser este bifolio un añadido efectuado para enriquecer los Estatutos?

Existen indicios de que fue arrancada otra página miniada. Actualmente se conservan cuatro iniciales con decoración polícroma (fols. 3, 3v, 14 y 14v). De la primera inicial (fol. 3) parte una orla desparramada por los cuatro márgenes del folio, compuesta por amplios tallos carnosos entrelazados, decorados con vivos colores sobre

36. A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana...*, p. 65.

37. M. T. Vicens, *Iconografía Assumpcionista*, Valencia 1986, p. 58. En esta obra aparece un comentario a pie de fotografía erróneo: se reproduce la Dormición del Misal valentino (Archivo de la Catedral de Valencia ms. 75) identificada como la misma escena perteneciente al Breviario n. 81 del Archivo de la Catedral de Valencia.

38. Hériard-Dubreuil propone la atribución a Gonzalo Peris. Atribución que no parece desacertada para la bella cabeza de la Verónica de la otra cara. M. Hériard-Dubreuil, *Gonzalo Peris*, «L'Oeil» (1975), nov. p. 81. J. Yarza, *La Edad Media*, p. 385. Dentro de la misma corriente observamos analogías con obras de Jaume Mateu, artista documentado en Valencia desde 1402, fecha correspondiente al período de formación en el taller de su tío Pere Nicolau, hasta 1452 año de su muerte. Las similitudes parecen evidentes si observamos el pequeño díptico de la Anunciación del Museo del Prado (n. 2.720 y 2.721). M. Hériard-Dubreuil, *Le Gothique a Valence II*, «L'Oeil» (1975) n. 263 p. 63.

39. E. Olmos Canalda, *Códices de la Catedral*, p. 62.

40. J. B. Ferreres, *Historia del Misal Romano*, Barcelona 1929, pp. LXXXIII a LXXXV. A. Olivar, *Les fonts catalanes emprades pel P. Joan B. Ferreres en la seva història del Missal*, «Estudis d'història medieval», vol. V, Barcelona 1972, p. 119. A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana...*, p. 69. Pere Bohigas observa en sus orlas influencia italiana, sin argumentos demasiado convincentes. P. Bohigas, *La Ilustración y la decoración...*, II-1, p. 224. J. Janini, *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España*, II, Aragón, Cataluña y Valencia, Burgos 1980, p. 285.

41. Masso i Torrents, J. Rubio i Balaguer, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona 1989, pp. 74 y 75. A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana...*, p. 73.

42. Concretamente con la misma escena del Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2.529, fol. 233v).

43. P. Bohigas, *La obra del maestro...*, p. 56.

los que se disponen prolongaciones de flores trilobuladas, pequeños círculos y dos «putti» en la parte inferior, de forma similar a la orla que decora el maltrecho Policratus pertenecientes a la Catedral de Valencia (Arch. de la Catedral, ms. 50, fol. 1)⁴⁴ realizado por Joan Font, rector de la iglesia de Riudoms, para el arzobispo de Tarragona Dalmau de Mur en 1424.

El códice considerado la obra cumbre de este taller y que a nuestro juicio fue realizado por el mismo artista de los «Estatuts» de la Cofradía de Nuestra Señora de Belén, son las ilustraciones figuradas del Libro de Horas de la British Library (ms. Egerton 2.653)⁴⁵ (Fig. 6). Mencionamos especialmente los términos «ilustraciones figuradas» porque este manuscrito ha generado una confusión bastante notoria a raíz de la manipulación que sufrió en fecha desconocida pero no demasiado lejana. Nos estamos refiriendo al hecho que los folios decorados con miniaturas a página entera (Anunciación, fol. 14; Natividad, fol. 47v; Resurrección, fol. 75; Epifanía, fol. 82; Crucifixión, fol. 140 y Ascensión, fol. 156v) fueron extraídos de otro manuscrito y mutilados por los cuatro márgenes para acoplarlos a las «Horae beatae Mariae Virginis secundum consuetudinem ecclesie romanae», siguiendo un procedimiento carente de cualquier sentido estético que ya hemos observado en otros manuscritos de este período⁴⁶. Este aspecto viene corroborado por el desorden temático de las ilustraciones; por su morfología, propia de las obras de principios del siglo XV y el acusado contraste con las orlas e iniciales del texto. Las primeras, en número de dieciocho (fols. 24, 38, 41, 44, 48, 54, 72, 88, 106, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148 y 157) corresponden al inicio de las horas canónicas y de los oficios, bordean los cuatro márgenes formando bandas con profusión de follaje, pájaros y grutescos, del mismo modo que otros manuscritos castellanos de la segunda mitad del siglo XV⁴⁷. Las iniciales al principio de las oraciones son doradas sobre fondo azul y granate con pequeña decoración blanca a pluma⁴⁸. La anotación en el calendario, de la fiesta de San Vicente Ferrer canonizado el 29 de junio de 1455, apoya esta hipótesis. La primera hoja de guardas posee la siguiente inscripción: «Purchd at

Sotheby's (Sale of J. S. Walker) 24 June 1886», en la hoja de guardas del final consta: «167 folios. Sept. 1886. Ros? exammiedby?», haciendo referencia posiblemente al lugar en donde fue vendido y su posterior ingreso en el Museo Británico⁴⁹.

La cualidad del manuscrito no fue percibida por Pere Bohigas⁵⁰, quien se ve obligado a realizar una suerte de juego de palabras que le permita ofrecer un juicio coherente ante semejante contradicción. Supone que sería obra de un artista Liber instrumentorum, artista con el que asocia estas representaciones a pesar de datar el Libro de Horas Egerton a mediados del siglo XV, cuando en los territorios aragoneses se había afirmado la influencia flamenca y el gótico internacional era un estilo totalmente periclitado.

Las miniaturas insertadas en las Horae Beatae Mariae (British Library Egerton ms. 2.653) presentan grandes analogías con los Estatutos de la Cofradía de Santa María de Belén (Barcelona, Bibl. Catalunya ms. 74): a primera vista sorprende la utilización del mismo tipo de enmarcamiento con flores tetralobuladas en los ángulos rectos y el mismo filete con bolas muy próximas a los límites de los folios que debieron ser recortados para adaptarlos a las dimensiones del Libro de Horas. Existe práctica identidad en el tratamiento de los fondos y sobre todo hay que destacar la semejanza de las figuras y su concepción. Prevalece un acusado sentido del volumen con ropajes densos y ondulados que ofrecen valores escultóricos, son escasas las figuras que componen las escenas y la gama cromática es muy semejante. Los rostros se componen con amplias frentes, mejillas pronunciadas y un tipo de nariz bastante característico que nos traen a la memoria algunas de las pinturas atribuidas a Jaume Mateu⁵¹. Las manos de los personajes son especialmente elegantes. Normalmente este miniaturista, pues se trata del mismo artista, elude cualquier referencia espacial, salvo en la escena de la Anunciación perteneciente al Libro de Horas Egerton (Fol. 14) en donde se representa un templete gótico y un fondo urbano, que pueden recordar, en cierta medida a la misma escena del Breviario del rey Martín (París, Bibl. nat. ms. Rothschild 2.529, fol. 326).

44. E. Olmos Canalda, *Códices de la catedral...*, pp. 47 y 48.

45. Es un códice de vitela, mide 142 mm 199 m aproximadamente, II + 167 + I folios, encuadernación moderna de tela. El folio 1 aparece ocupado por una cartela de gusto renacentista que revela la modernidad del manuscrito. Le sigue a continuación: Calendario f. 2 a 13v; «Officium beatissime virginis Marie secundum consuetudinem Romane curie» f. 15; «Ad missam sancte Marie», f. 72; «Septem psalmi penitenciales cum letania» f. 88; «Officium mortuorum» f. 106; «Officium sancte Crucis», f. 141; «Passio domini nostri Iesu Christi secundum Iohannem» f. 148; «Officium sancti Spiritus», f. 157; «Canticum sanctorum Ambrosii et Augustini transmutatum in laudem gloriose virginis Marie» f. 161v; «Symbolum Atanasii» f. 164. *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the years MDCCCLXXXIII-MDCCCLXXXVII*, British Museum 1968 (1ª edición 1889).

46. J. Planas, *Rafael Destorrents: una miniatura inédita...*, p. 74. Janet Backhouse señalaba esta característica, sin precisar el origen valenciano de tales representaciones. J. Backhouse, *Book of Hours*, Londres 1985, p. 16.

47. Entre otros: Libro de la Cofradía de los Caballeros de Santiago (Cofradía de los Caballeros de Santiago, Burgos, ff. 54v y 59) (Burgos 1338 hasta el siglo XVII). Catena Aurea de Santo Tomás de Aquino, incunable miniado (Archivo de la Catedral de Segovia, fol. I). Privilegio rodado de Juan II de Castilla sobre la fundación y datación de

la Cartuja de Miraflores de Burgos (Cartuja de Miraflores, Burgos, fol. 2) (1452). *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León*, Burgos 1990, pp. 112, 115 y 194.

48. Este tipo de iniciales es característico de los manuscritos iluminados a mediados del siglo XV. W. R. Tymms, *The Art of Illuminating as practised in Europe from the earliest times, Illustrated by borders initial letters and alphabet selected & cromolithographed*, Londres 1987, (1ª edición 1860), láms. 81 y 82.

49. Consta que en el año 1886 entró a formar parte de la colección Egerton de manuscritos, definiéndolo como un códice español de excelente ejecución. *Catalogue of Additions in the British Museum in the years MDCCCLXXXII-MDCCCLXXXVII*, British Museum 1889, pp. V y 375.

50. P. Bohigas, *La Ilustración y la decoración...*, II-2, pp. 28 y 29. Del mismo autor: *La obra del maestro...*, pp. 10 y 11. Durante la realización del repertorio de manuscritos catalanes conservados en diferentes bibliotecas europeas, Bohigas había planteado la posibilidad de que fuera un manuscrito italiano del siglo XIV. Textos recopilados y publicados con posterioridad a las dos obras anteriores, bajo el título: *Sobre manuscrits i Biblioteques*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1985, p. 54. *El repertori de manuscrits catalans*. Misió a Anglaterra, Estudis Universitaris Catalans, Institució Patxot, vol. XII, Barcelona 1927.

51. M. Heriard-Dubreuil, *Le Gothique a Valence* II, p. 63.

En definitiva, después de esta exposición hemos querido analizar la evolución de un proceso iniciado en los centros artísticos franceses —París, corte del duque de Berry, Aviñón— quienes irradiaron su influencia hacia núcleos periféricos, en este caso la ciudad de Barcelona. La cual, después de un breve período de recepción y asimilación de las formas provenientes de los Pirineos, se erigió en uno de los principales núcleos artísticos de la Península, con capacidad para dejar sentir su influencia en otros lugares «secundarios», tales como el reino de Valencia y crear obras de arte parangonables a lo que se estaba realizando en aquellos momentos en las mejores cortes europeas. Los efectos de una crisis de largo alcance, más la desaparición de la dinastía catalana con la muerte de Martín el Humano, amante de los objetos bellos y uno de los principales comitentes de los iluminadores, con-

dujeron a la miniatura barcelonesa hacia un franco declive del que no se recuperó jamás.

Paralelamente, la miniatura valenciana del estilo internacional, después de unos balbuceos poco brillantes, comenzó a producir ejemplos de calidad superior, a raíz de la recepción de las nuevas formas nórdicas mediatizadas por la Ciudad Condal y el continuo flujo de artistas entre ambos reinos, produciéndose la inversión del proceso iniciado pocos años antes: imperceptiblemente la ilustración del libro valenciano inició un ascenso que le permitió abandonar la condición «periférica» de sus obras de arte para crear un subestilo internacional independiente de lo que se había realizado en Cataluña, y así erigirse en un nuevo centro emisor de formas estéticas desplazando la capitalidad artística de la Corona de Aragón hacia el sur.

LA ARQUITECTURA MILITAR EN AL-ANDALUS ¿UN ARTE PERIFÉRICO?

Amador Ruibal Rodríguez
I.B. «Gabriela Mistral» de Madrid

Si por periférico entendemos todo lo alejado del centro de creación artística es indudable que la arquitectura militar es un arte periférico. Y lo es en el doble sentido de estar apartado del centro o ambiente creador por pura lejanía física o por ser a menudo una manifestación artística relativamente secundaria.

Pueden aplicarse ambos principios a la mayor parte de las obras de este tipo en las grandes culturas o etapas artísticas de la historia, como Egipto, el mundo greco-romano, la época gótica, renacentista o barroca. ¿Y qué decir del mundo contemporáneo?

Sin embargo han existido etapas y culturas en las que la arquitectura militar ha tenido una importancia excepcional o ha sido la principal manifestación de un pueblo, como en diversas etapas del medioevo, donde el castillo fue símbolo de un modo de vida, pudiéndonos referir así tanto a la alta Edad Media como al otoño de la misma, o en época mucho más remota el mundo de los asirios, donde la arquitectura militar se podría considerar la principal aportación de este pueblo en el campo de la historia de la arquitectura, sin que pueda descalificársela con la afirmación de ser tan sólo un elemento o manifestación utilitaria y no artística, lo que sería aplicable también al final del medioevo.

En nuestro entorno directo, en la historia del arte de Al-Andalus se han dado momentos en los que o bien la arquitectura militar fue una de las principales manifestaciones de una etapa concreta, como puede considerarse que sucedió en los siglos VIII-IX, o bien se entremezcla con algunas otras manifestaciones arquitectónicas hasta tal punto que resulta difícil su deslinde, tal y como sucede en la época de los llamados Reinos Taifas.

Sin olvidar que también lo dicho sería aplicable a los momentos más esplendorosos del califato pues ¿es o no es Medina Azahara un ejemplo magnífico de ciudad-palacio fortificada? ¿No constituye Gormaz un notable ejemplo de la arquitectura califal, con su espléndida entrada y la gran alberca destinada a impresionar al viajero, que alcanza el castillo tras largo caminar por la estepa castellana bajo el ardiente sol del verano? Sin embargo, aparte de dicha entrada, no conservamos ninguno de los elementos decorativos, que sin duda los hubo, salvo los relieves cabalísticos del frente menor del castillo¹.

El examen concreto de algunas obras de estas etapas nos permitirá apreciarlo con más claridad si cabe: ¿No existe una expresión de poder y de suntuosidad en la entrada principal de Qal'at Rabah, una obra de los s. VIII-IX?

Nos encontramos con una entrada, para acceder a la alcazaba, que resulta verdaderamente notable. La entrada propiamente dicha tiene una anchura de 5,25 m por casi 10 m de profundidad y más aún de altura. El conjunto en el que se integra forma un gran cubo de 25 m de frente por 11 de profundidad y unos 20 m de altura, enfrentado directamente al centro de la ciudad, cuya calle principal se dirigiría a esta entrada monumental.

El frente lo forman dos grandes torres que encuadran la entrada, retranqueada un metro con respecto a la cara frontal de las torres. Se cubre la entrada con bóveda de cañón de un metro de grosor en la clave, con buhdera para la defensa de su recinto interno, que tuvo dos puertas, una mirando a la ciudad y otra al interior del castillo. Su espacio útil interno sería de unos 50 m² y sus muros están contruidos con grandes sillares, colocados a soga y tizón, hasta una altura de algo más de 8 m, donde está la línea de impostas formada por tres filas de ladrillos de 5 cm cada una, dispuestos a tizón, que sobresalen 7,5 cm del muro, sobre los cuales está el arranque de la bóveda. La mayor parte de los grandes sillares que formaban el frente de esta portada han sido arrancados.

Las dos grandes torres de cuatro cuerpos, uno macizo con la misma altura que la entrada, dos de habitación y la terraza almenada, esta hoy desaparecida, presentan



Castillo de Gormaz. Sus torres regularmente espaciadas y de escaso saliente constituyen una característica de la arquitectura musulmana española de los siglos VIII-X.

1. Juan Zozaya Stabel-Hansen, *El castillo de Gormaz*. Actual subdirector del Museo Arqueológico Nacional, ha realizado diversas campañas de excavación arqueológica en Gormaz y en Calatrava la Vieja, cuyas memorias son de gran interés.



La planta regular, pese a su adaptación al terreno, la forma de sus torres y sus dimensiones son, como también el material empleado, característicos de la España islámica. Obsérvese el contraste con la torre del homenaje añadida por los cristianos. Castillo de Baños de la Encina

cada una un frente de 9,50 m en la base y alcanzarían una altura de algo más de 20 m.

Es evidente que una entrada de estas dimensiones refleja la importancia de esta construcción, aunque haya perdido todos sus elementos decorativos, que sin duda los hubo, y en modo alguno puede pensarse que es simplemente utilitaria, término que podría ser aplicable, en todo caso, a la entrada en codo que permite el acceso a la ciudad, más complicada arquitectónicamente hablando pero menos suntuosa.

Si tenemos en cuenta que esta construcción fue realizada en el siglo VIII, aunque por mi parte considero que esta entrada es fruto de la remodelación realizada en el siglo IX, nos sorprenden por su grandiosidad, aunque sean del IX, tales dimensiones en fechas tan tempranas.

Sin embargo, Qal'at Rabah, considerada tan sólo como una construcción militar, ha permanecido fuera del campo de atención de los historiadores del arte, quienes por lo general tan sólo la mencionaban, si acaso la incluían, en sus tratados sobre el arte o la arquitectura de Al-Andalus sin añadir ningún detalle de la misma, como una de las ciudades fortificadas construidas en la primera etapa del dominio musulmán en España.

Hoy este enclave, cuyo estudio, tras la publicación de mi monografía sobre el mismo, se encuentra exclusivamente en manos de mis amigos arqueólogos, Juan Zozaya y Manuel Retuerce, lo que sucede en tantos otros ejemplos de arquitectura militar, se ha convertido en una pieza clave para conocer la evolución de esta arquitectura en la Península Ibérica por estar en sus torres avanzadas, configuradas como castellum aquae, el origen de las torres albarrranas españolas en una edad tan temprana como los siglos VIII-IX, o incorporar elementos tan «modernos» como las torres pentagonales, en esa misma fecha, o las corachas².

Desgraciadamente ningún elemento decorativo destacable ha llegado hasta nosotros. Ahora bien: ¿Es que los historiadores del arte debemos quedarnos sólo en lo

decorativo?, ¿o tan sólo en lo grandioso? Es evidente que este conjunto arquitectónico no puede competir con la mezquita de Córdoba, pero ¿por qué han de tener menos importancia artística las murallas y puertas del Toledo musulmán que la mezquita de Bil-al-mardon o la de Tornerías?

Es de todo punto indudable que para la población toledana, en muchos momentos de su historia, tuvieron mayor importancia los elementos defensivos, que los historiadores del arte hemos convertido con nuestro descuido en auténticos elementos periféricos de nuestra disciplina, que los meramente decorativos.

¿Qué decir, por poner otros ejemplos, de la Aljafaría o la alcazaba de Málaga? ¿No existe también una unidad de concepción básica en la Alhambra de Granada que hace imposible, como en los dos anteriores ejemplos, separar los aspectos puramente palaciegos de los más propiamente militares o defensivos, sin desvirtuar el sentido histórico de estos conjuntos artísticos?

Es cierto que en algunas construcciones militares se nos han conservado elementos que si han sido considerados dignos de interés por parte de los historiadores del arte, redundando su existencia en motivo de referencia e incluso estudio del conjunto en que se encuentran, pero en general son elementos ornamentales o en buen estado de conservación.

En este sentido cabe destacar el castillo de Baños de la Encina, citado habitualmente en las historias del arte medieval o de Al-Andalus por el magnífico arco situado en su entrada. Claro que en este caso nos encontramos con un conjunto fortificado, en buen estado de conservación y muy accesible, que además tiene la enorme ventaja de poder conocer el momento exacto de la construcción del mismo, gracias a una lápida conmemorativa que nos indica la fecha en la que fue levantado y que se construyó por orden del califa Alhakam II.

Este edificio nos presenta una entrada, encuadrada por dos grandes torres rectangulares de 4,7 m de frente por 3,4 m de saliente hechas en tabiya con cinco cuerpos de altura, unos 17 m, a las que se adosa una estructura de sillería que es la entrada propiamente dicha, cuya puerta estaba protegida por un matacán. Consta de dos cuerpos de sillares y se cubre con bóveda de cañón, sobre la cual está la zona del matacán, que tiene 130 cm de anchura por 300 cm de longitud, protegido por una pared frontal de sillería a soga y tizón³.

La puerta propiamente dicha está formada por un gran arco de herradura, con una altura de dos metros, cuyas impostas se sitúan a dos metros del umbral. Sus jambas tienen una anchura de 50 cm y un grosor de 41 cm, siendo la anchura interna de esta puerta 2,65 m. El pasadizo de entrada, que es recto y todo de sillería, tiene 3,90 m de anchura por 5,90 m de alto. Una entrada con cierto parecido es la del castillo de Gormaz, ya citada.

2. Amador Ruibal Rodríguez, *Calatrava la Vieja. Estudio de una fortaleza medieval*, Instituto de Estudios Manchegos C.S.I.C. 1983. Constituye la única monografía existente, hasta el momento sobre esta fortaleza. A la espera de la publicación de las memorias de las excavaciones se pueden conocer en parte los hallazgos por las actas de los congresos de arqueología medieval española.

3. Amador Ruibal Rodríguez, «Castro Ferral, Las Navas y Baños de la Encina, tres enclaves islámicos de la alta Andalucía» en *Volumen homenaje al Doctor Garzón Pareja*. Granada 1984.



Detalle del material y de las zarpas de una torre de las murallas de la ciudad de Cal'at Rabah. Edificada en los siglos VIII-IX, es un claro antecedente de la fortificación califal

Es evidente la importancia de esta entrada, pero está muy lejana de las dimensiones de Qal'at Rabah, pese a su fecha de construcción más tardía.

Sin embargo tal vez el conjunto arquitectónico militar, de los primeros tiempos de Al-Andalus, que más ha atraído el interés de los integrantes de nuestra disciplina sea la alcazaba de Mérida, debido sin embargo a la gran cantidad de vestigios artísticos, decorativos esencialmente, que pueden encontrarse en esta construcción, de épocas anteriores, y no evidentemente a la importancia que tuvo en su momento el complejo militar en el que se integran.

Es especialmente interesante la importancia que tiene esta manifestación arquitectónica en Extremadura, donde los precedentes romanos son indudables y constituyeron el asombro de los recién llegados musulmanes, que los repararon y reutilizaron desde los primeros momentos. Este es el caso de la Alcazaba de Mérida, que como tantas otras fortalezas islámicas en la península tuvo como misión no la defensa contra un hipotético enemigo externo, sino el sometimiento y control de una población local, frecuentemente rebelde contra el poder de Córdoba, y esto en tiempos tan tempranos como la época emiral.

Esta fortificación al estar situada en terreno llano y estar condicionada su construcción por la presencia del puente y la proximidad del río, abastecimiento de agua incluido dentro del sistema de control poblacional y económico, no tiene necesidad de plegarse a la forma del te-



Detalle de la puerta de la alcazaba de Mérida. La disposición de sus materiales y el modelo de sus torres y planta general constituye un precedente de muchas de las fortalezas emirales y califales españolas

reno como en el caso de Cal'at Rabah y puede ser perfectamente regular, tendencia clara de la fortificación Omeya que refleja la influencia bizantina y que encontramos en otras construcciones de esta época como en el castillo del Vacar.

La alcazaba de Mérida forma un cuadrilátero con torres rectangulares de escaso saliente, regularmente espaciadas, en los frentes de las cortinas y otras semejantes, pero de mayores dimensiones, en los ángulos del recinto. Este sistema se repite en el castillo del Vacar. También Cal'at Rabah se caracteriza por sus torres rectangulares de escaso saliente y regularmente espaciadas, como puede comprobarse en todo el cinturón de murallas de la ciudad, peculiaridad que se mantuvo a lo largo de los siglos VIII-IX y X en múltiples ejemplos como en Baños de la Encina y en Gormaz por citar algunos de los más importantes, que son claramente dependientes de la autoridad central, como podrá apreciarse también en la misma Medina Azahara. Otra cosa serán las pequeñas fortalezas de los caudillos locales.

Tienen también estas fortificaciones otra característica común: La utilización de zarpas en puntos de la base de sus torres, y a veces de sus cortinas, para mejorar la estabilidad y solidez de sus muros.

Parecido caso a Cal'at Rabah debió ser el de Badajoz, pues su fundador fue el mismo, Muhammad I, aunque su fecha es algo posterior ya que la reconstrucción de Cal'at Rabah data del año 853 y la de Badajoz es del 875. Tienen en común ambas fortificaciones una mayor necesidad de adaptación al terreno que Mérida, la cual pudo servir de precedente para ambos. Sin embargo en el caso de Badajoz la comprobación in situ de esta hipótesis es muy difícil dada la importancia de las reformas realizadas posteriormente.

También hay que destacar el caso de Trujillo, en cuya fortaleza se distinguen dos etapas arquitectónicas claramente diferenciadas, siendo la más antigua la zona tras la puerta de entrada, cuyo recinto forma un cuadrilátero con unas características arquitectónicas muy semejantes a las de Mérida, aunque como el del Vacar sea de dimensiones mucho más reducidas. No conocemos la fecha de construcción de la alcazaba de Trujillo, pero es probable que sea de una época cercana a la de Badajoz, tal vez de finales del siglo IX, mientras que el segundo recinto o

albacar es bastante posterior pudiendo fecharse en los tiempos del califato, muy avanzado el siglo X.

Así pues, pese a la importancia de esta manifestación arquitectónica en Al-Ándalus, en todo tiempo pero especialmente en las primeras etapas de la conquista musulmana, se viene tradicionalmente considerando la arquitectura militar o defensiva, por parte de los historiadores del arte, como una manifestación artística secundaria o, todo lo más, es mirada tan solo como un arte utilitario, si es que se llega a admitir calificarla de artística.

Esto ha hecho que las referencias a este tipo de monumentos de nuestro pasado queden, fundamentalmente, en manos de los historiadores, a quienes los aspectos puramente artísticos les interesen tan sólo de modo secundario, o de los arquitectos, para quienes los aspectos históricos a menudo son secundarios, o de los militares a quienes interesan los aspectos más puramente técnicos en relación con la poliorcética, y, finalmente y sobre todo, en manos de los arqueólogos, quienes se han convertido en nuestros directos rivales al suplirnos en el estudio de estos campos, que los historiadores del arte hemos tenido bastante abandonados o descuidados, hasta tal punto que, con la creación de la especialidad de la arqueología medieval, han venido a reivindicar, en muchos casos, el ser los únicos capacitados realmente para un estudio comprensivo global de este período, llegando a considerar, en diversas ocasiones, nuestra labor como historiadores del arte simplemente como obra de unos auténticos diletantes.

Considero que estas tendencias que se manifiestan en nuestros días implican una cierta crisis de nuestra disciplina y hacen necesario la revisión del sentido de la misma, sus objetivos e intereses en un mundo en proceso de cambio acelerado como es el de las disciplinas universitarias y el de la enseñanza en general en el momento actual, pues llegamos a correr el peligro de extinción o absorción de nuestras materias y de nuestro campo de trabajo.

Dentro de esta revisión tal vez el futuro está en la ampliación de lo que ha constituido hasta ahora el centro de atención primordial de nuestra disciplina, labor que viene facilitada por la creación de las nuevas universidades, que al aumentar el número de especialistas en estas materias están ampliando nuestros horizontes con exhaustivos estudios regionales, que pueden contribuir a cambiar nuestro concepto sobre los aspectos y temas a tratar al ocuparse, progresivamente, de aspectos que no son aparentemente deslumbrantes o grandiosos pero que van llenando, poco a poco, tanta lagunas como aún existen en nuestra materia⁴.

4. Un ejemplo, por citar alguno entre tantos otros, de estos estudios a los que me refiero son los trabajos realizados por la Doctora Aurora Ruiz Mateos, del departamento de Arte Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, sobre las Casas de Encomienda, o los de Francisco Pizarro, de la Universidad de Cáceres sobre la fortificación extremeña.

EL ESTILO ITALO-GÓTICO EN MALLORCA. LA VIRGEN CON EL NIÑO EN EL PRIMER TRESCIENTOS

Sebastiana M.^a Sabater Rebassa

Luisa Rullán Peña

El objetivo central de la comunicación que se presenta consiste en ampliar los análisis efectuados hasta el momento sobre la influencia de la pintura italiana, y más concretamente sienesa, en el ámbito mallorquín durante las últimas décadas de existencia de este reino (primera mitad del siglo XIV).

Nuestra contribución al tema se dirige al estudio de un modelo iconográfico tipificado en el Duecento italiano, la Virgen con el Niño. Este modelo, que encontró una específica configuración formal en Siena durante la primera etapa de actividad de Duccio di Buoninsegna (1279-1311), fue recibido precozmente y sin filtros intermedios en la isla, gracias a la concurrencia de especiales circunstancias. Durante la primera mitad del siglo XIV dos factores se añadieron a la estratégica situación geográfica de Mallorca en las rutas comerciales del Mediterráneo occidental: el desarrollo de un comercio propio singularmente activo y el refinado gusto artístico de los reyes mallorquines.

Para el estudio en cuestión, nos hemos centrado en dos muestras representativas del citado modelo existentes en la isla: dos tablas anónimas, una ubicada en el Museo de Mallorca, otra en el Convento de la Concepción de Palma. Hemos optado por realizar una aproximación atendiendo a los datos aportados por la iconografía y el análisis formal de las obras indicadas, soslayando la problemática de su atribución.

ESTADO DE LA CUESTIÓN ¹

Para el tema que nos ocupa, hemos partido del monumental trabajo realizado por Chandler R. Post ² sobre

1. Producción primera mitad siglo XIV en Mallorca clasificada estilísticamente dentro del italo-gótico sienés:

- Anónimo. «Retablo de la Pasión» (Museo Diocesano).
- Anónimo. «Tabla de Santa Clara de Asís» (Convento Santa Clara).
- Maestro de Alaró: «Virgen con el Niño» (Museo de Mallorca).
- Maestro de los Privilegios (identificado con Joan Loert):
Miniatura: «Códice de los Privilegios» (Archivo Histórico de Mallorca)
«Las leyes palatinas» (Biblioteca Real de Bruselas)
Pintura sobre tabla: «Retablo de Santa Eulalia» (Museo Catedral de Mallorca)
«Retablo de Santa Quiteria» (Museo de Mallorca)
Fragmentos «Retablo de Santa Magdalena y Santa Lucía» (Colección Costa)
«Tabla del Papa San Silvestre» (Museo Catedral de Mallorca).

la pintura medieval española: primera obra que estudia en profundidad el área catalana, saca a la luz un gran número de producciones inéditas, que fueron además sistematizadas estilísticamente, y establece con ello unos criterios aún no superados.

El segundo pilar fundamental para la investigación es «L'Art en el Regne de Mallorca» de Marcel Durliat, publicada en 1964. Su aportación básica al tema consistió en la contextualización histórica de las obras, atendiendo a factores políticos y económicos.

En 1977 se publica «La pintura medieval mallorquina» en la que Gabriel Llompарт realiza una labor eminentemente documental, al tiempo que presenta el panorama socio-cultural en que las obras se insertaron.

Las conclusiones a extraer de la labor investigadora de Ch. R. Post en relación a la comunicación que presentamos pueden, a nuestro juicio, ser resumidas en los siguientes puntos:

— La existencia en Mallorca de una pintura directamente vinculada a los modos artísticos de la escuela sienesa en su etapa gótica.

— La directa recepción del modelo, que se efectúa con precedencia respecto a lo que ocurre en la península, aunque sus fases evolutivas no se acojan simultáneamente ³.

— La persistencia en la recepción directa de patrones italianos hasta el primer cuarto del siglo XV, a pesar de la fuerte penetración de lo catalán desde mediados del XIV.

— La particular disposición artística de los ambientes locales.

«Los artistas medioevales españoles de todas partes sobresalieron en el adomado del oro, pero la alada

2. «A History of Spanish Painting», 1930 ss.

3. «La pintura de Mallorca tiene una importancia arqueológica en cuanto muestra de una forma menos diluida la influencia sienesa, que fue elemento fundamental de las escuelas góticas de la península (...).

Era geográficamente hablando natural que el estilo sienés conservase más de su carácter nativo al tocar en la isla intermedia, que no al llegar, siguiendo su camino a la península. (...) a pesar de ciertos esporádicos ejemplos de prematura influencia italiana en la península, los isleños eran más sensibles al italianismo y habían también implantado la semilla forastera en fecha anterior. (...) La pintura mallorquina siguió de cerca los diferentes estados de evolución a través de los cuales pasó su modelo la escuela de Siena, llegando sólo gradualmente de esta manera al pleno estilo gótico del Trecento. El desarrollo indígena, como es corriente en España, sigue el de Italia con un retraso de un cuarto de siglo». Post, Ch. R. 1930 ss. Vol. III, pp. 106 a 109. Traducido por Joan Pons y Marqués en B.S.A.L. n. 665-666.

pero la alada exquisitez lograda por los mallorquines en este aspecto de su arte puede considerarse expresión de su delicada actitud estética»⁴.

A partir del análisis de las condiciones político-económicas dadas durante la existencia del Reino de Mallorca, M. Durliat vincula esta etapa en la historia de la isla con la época de mayor florecimiento de las artes. Desde esta consideración de base, destacaría los siguientes aspectos de su obra:

La contextualización de la producción de Mallorca datable en la primera mitad del siglo XIV e identificada como italianizante. Esta se enmarca en un panorama tradicionalmente definido como punto de encuentro de influencias diversas que, en este período, la relacionaban estrechamente con Italia. Ello se explica por la pujanza del comercio mallorquín, orientado hacia la península italiana como una de sus direcciones básicas, y por el particular gusto de los reyes de Mallorca:

«La predilecció de l'art sienès per un mon elegant, de figures meravelloses s'uneix al gust fastuós d'un sobirà amant dels bells llibres i admirador declarat de l'art italià»⁵.

La consecuencia más significativa fuera del ámbito local será el papel transmisor ejercido por Mallorca en la expansión de la pintura sienesa⁶. A su vez, como vía directa Siena-Mallorca, Durliat apunta la hipótesis de un pintor sienés instalado en la isla⁷.

Tras la catalogación efectuada con motivo de la exposición de las obras restauradas por la Fundación Juan March⁸, los distintos estudios fundamentales para la cuestión son los realizados por G. Llopart.

El autor recoge las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento, centrando su interés en la pintura medieval de la isla. Como aportaciones básicas cabe destacar la catalogación exhaustiva de los fondos pictóricos, el análisis en profundidad de documentación inédita y el estudio de la iconografía de la época.

PRODUCCIÓN ANALIZADA

«Virgen con el Niño». Convento de la Concepción⁹
(Fig. 1)

La tabla representa a la Virgen María de medio cuerpo sosteniendo al Niño en su brazo izquierdo, ambas figuras en actitud ladeada. El Niño dirige la mirada hacia su Madre y estrecha una flor en su mano derecha; ambos personajes visten sendos mantos sobre túnica roja. Como atributos de su carácter sacro, grandes nimbos, con

cruz patada en el Niño, tres estrellas en el manto de la Virgen y, sobre el fondo negro, caracteres góticos con la inscripción «Maria Mater» y «I(esu)s C(hristu)s».

En consecuencia nos encontramos con uno de los tipos iconográficos característicos en la representación de la Virgen con el Niño derivado, como es sabido, de prototipos bizantinos. La relación que se establece entre ambas figuras la aleja, sin embargo, de aquellas expresiones primeras caracterizadas por su extrema frontalidad. Aquí la representación se humaniza a través del gesto: la Virgen, con el rostro vuelto hacia el exterior, pone levemente su mano derecha delante del Niño. Este, de perfil y en actitud íntima con la Madre, ya no bendice al fiel ni sostiene el «rotolo» sino que, graciosamente, se limita a estrechar una flor en su mano.

La imagen se sitúa, por tanto, a medio camino entre la antigua «Virgen en Majestad» y la que podríamos denominar como de tipo «afectuoso», en la que aún se acentúan más los lazos de unión (el Niño abraza a la Madre).

Los personajes, puestos en primer plano y sobre un fondo neutro y monócromo, dominan la práctica totalidad del espacio pictórico. Estos motivos artísticos van claramente definidos por un dibujo preciso, que delimita rotundamente los contornos. La línea, sinuosa, rítmica, da a toda la escena un carácter de extraordinaria elegancia.



FIG. 1. «Virgen con el Niño». Convento de la Concepción

4. Ch. R. Post, 1930 ss. Vol. III, pp. 138.

5. M. Durliat, 1964, pp. 276-277.

6. «(Jaume II)... príncep lletrat, entusiasta dels bons llibres, el darrer rei de Mallorca, havia de tenir un paper gens negligible en l'expansió de la pintura sienesa fora d'Itàlia». Durliat, M. 1964, p. 18.

7. Basándose en documentación del Archivo Capitular de Mallorca, Durliat identifica a un tal Matteo di Giovanni activo en Mallorca de 1325 a 1331. 1964, p. 275.

8. G. Rosselló-Bordoy y otros. 1965.

9. Tablilla al temple, anónima y datable en la primera mitad del siglo XIV, de 0,53 x 0,51 m, pegada contra otra pieza de idéntica morfología con la «Crucifixión».

Dentro de esta tendencia tan acusada hacia la linealidad, se consiguen efectos de volumetría mediante los juegos de luces y sombras. El cuerpo humano se modela suavemente, sin trasposos bruscos de superficies.

El colorido, brillante, se aplica en gradaciones tonales y contribuye, junto al uso de la línea, a la impresión de refinamiento y vistosidad que ofrece la obra; los dorados, en este caso, se limitan a la configuración de las aureolas de los personajes y a otros escasos detalles.

“Virgen con el Niño”. Museo de Mallorca¹⁰ (Fig. 2)

Sobre un fondo partido, altos dorados y bajos pavimentados, llena el espacio una gran figura sedente de la Virgen, con el Niño en su regazo. Los personajes, en posición ladeada, dirigen su mirada hacia el exterior. Visten túnicas, dorada la Madre, roja el Hijo, y un manto azul con vueltas verdes envuelve la figura materna. Como atributos de su carácter, grandes aureolas rodeando sus cabezas y, en la mano derecha del Niño, una cartela con la inscripción «Ego sum via, veritas et vita». En los laterales, reducidas figuras de santos bajo arquillos.

Nos encontramos nuevamente con una derivación de prototipos bizantinos alejada, al igual que en la obra anterior, de esquemas excesivamente rígidos: aquí la postura en majestad de la Virgen se atenúa mediante la sustitución del trono por un cojín dorado; y, por otra parte, esa cierta tendencia a la frontalidad en la disposición del Niño se resuelve con un tratamiento mucho más relajado de la mitad inferior de su cuerpo. Su mano derecha tampoco bendice sino que sostiene la cartela mientras que, con laxitud, apoya la izquierda sobre su rodilla. Todo el conjunto, además, sufre una variación poco corriente por el simple procedimiento de girar el esquema de izquierda a derecha.

Finalmente, y como elemento significativo cara a la evolución del tipo así definido, cabe destacar la modificación en la actitud materna: la Virgen sujeta al Niño con sus dos manos. Tenemos, por tanto, un nuevo recurso en pro del aumento de intimidad entre las figuras, lo que aproxima esta representación al tipo «afectuoso».

En esta composición los personajes, en primer plano, siguen dominando la superficie pictórica. Esta se configura de modo totalmente convencional puesto que se trata de un simple fondo-telón dividido artificiosamente en bandas horizontales.

La línea sigue siendo elemento predominante, si bien ahora se aplica a la obtención de formas macizas y grandiosas, con la delimitación de superficies amplias y en detrimento de los efectos rítmicos.

En la obra priman los valores decorativos: al uso de un colorido rico e intenso —rojos, verdes, azules— se unen la profusa utilización del oro y el minucioso trabajo ornamental desarrollado por el pintor.

10. Tabla truncada al temple, posiblemente parte central de un retablo. Anónima y datable en la primera mitad del siglo XIV. 1,67 x 1,16 m. Procedente de la iglesia parroquial de Alaró.

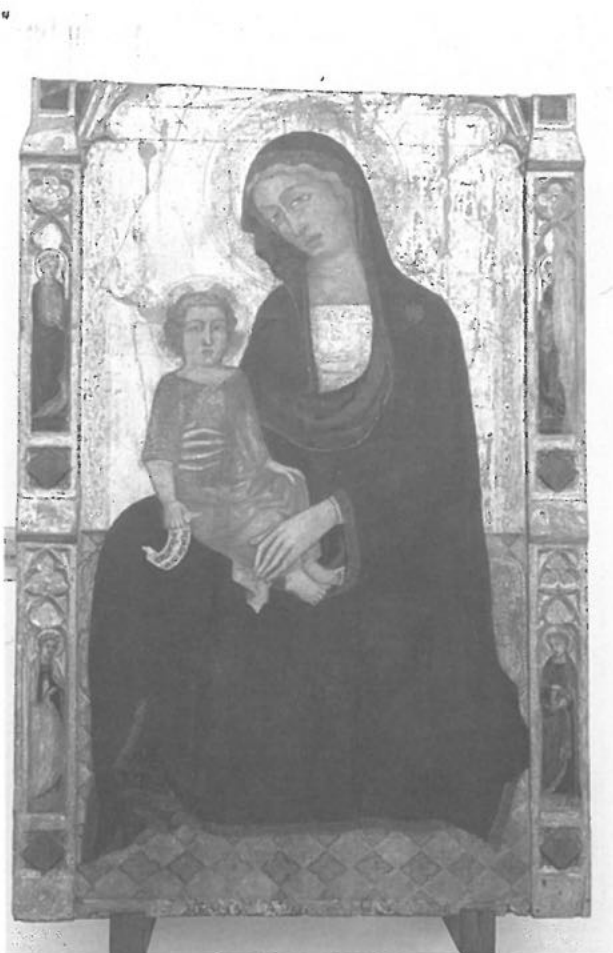


FIG. 2. *“Virgen con el Niño”. Museo de Mallorca*

CUESTIONES ESTILÍSTICAS. LA INCIDENCIA DEL MODELO SIENÉS

Del análisis formal, apoyado por el estudio iconográfico, de las obras en cuestión, se desprende una clara evidencia: ambas pueden ser clasificadas dentro de los modos artísticos que determinaron la pintura de Siena durante el último tercio del siglo XIII y la primera década del siglo XIV.

Los autores que se ocupan de la «Virgen con el Niño» del Museo de Mallorca¹¹ coinciden en admitir su directa vinculación a las formas artísticas de los discípulos de Duccio. Ch. R. Post la clasificó estilísticamente dentro de estos parámetros. G. Rosselló la incluyó en el catálogo de pintura gótica mallorquina y fue aquí donde, por vez primera, se denominó a su autor como «Maestro de Alaró», dada la procedencia de la obra.

En el caso de la tabla ubicada en el Convento de la Concepción, las apreciaciones son diversas y, además, confusas: el único investigador que menciona su existencia

11. Ch. R. Post, 1930 ss. Vol. II, p. 168. M. Durliat, 1964, p. 273. G. Rosselló-Bordoy y otros, 1965, n. 6. G. Llompard, 1977. Vol. I, p. 60; Vol. III, p. 25.



FIG. 3. Duccio di Buoninsegna, "Madonna con il bambino e sei angeli". Galleria Nazionale dell'Umbria

es G. Llopart¹² que remite a las consideraciones efectuadas por M. Durliat; éste, sin embargo, no trata en absoluto la obra en cuestión sino la pieza con la «Crucifixión» pegada a ella¹³. Teniendo en cuenta que, tal como el mismo Llopart apunta, ambas tablas eran originariamente independientes, pensamos que de ahí vendrían la confusión reinante y su errónea filiación estilística: el incuestionable franco-goticismo que predomina en la «Crucifixión» se ha hecho extensivo a la «Virgen con el Niño».

En nuestra opinión esta tesis no puede ser sostenida ya que la influencia del modelo sienés es tan evidente en esta obra como en la unánimemente reconocida como tal. Los componentes estilísticos que definieron la producción del primer Duccio —la tradición bizantina y las innovaciones del gótico— están en la base de las representaciones que analizamos.

Observemos en primer lugar la organización compositiva y el tratamiento de los motivos. Son figuraciones condensadas y espaciales; definidas por un dibujo preciso e insertas sobre fondos planos. Sin embargo, esta fuerte inclinación hacia la planimetría, de herencia bizantina, se modifica en Duccio y en las obras que analizamos con el tratamiento plástico de los motivos, mediante la utilización de un modelo característico y de una línea que se interrumpe para sugerir la profundidad (Figs. 1, 2 y 3).

Idéntico paralelismo puede ser establecido en el propio carácter de la línea utilizada, puesto que se mantiene



FIG. 4. Duccio di Buoninsegna, "Madonna dei Francescani". Pinacoteca di Siena

la rítmica bizantina, ahora flexibilizada hasta conseguir mayores efectos de sinuosidad y ondulación.

El color responde también a un mismo planteamiento: pervivencia de la función eminentemente decorativa a partir de la aplicación de un colorido rico y sugerente, que se decanta de la tradición por la adopción de una paleta más amplia y de tonalidades más delicadas... Los oros, muy trabajados, siguen contribuyendo al efecto de conjunto, al igual que los enladrillados ornamentales (Figs. 1, 2 y 4).

Detalles concretos de ejecución refuerzan las conexiones formales: idéntica morfología en los mantos, que envuelven totalmente el cuerpo de la Virgen en un ondular de bordes recortados, manos estilizadas, de dedos desmesuradamente largos y separados entre sí, ojos almendrados, y cejas y nariz ejecutadas de un trazo.

Como resultado nos encontramos ante una similar predilección por el convencionalismo en la figuración, atenuado, sin embargo, por el realismo en el tratamiento de los particulares. A la tendencia hacia los efectos cromático-

12. G. Llopart, 1977. Vol. I, p. 60; Vol. III, p. 19 y 20.

13. M. Durliat, 1964, pp. 270 y 271.

lineales, de origen bizantino, se añade una nueva preocupación por los valores de volumen. Con ello estamos ante una imagen nueva, aunque en ella se mantenga el preciosismo y se descarte la narración porque sigue al servicio de la contemplación religiosa.

La correspondencia estilística con el modelo sienés se refuerza, finalmente, con la iconografía: ambas representaciones adoptan el esquema «Odigitria»¹⁴. Este modelo, con sus numerosas variantes, se impuso en la pintura italiana a mediados del Duecento, tuvo especial incidencia en Siena y, desde allí, se difundió al compás de su expansión.

CONCLUSIONES. CUESTIONES DE RECEPCIÓN

El Reino de Mallorca, con sus peculiares condiciones, iba a ser un singular foco de recepción, precoz, directo y persistente, del modelo sienés.

Dentro de las diversas alternativas —vanguardias francesa e italianas— que se ofrecían a los grupos sociales pudientes de la isla, dadas las posesiones territoriales del reino y la orientación de su comercio, se optó por Siena. A este respecto, pensamos, fue factor determinante la perfecta adecuación de su repertorio icono-

gráfico a la temática predilecta en la isla: la Madre de Dios¹⁵.

Esta total aceptación motivó la existencia de un alto grado de comprensión en la recepción del modelo: no observamos alteraciones sustanciales, ni en el campo formal ni en el temático, aunque cabe notar que en la producción analizada se adopta un esquema iconográfico que ignora los avances llevados a cabo por su fuente de inspiración.

La profunda imbricación entre los dos ambientes pictóricos se quebró por las circunstancias que afectaron a cada uno de ellos: caída del Reino de Mallorca y desaparición de los grandes pintores sieneses. Un año media entre ambos acontecimientos (1349-1348).

Un extremo de especial interés se desprende, pensamos, del estudio que se presenta: a partir de la íntima relación establecida entre ambas obras, extensible a otras no conservadas¹⁶, se ha individuado, dentro de la pintura isleña de la época, un esquema iconográfico específico —el tipo Odigitria— en un contexto estilístico determinado, la escuela de Siena. Ello demuestra que las pautas no se adoptaron incoherentemente sino que existieron conexiones unificadoras dentro de nuestro repertorio italianizante.

Para el establecimiento de este hecho ha contribuido eficazmente la clasificación estilística de una obra no incluida hasta el momento dentro de estos parámetros.

14. El tipo «Odigitria», de raíz bizantina, surge en Italia durante el Duecento como forma transitoria entre los tipos frontal y afectuoso. Dentro de la representación ceremoniosa de la Virgen se caracteriza por la humanización en las relaciones Madre-Hijo. A este respecto véase: Carli, Enzo. 1955; Sandberg, Evelyn, 1983.

15. Tal como demuestra G. Llompart en su documentado estudio sobre la Virgen en el arte mallorquín. 1988.

16. G. Llompart aporta documentación inventarial comentada muy significativa al respecto:

«Jaume de Villanova, mercader, posee dos tablas de Siena con la imagen de la Virgen en 1361».

1977, p. 195.

LOS VENTANALES Y EL ROSETÓN DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE JARAIZ DE LA VERA

Martiria Sánchez López

1. INTRODUCCIÓN

La iglesia de Santa María es uno de los ejemplares arquitectónicos más bellos de la Alta Extremadura, lo que ha merecido el reconocimiento como «Monumento de interés histórico-artístico».

En efecto, llama la atención por la grandiosidad de sus proporciones, por la pureza de sus líneas, por la armonía de sus elementos, por la sencillez estructural de su ábside contrastado por las exuberancias barrocas de su retablo, por la belleza de sus ventanales, de su rosetón, de sus portadas, de su torre, etc... lo que la hacen sin duda merecedora de tal mención.

No hemos de extrañarnos de su grandiosidad, magnificencia y amplitud dado el papel que le correspondió desempeñar durante el Antiguo Régimen, ya que fue sede de una de las Vicarías más extensas del Obispado de Plasencia. De esto nos habla su vicario Don Manuel Gutiérrez Ovejero en 1786 de la siguiente forma: «Dentro del pueblo y en la parte superior está la parroquia de Santa María de Gracia... Es la mencionada Iglesia cabeza de partido y por lo mismo al curato está anexa. Vicaría a «jure» con jurisdicción en lo civil, que se extiende a 36 lugares de que se compone el partido de la Vera y Campo de Arañuelo; a cargo del vicario está es proveer de los Santos Óleos a estos lugares, los que concurren como dependientes de ésta con sus mangas parroquiales a solemnizar la función de Corpus-Cristi» (Arch. B.N.).

Este templo ha sido objeto de extraordinarios estudios por relevantes expertos de Historia del Arte, entre los que destacan el Sr. Montero Aparicio en su interesante y documentado libro «El Arte religioso en la Vera de Plasencia», además eminentes profesores de esta Universidad extremeña como el Dr. García Mogoílón en su obra «Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)». Estas personalidades coinciden en afirmar que el rosetón y los ventanales del citado templo son del s. XIX, de estilo neorrománico y neogótico respectivamente.

La autora de esta comunicación difiere de estas afirmaciones y piensa que los tres vanos son de la misma época y del mismo estilo que la Iglesia. Es decir, son góticos construidos en el siglo XV pero con tracerías arcaizantes relacionadas con el gótico de finales del s. XIII, ya que distan en gran manera de las formas flamígeras que les corresponde.

2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Este templo es de grandes proporciones; tiene una longitud de 17 m y 14 m de anchura, además de una considerable altura. Su planta es de tipo basilical con tres naves separadas por magníficas arcadas que impresionan no sólo por sus hermosas proporciones sino por la perfección de sus arcos escarzanos moldurados. Estos arcos descansan en esbeltos pilares ovalados sin capiteles pero con enormes basas. El ábside es poligonal al que se da acceso por un hermoso arco ojival moldurado un poco desviado hacia el mediodía y está cubierto por bóveda de crucería sencilla.

Con respecto a las portadas hemos de destacar la meridional no sólo por su originalidad y belleza artística sino por la reminiscencia románica que nos ha dejado en sus relieves, cuyo arcaísmo conjugan con el de los vanos, que siendo del siglo XV parecen del siglo XIII.

Este hermoso conjunto arquitectónico está iluminado por la luz natural que se filtra a través de las vidrieras policromadas de sus cinco vanos. De éstos hay que destacar el rosetón y los dos laterales que están cerca del ábside.

a) Los ventanales

Están formados por un arco ojival que va disminuyendo su radio hacia el interior en forma abocinada mediante dos molduras planas y otra más pequeña que enmarca la tracería. Descansan en las jambas, que están formadas por sillares que se integran en el muro siguiendo la línea correspondiente, mientras las dovelas que forman el arco del ventanal, lógicamente se desconectan de la sillería del muro al tener que adquirir la forma de ojiva.

Las tracerías están formadas por dos arquillos trilobulados sostenidos por un ajimez y dos pequeñas jambas que parecen columnillas adosadas con decorados capiteles, sabiamente conseguidos mediante estrías esculpidas en los mismos sillares que forman el doblaje del abocinamiento y que se continúan por la parte exterior del muro, conectando con los demás sillares que lo forman. El capitel del ajimez está decorado con motivos vegetales que semejan hojas de parra o de higuera, destacando bien los nervios centrales. La decoración de los capiteles adosados es distinta, aparecen palmetas con eje central.



Ventanales - Iglesia Sta. María

Estos dos arquillos sostienen un pequeño rosetón polilobulado semejante a los que forman el gran rosetón, pero de un lóbulo menos, aunque con la misma belleza técnica y de gran semejanza con los de la Catedral de León.

La afirmación del Sr. Montero Aparicio sobre su fecha del s. XIX y su estilo neogótico se basa en lo siguiente: ...«su vinculación al neogótico es más clara por llevar sus piezas desconectadas del aparejo de la sillería del muro correspondiente, por la extraña sección de sus parteluces y por los relieves de hojas de higuera que pertenecen al repertorio habitual de las obras neogóticas».

Con respecto a la precisión primera, queda demostrado ampliamente en mi descripción anterior cómo el ventanal en su parte inferior está integrado en el muro, ya que los sillares que forman las jambas se conectan plenamente con los sillares del muro. La parte superior del ventanal formada por la ojiva, lógicamente desconecta sus dovelas del muro para formar el arco.

En cuanto al segundo punto, estamos de acuerdo en que la sección del parteluz es extraña, ya que es poligonal con estrías, siendo la sección exterior triangular. Creo que se debe a que el artista ha empleado esta sección para poder dar una amplitud suficiente al capitel, para así poder recoger toda la anchura de las tracerías.

En cuanto a la decoración del capitel, aunque pudieran ser hojas de higuera, parecen más bien hojas de vides o hiedra, por su sencillez y los cinco nervios que aparecen, semejantes a los temas decorativos del gótico

de finales del XIII. Los que no tienen nada que ver con las hojas de higuera son los motivos de los capiteles laterales, que parecen unas palmetas con eje central.

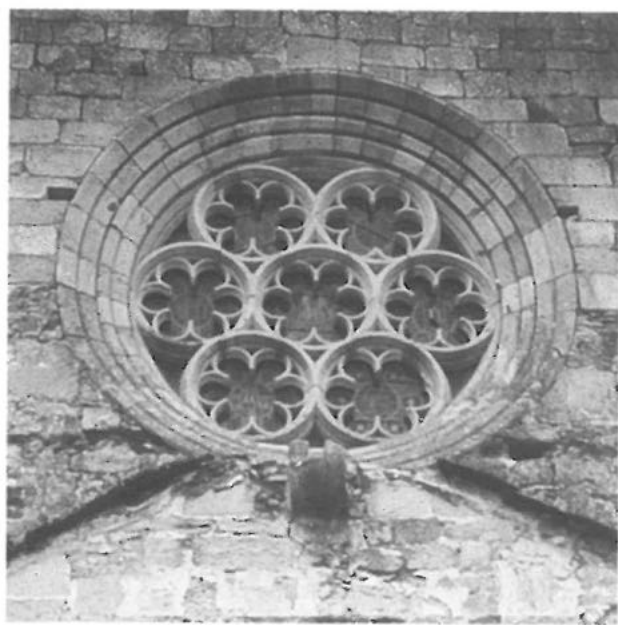
Todo esto me lleva a pensar que si bien esta decoración pudiera emplearse en el siglo XIX, su sencillez y cierto arcaísmo creo que la alejan del virtuosismo y minuciosidad técnica de los artistas del XIX. Decimos arcaísmo, ya que la decoración propia del s. XV época a la que pertenecen, era la cardina y no las sencillas hojas que representan, sean de vides, de higuera o de hiedra.

Hemos de considerar que este fenómeno es una constante en las zonas rurales alejadas de los centros artísticos. Este desfase se da también en las esculturas de los capiteles de la portada del Mediodía, estudiado con toda clase de detalles por el Sr. Montero Aparicio. Se basa en que la iconografía parece del siglo XIII en lugar del siglo XV a que pertenecen, con cuya hipótesis estoy totalmente de acuerdo.

Otra puntualización que debemos hacer es que el color del granito es homogéneo, tanto en los ventanales como en el muro. Creemos que los cinco siglos de diferencia deberían notarse también en el color de la piedra y no ser igual, como puede observarse.

b) El rosetón

Es un hermoso ejemplar de este tipo de vanos. Está situado sobre la portada occidental y es de grandes proporciones, ya que mide alrededor de 3,5 md e diámetro en su parte exterior. Va disminuyendo de forma abocinada hasta llegar a medir un metro menos en el interior, es decir, 2,50 m. Las archivoltas que lo forman son planas con unas molduraciones sencillas. La última enmarca seis pequeños rosetones polilobulados, cada uno de ellos con seis lóbulos, tangentes entre sí y a su vez, a otro central de las mismas características y dimensiones. Con las vidrieras, que en la última reforma de la iglesia en 1970 muy acertadamente se han colocado, adquiere una belle-



Rosetón - Iglesia Sta. María

za y luminosidad extraordinaria, especialmente contemplado desde el interior cuando se filtra la luz natural dando una policromía mágica al templo.

El Sr. Montero Aparicio defiende su datación del s. XIX con las siguientes afirmaciones: «Si no fuera por algunas peculiaridades que se advierten en su ejecución y por el hecho de encontrarse totalmente intacto, cuando debería haber sido afectado por el tejadillo del pórtico exterior que destruyó incluso el tramo horizontal del alfiz de la Portada, tendríamos que pensar en un espléndido ejemplar del románico. Sin embargo estos detalles nos revelan que se trata de una obra neorrománica del s. XIX que utiliza modelos del s. XIII...»

El profesor García Mogollón dice en su libro «Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)»: «Tanto el rosetón que existe sobre la portada de los pies como las dos ventanas gemelas de los muros septentrional y meridional, son respectivamente neorrománico y neogóticas y por tanto cronológicamente pertenecen a las corrientes románticas de la segunda mitad del siglo XIX».

De nuevo diferimos de estas afirmaciones y sostenemos que igual que los ventanales, el rosetón es de la misma época y del mismo estilo que el resto del templo, pero también con caracteres arcaizantes ya que las tracerías que le corresponden debían haber sido de tipo flamígero en lugar de estas manifestaciones del principio del gótico, del siglo XIII.

Nuestra afirmación la basamos en los siguientes puntos:

a) Los tres primeros círculos concéntricos que forman el abocinamiento están rotos por la parte inferior, para colocar la ménsula que con posterioridad al rosetón se instaló para que sirviera de apoyo al tejadillo del pequeño pórtico que se construyó a fines del siglo XVI, a juzgar por las basas de las columnas que también quedan.

Observamos pues roto el rosetón por su parte inferior y no «totalmente intacto»; sólo vemos intacto el último círculo que lo forma. Luego si el pórtico se instaló en el siglo XVI y rompió el rosetón es que éste ya existía en esta época.

b) También en esta fachada del poniente hay una semejanza en el color de las piedras del muro y del rosetón, así como en la técnica de la talla.

c) Basamos además la antigüedad medieval del rosetón en su técnica constructiva. Frente a la aparente perfección que se observa en su geometrismo, hemos de advertir que ninguno de los pequeños círculos son iguales, así como las tracerías de los lóbulos, cosa impensable en los monumentos del XIX, dada la revolución técnica de la época. Esto se ha comprobado cuando se pusieron las vidrieras actuales, ya que hubo que medir cada uno de los pequeños círculos porque ninguno tenía las mismas medidas. También se puede advertir fijándose intensamente en cada una de las tracerías.

3. ANÁLISIS DOCUMENTAL

La documentación consultada procede del Archivo parroquial y del Archivo de la Biblioteca Nacional. En cuanto a este último tenemos un texto muy expresivo.

Se trata del escrito que envió el párroco de Santa María Don Manuel Gutiérrez Ovejero en el siglo XVIII, 1786, a Don Tomás López para la confección del Diccionario Geográfico. En él se hace una descripción muy buena de las distintas partes de la Iglesia, de sus portadas, de sus esculturas y, como es lógico, de sus ventanales. Transcribimos a continuación lo que dice referente al rosetón: «Este templo tiene tres puertas muy capaces, pero bajas para lo elevado que es; por la que mira al poniente y encima de ella como a 6 varas tiene una ventana con un círculo perfecto de más de dos y media de elevación, aunque el del medio es mayor que los otros, compuestos de filigranas de la misma piedra, de hechura vistosa, por los cuales se comunica bastante luz».

El texto nos ilustra sobre la admiración que ya en el siglo XVIII suscitaba este espléndido rosetón por sus enormes proporciones, como nos indica el vicario, de «más de dos varas y media», y por la belleza de sus tracerías, «filigranas de la misma piedra, de hechura vistosa».

Este texto es altamente significativo para reforzar nuestra hipótesis.

El otro texto procede del Archivo Parroquial, del Libro de Fábrica del siglo XIX. Es una referencia a las obras de reparación que se llevan a cabo en el templo. Data de 1839 cuando aún no habían entrado en vigor las leyes desamortizadoras de Mendizábal, por las que la Iglesia pierde todos sus bienes definitivamente, pasando períodos de gran penuria económica como demostraremos en el capítulo siguiente. Las reparaciones se refieren a arreglos del tejado y nada hemos encontrado con respecto a los ventanales, dice así: «Arreglo del tejado del tercio abajo de la misma que cayó, aplanó y llevó a tierra toda la tribuna, y quedó inservible toda la teja. Lo hizo Juan José Pérez del Reino de Galicia».

4. MARCO SOCIO-ECONÓMICO Y POLÍTICO

Las grandes convulsiones políticas, económicas y sociales que afectaron a España en el siglo XIX van a incidir de gran manera en la comarca de la Vera y con ella en Jaraíz. La Guerra de la Independencia dejó sus secuelas, especialmente después de la batalla de Talavera, cuando tropas del General Víctor se adentraron aquí una vez vencidas, cometiendo toda clase de tropelías. Los textos nos hablan de destrucción de monumentos, como la ermita de la Virgen del Salobrar y la de San Martín. Aparte de esto, en esta época, el clero va a perder sus privilegios y sus bienes. En las Cortes de Cádiz comienza una legislación desamortizadora, que tendrá más o menos vigencia según el triunfo del liberalismo o del absolutismo durante el reinado de Fernando VII. Será con Isabel II cuando Mendizábal hará definitiva la desamortización de los bienes eclesiásticos.

Tanto la parroquia de Santa María como la de San Miguel perderán todos sus bienes ahora, con lo cual el relevante poder económico que habían detentado durante el Antiguo Régimen, se viene abajo. Esta ruina hará que pasen períodos de verdadera penuria económica, a juzgar por las manifestaciones de sus párrocos.

En el Archivo Parroquial hemos comprobado cómo los vecinos de Jaraíz se acogen rápidamente a las leyes desamortizadoras de 1813 que sólo tuvieron vigencia un año, apoderándose de los bienes eclesiásticos. En el año 1914 el Sr. Obispo realiza una visita a la parroquia en la que se queja de esto y dice: «Al haberse hecho contar, que durante nuestra sagrada revolución, las personas respectivas de esta Villa, han vendido varias fincas pertenecientes a Establecimientos piadosos... que reclamen dichas fincas vendidas». Parece que debieron ser devueltas, pero en el Trienio Liberal, 1820-1823, de nuevo fueron ocupadas por los vecinos, pero en la visita que realiza en 1827 el Sr. Obispo insiste en que se devuelvan otra vez: «Que en unión del Mayordomo de Fábrica, reclame a los teneedores de las fincas de Establecimientos piadosos... y que con arreglo a las Reales Ordenanzas que anulen estas ventas, deben volver a su piadoso destino y legítima propiedad».

Gran parte de los bienes fueron devueltos otra vez, pero hemos constatado que en el año 1839, el Mayordomo hace las cuentas ante el Vicario D. Ramón Casas con una serie de entrada procedente de sus bienes. Cita los réditos de los censos forasteros y las rentas de las haciendas raíces, entre las que constan: «Un linar en las Beguillas arrendado a Petra Arjona; el linar de Pedro Chate, el linar de Santa Marina, el linar de la Haza, el crédito de la Vega, una labranza de grano de cebada, etc...»

Pero en el 1842 ya se enajenaron definitivamente todos estos bienes, de acuerdo con las leyes de Mendizábal. Este año ya en el libro de cuentas no aparece ninguna entrada, sino que hay un presupuesto de gastos hecho por una comisión de las dos parroquias, que presentan al ayuntamiento, de 1.770 reales.

El Vicario Ramón Casas en 1854 se queja de que el Estado le adeuda 4.240 reales por no pagarle desde 1845 a 1854. Va enumerando las festividades, misas, sermo-

nes, etc... de la siguiente forma: «282 reales por misas de difuntos, 40 reales por el sermón del Mandato, etc».

Por el texto podemos observar los apuros económicos que debió pasar el clero y las parroquias en ciertos momentos, como éstos a los que alude el Vicario a mediados del siglo XIX.

También en este punto basamos nuestra hipótesis, ya que el marco político y socio-económico del siglo XIX en Extremadura y en Jaraíz no fue el más idóneo para permitir ciertas obras artísticas y restauraciones. La incertidumbre en que vivieron durante la Guerra de la Independencia, la pérdida y devoluciones respectivas durante el reinado de Fernando VII de los bienes eclesiásticos; y la pérdida definitivamente de éstos con las leyes desamortizadoras de Mendizábal, hacen que no fuera la época más idónea para construir estos magníficos ventanales en esta zona rural.

5. CONCLUSIÓN

Por todo lo expuesto pensamos que tanto el rosetón como los ventanales no pudieron ser realizados en el siglo XIX, sino que pertenecen al gótico del siglo XV, aunque con tracerías arcaizantes relacionadas con el gótico del siglo XIII, semejantes a los ventanales de la Catedral de León, por poner un ejemplo.

Es de especial interés el que las distintas hipótesis sobre los vanos de Santa María queden aclaradas y se lleguen a una opinión aceptada por todos sobre el estilo y el siglo de estos vanos. Esto es debido fundamentalmente a que este monumento es visita obligada, todos los cursos, para los alumnos de COU de Historia del Arte del I.N.B. «Maestro Gonzalo Korreas» y la profesora se ve obligada a despejar toda clase de dudas a este respecto.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO RELIGIOSO DESARROLLADO EN LA SILLERÍA CORAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN

M.^a Dolores Teijeira Pablos
Javier Vallejo Bozal

La sillería coral de la Catedral de León se construyó entre los años de 1461 y 1481, localizándose la labor puramente artística entre 1464 y 1481; a partir de esta fecha se realizaría toda la labor de asentamiento¹.

Pueden distinguirse, a partir de la documentación conservada, varias etapas en la construcción de la sillería, coincidiendo con los diversos maestros que en ella intervinieron:

— Una primera fase que comenzaría en 1461, año en que se toma la decisión de hacer una nueva sillería. En este momento la dirección de la obra estaría en manos de Maestre Enrique, citado como «maestro de las sillars». Se llevaría a cabo una labor de preparación general, desarrollándose un proceso técnico que dejara los tableros listos para la talla. Estas obras preparatorias se deducen del calificativo «carpintero» que se aplica a Maestre Enrique en la documentación.

— Una fase central, en la que tendría lugar toda la labor de talla, y en la que podemos distinguir, a su vez, dos períodos:

- Entre 1464 y 1475, aproximadamente, figuraría al frente de la obra Juan de Malinas, hasta su muerte en el año antes citado. Su participación como «ymaginer» en la realización de la sillería queda ahora confirmada por la documentación. Aunque ésta no expresa explícitamente su labor en ella, puede atribuirse un papel importante.

- Entre 1475 y 1481, con Copín probablemente en la dirección de la obra. En este segundo período es posible que se realizara un mayor número de representaciones, debido quizá a una ampliación del taller con nuevos tallistas e imagineros.

— Una última fase a partir de 1481, año en el que se cierran las cuentas de la obra. Es un período de labor puramente técnica, en el que se llevaría a cabo el ensamblaje y asentamiento definitivo de los estalos en la nave mayor ante el altar, así como las posteriores obras complementarias.

Pero no sería éste su emplazamiento definitivo. Después de los intentos de 1560 y 1584, el coro se trasladó en 1746 hasta el centro de la nave mayor, donde hoy podemos contemplarlo. El cerramiento del arco del trancorro del siglo XVI, con una gran puerta de cristal, colocada a principios del presente siglo, permite, al contrario de lo que sucede en otras catedrales españolas, la contemplación del espacio completo desde los pies de la iglesia a través de la sillería coral.

La sillería, tal como se conserva actualmente, se compone de 78 estalos, distribuidos en dos niveles (sillería

alta y baja) y dos frentes que se prolongan en escuadra por el oeste sin llegar a tocarse. Cada estalo presenta decoración tallada en el respaldo, relieves laterales a ambos lados del asiento, misericordia, pomos en la parte superior, apoyamanos y dosel, tanto en la baja como en la alta; esto constituye una novedad y un modelo a seguir para sillerías posteriores: Oviedo, Zamora y Astorga.

Los temas de carácter religioso se tallan, en su inmensa mayoría, en los respaldos de los estalos altos y bajos.

En la sillería baja se talla el personaje de medio cuerpo debido al menor tamaño del respaldo. Son, excepto tres, figuras del Antiguo Testamento con sus atributos. En la sillería alta se representan figuras de santos locales y generales de la cristiandad, apóstoles y algunas figuras importantes del Antiguo Testamento formando escenas.

Sin embargo los temas más interesantes son los que aparecen en los testeros que rematan la sillería por el oeste. En los paneles de la derecha se disponen la Caída de los ángeles rebeldes, el «Descensus ad inferos» y Sansón desquijando al león. A la izquierda, el Árbol de Jessé, la Visitación y San Jorge luchando contra el dragón.

En general, en las sillerías de coro se combinan dos ciclos iconográficos no relacionados directamente y que se localizan en distintos lugares de la obra.

Por una parte, se desarrolla en misericordias, relieves laterales, pomos y apoyamanos un amplio ciclo profano cuyos temas más representativos son escenas de la vida diaria, temas de tipo lúdico-satírico, refranes, etc. Estas tallas quedarían fuera del ámbito de control de los clérigos, pasando a depender de la interpretación iconográfica de los propios artistas, de ahí su profundo carácter flamenco, no sólo en la ejecución, sino también en el carácter del tema, inspirado a menudo en proverbios y grabados de esta zona².

Por otra parte, el programa iconográfico religioso se reduce, en general, a los respaldos de los estalos. Dicho programa era competencia exclusiva del demandante de la obra, que escogía los temas a representar y elaboraba sus relaciones en base a su futura ubicación en la sillería. De ahí la representación de temas o figuras religiosas locales que carecían de trascendencia fuera de su ámbito geográfico. Estos programas eran elaborados de modo de-

1. La documentación sobre la sillería coral de la catedral leonesa se reduce a extractos tomados de los Libros de Cuentas, Rentas y Actas Capitulares.

2. I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid 1979.

*Aspecto general de la sillería*

tallado por el comitente religioso, —en el caso de las catedrales, por miembros relevantes del cabildo o canónigos con responsabilidad en la obra—, y ocasionalmente incluidos, aunque de forma sucinta, en los contratos con los artistas y en otros documentos. Así ocurre, entre otros ejemplos contemporáneos o afines, en un retablo encargado en el testamento del obispo leonés Rodrigo de Vergara, en el contrato de la sillería coral de la Catedral de Astorga o en las vidrieras de la Catedral de Segovia³.

Algunas sillerías españolas poseen diferentes tipos de ciclos iconográficos de carácter religioso. Así, por ejemplo en las sillerías de Sevilla y Plasencia se desarrolla un variado ciclo de carácter sagrado en frisos colocados en los respaldos de la sillería baja. Del mismo modo, en la sillería realizada para la Catedral de Cuenca aparecen episodios bíblicos tallados en los respaldos de la sillería alta. Además se realizan multitud de escenas de carácter religioso, que no forman series temáticas, en misericordias, relieves, enjutas, etc.

La sillería de la Catedral de León inaugura un tipo que será seguido por las de Zamora y Astorga. Como norma general, los paneles altos se reservan a personajes del Nuevo Testamento y santos, mientras en los respaldos bajos se tallan personajes del Antiguo Testamento.

El fin de estas representaciones es de carácter distinto al de las figuras y escenas representadas en otras partes del templo, especialmente portadas, retablos, vidrieras o escultura exenta y relivaria, ya que van destinadas a grupos de personas diferentes. Estas últimas pueden justificarse como un medio de acercar la religión y las figuras sagradas al pueblo, como una forma de instruirle en materia religiosa; no sucede lo mismo con las sillerías, ya que el pueblo no tenía acceso a ellas.

Se pretende con ello, en general, una representación reducida, pero suficiente, de la Iglesia universal por medio de sus figuras más significativas. Se escogen normalmente personajes de primera fila: los apóstoles, profetas mayores y menores, santos de importancia para toda la cristiandad, junto a otras figuras cuya presencia sólo se comprende en referencia quizá a devociones particulares, adecuación al desarrollo del programa, etc. Del mismo modo, podría hablarse quizá de una relación entre la propia figura representada y las lecturas y oraciones de los canónigos (leccionarios y breviarios recogían la vida de los santos).

Las representaciones, menos monumentales, de personajes del Antiguo Testamento en los respaldos de la si-

*Estalos de la sillería alta*

llería baja serían un antecedente o prefiguración de los representados en la sillería alta, al igual que los porcionarios participaban, en cierta medida, de la naturaleza del canónigo sin llegar a serlo.

En cualquier caso la representación de figuras religiosas en las partes más visibles de la obra supondría una importante llamada de atención y una potenciación de la idea cristiana al servicio de la cual se realizarían este tipo de obras.

En el caso de la sillería de la Catedral de León, el programa iconográfico religioso sigue la línea citada, al mostrar una historia reducida de la cristiandad, un ciclo completo para glorificación de la idea cristiana, insistiendo especialmente en la idea de lucha entre el bien y el mal, y el triunfo del primero, culminando en la Redención. La disposición de los temas es un reflejo del ciclo temático que representan: los personajes que componen la «historia de la cristiandad» en los lados, marcando la dirección de los testers, donde encontramos el triunfo de Jesucristo sobre el pecado.

Este programa se establece a dos niveles: el ciclo del Antiguo Testamento en la sillería baja y el ciclo del Nuevo Testamento y los santos en la sillería alta. Aunque su desarrollo se circunscribe claramente a sus respectivos es-

3. A.C.L. Doc. n. 9.821. *Actas Capitulares*, 23 de octubre de 1478. P. Rodríguez López, *Episcopologio Asturicense*, Astorga 1908, T. III pp. 293-299. V. Nieto Alcaide, «Programas iconográficos de la vidriera española del siglo XVI», *Goya* 121 (1974), pp. 6-13.

pacios no son programas separados y diferentes. Hay una relación entre ambos a través de un nexo que une y completa claramente los dos ciclos. Este nexo se refiere al primer y último estalos de la sillería baja, donde encontramos la personificación del Antiguo y Nuevo Testamento o Antigua y Nueva Ley. La representación de ambas figuras unidas, la primera una anciana con los ojos vendados y una serpiente enroscada en torno a la vara rota, y la segunda una joven coronada que porta un cáliz y una cruz, es muy frecuente en los programas iconográficos de carácter religioso en los que se representan los personajes más importantes de la cristiandad, antes y después de la Redención de Cristo. Las relaciones entre ambas partes de la sillería se intensifican si tenemos en cuenta el concepto de prefiguración como nexo que une, durante toda la Edad Media, los temas vetero y neotestamentarios. Así, a cada escena del Nuevo Testamento le correspondería una o varias representaciones del Antiguo, según las concordancias tipológicas. En el caso de la sillería leonesa, toda la parte baja puede considerarse una prefiguración de los personajes representados en la alta y de su obra⁴. La colocación de la Antigua Ley al comienzo de la sillería baja y de la Nueva Ley al final, hace que ésta última concluya el ciclo veterotestamentario y dé paso al nivel superior, en el que encontramos personajes de la vida de Jesús, los apóstoles y los continuadores de su obra en la Tierra, los santos.

A partir de estas dos sillas, y tanto en la sillería alta como en la baja, se dan una serie de enlaces entre los distintos respaldos que establecen relaciones entre las sillas adyacentes o con la equivalente del lado opuesto. Además, en un sentido más amplio, estas relaciones pueden llegar a formar grupos temáticos precisos.

Así en la sillería baja se abre y cierra el ciclo veterotestamentario con las figuras de la Antigua y Nueva Ley. Tras ellas, y enfrentadas, las representaciones de la Sibila Tiburtina y Simeón (la profecía de la sibila se ve cum-

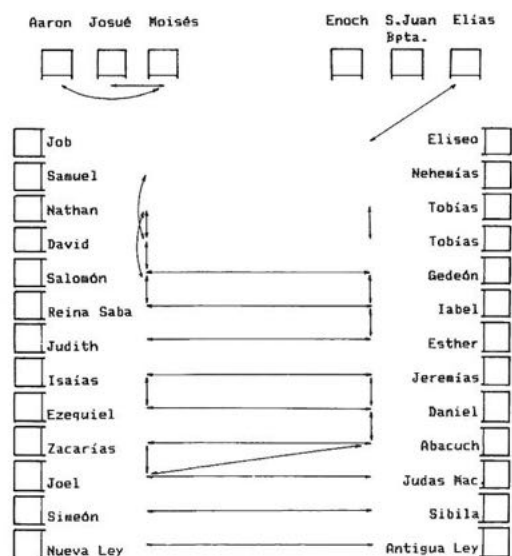


FIG. 1. Sillería baja. Esquema de relaciones iconográficas

4. La *Biblia Pauperum*, manual recopilado en el siglo XIII para facilitar la labor a los predicadores, recogía escenas del Nuevo Testamento y su prefiguración en dos escenas del Antiguo; en concreto reco-

Tras ellas, y enfrentadas, las representaciones de la Sibila Tiburtina y Simeón (la profecía de la sibila se ve cumplida en cierto modo en la presentación de Jesús por Simeón). En las dos siguientes sillas enfrentadas, Judas Macabeo, cabeza de Israel en la lucha contra los reyes griegos, y Joel, que profetizó la invasión de Israel por una nación extranjera, podrían relacionarse como la amenaza y la confianza en la salvación del pueblo elegido. Joel se relaciona además con la silla de al lado y su opuesta, en las que encontramos a Zacarías y Abacuc, profetas menores. Abacuc tiene al lado a Daniel, a quien socorrió en el foso de los leones. El respaldo que representa a Daniel, el de su lado y los dos opuestos, completan el ciclo de los profetas mayores: Daniel, Jeremías, Ezequiel, Isaías. A continuación, dos sillas enfrentadas representando a Ester y Judit, y Jaél al lado de Ester, heroínas del pueblo israelita. Enfrente de este último, la reina de Saba, cuyo nexo con la figura de Jaél puede reducirse exclusivamente al hecho de representar un papel importante en la historia del pueblo judío siendo ambas gentiles. La reina de Saba inicia además un ciclo, representado en los estalos consecutivos del lado izquierdo y que se desarrolla por orden cronológico; a su lado Salomón, (que se relacionaría con su silla opuesta, en la que se representa al rey Gedeón, ambos como imagen de la monarquía justa), David, Nathan, que determinó la sucesión al trono de Salomón tras la muerte de su padre, y Samuel, que había profetizado el reinado de David.

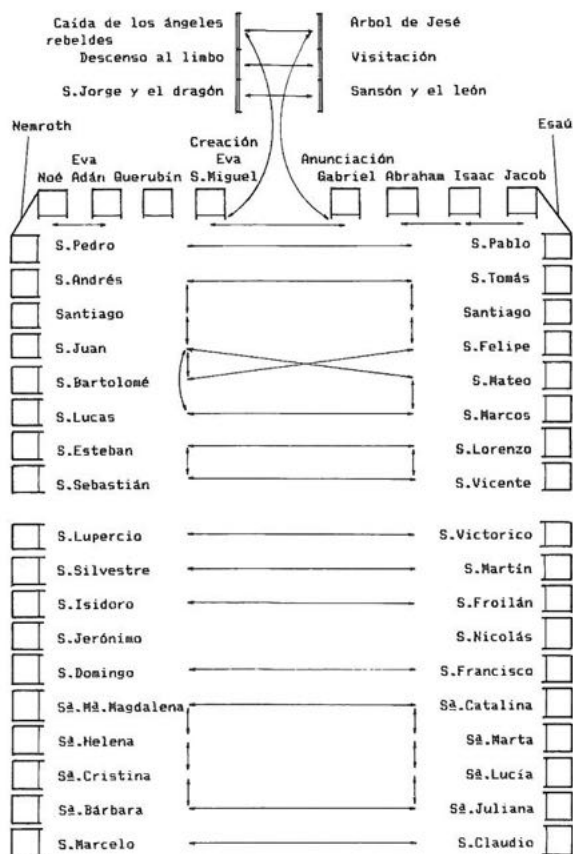


FIG. 2. Sillería alta. Testeros. Esquema de relaciones iconográficas

ge la representación del Descenso al Limbo y su prefiguración en la escena de Sansón desquijando al león, temas ambos presentes en los testeros. S. Sebastián, *Iconografía medieval*. San Sebastián 1988.



Estalos de la sillería baja



Respaldo de estalo de la sillería baja. Nathan



Respaldo de estalo de la sillería alta. Santa Juliana



Panel del testero norte. San Jorge luchando contra el dragón



Panel del testero norte. *La Visitación*

El resto de las conexiones se establecen de forma más aislada, alternando con figuras que no tienen relación aparente con ninguna otra. Así, en el lado derecho, las representaciones, en dos sillas seguidas, de los dos Tobías en una escena similar: Tobías el mayor haciendo alusión a su ceguera, y su hijo con el pescado con el que le curaría. En la esquina derecha, Elías en el carro de fuego y su discípulo Eliseo con el manto que aquél le entregara al ascender a los cielos. En el frente izquierdo, Aaron, Moisés y Josué.

El resto de figuras de la sillería baja, Job, Juan el Bautista, Enoch y Neemías, se presentan aisladas, sin relaciones claras con los demás respaldos. Probablemente esto se deba a una alteración en el orden de los estalos durante el traslado de la sillería a su posición actual, lo que haría que se perdiera el resto de conexiones del programa iconográfico. Varios indicios internos, como el intercambio del orden de los estalos representando a San Juan Evangelista y San Bartolomé o la adaptación del respaldo con la imagen de Aaron a un espacio para el que no fue tallado, confirman esta posible alteración, que se ve probada además por el reciente hallazgo de un panel tallado perteneciente a la sillería y por una traza primitiva de la catedral en la que consta el número original de estalos de la sillería, mayor que el actual⁵.

En la sillería alta también se dan este tipo de relaciones entre las figuras representadas en los distintos respaldos, aunque en este caso las alteraciones del programa parecen menores.



Panel del testero sur. *"Descensus ad Inferos"*

Comienzan y terminan el ciclo dos santos locales, San Claudio y San Marcelo, representados en sillas opuestas. En las cuatro siguientes sillas de cada lado, un conjunto de santas y mártires: Santa Juliana, Santa Lucía, Santa Marta, Santa Catalina, Santa María Magdalena, Santa Elena, Santa Cristina y Santa Bárbara. En las dos siguientes enfrentadas, San Francisco y Santo Domingo, fundadores de órdenes mendicantes. En las dos siguientes San Jerónimo y San Nicolás. Continuando, San Froilán y San Isidoro, ambos obispos españoles y de gran importancia en la historia religiosa de la ciudad. San Silvestre y San Martín, dignidades de la Iglesia. San Lupericio y San Victorico, hijos de San Marcelo y mártires leoneses.

Tras la escalera, en las dos sillas siguientes de cada lado, un grupo de cuatro mártires: San Vicente, San Lorenzo, San Sebastián y San Esteban. Tras ellos iría, en dos sillas por cada lado, el grupo de los evangelistas, aunque el citado error de colocación ha roto el orden: a la derecha se representan Lucas y Mateo, mientras a la izquierda encontramos a Marcos y Bartolomé, éste último precediendo a Juan. Tras ellos comienza el grupo, incompleto, de los apóstoles, emparejándose, en sillas opuestas, Felipe con Bartolomé (en una reconstrucción ideal), los dos Santiagos, Tomás y Andrés y Pablo con Pedro.

5. M. D. Campos Sánchez-Bordona, «Diseño de la planta de la Catedral de León realizado en 1514». (En prensa).

En los paneles de las esquinas y en los respaldos de las sillas del eje frontal encontramos la representación de las figuras más importantes del Antiguo Testamento: Esaú cazando, la Escala de Jacob, Isaac bendiciendo a sus hijos, el Sacrificio de Isaac, San Gabriel, San Miguel, la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Noé con el arca y Nemroth. Estas representaciones culminan con las escenas que abren cada parte de la Biblia: a la izquierda la Creación de Eva, principio del pecado, y a la derecha la Anunciación a María, principio de la Redención. Vemos aquí reflejada la contraposición de los conceptos Eva-Ave, la primera como causa de la perdición del hombre, y la segunda como su salvación, en un tema ampliamente recogido por la literatura religiosa contemporánea, como la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza o la *Corona Regia* de Sor Isabel de Villena.

De este modo vemos como se establece una jerarquía iconográfica desde las primeras sillas hasta culminar en los estalos del frente, cuyo eje se potencia con las más importantes figuras y escenas. Parece evidente que ésta jerarquía iconográfica se corresponde con la distribución jerárquica del clero durante su asistencia a coro. Esta potenciación culminaría en las escenas representadas en los testeros.

Los paneles que flanquean el arco de entrada del trancoro, tres por cada lado, constituyen un ciclo religioso completo, que incluye escenas basadas en las principales fuentes cristianas: Antiguo Testamento, Nuevo Testamento, fuentes apócrifas y vidas de santos (*La leyenda dorada*). Su finalidad sería decorativa y estructural (ceramiento de la sillería por el oeste) y quizá simbólica, como entrada a un recinto de carácter diferente. En este sentido quizá no sea casual la utilización de determinados temas, como el Árbol de Jessé o el «Descensus ad Inferos», en lugares de acceso, como la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, la portada del claustro de la Catedral de Burgos, etcétera.

Los paneles son rectangulares y de altura decreciente al alejarse del trancoro, de modo que el primero y el último cierran respectivamente las sillerías alta y baja. Los temas que se representan en estos paneles son, en el lado derecho, San Jorge matando al dragón, con la princesa y los reyes de Silca al fondo, la Visitación y el árbol de Jessé, con Jessé sentado y dormido, sobre cuya espalda crece el árbol, del que surgen las figuras de los reyes (de medio cuerpo) sobre sus ramas. En el lado izquierdo Sansón desquijando al león, la Bajada al Limbo, representación apócrifa basada en el «Evangelio de Nicodemo» que combina dos ideas fundamentales para el cristiano, la de Cristo vencedor del pecado y Cristo redentor de la humanidad; su origen iconográfico se encuentra en el arte bizantino, aunque guarda claras reminiscencias con mitos paganos como el de Orfeo⁶. Por último, la Caída de los ángeles rebeldes, expulsados del cielo por Dios, representado en la parte superior del panel, y cayendo directamente en las fauces abiertas de Leviatán; aunque el tema aparece en algunos libros de *la Biblia*, como el de *Enoch* o el *Apocalipsis*, su fuente es un texto apócrifo de origen oriental.

Entre estos relieves se establece una conexión iconográfica clara, tanto entre los que están enfrentados co-

mo entre éstos y los paneles situados detrás, haciendo escuadra con las sillas altas. Empezando por la parte más cercana al arco del trancoro, los primeros paneles de cada lado se relacionan por el carácter contrapuesto del tema representado. A la izquierda la Caída de los ángeles rebeldes supone el principio del pecado, aún antes de que éste apareciera sobre la tierra con Eva, cuya creación se representa justamente detrás. A la derecha la representación del árbol de Jessé sigue un esquema completamente opuesto, apreciable también en la composición formal; supone la raíz misma de la Redención, relacionándose a su vez con la escena desarrollada en el panel situado detrás: la Anunciación. Así pues, se iniciaría el programa iconográfico de los testeros con el principio de los conceptos del bien y el pecado, aludiendo a los hechos tradicionalmente considerados, volviendo a la contraposición Eva-Ave, pero remontándose aún más en el tiempo⁷.

Los paneles centrales presentan, asimismo, una similitud, tanto en su programa iconográfico como en su esquema compositivo formal, similitud basada en el paralelismo de las acciones desarrolladas en ellos: a la derecha la Visitación de María a Isabel, con el abrazo entre ambas, y a la izquierda la bajada de Cristo al Limbo, salvando las almas de los justos anteriores a su llegada. Ambas podrían interpretarse iconográficamente como visitas redentoras a personajes anteriores a la Redención.

Los últimos relieves muestran escenas de lucha entre figuras que representan al ideal de hombre cristiano (en este caso un santo y un personaje del Antiguo Testamento) y animales que, generalmente, simbolizan el pecado en el mundo medieval.

Así pues encontramos, en esta parte de la sillería, un amplio ciclo iconográfico centrado en la principal preocupación del cristiano contemporáneo: el surgimiento del pecado y su destrucción, la lucha constante contra él y la ayuda divina al hombre.

Estas relaciones temáticas se completan con los asuntos representados en el resto de la sillería, donde el peso de lo religioso es tan aplastante que compensa suficientemente la presencia, más abundante, de temática profana, situándose además la primera en los espacios más grandes y visibles de toda la obra.

Los grupos de conexiones establecidos supondrían una representación a escala de los relatos bíblicos, diferenciando Antiguo y Nuevo Testamento, y potenciando la mayor importancia de éste último, incluso en el tamaño de las representaciones. Estas relaciones insisten en la idea de prefiguración del Nuevo Testamento con respecto al Antiguo, idea tan querida para el hombre de la Edad Media, que no comprendía la historia del pueblo judío de otra forma. Esta relación es la que subyace bajo la adecuación del programa iconográfico a tres espacios diferenciados; vidas de santos y temas neotestamentarios en los respaldos altos, veterotestamentarios en los bajos y escenas de carácter doctrinal en los testeros.

6. J. Yarza Luaces, El «Descensus ad Inferos» del Beato de Gerona y la escatología musulmana», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1977, p. 135.

7. J. Yarza Luaces, «El retablo de Santa María del Castillo (Frómista). Problemas de la pintura en Palencia a fines del siglo XV», *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, 1988, pp. 102-103.

MESA I
EL PROBLEMA DEL ARTE
EN LAS ZONAS PERIFÉRICAS

SECCIÓN 2ª
EL MUNDO RENACENTISTA Y BARROCO
Y SU PROYECCIÓN EN AMÉRICA

LA ESCUELA ESCULTÓRICA DE SEVILLA Y LA FORMACIÓN DE LAS ESCUELAS DE CIUDAD DE MÉXICO Y LIMA

Jorge Bernal Ballesteros

Durante años gran parte de la historiografía artística, tanto en España como de América, y sobre todo la anterior a 1920-1930, consideraba que en su mayoría las piezas de escultura y pintura procedentes del período virreinal, tenían orígenes o relaciones peninsulares. Esta postura extrema, además de incompleta, produjo ciertos rechazos —a partir de esa década— y surgieron tesis antagónicas de negación absoluta de los influjos hispanos para conceder exclusivo valor a las manifestaciones de esas artes nacidas bajo la impronta india, o concebidas como producto de una asimilación, interpretación y sincretismo de profunda e ingente participación aborigen. Tanto una como otra postura, por sus extremismos y dogmatismos, en realidad han beneficiado muy poco el mejor conocimiento del arte americano. Es cierto que aún falta mucho por investigar, pero parece llegado el momento de hacer valoraciones intermedias y efectuar indagaciones en el escurridizo campo del mestizaje cultural, o, mejor aún, en el de la interacción. Es verdad que el término «mestizo» puede resultar ambiguo, según G. Kubler, y no hay conformidad total en aceptarlo por estimarse que alude a un concepto biológico; pero no es menos cierto que muchas obras de arte hispano-americano obedecen a sugerencias o concepciones estéticas que no son de naturaleza exclusivamente hispana, como no lo son tampoco de tipo «precortesiano», maya o inca, son algo diferente y nuevo; y, si no hay consenso en denominarlas mestizas —por lo que no abogamos con mucho interés—, habrá que buscar otra denominación para diferenciarlas dentro del ámbito de lo hispano-americano. Esos rasgos se dan con preferencia en las obras hechas por nativos y mestizos, pero las realizadas por artistas emigrados y criollos tienen más ecos de lo peninsular, salvo las variantes de materiales y policromías, si bien poco a poco fueron alejándose y acomodándose a las sensibilidades de las poblaciones en las que ambientaron sus trabajos.

De este tipo de labores es precisamente de los que se va a tratar en estas páginas, no con hipótesis ni sospechas de posibles influjos, sino de las presencias y acciones concretas de determinados artistas de Sevilla, ensambladores, escultores e imagineros, que se trasladaron a las ciudades de México y Lima a finales del siglo XVI y primeros años del XVII. Algunos de ellos alcanzaron altos prestigios en el arte de dichas poblaciones, pese a sus modestos orígenes peninsulares, si bien es de reconocer que hubo excepciones notables y también evoluciones. En algún caso estos artistas llegaron a realizar obras de arquitectura, de madera o de material, y fue en estas obras en

las que influyeron poderosamente en la conformación de los rasgos básicos del barroco local, caso de Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera y sus actuaciones en Lima.

Hay en toda América huellas de rasgos artísticos de diferentes zonas de los reinos de Castilla y León, Extremadura, de Canarias e incluso de Navarra, Vascongadas y reinos de la antigua Corona de Aragón; sobre todo ello se viene trabajando en los últimos tiempos con interesantes aportes documentales y estudios analíticos. A la luz de estas investigaciones, se comprueba que con la migración de los hombres, viajaron también las ideas y las formas, de manera efectiva y quizá en mayor grado que los envíos de obras de arte y estampas. Resultaría absurdo a estas alturas de la investigación, desconocer el ingrediente hispano en la conformación del arte genuinamente hispano-americano, como sería igualmente estéril ignorar el indudable aporte indio y aún las relaciones que se encuentran, en algunos casos, con el arte europeo de procedencia no española. América fue como un crisol, pero es también evidente que puso un sello a sus creaciones artísticas, lo cual permite identificarlas y diferenciarlas, pues es lo que les confiere personalidad y calidad.

En este tráfico de relaciones y migraciones Sevilla fue de las ciudades más favorecidas en el envío de hombres y obras de arte, por lo que contribuyó, quizá sin pretenderlo, a la conformación de las escuelas artísticas del Continente, por lo menos en los momentos primeros de fundación y consolidación.

La creación en 1503 de la Casa de Contratación en esta ciudad, permitió que controlase prácticamente todo el comercio y paso de pobladores a las Indias. En los puertos sevillanos (del Arenal y de las Muelas de Triana), así como en el de Sanlúcar de Barrameda —de tantas vinculaciones con Sevilla—, se embarcaron también artistas y obras de escultura y pintura de los talleres sevillanos, de todo lo cual hay constancia en los legajos de la «Sección Contratación» del Archivo General de Indias. No se trata de establecer unas relaciones idílicas y de preferencias estéticas, es sencillamente una realidad. América necesitaba obras figurativas para consolidar las tareas de evangelización y Sevilla tenía talleres para satisfacer los encargos, además de disponer de más facilidades que ninguna otra ciudad de España para embalar y embarcar las piezas en las naos surtas en el Guadalquivir. Naturalmente que este tráfico favoreció a los artistas y comerciantes de Sevilla, quienes vivieron (en el s. XVI y hasta más o menos 1650) un período de bienestar, aunque cualitativamente debe reconocerse que los incesantes encargos obli-

garon a los maestros a recurrir a colaboradores, y de ahí la desigualdad que se aprecia en las obras conservadas. A este hecho histórico incuestionable, se une otro comprobado con numerosos documentos, cual es la migración peninsular con destino a América, cuyas listas de pasajeros existentes en el Archivo de Indias se están publicando y demuestran que el porcentaje más alto fue el de andaluces, y dentro de estos los sevillanos (nativos del antiguo reino de Sevilla en general), repartidos entre México y Perú. Otro aspecto interesante de comprobar en esas listas, es el dato que indica que el mayor número de artistas emigrados, casi todos jóvenes, procede de talleres de Sevilla, lo que nos hace suponer que los escultores y ensambladores que habían terminado sus estudios y período de aprendizaje al lado de conocidos maestros, preferían trasladarse a Las Indias, dada la difícil competencia que podían ofrecer los poderosos talleres de artistas como Montañés, Mesa, Ocampo, etc., tal vez sus propios maestros.

América conoció el arte sevillano, de claras raíces cosmopolitas, desde el siglo XVI, pero fueron los artistas emigrados los que consolidaron esos vínculos, por lo menos en esos años propuestos, y tanto en la capital mexicana como en la del Virreinato del Sur; en ambas poblaciones terminaron por configurarse escuelas escultóricas, pero alcanzó más calidad y prestigio la del núcleo limeño. Y



Inmaculada Concepción. Museo nacional de escultura de Tepotzotlán

es precisamente de la formación de esas escuelas de lo que se va a tratar someramente en este trabajo, pues presenta un desarrollo menos complicado que la evolución de la pintura.

CIUDAD DE MÉXICO

El gran Virreinato del Norte, fue desde los comienzos de la dominación hispana, tierra fecunda para las artes plásticas, quizá debido a las antiguas destrezas en estas artes de los nativos. La pintura es sin lugar a dudas una de las grandes creaciones artísticas mexicanas, con sus propias evoluciones, caracteres y generaciones; en cambio la escultura, en especial la imaginería, no parece que alcanza los altos registros de otras manifestaciones artísticas; pero en cuestión de escultura asociada a la arquitectura, en materiales duros, la escuela de la Nueva España es tal vez de las más señaladas dentro del Continente.

La actividad escultórica presenta una evolución algo compleja en lo referente a estilos y cronologías. El ingrediente andaluz puede percibirse desde las decoraciones mudéjares que embellecen portadas y claustros de los conventos de frailes evangelizadores; pero lo que es fácil descubrir en las labores de talla de la piedra, no es igual de apreciar en las tareas estrictamente escultóricas.

De los primeros tiempos resta muy poco, aunque en mayor número que en otros lugares de América; las esculturas conservadas muestran distintas procedencias y no son exclusivamente de talleres sevillanos, por otra parte es de señalar que en fechas tempranas hubo talleres de artistas indios en Ciudad de México, quienes aprendieron los oficios artísticos en el gran convento franciscano de la capital, y con algún que otro maestro emigrado. De manera que a mediados de siglo ya tenían una producción importante.

Las obras importadas y las migraciones

Entre los años de 1580 a 1650 son numerosas las listas de obras remitidas desde el puerto de Sevilla a diferentes poblaciones mexicanas, según documentación guardada en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, en el de Indias y en algunos otros de esa gran nación hispano-americana.

Lamentablemente no todas se conservan o se han podido identificar, si bien, cabría relacionar con artistas activos en Sevilla en el último tercio del s. XVI, esculturas como las del grupo que representa a Santa Ana, la Virgen y el Niño de la iglesia de Santa Mónica de Puebla, o la Inmaculada Concepción del Museo Nacional de Escultura de Tepotzotlán, ambas con formas que evocan las composiciones de Juan Bautista Vázquez el viejo, y su discípulo Jerónimo Hernández, los creadores de la escuela escultórica hispalense. Con ese círculo artístico hay que relacionar, igualmente, la imagen de la Virgen de Guanajuato, obra considerada como de Gaspar del Águila. En cambio el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño del templo po-

blano de Cuantinchán, parece obra esculpida en esas tierras; se vincula con las tareas realizadas en ese templo y comarca por el artista Juan de Arrué y hacia 1595, pero no hay certeza de dicha autoría. Según se cree, este artista también tuvo estudios y formación sevillanos, según apreciaciones del Prof. Angulo Íñiguez, pero hoy habría también que tener en cuenta la presencia en la Nueva España a partir de 1580, de Diego de Pesquera, artista de formación italianizante, activo en Granada y Sevilla, que hizo un grupo similar en la península y luego emigró a México.

Los retablos que por esos años se hicieron en el gran Virreinato del Norte, han desaparecido en su mayoría, o subsisten mutilados en diferentes fragmentos; por fortuna se han conservado los de los conventos franciscanos de Huejotzingo y de Xochimilco. El primero se encuentra en la comarca de Puebla y es de pinturas, aunque posee algunas esculturas de bulto en las entrecalles y relieves en el banco; se empezó a trabajar hacia 1585-1587; sin embargo, lo interesante es su parentesco en estructura y decoración con los grandes retablos sevillanos de esa misma época, bien de los ya citados Vázquez el viejo y Hernández, como otros de Diego de Velasco, y Andrés de Ocampo. Lo mismo se aprecia en el segundo de esos retablos franciscanos de la comarca vecina a Ciudad de México, (hecho en torno a los años de 1600) y que es todo de escultura, incluida la imagen central de la Inmaculada Concepción que trae recuerdos de los esquemas que por entonces también empleaban los escultores de Sevilla.

Hay otras obras en el Museo de Tepotzotlán que también remiten a modelos sevillanos (Virgen sedente, varios niños Jesús, algunos incluso de plomo, varias versiones de la Inmaculada), pero quizá las piezas más señaladas se encuentran en la colección Mayor de la capital y en colección Bello de Puebla (Crucificado de marfil de Gaspar Núñez Delgado, etc.). Son abundantes las noticias documentales que dan cuenta de los frecuentes envíos de esculturas a la Nueva España, aún cuando no se ha podido identificar la mayoría de esas obras; en este capítulo habría que incluir las tres mil imágenes de bronce y de latón que se remitieron por encargo de la Casa de Contratación entre 1592 y 1594 con destino a diversos centros de evangelización.

Este flujo de esculturas sevillanas continuó durante unos treinta a cuarenta años del s. XVII; y reúne los nombres de Juan Martínez Montañés; quizás el de Juan de Mesa, Francisco de Ocampo, Leonardo Jorge, Felipe de Ribas, etc., etc. A partir de los años 1640-1650 descende drásticamente ese comercio artístico que benefició a los talleres de Sevilla, debido en gran parte a la buena calidad de los trabajos realizados en talleres propios de la Nueva España. Este proceso se advierte en casi toda América y supuso la ascensión de los artistas emigrados, de los criollos e indígenas de Ciudad de México, así como los de Guatemala, Quito, Lima y Cuzco.

No faltan noticias de artistas que se trasladaron a tierras mexicanas, caso de Mateo Merodio, (que trabajaba en 1582 en el Hospital de la Sangre de Sevilla); de Martín de Oviedo (miembro inquieto de la familia de artistas de este apellido), quien en 1595 se marchó a México y cinco años después se desplazó al Perú. Siguen en el s. XVII los nombres poco conocidos de Pedro Velar-



Niño Jesús (plomo). Museo de Tepotzotlán

de, Juan Rodríguez Olalla, Miguel Duarte, etc., todos procedentes de Sevilla. Uno de los últimos eslabones de esa larga vinculación artística con México, a lo largo de dicha centuria, lo representa el maestro Juan de Rojas, quien antes de 1690 hizo en Sevilla la caja del órgano de la catedral de México y luego se trasladó a esa capital, donde contrató la sillería de coro catedralicia (1695). En este conjunto se ve la intervención de colaboradores notables, si bien las figuras de ángeles, que aparecen en algunos respaldos, muestran composiciones «montañesinas» en las cabelleras y pliegues de las vestiduras, emparentados con los drapedados «zurbaranescos», lo cual podría considerarse como un arcaísmo, si bien en las artes plásticas hispano-americana ello supuso, quizás, una tradición digna de conservar en las composiciones artísticas por pertenecer a una época de prestigio y alta calidad no discutida.

El período "montañesino"

Dentro de la trama de relaciones que se advierten entre Sevilla y México a lo largo del siglo XVII, importa destacar la actividad del célebre escultor Juan Martínez Montañés, cuya actividad sevillana cubre prácticamente toda la primera mitad del siglo XVII, pues muy joven (hacia 1585-1587) se trasladó a la ciudad de la Giralda, pro-



San Pedro. Portada principal de la catedral de México

cedente de Granada; y aquí permaneció hasta su muerte ocurrida en 1649.

Montañés definió los caracteres básicos de la escuela sevillana; en su prolongada y fecunda producción se aprecia la evolución formal desde el manierismo hasta el barroco de intenso naturalismo, claramente visible en sus trabajos tardíos, así como en los de sus discípulos y seguidores.

Sus obras se reparten por toda Andalucía y América; y aún cuando Nueva España no fue de las tierras para la que remitió más obras, hay huellas indudables, de su estilo, debido probablemente a las piezas importadas (de los «montañesinos» de Sevilla y no necesariamente del Maestro) y a la actividad de artistas de su círculo, o conocedores de su plástica, emigrados a ese Virreinato. Es obvio que esos artistas debieron abrir talleres en tierras mexicanas y recibir aprendices, oficiales, a los que sin duda transmitieron los rasgos básicos de las composiciones escultóricas que practicaban, y con ello se perpetuó en dichas comarcas la plástica por entonces triunfante en Sevilla, lo cual se aprecia en numerosas piezas imposibles de citar; no obstante, podrían recordarse las formas que se aprecian en la Virgen de mármol de San Ángel (de mediados de siglo), el grandioso relieve de San Agustín, el Cristo de las Aguas de la Concepción vieja, y, en algunos tratamientos de la cabeza, el San Pedro esculpido en piedra de la portada principal de la catedral, obra de Miguel Jiménez y Nicolás Jiménez, hacia 1687-1690. Esta escultura pétrea, al igual que las demás que componen dicha

portada, son de un estilo avanzado, pero en algún que otro detalle de las cabezas, sus cabelleras y vestiduras, se ven ecos tardíos de las para entonces lejanas formas «montañesinas».

Más cercano en el tiempo, pero de problemática solución, es la antigua referencia que da el nombre de Montañés como autor del diseño del retablo de la Capilla de los Reyes de la catedral de Puebla, poco antes de mediados de la centuria. En realidad dicho retablo fue hecho por el ensamblador y escultor Juan Méndez y tiene pocas relaciones con las estructuras empleadas por Montañés, pues incorpora columnas salomónicas que no utilizó el Maestro como soportes; pero el dato es contemporáneo de los artistas y realización de la obra; cabría, quizá, suponer que el diseño se hizo en la península por algún artista aventajado de la Corte, y que luego, en la Nueva España, se asoció el nombre de Montañés por ser, sin duda alguna, el que poseía mayor prestigio en todos los ámbitos culturales y artísticos del continente.

Los talleres locales

Durante todos estos años los talleres de escultura de Ciudad de México debieron tener contactos con los de Sevilla a través de las obras que se recibían y de los artistas emigrados; las primeras eran portadoras de las modas o novedades imperantes y los segundos eran testimonios vivos de las diferentes realizaciones que habían presenciado; es posible que unas y otros sirviesen de frecuentes estímulos y sugerencias a los escultores locales.

La actividad más destacada de los entalladores y escultores del XVII mexicano, fue la ornamentación deuntuosas arquitecturas y sillerías de coro, con gustos de relativa variedad y en los que es posible percibir influjos de tipo sevillanos. No obstante, es de justicia reconocer que tienen evoluciones y rasgos más personales que en los trabajos de imaginería y, tal vez, con calidades superiores a los modelos peninsulares, lo que por otra parte es muy digno de tener en cuenta, no se trata en modo alguno de efectuar relaciones de dependencias o de subordinaciones trasnochadas; por el contrario, el intento se circunscribe a presentar unos vínculos artísticos que documental y formalmente no se pueden ignorar y que en buena cuenta no son más que testimonios de las relaciones humanas, de los viajes y sus motivaciones, con lo que pudieran suponer de aspiraciones, de fracasos y de huidas; de los empeños artísticos y mecenazgos de algunos personajes o instituciones; o, en fin, de las estimaciones estéticas, iconográficas, y aun las más noveleras de modas y gustos de ciertas sociedades, que tanto han influido en el devenir de la historia del arte.

La evolución de la escultura mexicana del s. XVIII es un capítulo diferente, muy personal y alejado de los por entonces vetustos modelos hispalenses del «seiscientos». En realidad, ya desde la segunda mitad del XVII es ostensible la separación de preferencias artísticas y aún de materiales y técnicas, por lo que cabría situar entre 1580 y 1650 la época de relaciones más visibles entre Sevilla y Ciudad de México, época coincidente con los reinos de «los Felipes» y con virreyes gobernadores y pre-

lados que en más de una ocasión procedían de familias sevillanas o que desempeñaron altos cargos en esta capital andaluza, caso de los Montesclaros, Manceras, Salvatierras, etc.

LA CIUDAD DE LOS REYES

La capital del Virreinato del Perú fue fundada en 1535 y casi desde los comienzos de su historia se le denominó Lima, nombre que ha prevalecido.

También desde los inicios tuvo relaciones con Sevilla, y quizá más acentuadas por ser ciudad de nuevo trazo en la que fue preciso montar prácticamente todo.

Aún cuando el cometido de este trabajo se centra en las relaciones entre Sevilla y Lima entre los años 1580 y 1650, es conveniente hacer una breve referencia a la etapa primera, la de «los comienzos», en la que empezaron y seleccionaron los vínculos artísticos.

Los comienzos

Nada resta de las piezas correspondientes a los primeros años de vida de la ciudad salvo relatos envueltos en la leyenda que confieren sendas antigüedades a ciertas obras, si bien los análisis estilísticos indican fechas más tardías, caso del célebre Cristo de la conquista del templo de los mercedarios que parece pertenecer a los lustros finales del s. XVI.

Las noticias son más concretas a mediados del siglo. Los documentos hasta ahora localizados, dan cuenta del envío a Lima de piezas de escultura realizadas en Sevilla, pero hay también constancia de que en estas fechas tempranas (hacia 1550), Lima tenía talleres propios. Las primeras esculturas identificadas hasta ahora, remiten a las formas que definen la poética del escultor flamenco Roque de Balduque, activo en Sevilla durante el segundo tercio del siglo XVI. Este maestro fue, quizá, el más importante escultor de su tiempo en Sevilla y fue también el introductor en la escultura de ciertos aires «rafaelescos», propios de la pintura evidentemente, pero no imposibles de aplicar a las expresiones de rostros de suaves texturas y tiernas composiciones de la Virgen-Madre. Pertenecen a Balduque la imagen de madera policromada de Nuestra Señora de la Evangelización (antes de la Asunción) y Titular de la catedral de Lima, recientemente restaurada y con documentos que pudimos consultar hace algunos años que permiten fechar su hechura entre 1552 y 1560, año en el que ya estaba presidiendo el interior de dicho templo catedralicio. En la misma Lima se encuentra también la escultura de la Virgen del Rosario del templo de los dominicos, mejor conservada, y probablemente de 1560; es otra obra notable de Balduque, muy en la línea de sus producciones marianas y aligerada de peso en el interior como la mayoría de las obras que se remitían a Las Indias, lo que obligaba a colocarles una tapa posterior y adoptar ciertos aspectos frontales. También es del estilo de Balduque, aunque no documentado, el Crucificado que se encuentra en el coro alto de la ige-

sia de San Francisco. Son tres esculturas de calidad que son un buen indicio de los gustos y preferencias de los limeños de entonces, y, al parecer, hubo más obras de Balduque en Lima, como él mismo lo reconoce en su testamento, pero estas tres son las únicas que de momento se han podido identificar.

Por supuesto que en esta etapa primera que llamamos de los comienzos, hay esculturas de otras procedencias e incluso de otros talleres sevillanos, pero están muy cambiadas en sus aspectos y, de momento, carecen de apoyos documentales.

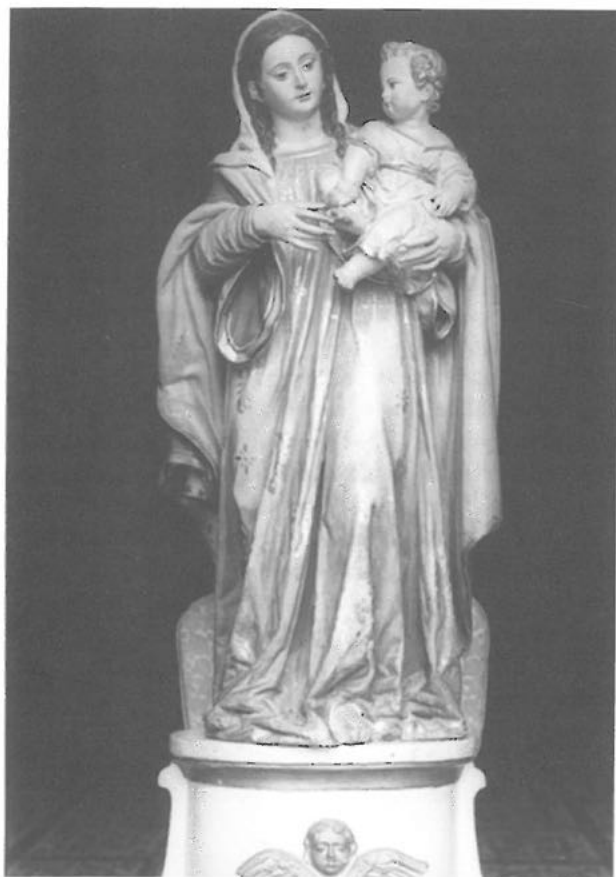
Entre los primeros talleres abiertos en Lima, figura el de Cristóbal de Ojeda, escultor y ensamblador natural de Sevilla, quien en 1555 fue autorizado para viajar al Perú con su criado Francisco Rodríguez que también era ensamblador. Las noticias limeñas sobre Ojeda (retablos e imágenes como el de los agustinos en 1563 y la fuente de la plaza mayor en 1576) llegan hasta finales del siglo, pero casi toda su producción se ha perdido, salvo la imagen de la Virgen de Gracia (transformada en parte en el siglo XVIII) que presidió el templo de los agustinos y que hemos localizado recientemente.

El periodo del manierismo

En la anterior etapa de los comienzos, se iniciaron las vinculaciones con Sevilla, y ello se acentuó en estos años del manierismo. No obstante, sería injusto no reconocer que hubo también otras aportaciones y tan interesantes como la del religioso jesuita Bernardo Bitti, con formas de innegable ascendencia italiana, y algo del clima atormentado de las esculturas castellanas de Alonso Berruguete en las realizaciones de Gómez Hernández Galván, si bien este escultor —todavía poco conocido— no parece insensible a las sugerencias de Bitti, como se ve en las piezas que de él se conservan en Ancoraimos (Bolivia), Cuzco y en la catedral de Lima. Fue una temporada de estas modalidades manieristas, entre 1580 y 1610 más o menos, en la que por diversas ciudades del Virreinato se hicieron obras de esta filiación, aunque también es verdad que durante todos estos años se siguieron haciendo retablos (en Lima por lo menos) con esculturas de formas tradicionales, según las descripciones de contratos de la



Juan Martínez Montañés. Crucificado (detalle). Catedral de Lima



Virgen de La espina. Convento de la Buenamuerte. Lima

época y las someras referencias de los cronistas conventuales; es muy probable, que el ya mencionado Ojeda, todavía en activo y el Hermano jesuita Pedro de Vargas, natural de Montilla, trabajasen en esa línea de figuras más bien estáticas y correctamente proporcionadas, sin desequilibrios y afectaciones de posturas inestables.

A estas actividades deben sumarse remesas de obras ejecutadas en talleres sevillanos (incluso retablos y esculturas exentas); entre estas piezas puede recordarse el retablo de la Virgen del Rosario para Santo Domingo de Lima, contratado por Juan Bautista Vázquez el viejo en 1582, del que subsisten algunas interesantes esculturas. El mismo autor se comprometió a enviar a ese Virreinato una imagen de San Jerónimo penitente que debía ser copia del de Pietro Torrigiano, aún cuando se especificaba que debía ser hecho en madera policromada y no en barro cocido como el original. Al parecer este contrato se anuló, o se sustituyó por otra escultura, lo que es un enigma que aún no se ha podido desvelar, pues lo cierto es que en tierras andinas hay obras locales del dicho santo y con esta iconografía que sugieren el conocimiento de una réplica o copia de la famosa escultura de Torrigiano. También se relaciona con la producción de Vázquez el viejo, el hermoso relieve de la Virgen con el Niño que pertenece a la Universidad Católica de Lima; es una composición de la Virgen, sedente, de perfil, jugando con el Niño casi desnudo, que evoca ciertos aires «miguelangellescos», lo que no es imposible, dada la certeza cada vez mayor que se tiene sobre una estancia de este artista en tierras italianas.

Son tantos los documentos sevillanos que dan referencias concretas de envíos escultóricos al Perú que parecen indicar, hubo un gusto manifiesto en la corte virreinal por los escultores de Sevilla; fue casi como un prurito de calidad que venía a coronar esfuerzos locales en las edificaciones de templos, capillas de patronazos, de cofradías, hospitales y también conventos de monjas, de los más destacados en rivalizar en obras «traídas de España», como consta en las crónicas conventuales, y documentos de la época. La nómina es larga, y de ello se han ocupado prestigiosos historiadores españoles y peruanos; también hemos dedicado algunos trabajos a este tema de la exportación de obras de arte, las que pueden consultarse en la bibliografía, pero al menos deben citarse los nombres de artistas de importancia relevante, tales como Jerónimo Hernández, Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo el mozo, Gaspar Núñez Delgado, etc. Hay tantas piezas sueltas en iglesias y claustros limeños, despojadas de sus retablos y capillas, o de sillerías corales y cajorerías, que desconciertan sus calidades y número. Quizá de los más interesantes y de desconocidas procedencias, sean los tableros de madera de color nogal, con relieves de santos y santas, de tamaño académico, que se conservan en los conventos de San Francisco (en una de las salas del Museo) y en el de Santo Domingo, en la portería y zona de ingreso al claustro principal (santos de la Orden, arcángeles, María Magdalena, etc.).

Jerónimo Hernández es, tal vez, uno de los más decididos representantes del «miguelangelismo» en la escultura andaluza del siglo XVI; pocos artistas se enfrentan al tema del desnudo con tanta decisión como él, a pesar de que la mayoría de sus obras son de carácter religioso. No hay constancia de obras suyas —de momento— en el Virreinato peruano, pero sin duda participó al igual que su maestro Vázquez en el lucrativo comercio indiano. Es de su influjo o de su círculo más cercano la imagen de Jesús sedente, desnudo, cogiendo sus vestiduras, de colección particular limeña, obra de pequeño tamaño y de madera encarnada y policromada; la corrección anatómica del desnudo es manifiesta, si bien desconcierta un tanto la rigidez con la que han sido tratados los cabellos.

Uno de los escultores que sigue los surcos abiertos por Hernández (muerto en plena madurez en 1586), fue su cuñado Andrés de Ocampo, que sí exportó varias esculturas al continente americano; con él se ha relacionado la hermosa imagen de madera de San Juan Evangelista del Museo Osma de Lima, aún cuando últimas apreciaciones parece inclinarse más por Gaspar Núñez Delgado, pese a las blanduras que exhibe el rostro del joven apóstol, producto, quizá, de la reciente restauración que se ha efectuado, y en la que se ha rescatado el pulimento brillante de la encarnadura. La composición tripartita de la cabellera, algo convencional, es la que se utilizó por aquellos años en torno a 1600, y se mantuvo durante largos lustros del s. XVII.

Estas dos obras de indudable calidad, escogidas entre otras muchas más de la misma época, creemos que demuestran el gusto por las referidas fórmulas manieristas y confirman la introducción de temas iconográficos que luego se repitieron en los talleres virreinales.

En esa etapa del manierismo, trabajaron en tierras peruanas los sevillanos Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa, ambos llegados hacia 1600. Oviedo perteneció a la familia de artistas de ese apellido y al parecer fue discípulo de Juan Bautista Vázquez el viejo; pasó primero a México y luego a Lima, donde permaneció unos doce años; hacia 1612 se trasladó al territorio de Charcas, donde se dedicó más a la arquitectura que a la escultura; queda pues su labor limeña como la más larga y estable, y con probables contribuciones a confirmar las preferencias artísticas de la población por las artes hispalenses. Entre las obras que se relacionan con su producción, restan cuatro relieves para el retablo de Nuestra Señora de la Piedad del templo de La Merced, hoy en el del Cristo del Auxilio, los que fueron terminados por Martín Alonso de Mesa; son composiciones manieristas muy interesantes, en particular la figura de rodillas del Nazareno, muy erguido y de afectado abolengo manierista, pues lo mismo parece estar a punto de levantarse que de hundirse bajo el peso de la cruz. Se le atribuye con fundamento el Crucificado de la Contrición, desnudo y con cuatro clavos de la iglesia jesuita de San Pedro, muy reformado a fines del siglo XVII, aún cuando mantienen el canon y actitud forzada de los pies cruzados.

De mayor duración fue la actividad de Martín Alonso de Mesa, artista de minuciosas esculturas que muestran su admiración por el estilo de Jerónimo Hernández, aún cuando es verdad que acentúa en exceso los pliegues de las vestiduras, con zonas de vacío y en ocasiones ciertas blanduras. Mesa no evolucionó en América y es sensible que se quedó algo estancado, falto de estímulos renovadores, a diferencia de sus compañeros de Sevilla, como su casi coetáneo Juan Martínez Montañés, y contrario a lo que podía esperarse de él, después de la bella imagen que esculpió en Sevilla en 1595 para la localidad gaditana de Vejer de la Frontera con la advocación de Virgen de la Oliva. Mesa vivió en el barrio de Triana, cerca de los caminos de «la Mar», y en algún momento, cercano a 1598 a 1600 emigró a Lima, donde alcanzó alto prestigio que mantuvo durante más de veinticinco años, en su producción se perciben encargos importantes hechos por las más altas autoridades virreinales, tanto de la catedral (retablos, túmulos, sillería de coro, etc.) como del Virrey y Cabildo de la ciudad; murió en 1626 sin haber alcanzado la cima de las realizaciones del realismo barroco. Debe reconocerse con justicia que fue uno de los artistas que desempeñó su oficio artístico con calidad y en momentos de difíciles competencias, pues en los años de su actividad limeña llegaron a esa ciudad varias obras de Juan Martínez Montañés, consideradas como maestras.

Es de señalar que los artistas mencionados (Juan y Martín de Oviedo, Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado, Martín Alonso de Mesa, etc.) forman parte de la escuela sevillana fundada por Juan Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández en ese último tercio del siglo XVI; son de una generación menor que estos maestros y se encuentran en activo en Sevilla y Lima al mismo tiempo, más o menos, desde 1580 hasta 1610-1620, pero fieles a las formas aprendidas en torno a los citados fundadores de la escuela, lo cual ya fue advertido por los ilustres Profesores Angulo Íñiguez y Marco Dorta.

Dentro de esta etapa del manierismo debe señalarse la presencia en Lima de un artista de diferente procedencia, Juan Martínez de Arrona, de origen vasco y dedicado fundamentalmente a tareas de arquitectura y ensamblaje de retablos o aparatos efímeros; no obstante, hizo esculturas en algunas ocasiones y con claras adhesiones al manierismo, tanto en las posturas de los personajes como en los minuciosos plegados de las vestiduras, caso de los relieves de Apóstoles que adornan la cajonería de la sacristía de la catedral de Lima (1608). Las figuras de esta cajonería fueron reformadas por Martín Alonso de Mesa en 1618.

Su estilo no es el de Sevilla, pero en la capital peruana trabajó frecuentemente con artistas sevillanos, los que hicieron esculturas para sus estructuras de retablos y terminaron sus diseños arquitectónicos. Arrona es de alto interés para la arquitectura peruana, por cuanto en su diseño para la portada principal de la catedral de Lima (1626) estableció un esquema que tuvo larga vida en el Virreinato; su muerte ocurrida en 1636 le impidió dar término al proyecto, el mismo que fue encomendado al maestro escultor y arquitecto Pedro de Noguera, de formación sevillana, quien introdujo sendas variantes que acabaron por conformar buena parte de las líneas básicas de las portadas limeñas del siglo XVII.

El influjo "montañésino"

Sucede en el tiempo a la anterior etapa del manierismo, la época de Juan Martínez Montañés (nacido en



Juan de Mesa. Crucificado. Capilla de Nuestra Señora de la O. Lima



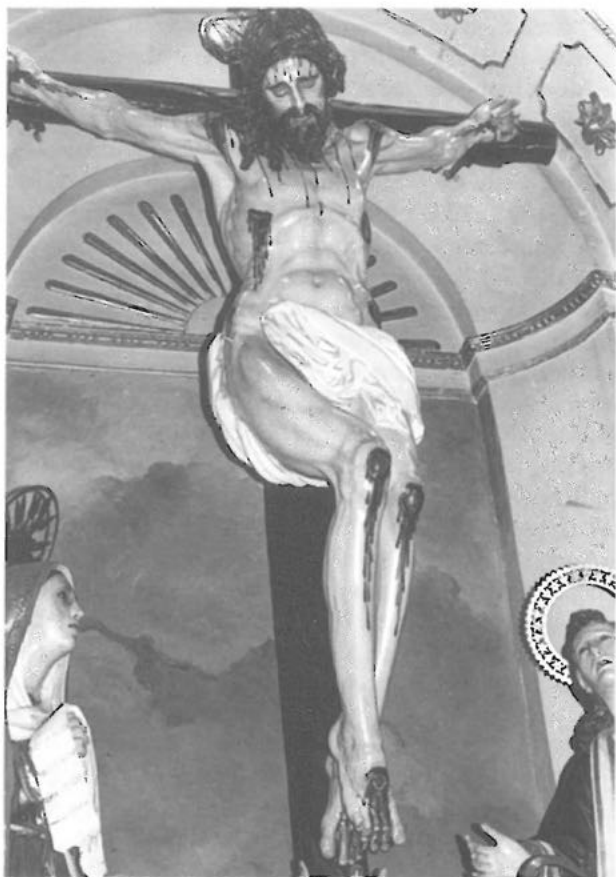
Juan de Mesa. Detalle del Crucificado de La Capilla de Nuestra Señora de la O. Lima

Alcalá la Real en 1568 y fallecido en Sevilla en 1649), el escultor más célebre de Sevilla en todos los tiempos. Su actividad y periodo representan una etapa de evolución hacia el barroco; su producción se caracteriza por acentuar paulatinamente las dosis de realismo y por acomodar las composiciones a las orientaciones iconográficas de las normas nacidas en Trento. Estas tendencias se constatan en las recomendaciones que recogió Francisco Pacheco en su «Arte de la pintura», que es en realidad un tratado de las artes de su tiempo. Como se recordará Pacheco trabajó en más de una ocasión con Montañés, por lo que muchas de sus ideas y conceptos estéticos son aplicables al mundo de la escultura —al igual que las técnicas— propios de una época de transición.

Los discípulos de Montañés dieron el paso rotundo a un barroco basado en inspiraciones realistas, aunque todavía sin efectos dinámicos, los de tipo «berninesco», que llegaron a la escuela por otros derroteros con las actuaciones del flamenco José de Arce y las más definitivas del escultor Pedro Roldán; pero este momento —avanzado del siglo XVII— no es de implicaciones con Lima, pues para entonces los talleres escultóricos limeños tenían sus propias orientaciones estilísticas.

El arte poderoso de Montañés, de serenas representaciones majestuosas, de clásicas bellezas en los rostros y cuerpos de severas expresiones, revestidos de ampulosos ropajes, fue de sendas aceptaciones en Andalucía y en las ciudades más importantes del continente americano, las que se beneficiaron de su producción, pues fue quizá uno de los artistas que con mayor fortuna intervino en el comercio artístico con América. Lima, como es de suponer, no fue una excepción.

Se conservan en la antigua capital del Virreinato, varias obras personales y de su taller, y ya en sus días hay constancia de que se consideraban esculturas del mejor maestro de este arte que por entonces existía en España, como lo refieren textualmente el carmelita Fr. Antonio de Espinosa y el jesuita Bernabé Cobo. Los documentos conservados dan fe que ya por los años de 1592 envió diez sagrarios esculpidos a Cuzco, en 1598 dos Niños Jesús al Virrey Velasco, uno de los cuales podría ser el «Doctorcito» de Santa Rosa del santuario limeño donde vivió la Bienaventurada, y otro el que fue llevado por su madre para la fundación del monasterio de Santa Catalina, según noticia que no se ha podido comprobar, dado que



Juan de Mesa. Crucificado. Iglesia del convento de Santa Catalina. Lima

dicha escultura no existe en la actualidad en ese monasterio. De 1602-1603 podría ser la imponente imagen del Cristo del Auxilio del templo de La Merced, obra que preludia la más apolínea de las versiones de Cristo en la cruz que hizo el maestro, el Cristo de los Cálices de la catedral de Sevilla. Entre 1607 y 1622 remitió las numerosas esculturas (de relieves y exentas) que componen el retablo de San Juan Bautista que fue propiedad de las monjas concepcionistas y hoy se encuentra en la catedral limeña. En este conjunto importa destacar por su calidad plástica y serena belleza, la imagen del Crucificado, que tiene además la particularidad de estar firmado por el artista, lo que no fue usual en su producción. También resulta de algún interés, señalar como el maestro dispuso sobre la cabeza de Cristo una tosca corona de espinas, una de las cuales se proyecta hacia la frente —cerca de los ojos— y levanta ligeramente la piel, con indudable acento dramático; este recurso efectista, se creía hasta ahora que era propio del temperamento trágico de su discípulo Juan de Mesa, y efectivamente son varias las veces que lo emplea en sus más conocidas creaciones, pero al estudiar de cerca el Crucificado limeño en una visita reciente y aprovechando la restauración que se le está efectuando, se ha podido comprobar que antes de 1610 Montañés utilizaba dicho recurso, época en la que Mesa se hallaba precisamente en ese taller.

Otro retablo hecho por el taller de Montañés para el indicado monasterio limeño, fue el dedicado a San Juan Evangelista (hacia 1625), según documentación conservada en Sevilla y testimonio de los cronistas conventuales limeños.

El retablo se ha perdido en sus estructuras, pero se han trasladado a la catedral algunos de los relieves y esculturas exentas que lo conformaron, caso del Santo titular que sigue el modelo habitual de Montañés. También en el recinto catedralicio se encuentra la imagen de Santa Apolonia, en la capilla de la familia Aliaga de la cual parece que existe «finiquito» extendido en 1625.

En tierras bolivianas se conserva la hermosa Inmaculada Concepción de la catedral de Oruro (hacia 1640). Hay otras obras más en Lima, sin documentación, como la Virgen con el Niño, o de la espina, del convento de los religiosos de San Camilo, y los santos jesuitas de la iglesia de San Pedro que podrían ser de seguidores o de su círculo. La escultura de la Virgen de la espina es de las más bellas de estas piezas sin historia; es indudable su filiación «montañesina» y quizá de los primeros tiempos por los recursos manieristas que exhibe; en todo caso parece anterior a 1610-1612. La escultura se hizo en madera dorada, policromada y estofada, pero tiene varios repintes posteriores, uno de ellos con plata realizado a finales del siglo XVIII.

Del mejor discípulo de Montañés, el cordobés Juan de Mesa, es el impresionante Crucificado de la capilla de Nuestra Señora de La O en el interior de la casa limeña de los jesuitas, obra que identificamos hace algunos años. La imagen se encuentra en proceso de restauración y hemos vuelto a examinarla, pero de cerca; confirmamos la excelente calidad de la escultura, que es de tamaño mayor del natural (poco más de 2 metros), tratado con un realismo intenso muy a tono con las mejores realizaciones de Mesa. En esta imagen el escultor consigue dar esa indefinible sensación de lo cálido de la naturaleza humana, propia de las obras esculpidas en madera encarnada, pero con el sello inconfundible de su estilo más personal. Mesa posee una plástica distinta de la de Montañés, y, sin embargo, parte de las enseñanzas «montañesinas» y evoluciona, como más joven y temperamental, por inequívocos derroteros del realismo barroco. Su muerte ocurrió en 1627, a los 44 años de edad y en plena madurez, privó a la escuela sevillana de una de sus artistas más avanzados, aún cuando su estilo había llegado ya a las lejanas tierras del Virreinato peruano. En los recientes trabajos se ha localizado la firma de Mesa en una pequeña placa.

También en Lima puede relacionarse con el arte de Mesa otro Crucificado que se conserva en un lateral de

la nave del templo de Santa Catalina, mutilado en el sudario y probablemente policromado en esa ciudad; esta escultura también se encuentra en la actualidad en proceso de restauración. Es de tamaño natural y de esbelta anatomía; la cabeza está compuesta con los habituales rasgos de Mesa.

Estas obras identificadas con el clima del realismo, unidas a otros envíos sevillanos de Francisco de Ocampo, Juan de Remesal, quizá de Alonso Cano y Felipe de Ribas, decidieron el rumbo de la naciente escuela limeña, la cual se proyectó hacia el mundo del barroco, por más de un siglo, y con paulatinos distanciamientos de las raíces sevillanas.

La configuración de la escuela

La llegada a Lima, a partir de los años de 1610-1620 de artistas procedentes de Sevilla, unos formados en el taller del propio Montañés, y otros conocedores en todo caso de sus formas, consideradas entonces como las de mayor calidad en Andalucía, fue determinante para el núcleo escultórico limeño y su configuración como escuela independiente.

Por aquellos años la corte virreinal tenía unos 25.000 habitantes, o poco más, y para esta población sabemos que trabajaron unos diez talleres de escultura, con oficiales y aprendices locales, pero dirigidos por esos artistas formados en Sevilla. Tenemos constancia de que tuvieron obrador abierto en Lima, los siguientes escultores y ensambladores:

— Martín de Oviedo (de 1600 hasta 1612 que se traslada a Bolivia).

— Martín Alonso de Mesa (de 1600 hasta su muerte en 1626).

— Luis Ortiz de Vargas (de 1613 a 1627 que regresa a España).

— Pedro de Noguera (desde 1614 a 1650-55).

— Gaspar de la Cueva (de 1613 a 1640, aproximadamente).

— Luis de Espíndola y Villavicencio (de 1620 a 1640, aproximadamente).

— Blas Garzón (de 1628 a 1640, aproximadamente).

— Gaspar Ginés (de 1640 a 1655, aproximadamente).

— Con más dudas respecto a sus formaciones los peninsulares Sebastián Martínez, Pedro de Mesa y el cantero Francisco Lobo, activos en Lima y Cuzco los dos primeros, entre 1630 y 1650, mientras que el tercero trabajó fundamentalmente en Los Reyes y por los mismos años.

Es evidente que un grupo tan numeroso de artistas, que practicaron mayoritariamente unas formas escultóricas de esquemas más o menos parecidos y de técnicas idénticas, terminaron por configurar un sello o signos exteriores que identifican fácilmente la escuela limeña con respecto de las de otras regiones de América. No obstante del nacimiento de la escuela bajo la impronta de Sevilla, no fue una mera copia de modelos sevillanos, por cuanto



J. Martínez de Arona, D. Lobo, P. de Noguera. Portada principal de La catedral de Lima. (Detalle)

en poco tiempo adquirió caracteres específicos dentro del indudable aire de familia. Quizá como producto de la sensibilidad criolla, las figuras de la escultura limeña del «seiscientos», procuran ser como más tiernas y conmovedoras; se exageran así las notas dramáticas y sangrantes en los temas pasionarios, sin llegar a exageraciones «tremendistas», mientras que se dulcifican las escenas y grupos de la Sagrada Familia o del Niño Jesús, o se representan a los santos con expresivos rostros anhelantes, pero individualizados, con caracteres reconocibles y no en la línea de las figuras estereotipadas del barroco dieciochesco. Los ropajes se tratan con encendidos dorados, vivas policromías y estofados con flores y rameados.

Fue una época de escultura eminentemente religiosa y de madera, como en la Península, pero con variedad, pues lo mismo se hicieron imágenes para retablos de iglesias y claustros que esculturas exentas para pasos procesionales, para devociones íntimas del hogar, o para los exteriores de los templos; pero, además, las sillerías de coro y las cajonerías de las sacristías, proporcionaron un material para la historia de la escultura —y aún para la evolución de la arquitectura— de gran importancia; en realidad pocas ciudades en América pueden hacer gala de la calidad y número de este tipo de piezas como las que se conservan en Lima, hechas casi todas en estos años del siglo XVII y con maestrías que superan incluso realizaciones similares en Sevilla.

Hay otros temas que también se trataron en la naciente escuela limeña, tales como las esculturas efímeras para grandes solemnidades y acontecimientos, para fuentes y ornato público, algún sepulcro y alegoría mitológica, pero fueron pocas las producciones de estos motivos comparados con los más numerosos de carácter religioso. Se han perdido las mas de estas obras, pero queda como testimonio de esos otros quehaceres escultóricos, la fuente de la plaza mayor de Lima, y sobre todo las descripciones literarias de los túmulos reales, arcos de triunfo para las entradas de los virreyes, aparatos efímeros para proclamaciones regias o para alguna canonización, según actividades que dieron vida a los talleres limeños durante más de un siglo.

De los artistas mencionados, los más conocidos son los nombres y actuaciones de Gaspar de la Cueva (en Lima desde 1613), autor de dramáticas esculturas de Cristo en la cruz o atado a la columna que se reparten entre Perú y Bolivia (como por ejemplo el Cristo de Burgos de las clarisas de Lima). De Luis Ortiz de Vargas, ensamblador y escultor jienense, se sabe que vivió en la capital del virreinato unos catorce años y regresó a Sevilla con prestigio y fortuna, después de efectuar los diseños para el coro de la catedral limeña, la mejor pieza de tallas y esculturas de madera del país y relacionada con su posterior traza para la sillería de coro de la catedral de Málaga. El catalán Pedro de Noguera, con experiencias laborales en Sevilla y de largas actuaciones en Lima durante unos cuarenta años, terminó por convertirse en cabeza de la escuela; a él se debe la mayor parte escultórica de la mencionada sillería limeña, en la que también participó brevemente el ya mencionado Martín Alonso de Mesa. Se relacionan con Noguera el Cristo yacente de la Cofradía de La Soledad, un bulto de San Juan Evangelista

en la catedral, el diseño de la mencionada fuente de la plaza mayor y gran parte de la sillería de coro del templo de San Agustín; si bien su obra cumbre fue la terminación de la portada principal de la catedral, en la que varió el proyecto original de Arrona por formas más movidas y tratamientos compartimentados, propios de retablos y en general de la arquitectura de madera. Muchas obras más se relacionan con Noguera, pero las citadas son tal vez las que mejor representan la variedad de su producción (en madera, bronce y piedra), como pocos artistas de su generación.

De los otros artistas activos en Lima durante estos años, hay noticias del jerezano Luis de Espíndola y Villavicencio, frecuente colaborador de Noguera, así como Fabián Jerónimo; menos datos se poseen de Blas Garzón, mientras que del sevillano Gaspar Ginés, se sabe que llegó en torno a los años de 1640 y que recibió encargos tanto del cabildo catedral como de los colegios y noviciado de los jesuitas.

Del cantero Francisco Lobo se conservan pocas obras, a pesar de ser muchos los años que trabajó en Lima. A él pertenecen los relieves pétreos de las enjutas de la portada principal de la catedral y otras tareas menores en el convento de los agustinos.

Es posible que esas obras de tantos templos limeños que aún están por documentar (como por ejemplo los grupos de la Visitación y Sagrada Familia de la catedral, o el también dedicado a la Sagrada Familia en San Pedro), o las varias versiones de crucificadas de cuatro clavos, aún los de marfil, puedan relacionarse con estos autores o con los discípulos que formaron. Es indudable que la actividad de todos estos artistas debió conformar un gusto o estética que se repitió con escasas variantes durante largos años del siglo XVII. Los artistas locales, cuya nómina es también abultada, y aun los de otras latitudes, terminaron por incorporarse a esas formas, o por lo menos actuaron sin desentonar, como lo hizo el más fecundo de los retablistas de Lima en el segundo tercio del seiscientos, el logroñés Asencio de Salas.

Algunos historiadores han supuesto que aún el salmantino Bernardo de Robles tiene en su producción peruana ciertos contactos con los escultores de Sevilla, pero es ostensible su austera formación castellana, caso de su crucificado de la Vera Cruz del templo arequipeño de Santo Domingo o las imágenes que se le atribuyen de la Cofradía limeña de la Vera Cruz. En realidad, debió ser muy difícil sustraerse del gusto dominante, aunque se advierten, como en este caso, las singularidades debidas a los aprendizajes primeros.

Como es de suponer, este elevado número de artistas activos en Lima, con talleres solicitados y discípulos, terminaron por hacer innecesarios los envíos desde la Península, más costosos, con peligros de naufragios y, a veces, no satisfactoriamente realizados. Ello significó un fuerte quebranto para los artistas andaluces, pero no es menos cierto que fue un reconocimiento a la madurez de un ejercicio artístico efectuado con seriedad. Lima fue una escuela de hispanos y criollos; no faltaron algunos artistas indígenas, pero estos fueron más numerosos y decisivos en el interior del Virreinato, sobre todo en Cuzco, Collao y Charcas. A partir de mediados del siglo XVII

decayeron, en tal extremo las importaciones peninsulares que así como Guatemala remitía esculturas a México, y Quito a Colombia, desde Perú (tanto de Lima como de Cuzco), se enviaron a Chile y Argentina con apertura de nuevos e interesantes mercados artísticos interiores. De nada valieron las protestas y quejas de los artistas sevillanos. Si alguna vez se volvieron a importar obras, fueron de carácter excepcional, bien por sus iconografías o por el prestigio de sus autores; caso de las obras de Gregorio Fernández, Pedro de Mena o los marfiles filipinos, los Belenes napolitanos, y algún que otro envío sevillano perteneciente a la segunda mitad del XVII, la gran época de la escultura genuinamente barroca, tocada por el dinamismo y vitalismo de «lo berninesco», pero que no dejó influjos en la escultura de la escuela limeña, por entonces plenamente definida y con sus propias evoluciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Ángulo Íñiguez, D., *Dos Menas en México. Escultura sevillana en América*. Archivo Español de Arte, Madrid, 1953.
- Ángulo Íñiguez, D., Marco Dorta, E., *Historia del Arte Hispano-Americano*. 3 ts. Barcelona, 1945-1955.
- Berlín, H., *Relaciones artísticas trasatlánticas*. Anales del Instituto de Arte Americano, n.º 19, Buenos Aires, 1967.
- Bernales Ballesteros, J., *Escultura "montañesina" en el Virreinato del Perú*. Archivo Hispalense, Sevilla, 1974.
- Bernales Ballesteros, J., *Escultura "montañesina" en América*. Anuario de Estudios Americanos. Vol. XXXVIII, Sevilla, 1981.
- Bernales Ballesteros, J., *El escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas*. Jornadas de Andalucía y América. La Rábida, 1985.
- Bernales Ballesteros, J., *Arte Hispanoamericano de los siglos XVI a XVIII*. Madrid, 1986.
- Cruz, M., *Algunos pintores y escultores de México en el siglo XVII*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n.º 35, Ciudad de México, 1964.
- Curiel, G., *Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena*. Anales del Instituto de investigación Estética, n.º 59. Ciudad de México, 1988.
- Harth-Terre, E., *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977.
- Kelemen, P., *Religious sculpture of colonial México*. Art in America. 1944.
- Hernández Díaz, J., *Martínez Montañés en Lima*. Anales de la Universidad Hispalense, Sevilla, 1965.
- Hernández Díaz, J., *Juan Martínez Montañés*. Sevilla, 1988.
- Lozoya, Marqués de, *Historia del Arte hispánico*, 5 ts. Barcelona, 1931-1949.
- Marco Dorta, E., *Arte en América y Filipinas*. Madrid 1973.
- Mesa, J., De-Gisbert, T., *El escultor y arquitectura Martín de Oviedo*, La Paz, 1960.
- Mesa, J., De-Gisbert, T., *Gaspar de la Cueva*. La Paz, 1963.
- Mesa, J., De-Gisbert, T., *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.
- Moreno Villa, J., *La escultura colonial mexicana*. México, 1952.
- Schenone, H., *Esculturas españolas en el Perú. Siglo XVI*. Anales del Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, 1961. *Escultura sevillana en Lima*. Actas del simposio sobre «Barroco latinoamericano». Roma, 1980.
- Sebastián, L. S., Mesa, J., De-Gisbert, T., *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*. 2 ts. Madrid, 1985.
- Tovar, G., *Escultura y pintura del renacimiento en México*, Ciudad de México, 1979. *México Barroco*. Ciudad de México, 1981.
- Vargas Lugo, E., *El paradigma de la escultura barroca mexicana*. México, 1981.
- Vargas Ugarte, R., *Ensayo de diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Burgos, 1968.
- Weismann, H., *Mexican in sculpture. 1521-1821*. Cambridge, 1950.
- Wethey, H., *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, 1949.

EL RETABLO DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN VILLARTA DE LOS MONTES (BADAJOZ)

Teófilo Acedo Díaz

INTRODUCCIÓN

Tal vez Extremadura constituya, dentro del consorcio regional español y teniendo en cuenta su biprovincialidad, el territorio físicamente más extenso, proporcionando al mismo tiempo, una amplia amalgama de matices que pasan desapercibidos a los propios y en mayor grado, a los foráneos.

Ambas provincias resultan tan enormes, que aquellos lugares situados en la periferia, que no constituyen una concentración de comunicaciones o configuren comarcas económicamente rentables, quedan marginados y lamentablemente olvidados, esperando —en algunos casos merecidamente— ser explorados y estudiados, para que puedan ocupar el lugar correspondiente en la participación extremeña y nacional, según sus valores.

Teniendo presente esta idea y con el fin de contribuir al engrandecimiento del Patrimonio Cultural Extremeño (partiendo de nuestra propia iniciativa) presentamos una comarca y de ella elegimos (entre otras obras de interés histórico-artístico) el retablo de la ermita de Ntra. Sra. de la Antigua, cuyo conjunto permanece inédito a excepción de un breve artículo nuestro que apareció en el *Diario Extremeño*¹.

Asimismo, estamos convencidos de que estas obras son dignas de pertenecer al elenco de monumentos artísticos que engalanan la geografía extremeña, no sólo por el hecho de serlo, sino por sus propios méritos.

Por otra parte, no existe otro tratado sobre este conjunto monumental y su entorno, que la tesis de licenciatura realizada por el autor de estas líneas, habiendo sido leída en la Universidad Complutense de Madrid en marzo de 1985 y obteniendo la máxima calificación.

I

Cuando Guadiana deja de ser manchego para hacerse extremeño, somete su cauce a la angostura que le marcan los montes por el bello paraje de Las Hoces, en el límite de la provincia de Ciudad Real con la de Badajoz. La Naturaleza —pletórica y exultante— se manifiesta en

un entorno ecológico de exquisita belleza y variedad inusitada, haciendo olvidar al instante, la monótona orografía de las vecinas tierras de Don Quijote. Poco después, sus aguas se remansan en el pantano de Cijara, convirtiéndose en el primer embalse sobre el río y uno de los primeros que de estas características se practicaron en España y en Europa².

Recorridos algunos kilómetros en dirección a la desembocadura, ya en la provincia de Badajoz y concretamente en el término municipal de Villarta de los Montes, se divisa la blanca ermita al margen derecho del cauce, emplazada sobre una colina de mediana altitud, ofreciendo un aspecto más arrogante y anunciador que humilde y recóndito. Desde aquel fortuito belvedere que compone su elegante arquería casi períptera, se contempla la inmensa cuenca del Guadiana, hasta que sus aguas —como un inmenso lago azul— se pierden entre los perfiles de las montañas que constituyen los Montes de Toledo, adivinándose al fondo, las fuliginosas crestas de las sierras de Guadalupe (Fig. 1).

Este pequeño santuario a 7 kilómetros —más o menos— de la población citada, es un edificio de planta rectangular y una sola nave (28 × 14 m), exornado por una arquería pseudoperíptera, como ya se ha dicho, configurada por arcos de medio punto, rematado en su parte oriental por una airosa cúpula intradosada, cuya linterna proyecta connotaciones barrocas al edificio externamente. El interior queda estructurado por arcos diafragma de rosca apuntada, obligando a remontar sus orígenes al siglo XV, en su segunda mitad, si se pone en relación (lo cual es inevitable) con un hermoso puente mesteño, rehecho quizá en 1451, el cual, ya va para 40 años que parece sepultado bajo las aguas del pantano de Cijara³.

Ambas construcciones pueden clasificarse como obras mudéjares (la prístina ermita y el puente) si se tiene en cuenta lo expuesto en la tesis citada y lo argumentado en un trabajo de campo, análisis y comparativo que realizamos sobre edificios similares en un radio determinado de la comarca en cuestión, el cual está en prensa.

La ermita pues, dedicada a la Virgen de la Antigua, patrona del lugar, tiene una única puerta de acceso por el imafrente del edificio. Una vez practicado el ingreso,

1. T. Acedo Díaz, «El más bello retablo de la comarca de los Montes». *Diario Extremeño*, octubre 1987, p. 28.

2. Ortuño y de la Peña, *Reservas y cotos nacionales de caza. Región Central*. Volumen III, Editorial INCAFO, Madrid 1978, p. 170 y ss. (este libro está editado con bellas y abundantes fotografías en color). T. Acedo Díaz, «Los Montes: comarca badajocense», *Revista Tén-*

tigo, n. 8, mayo 1990, pp. 10, 11. edit. Centro Extremeño de Alcalá de Henares.

3. T. Acedo Díaz, «Biografía de un puente», *Diario Extremeño*, 1978, E. Cabrera Muñoz, *El condado de Belalcázar*, 1444-1518. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Córdoba 1977, pp. 170 y 318.



FIG. 1. Vista general de la ermita de la Virgen de la Antigua en Villarta de los Montes

lo primero que sorprende y arrebatla la atención del visitante, es el retablo, ensamblado sobre el hastial oriental del presbiterio y ocupando la totalidad del paramento, así como el semicírculo correspondiente que contribuye a formar las pechinas sobre las que se lanza la cúpula expresada, a su vez decorada con pinturas al fresco en el intradós. Todo este espacio y el retablo, queda débilmente iluminado por la luz que filtra la linterna a través del óculo oportuno del cuerpo cupular. Hoy, la luz eléctrica que genera una placa solar, colocada por la cofradía devota, intenta paliar este defecto.

II

Esta fábrica en madera y de estructura plana, consta de tres cuerpos y tres calles.

En el primer cuerpo destaca el altar en albañilería, cubierta su parte frontal por una bella tablazón muy bien adornada en sus extremos y destacando en el centro un emblema con águila bicéfala y dos leyendas con alusiones marianas, una en la parte inferior y otra en la superior. Este emblema conecta inexorablemente con el ámbito cultural toledano.

A ambos lados y a modo de jambas, el sotobanco soporta todo el ensamblaje, configurando sendas puertecillas que permiten el ingreso a la sacristía, espacio adicional contemporáneo al retablo —como se explicará más adelante— pero muy posterior a la arquería externa, ya que tuvieron que tapiar los tres arcos orientales para crearlo, la cual es posterior asimismo, al prístino edificio mudéjar.

El segundo cuerpo resulta el más interesante, quedando sus tres calles claramente diferenciadas por cuatro columnillas en estípites de delicada factura y coronados por capiteles corintios, canónicos a su vez, de los retablos marianos⁴.

En la calle central se halla el camarín, con la imagen de la Virgen de la Antigua, contundente sobre el espectador. La efigie religiosa constituye una hermosa talla po-

licromada de unos 70 centímetros de altura. Imagen ki-riotisa sedente y Niño. Recubierta con espléndidos mantos que la tradición ha impuesto y la fervorosa advocación mantiene. Es curioso resaltar el localismo de esta advocación, pues existiendo en España un considerable número de Vírgenes con este título de «Antigua», ni iconográficamente ni litúrgicamente, existe relación entre ellas.

Las dos calles laterales sirven de enmarque a tablas en pintura fina, atribuidas por la tesis anunciada, al pintor toledano del Renacimiento, Juan Correa de Vivar, como consecuencia de las comparaciones y análisis establecidos entre los estudios del profesor Cruz Valdovinos, Isabel Mateo (entre otros) y nuestra propia observación y análisis⁵.

Las obras en cuestión fueron realizadas entre las fechas de 1540 y 1550.

El tema representado en la tabla de la derecha (lado sur) es el de la Anunciación, en donde se aprecian la huella indeleble de la escuela toledana entorno a Juan de Borgoña y las influencias italianizantes de Leonardo y Perugino, llegadas a la Península Ibérica a través de la escuela valenciana de Yañez de Almedina y Llanos y difundidas en Castilla y Extremadura (Guadalupe, Herrera del Duque, Villarta de los Montes), por el pintor de Mascaraque (Toledo), Juan Correa de Vivar (1510-1566).

En el lado opuesto, aparece el tema de la Natividad, impregnado de las semejanzas e influencias ya analizadas, e incorporando un elemento novedoso en el extremo superior derecho: el paisaje y el pastor con el rebaño, que le imbrica un carácter narrativo e incluso poético importante.

El remate o delimitación de este cuerpo, queda contundentemente definido por una doble cornisa.

Por último, en el centro del tercer cuerpo, se enmarca la tercera pintura en tabla, con el tema de la Coronación de María; obra que presenta algunas dudas en cuanto a la adjudicación, sin embargo se le ha atribuido al pintor de Mascaraque sin que hasta la fecha tal atribución haya sido contradictoria.

El retablo, que cuenta con 3 m y 30 cm de anchura y 3 m y 25 cm de alto (hasta la línea de imposta), más 1 m y 25 cm que tiene el semicírculo (total, 4 m y 50 cm de altura), está profusamente ornamentado a base de relieves con motivos vegetales, florones y roleos en pan de oro que resaltan espléndidamente del tenue fondo rojizo (Figs. 2 y 3).

Una vez descrita la maquinaria ornamental, así como los elementos que la componen, es necesario anotar, que en las jambas del sotobanco, en el lado norte y en una breve inscripción, puede leerse: «Se hizo esta obra siendo cura Don Nicolás Molina. Año de 1737». En el lado sur, otra reza: «Se doró este retablo siendo mayor-domo Vicente Fernández. Año 1737».

Estas fechas las consideramos verídicas, ya que seis años más tarde, en cuentas tomadas al citado párroco, se especifica el costo del retablo, cifrado en 2.000 reales, así como el modo en que esta cantidad se recaudó, al ven-

4. S. Sebastián López, «El arte en el siglo XVII. Guatemala y Centroamérica. Colombia. Venezuela, Ecuador», *Summa Artis*, Vol. XXVIII.

5. J. M. Cruz Valdovinos, «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, n. 220, 1982. I. Mateo, *Juan Correa de Vivar*. Colec. Artes y Artistas. Ins. Diego Velázquez. CSIC, Madrid, 1983.



FIG. 2. Vista general del Retablo, observándose el perfil de su ubicación

der «dos becerras, cuatro vacas y una añoja que produjeron 1.005 reales» el resto se completó con limosnas de los fieles. Asimismo, en este documento encontrado en el Archivo Parroquial de la Villa, se menciona detalladamente el nombre de los autores de la obra, siendo Vicente Boadiz, el maestro tallista y Josefo Boadiz (hijo o hermano) el maestro ensamblador⁶.

III

Así como es difícil asignar un estilo determinado y clasificatorio definitivo para la ermita en general, dadas las distintas adiciones arquitectónicas que se han experimentado desde su origen en el siglo XV, pasando por la arquería externa del siglo siguiente y completándose con una cúpula rehecha —según dice el documento— en 1728, y la sacristía que se consiguió de la manera que se ha expresado, nos encontramos con la dificultad de precisar un estilo para la obra retablística⁷.

Ahora bien, lo importante para la arquitectura de la ermita, quizá no sea establecer un estilo concreto, sino observar y tener en cuenta la evolución de toda la construcción desde sus orígenes al momento del siglo XVIII, en que se completó el edificio tal y como hoy lo podemos contemplar.

6. Archivo Parroquial de Villarta, Libro XIV: «Cuentas de la Co-fradía de Ntra. Sra. de la Antigua (1688-1766)».

7. Archivo Parroquial de Villarta, Libro XIII: *Cuentas y visita eclesiástica de la ermita de Ntra. Sra. de la Antigua (1664-1855)*.

8. Cean Bermúdez, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes*. Vol. II, 1905.



FIG. 3. Vista general del retablo, sin la imagen de la Virgen de la Antigua

Respecto al retablo, contamos con una fecha absoluta (1737) que consideramos auténtica y verdadera, al contrastar los distintos documentos que hemos encontrado en los libros del Archivo Parroquial de Villarta.

Sin embargo, en un principio, dados los orígenes y las vicisitudes estructurales respecto al edificio, que se han expuesto y a unas noticias que encontramos en el libro «Artistas y artífices barrocos en el reino de Toledo» escrito por M. Gutiérrez García-Brozales, nos llevaron a pensar que este retablo podía ser obra de principios del siglo XVII, si atendemos textualmente a las palabras que expresa este libro en la página 15: «En 21 de abril de 1610, se dio de informar a Alonso de Ávila, pintor de Toledo, para la pintura de un retablo en Villarta de los Montes y a Francisco Granelo».

Rastreando en la biografía de estos autores, hemos encontrado datos que certifican su existencia y su buen hacer como artistas probados en la diócesis toledana, lo cual no quiere decir en manera alguna, que trabajasen en o para Villarta⁸.

Al margen de esta opinión, consideramos que, tal vez, en la fecha anotada, el retablo fuera contratado con la intención de realizarlo, ya que tenían varias tablas de buena factura a las que era necesario dar un digno y lustroso destino⁹. No obstante, el dato recogido, dice textualmente: «para la pintura de un retablo», lo que no obli-

9. En el inventario de bienes e inmuebles de 1705, hallado en el A.P.V. se menciona que existían «tres tablas medianas y dos pequeñas, todas en pinturas finas».

ga a sostener que éste estuviera ya construido. Aún así, no se ha desechado esta idea de que el retablo existiera, aunque no se conoce ni puede conocerse nada sobre él, por servir, quizá, de materia básica para crear el actual.

En esta situación, opinamos, que el Cabildo presupuestó realizar la obra, pidió información al arzobispado, pero, la iniciativa, alentada quizá por el sector económico ganadero, quedó en suspenso, pues este colectivo, con mucha pujanza y protección en el siglo XVI, iba perdiendo fuerza en favor del sector agrícola, quienes, en el siglo XVIII, con los borbones en el poder —protectores de la agricultura y de la industria— acometieron la empresa.

No cabe duda, que el retablo fue hecho en función de las tablas (pinturas) existentes y, montado asimismo, guardando relación estructural con el entorno arquitectónico en el que fue instalado.

Teniendo en cuenta la fecha indicada de realización y dorado, podemos encuadrarlo en el estilo denominado en España «tardo-barroco», sin olvidar —si el retablo del siglo XVII existió— que bien pudo ser imitado, ya que la tradición retablistica del manierismo o protobarroco, entendiéndolo como tal la primera mitad del siglo XVII, tendió a la realización de retablos planos, empleándolos asimismo, como soporte o marco de lienzos o tablas¹⁰.

Sea como fuere, dada la situación geográfica de la ermita y la localidad a la que pertenece, deprimida económicamente y a trasmano de toda vía de comunicación, no podemos establecer con firmeza, ni herencias, ni influencias, además, por más que se ha indagado sobre los autores citados, no hemos averiguado nada, absolutamente nada. Son desconocidos.

De todas formas, con el fin de no incurrir en la osadía o el atrevimiento de considerar a esta obra insólita, se pueden rastrear semejanzas con otras realizaciones contemporáneas, respecto a los delicados estípites, del arquitecto y decorador madrileño Pedro de Ribera, quien interpretó, sin duda más sabiamente, la lección legada por Serlio en su Libro Cuarto de Arquitectura, edición de 1552, en Toledo.

No cabe duda, que cada retablo es una pieza única. Está confeccionado para ser ensamblado en el lugar que ocupa o debe ocupar, tal como ocurre con los órganos de tubos (permítasenos el inciso) respecto a su composición (caja o fechada) y ubicación, en idea compartida con Lamberto de Echevarría y Martínez Marigorta¹¹.

De todos modos, comparar los órganos respecto a la madera que enmarca el material sonoro y que puede aglutinar en su estructura formas arquitectónicas (los órganos de la catedral de Málaga, por ejemplo) escultóricas y pictóricas, y ciertos retablos, no es una aventura dispa-

ratada, como pusimos de manifiesto en un artículo sobre el único órgano de tubos que hay en Alcalá de Henares¹².

EPÍLOGO

La ermita, el retablo, la Virgen (imagen atribuida al siglo XIII), están ahí. Se conservan bastante bien —dentro de lo que cabe— pues el fervor religioso local, y la cofradía de la Virgen del Rosario (así se debe llamar) espiritualmente muy sólida, desde que el 1741 solicitó a Toledo las constituciones y tres años más tarde, les fueron aprobadas¹³, se ocupa de su mantenimiento.

La mentada cofradía, aunque ignora (claro) las ordenanzas que les regían en el siglo XVIII, mantienen sus costumbres tesoneramente, manifestándolo públicamente en toda ocasión, sobre todo en la época de la sementera cuando son necesarias las lluvias para pastores y agricultores, convocando a los hermanos y a todos los vecinos voluntarios a rezar cantando el Rosario de la Aurora, en solemne procesión por las calles de la localidad¹⁴.

Respecto al retablo y a las pinturas en tabla que él se enmarcan, la conservación es muy lamentable, encontrándose el ensamblaje en algunos lugares, pintado de amarillo, donde debería ser dorado (pan de oro). En otros se encuentra tan desajustado que algunas partes reposan, bien puestecitas, en el suelo. Conveniente es manifestar también, que en 1805 sufrió un incendio, el cual fue sofocado muy a tiempo.

No obstante, tras la realización de nuestra tesis, aunque no es muy conocida por no estar publicada, la mentalidad y preocupación conservadora ha prendido en el alma de los villarteños, pues una de las últimas mayordomas de la cofradía que regenta el santuario, ha electrificado de la manera dicha, el edificio, saneándolo asimismo arquitectónicamente y elevando una rejería protectora, separando con ella totalmente el presbiterio y la nave y evitando con ello, que la insidia de los visitantes y el pillaje, deterioren más lo existente. Naturalmente, esta reja, admite el paso, pero sólo con el consentimiento oportuno.

Agradezcamos a Fidela Dorado y a su gestión estas mejoras, aunque sería o es conveniente que el conjunto recibiera la proclamación patrimonial que merece, por parte oficial, para que se efectúe una acertada restauración y cuidado cabal, como pusimos de manifiesto en un artículo que se nos publicó hace unos tres años¹⁵.

Ojalá, desde esta nueva oportunidad que se nos presenta, el reconocimiento, protección y conservación que necesita, cristalice.

10. J. Valverde Madrid, *Ensayo sociohistórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, p. 10.

11. *Los órganos de las catedrales de Salamanca*. Centro de Estudios Salmantinos, 1987, p. 40.

12. T. Acedo Díaz, *El órgano de tubos más antiguo de Alcalá de Henares*. Seminario Puerta de Madrid, 11 de febrero de 1989.

13. Archivo Parroquial de Villarta, Libro IX.

14. T. Acedo Díaz, «El Rosario de la Aurora», *Rev. Saber popular*, n. 4, pp. 7 a la 18.

15. T. Acedo Díaz, *op. cit.*, p. 28.

EL SEMINARIO DE SEGOVIA. DIEGO GÓMEZ DE SISNIEGA Y SU APAREJADOR FRANCISCO DE ISLA (1603-1604)

M.^a Begoña Alonso Ruiz

La obra de la iglesia de la Compañía de Jesús en Segovia, actual Seminario, resulta de gran interés en varios sentidos. En primer lugar porque «...sigue fielmente el modelo de Villagarcía de Campos»¹ prototipo de las construcciones de la Compañía en la Meseta Norte. En segundo lugar, porque el análisis de la nueva documentación localizada² permite estudiar aspectos hasta ahora poco analizados por la historiografía, como son la organización de la obra en cuanto a cargos y competencias de los mismos, profundizar en los aspectos económicos de la creación artística y establecer nexos de unión con otros maestros y otras obras del Clasicismo.

A través de este estudio y del análisis de un año de la historia de la obra, se pretende ahondar en los aspectos más olvidados de la creación artística y revalorar las aportaciones de importantes maestros de la periferia española en los centros artísticos de su tiempo.

El Seminario de Segovia forma parte de un grupo de edificaciones estrechamente vinculadas con la fundación de Doña Magdalena de Ulloa en Villagarcía de Campos (Valladolid). Este conjunto de obras, entre las que se encuentran Nuestra Señora de la Calle en Palencia y San Miguel de Valladolid, forman un grupo más o menos homogéneo en cuanto a estructuras arquitectónicas y artífices que en ellas trabajan. Destaca en este sentido la figura de Juan de Nates, quien es en palabras del profesor Bustamente «...la figura decisiva que hace triunfar el prototipo plasmado en Villagarcía de Campos en toda la zona vallisoletana»³. La presencia de Nates se deja sentir directa o indirectamente en la gran mayoría de las construcciones de la Meseta Norte. Así por ejemplo, está documentada su intervención en Villagarcía⁴, y se le atribuye la traza de la iglesia de la Compañía en Santander⁵ además de participar en su realización maestros de su círculo (como son Juan de Mazarredonda y Juan de Rivas). La relación de Nates con la obra segoviana es indirecta, y se debe a su relación con los maestros que en ella intervienen, y sobre todo la presencia en la obra a partir de

1594 de Diego Gómez de Sisniega, compañero suyo de destajo en El Escorial⁶.

Diego Gómez de Sisniega, conocido también por Diego de Sisniega simplemente, era un afamado maestro de cantería procedente de la misma comarca cántabra que Nates y muchos otros maestros del momento. Antes de llegar a trabajar por la zona segoviana había realizado gran número de obras abarcando casi toda la Meseta Norte: Palencia, Burgos, Madrid y Valladolid, lo que indica que llega a Segovia con un importante bagaje profesional. Así, en 1594 se hace cargo de la obra del Seminario debido al parentesco que le unía con el anterior maestro de la edificación, Diego de Matienzo, su suegro. De nuevo, como en muchos otros casos, el vínculo matrimonial determina la actividad profesional de los maestros cántabros.

Entrando ya en lo que es la historia de la edificación, ésta permanece paralizada de 1594 a 1603 por falta de recursos económicos, razón por la cual Sisniega se dedica a otras obras. Trabaja por estos años por La Rioja, en el puente de San Vicente de la Sonsierra⁷, pero en 1595 está de nuevo residiendo en Segovia para hacerse cargo de la conclusión de las capillas de la catedral⁸. Se conocen más intervenciones suyas por estos años en La Rioja y Segovia, incluso durante 1603 y 1604, fechas en que ya se había reiniciado la obra del Seminario. Así pues, Sisniega se mantiene alejado de la realización de la obra, dedicado a otras labores profesionales. Esta situación no es extraña en un maestro de obras, sobre todo en esos años iniciales del siglo XVII. El cargo de maestro de obra está sufriendo una profunda transformación, tendiendo cada vez más a una más completa y compleja preparación de tipo técnico que incluye la faceta de tracista, faceta que también posee Sisniega. Además de este nuevo papel adjudicado a los maestros de obra, éstos debían de «... dar industria como se ha de hacer e poner a su aparejador e buscar oficiales cuales convenga en corta ...e pagar todas las cosas tocantes a la dicha fábrica»⁹. Estas indicaciones se recogían en el contrato suscrito entre Na-

1. A. Bustamente García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1943, p. 83.

2. A. H.R.C. Secc. Protocolos. Leg. 1.102. Ante Miguel del Río. fols. 537 y ss. Se trata de las cuentas de la obra que en 1606 entrega Francisco de Isla a Diego de Sisniega.

3. A. Bustamente García, *op. cit.*, p. 228.

4. *Id.*, p. 227.

5. M. A. y F. J. Arambaru Zabala, «Arquitectura en Cantabria en la época del Renacimiento. I. Los Arquitectos», *Altamira*, t. XLIV (1983-84) p. 220.

6. A.E. Carp. 5, Doc. 3.

7. M. A. Arambaru Zabala, *Las Obras Públicas en la Corona de Castilla entre 1575 y 1650: Los Puentes*. Tesis doctoral inédita. UAM, 1989, t. II, p. 725.

8. M. Villalpando y J. Vera, «Notas para un diccionario de artistas y artífices segovianos del siglo XVI». *Estudios Segovianos*, n. 10 (1952), p. 94.

9. A. Bustamente García, *op. cit.*, p. 228.

tes y Juan de la Vega para la obra de San Pedro Mártir de Medina de Rioseco (Valladolid) en 1580¹⁰ y parecen echas para Sisniega, ya que excepto la realización de la traza de esta obra, parece cumplir todas. Por ejemplo, nada más iniciarse la obra en 1603 contrata como aparejador de la misma a Francisco de Isla y en junio de ese año se firman los primeros contratos de mano de obra.

Francisco de Isla es el aparejador de la obra del Seminario desde el 20 de marzo de 1603 hasta el 12 de septiembre del siguiente año. El profesor Bustamente sospechaba la presencia en la obra de Pedro de Brizuela¹¹, presencia que ahora se debe descartar en favor de Isla.

Isla proviene del pueblo cántabro del mismo nombre y las primeras noticias sobre su trabajo nos lo colocan ya residiendo en Segovia donde puede que entrase en contacto con Sisniega, ya que no está documentada ningún tipo de relación entre ambos maestros con anterioridad a esta obra. Sea como fuere, Sisniega le nombra su aparejador para la obra que nos ocupa, la cual se encarga de dirigir ante las ya comentadas ausencias del maestro. Es así, el verdadero responsable de la dirección material de la obra durante el año de su gerencia, lo que implica el recibir dinero de manos del rector de la Compañía y administrarlo en compra de materiales y pago de salarios. También era competencia suya el gobernar a las cuadrillas y oficiales, lo que prueba su papel de intermediario entre la dirección y la materialización de la obra.

De la preparación de Isla apenas se tienen noticias; de su labor como maestro de cantería se deduce una buena preparación técnica, y de su trabajo como aparejador capacidades organizativas y de dirección ya que «sólo los profesionales de probados méritos tenían acceso a tales cargos»¹², aunque no se conozcan trazas de su mano.

Así, la cúpula del organigrama directivo de la obra del Seminario de Segovia estaba formada por un maestro de obras relacionado con Nates y con un importante trabajo a sus espaldas antes de su llegada a la obra, y de un aparejador de probados méritos que se queda al mando de la misma.

¿Qué es lo que ocurre en este año de gerencia de Isla? Durante este corto periodo de tiempo, Francisco de Isla recibe de manos del rector, del Hermano Bartolomé Jiménez y del Hermano Sepúlveda un total de 45.887 reales para fabricar la iglesia, más dos pagos que realiza Sisniega. Esta cantidad recibida indica que ya se había superado la penuria económica que obligó a paralizar la obra tiempo atrás.

De la procedencia de estos fondos nada sabemos. Haciendo una comparación con el caso de la iglesia de la Compañía de Santander, se puede ver que la financiación provenía de donativos de particulares, de juros sobre tierras, de venta de animales y objetos y de limosna¹³. Suponemos que el caso segoviano no sea muy diferente.

La primera entrega de dinero la realiza el rector en octubre de 1603; de marzo, en que inició Isla su trabajo, a octubre se consignan algunos pequeños pagos, pero no la fecha de su entrega o su procedencia. Pero, los pagos aumentan su frecuencia e importancia durante 1604, llegando incluso a realizarse cinco pagos en los meses de junio y julio. Es en estos dos meses de verano cuanto más dinero recibe la obra, hecho explicable si se tiene en cuen-

ta que es el momento de mayor número de mano de obra contratada.

De todo este dinero recibido Isla emplea el 46% para la compra de materiales, los salarios suponen un 43%, y el resto se dedica a gastos ordinarios. Este porcentaje es una muestra de la importancia de los materiales y los salarios en los presupuestos de las obras españolas del momento, son las dos principales causas del encarecimiento de los mismos.

En las cuentas de descargo de Isla se consignan gastos por cal y arena, aunque son mucho más cuantiosos los de madera y piedra. Esta provenía fundamentalmente de las canteras del Parral de Balseca y de Cigumilla. Así mismo se consigna dinero para la compra de madera para la iglesia provisional de la obra.

Los primeros contratos de mano de obra son de junio de 1603, pero la mayoría de contratos de oficiales se realizan a finales del mes siguiente. Estas fechas indican primero que desde marzo hasta junio no se trabajaba en la obra pues no había mano de obra, y en segundo lugar parece que los primeros meses de gerencia de Isla se dedicaron a labores como la búsqueda de oficiales y peones y la reorganización de la obra. Los oficiales que permanecen en la obra durante toda la gestión de Isla son un porcentaje mínimo, al igual que los peones. Sólo Felipe de Mazarredonda, Juan de Isla, Juan de la Maza y Juan de Naveda trabajan desde el principio hasta el final del contrato de Isla. Este hecho no es nada extraño si se tiene en cuenta que Juan de la Maza y Juan de Naveda son sobrinos de Sisniega, el maestro de la obra, y que Juan de Isla posiblemente sea el hijo de Francisco, lo que explicaría su larga permanencia en la obra. El resto de oficiales y peones trabajan un número variado de días, lo que refleja una contratación a jornal. Para los artífices contratados para una determinada labor sin embargo, se usa el método del destajo; tal es el caso de la labra de capiteles o la realización de una ventana.

Los salarios en la obra del Seminario de Segovia indican como la consideración económica de la actividad canteril aún seguía siendo poco clara en el siglo XVII. El salario de un peón variaba entre los 2 reales y medio que se pagaban a Domingo Manzano y los 3 reales y cuartillo de Lorenzo Díaz. Un oficial cobraba entre los 3 reales de Juan de Isla y Domingo Argos y los 5 reales y medio de Juan de la Maza y otros oficiales. Así, un oficial podía cobrar menos que un peón, a la vez que dentro de la misma categoría profesional existían grandes diferencias de trato económico.

Francisco de Isla cobra por su trabajo y administración de la obra 1.663 reales al final de la misma, como garantía de conclusión de la obra para el comitente. Su sueldo es por tanto alto en comparación con el de oficiales y peones.

Isla deja su cargo en septiembre de 1604; desconocemos las razones de este hecho pues la obra no estaba concluida aún. Quizá se deba a una nueva falta de recur-

10. *Ibidem*.

11. *Id.*, p. 82.

12. A. Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro*. Madrid 1990, p. 69.

13. Biblioteca Menéndez Pelayo. Ms. 840.

sos hasta 1639, año en que Francisco Gutiérrez de la Cotería traza y levanta la capilla mayor y el campanario del crucero ¹⁴. De Segovia Isla acude a Lerma, donde trabaja en el monasterio de San Francisco, haciendo compañía con Juan de Naveda, antiguo oficial del Seminario segoviano. También acuden a Lerma Domingo de Argos y Juan de la Rozadilla. Este artífice aparece labrando capiteles en importantes obras clasicistas, como son la cuarta

colegiata de Valladolid ¹⁵, el mismo Seminario de Segovia y el monasterio de San Francisco de Lerma. También trabaja en Lerma en 1605 Diego de Sisniega, como maestro de la obra del Palacio Ducal ¹⁶ y de las casas de don Tomás de Angulo, Secretario de S.M. ¹⁷. Es decir, la cúpula directiva e importantes artífices del Seminario de Segovia acuden a trabajar a Lerma, punto crucial en la expansión del Clasicismo hacia la cornisa norte peninsular.

14. A. Bustamente García, *op. cit.*, p. 82.

15. Id. p. 129.

16. E. García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. I. Arquitectos*. Valladolid 1940, pp. 100-105.

17. A.H.R.C. Secc. Protocolos. Leg. 1.407. Ante Juan de Ruiseco. fol. 168.

LA INFLUENCIA HISPANOAMERICANA EN LOS DISEÑOS ZOOMÓRFICOS DE LA JOYERÍA ESPAÑOLA

Amelia M.^a Aranda Huete

El descubrimiento y la conquista de América abrió un nuevo campo de posibilidades al mundo europeo. Producido en un momento en el que el hombre europeo, con mentalidad renovadora, buscaba nuevos horizontes investigadores, supuso el hallazgo de una tierra rica en nuevos materiales. Entre estos materiales destacaban el oro, la plata y las piedras preciosas que fueron ofrecidas por los indígenas a los conquistadores como regalo de bienvenida. Díez del Castillo relata como le fueron ofrecidos a Cortés varios presentes: una rueda de hechura de sol de oro muy fino, con muchas maneras de pinturas, otra mayor rueda de plata figurando la luna, veinte ánades de oro, muy prima labor y muy al natural y muchas piezas de oro de tigres, leones, monos y diez collares hechos de una hechura muy prima y otros pinjantes, penachos de oro y de ricas plumas verdes, venados de oro sacados de vaciadizos, etc.¹.

Por su parte Prescott menciona que entre los presentes entregados a Cortés a su llegada a Méjico figuraban: escudos, yelmos, corazas con planchas y adornos de oro puro embutidos, collares y brazaletes del mismo metal, sandalias, abanicos, penachos y cimbras de variadas plumas, enlazadas con hilo de oro, plata y sembradas de perlas y piedras preciosas, figuras de pájaros y animales, labradas o fundidas en oro, etc.²

Estos conquistadores quedaron asombrados ante tanta riqueza atesorada por los indios, y con prontitud, solicitaron presentes para el soberano español. Díez del Castillo recogió en las páginas de su libro las promesas de Moctezuma de enviar oro, plata y piedras preciosas en tributo al emperador³.

Y además, según Prescott, Cortés le sugirió que sería muy oportuno que los jefes aztecas enviaran al soberano de Castilla un presente al formar parte de su feudo. Moctezuma estuvo de acuerdo y consintió en que sus colectores, acompañados de algunos españoles, visitaran las principales provincias y ciudades para recibir el tributo ordinario en nombre del rey de Castilla. Así se reunió gran cantidad de oro, plata, ricas telas y varios efectos, a lo que Moctezuma agregó el tesoro de Axayacalt como regalo personal. El tesoro estaba formado por oro en gra-

no, barras y sobre todo utensilios, varias clases de adornos, curiosos dijes, imitaciones de pájaros, insectos o flores, ejecutados con gran perfección y delicadeza⁴.

Cortés informaba al rey de todas estas riquezas por medio de cartas. En una de ellas le dice que la ciudad de Tascaltecal era muy grande y en su mercado había joyerías de oro, plata, piedras y otras joyas de plumaje⁵.

También le refiere su entrevista con Moctezuma, que iba ricamente ataviado y de los presentes que éste le ofreció: «vino un servidor suyo con dos camarones, envueltos en un paño, que eran hechos de huesos de caracoles colorados; y de cada collar colgaban ocho camarones de oro, de mucha perfección»⁶.

Anders, en el artículo *Tesoros de Méjico*, publica una lista de objetos enviados desde allí y en la que se incluían: «adornos en oro, plata o pedrería; espejos, pulseras, ruedas de adorno, collares con conchas, caracolas, tortugas, mariposas, cabecitas de hombre, buhos, papagayos, águilas, tigres, monos, culebras con colgantes en forma de pinjantes, etc.»⁷.

El oro y las joyas formaban parte del Quinto Real solicitado por Carlos V como tributo. El emperador se aprovechó de estas riquezas para pagar las deudas contraídas en Europa y para financiar las continuas guerras en las que el imperio estaba inmerso.

Pero, por otra parte, conservó algunas de ellas como piezas exóticas destinadas a su gabinete de curiosidades. Y aunque no tuvo la misma visión de coleccionista que su hijo Felipe II, sí que fue el primero en formar una colección de objetos americanos. En su inventario, conservado en Simancas, se encuentran algunas joyas como collares de oro, ídolos de piedras preciosas, collares de uñas de oro, cabezas de animales, esmeraldas, mariposas, tortugas de oro, etc.

El afán de coleccionismo hizo furor en Europa en este momento y coincidió con la llegada de estos objetos exóticos de las Indias. Los humanistas sintieron un nuevo interés por coleccionar objetos lujosos de rara procedencia. Se abandonó el concepto de tesoro mágico y religioso y se dio un nuevo valor profano al objeto, que empezó a valorarse por su contenido artístico y formal. El

1. B. Díez del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Espasa Calpe, 1989 p. 88.

2. G. H. Prescott, *Historia de la conquista de Méjico*. Buenos Aires, Ed. Schapire S.R.L., 1968, p. 215.

3. B. Díez del Castillo, *Opus. cit.*, p. 176.

4. G. Prescott, *Opus. cit.*, p. 443.

5. H. Cortés, *Cartas de la conquista de Méjico*. Madrid, Ed. Sarpe, 1985, p. 48.

6. *Ibidem*, p. 57.

7. Anders, *Tesoros de Méjico*, 1971 recogido por M. P. Aguilo Alonso, «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII». *Relaciones artísticas entre España y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 109.

interés por la naturaleza obligó a coleccionar perlas de aljófar, huevos de avestruz, corales, ámbar y a habilitar estancias en los palacios para que en ellas convivieran animales vivos: papagayos, loros, monos, etc.

Muchos investigadores han apuntado la idea de que estos objetos americanos sólo eran considerados meras curiosidades y que pasaban a formar parte de grandes estanterías almacenadas en habitaciones. Este puede ser el caso de los ídolos americanos que tenían un gran valor simbólico y religioso para los indígenas pero que para el hombre humanista, generalmente católico, no significaban nada e incluso podían ser considerados símbolos de una creencia antagónica a la suya. Carlos V poseyó tres de piedra verde y Felipe II hace alarde de seis, recogidos por Sánchez Cantón. De ellos podemos destacar: «una cabeza de ídolo de piedra, guarnecida de oro, con tocado erizado y en la barba, tiene cuatro pinjantes de caxacabelles y otro pinjante de hueso guarnecido de oro, todo de dieciséis quilates y medio. n. de inventario 2.181. Un ydolo de oro de dieciséis quilates, con un rostro en medio que pesa diecinueve castellanos. n. de inv. 2.638»⁸.

Los objetos de plumas también gozaron de mucha admiración, pero lo más solicitado fueron las piedras preciosas que llegaron en gran abundancia. En 1539 llegó a la Casa de Contratación una cajita llena de esmeraldas y tres vasos de turquesas de Venezuela enviados por oficiales de Santo Domingo a través de Cuba⁹.

En el inventario de Felipe II aparece una perla pinjante en forma de pera de buen color y buen agua, con un pernito de oro por remate, metida en una cajita de oro del tamaño de la perla y que fue comprada por el Consejo Real de las Indias a D. Diego de Tebes por nueve mil ducados y tasada por Francisco Reynalte y Pedro Cerdeño, plateros de oro y lapidarios del rey.

Todas estas piedras preciosas fueron empleadas por los plateros europeos y sobre todo españoles para realizar diversas joyas, muchas de ellas con diseños naturalistas como lagartijas, tortugas, ranas, etc. En el tesoro de Simancas, se recogen varios ejemplos de piezas realizadas en piedras y pertenecientes a Carlos V con diversos diseños: de cabeza de castaña, de rosas, de estrellas, tigres, culebras, etc. Junto a ellas aparecen joyas de mariposa de piedras coloradas, una cabeza de rana, tortugas de oro, rosas, etc.

Se discute si estas joyas zoomorfas son de procedencia americana o si fueron copiadas en Europa. Puede que muchas sean de origen europeo, ya que estos temas fueron rápidamente asimilados por los orfebres europeos pero sin duda, su origen se encuentra en América. Prueba de ello es el atuendo de los indios de Curiana, cerca de Venezuela, que López de Gomara nos describe con breves palabras: «llevaban los hombres anillos de oro y joyeles con perlas, formando aves, peces y animalejos»¹⁰.

También hemos podido comprobar como en los envíos y tesoros de Moctezuma había joyas en forma de cu-

lebras, mariposas, ranas, etc. En el inventario de Felipe II se tasaron varias piezas de este tipo: una lagartija de oro que sirve de medalla de gorra y que pesa un castellano y cuatro tomines, n. 30. Tasada al peso que monta 24 reales (n. 5.386). Otra lagartija con un ramillete todo de oro, con unos airones blancos y negros para sombrero, que pesa todo siete castellanos y cuatro tomines, n. 31. Tasada al peso son 120 reales (n. 5.387). Una lagartija de plata vaciada, que sirve de medalla de sombrero, que pesa tres ochavas, n. 33. Tasada al peso de la plata son tres reales. (n. 5.389). Otra cintilla de plata tirada para sombrero y en ella puestas veinte y unas piezas de oro, aves y otras sabandijas, esmaltadas de diversos colores, que pesa todo dos onzas y tres ochavas y media. Tasado el oro al peso y la plata a la ley. (n. 5.405)¹¹.

Este tipo de joyas aparece con mucha frecuencia en los inventarios de los siglos XVI y XVII ya que tanto reyes como nobles las incorporaban a sus colecciones. Estos últimos por un afán de lujo, ostentación y equilibrio con las clases más poderosas.

Morán y Checa citan cuatro inventarios en los que aparecen estas joyas: el de Doña María de Mendoza que tenía dos arracadas de oro con pelícanos con seis perlas cada uno que pesaron cincuenta y tres reales (prot. 305); el de Doña Felipa Grimaldo que poseía joyas de papagayos (prot. 1.371); el de Doña Josepa Villamor que tenía un papagayo de oro, esmaltado de verde con una piedra verde de esmeralda y un rubí y un pelícano de oro con perlas (prot. 1.628) y el del doctor Francisco Díaz con un brinco de oro de un papagayo (prot. 972)¹².

En el inventario de D. Sebastián de Arrega se menciona un lagarto de oro con trece rubíes y seis diamantes y una calabaza de dos perlas por pinjante. Una tortuga de oro con una esmeralda grande por concha y con cuatro rubíes engastados en ella y un diamante en el pendiente del asa y una perla por pinjante (prot. 494).

En el de D. Juan de Vargas Benegas y su mujer Doña Ana de Monzon aparece una cruz de oro con siete esmeraldas grandes y una puesta en un pecho de un pelícano que está en la mitad de la cruz con tres pinjantes. Se valoró en cuatrocientos reales. Una sirena de oro con veinticinco piedras esmaltadas grandes y pequeñas, tasada en mil ochocientos reales. Otra cruz pequeña con ocho esmeraldas y un pelícano como pinjante. Se valoró en mil cuatrocientos setenta reales (prot. 305).

Don Francisco Herrera Campuzano, oidor de Nueva Granada tenía una lagartija de oro con esmeraldas y una vuelta de cadena de oro que pesaba ciento ochenta reales. La hechura y las esmeraldas se valoraron en cien reales. En total la joya le costó doscientos ochenta reales en plata (prot. 2.678).

Estudiando las cuentas de Jerónimo González, platero del siglo XVI, Morán y Checa encontraron una joya en forma de lagartija con diamantes. No se sabe si esta

8. F. J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Archivo Documental Español publicado por la Real Academia de la Historia. Madrid, 1956-59, Vol. II, p. 275-276 y 348.

9. M. P. Aguiló Alonso, *Opus. cit.*, p. 109.

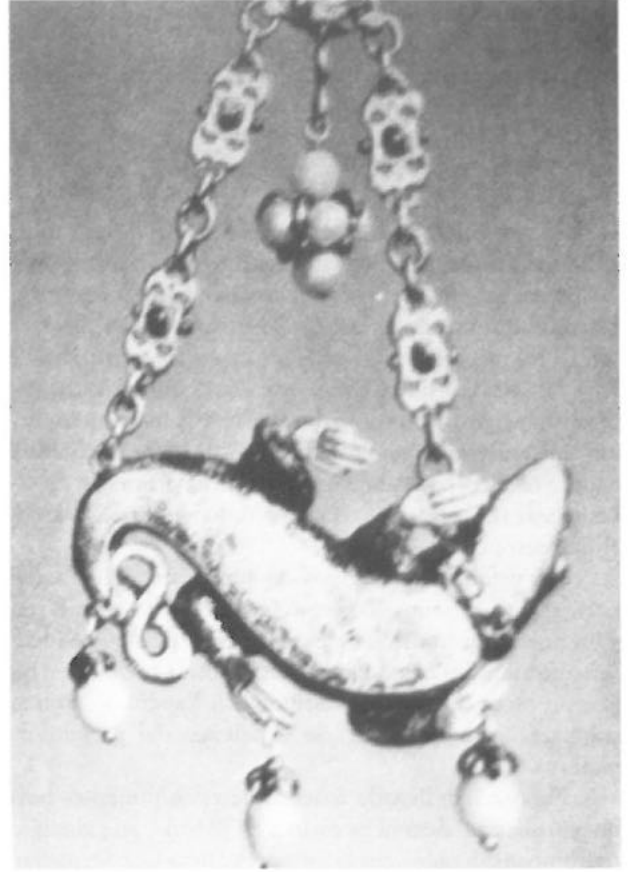
10. F. López de Gomara, *Historia general de las Indias*. Barcelona, Ed. Orbis, 1985, p. 125.

11. F. J. Sánchez Cantón, *Opus. cit.*, pp. 423-425.

12. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*. Madrid, Ed. Cátedra, 1985, p. 135.



Colgante en forma de monstruo marino. Fines s. XVI. Madrid. Museo de Artes Decorativas



El llamado "ex-voto" de Cortés Guadalupe. Archivo del Real Monasterio. Principios del XVII



Colgante en forma de papagayo. Principios s. XVII. Guadalupe, Archivo del Real Monasterio



Colgante en forma de lagarto (s. XVI). Se dice que fue ofrecida por Hernán Cortés al Monasterio de Guadalupe. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan

pieza es de origen americano o simplemente una pieza exótica realizada por él¹³.

Aparte de los inventarios, otra fuente para el conocimiento de diseños de joyas zoomorfas son los libros de dibujos utilizados en los exámenes de los orfebres. En los libros de Pasantías de Cataluña, fechados en la segunda mitad del siglo XVI aparecen dibujos de pinjantes de pedrería representando frutos, flores, mascarones, sirenas, caballos alados, camellos, tortugas, perros, monos, etc. Dalmases apunta que estos temas de animales tienen una marcada influencia de las joyas americanas, en particular, de las precolombinas tratadas a la manera europea¹⁴.

Además considera estas joyas como resultado del naturalismo científico propio del Renacimiento y como piezas típicamente españolas. Esta procedencia también la apunta Muller, basándose en el carácter naturalista de estas piezas tan lejanas al recargamiento típico del Manierismo europeo.

Los orfebres americanos copiaban directamente del natural estos diseños. Los conquistadores los admiraron y los relacionaron con los pictogramas aztecas que podían ser considerados como muestrarios para la realización de joyas u otros objetos decorativos. En España se podían comparar con los libros de exámenes del gremio de plateros.

No nos han llegado muchos de estos pinjantes porque no gozaron de mucha estima en España. Al principio fueron considerados como piezas exóticas que formaban parte de las galerías de objetos curiosos. Pero no debieron ser utilizados como joyas de adorno personal porque no aparecen adornando a los personajes retratados en esta época. El único animal que aparece en los retratos de reyes de la época sirviendo de adorno personal es el águila bicéfala, que nada tiene que ver con el mundo americano ya que era el símbolo de la Casa Real Austriaca. Tampoco encontramos referencias a ellos en la literatura contemporánea, tal vez por no ser su existencia unánimemente empleada por los nobles menos eruditos que podían considerarlos como objetos paganos, realizados por indígenas infieles a la religión católica.

Las pocas joyas que se conservan sobrevivieron por ser consideradas ex-votos o donaciones conmemorativas regaladas a las iglesias y conservadas en sus tesoros. Tal es el caso del pinjante en forma de lagartija que según la tradición Hernán Cortés regaló al Monasterio de la Virgen de Guadalupe en Cáceres. Conservado en el Instituto Valencia de Don Juan nos ha resultado imposible admirarlo, pero por las fotografías publicadas se comprueba que es un pinjante constituido por dos cadenas enganchadas en la pata delantera derecha del animal y al principio de la cola y unidas en una argolla central de la que cuelga un remate formado por seis pequeñas perlas. El cuerpo del animal sigue una línea curva, con la cabeza ligeramente inclinada hacia arriba y el final de la cola enroscado en una especie de ocho. Las patas delanteras están más pegadas al cuerpo que las traseras y la boca está abierta enseñando los dientes y la lengua.

Tanto el anverso como el reverso del animal están esmaltados de diferentes colores simulando escamas, aunque las garras conservan el oro en su color. En el anverso lleva siete piedras embutidas: una en la cabeza, tres en

el lomo y otras tres en la cola. Alrededor del cuello lleva un collar formado por pequeñas piedras igualmente embutidas. Tres perlas cuelgan de la parte inferior: Una en la pata delantera, otra en la trasera y otra en el final de la cola.

Una pieza parecida pero convertida posteriormente en broche, suprimiendo las cadenas, se conserva en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Está igualmente esmaltado y lleva piedras preciosas en el anverso. En el tesoro del Pilar se inventarió otra pieza en forma de lagartija.

Pero la pieza conservada en el Instituto Valencia de Don Juan no es el ex-voto enviado en 1528 por Cortés a la Virgen de Guadalupe, ya que fue descrito, en su momento, como un escorpión de oro vaciado que contenía el cadáver de un insecto cuya mordedura había sufrido Cortés. Dos siglos después se realizó un dibujo de esta pieza que no tenía forma de escorpión pero sí de dragón alado. Según Muller este dibujo y la joya no se corresponden con ese ex-voto y además parece una pieza europea de inspiración americana¹⁵.

Otro tema de posible origen americano, ya que aparece en los inventarios es la representación de ranas. Aquí estudiaremos la conservada en la colección Melvin Gutman de Nueva York y la del Museo de Artes Decorativas de Madrid. Ambas mantienen un esquema parecido aunque la de la colección Gutman lleva en el anverso piedras preciosas y la del Museo de Artes Decorativas una perla berrueca. El cuerpo tiene forma oval con las patas encogidas, siendo las delanteras de menor tamaño que las traseras. Tanto el anverso como el reverso del animal está esmaltado con dibujos geométricos simulando la piel del animal. Las ancas de las patas posteriores no están esmaltadas, dejando el oro en su color. Por la parte delantera, la de la colección Gutman, como ya se ha dicho, lleva trece piedras preciosas embutidas y por la parte trasera una piedra preciosa cuadrada y otra triangular. Está sujeta por dos cadenas de estrechos eslabones rectangulares igualmente esmaltados y unidos por anillas. Tres perlas berruecas culegan de la parte inferior del animal.

La del Museo de Artes Decorativas, como ya se ha dicho, tiene una perla berrueca formando la parte delantera del animal y dos pequeños diamantes colocados en forma de ojos. La parte trasera está esmaltada en color blanco y tiene tres piedras preciosas en el centro embutidas en sentido vertical. También está sujeta por cadenas y en la parte inferior cuelga una gran perla alargada unida a la rana por una cadenilla.

Es un tema de múltiple significado iconográfico ya que para los aztecas representaba la lluvia divina y para algunos nativos sudamericanos era fuente de veneno. Para los cristianos era símbolo de resurrección de la carne o por lo contrario emblema de la lujuria y del infierno siendo empleada como amuleto o tal vez haciendo la función de ex-voto.

13. N. Dalmases, M. Miracle, *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, Ed. Destino, 1985, p. 160.

14. Morán y Checa, *Opus. cit.*, pp. 43-44.

15. P. E. Muller, *Jewels in Spain. 1500-1800*. New York, The Hispanic Society of América, 1972, p. 33.

Otro colgante muy frecuente en los siglos XVI y XVII es el que representa un monstruo marino. Entre los dibujos conservados en el Archivo del Real Monasterio de Guadalupe aparecen dos: Uno representando una especie de delfín monstruoso, decorado con piedras preciosas y tal vez esmaltes y otro con un guerrero encima igualmente decorado. Piezas representando este último modelo se conservan en la Walters Art Gallery de Baltimore, en el British Museum de Londres, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid y en el Museo Arqueológico Nacional. En una colección privada de Nueva York se conserva un ejemplar que no lleva guerrero. En todos los modelos el animal tiene forma curva, con la boca abierta enseñando los dientes y la cola enroscada. En los tres el guerrero va montado a horcajadas sobre el lomo, con una lanza en una mano y el escudo en la otra. El cuerpo del animal está esmaltado, simulando el dibujo de las escamas y lleva piedras embutidas en el lomo, recorrido en toda su longitud por una línea estriada representando la aleta dorsal. En la parte delantera lleva dos aletas, otras dos en la parte central y la aleta caudal cerca de la cola. Las piedras preciosas embutidas suelen ser esmeraldas y rubíes y se corresponden las de ambos lados del animal. Van sujetos por dos cadenas, de sencillos eslabones parecidas a las de las anteriores piezas, que suelen enganchar en la boca y en la aleta de la cola, pueden llevar perlas en la parte posterior y en el vértice de las dos cadenas.

Estos animales pueden ser delfines pero su cabeza denota ferocidad. Pueden tener un significado marino ya que su ferocidad podía ilustrar el peligro del mar; pero también podrían tener implicaciones religiosas ya que el pez (piscis) representaba a Cristo. El jinete o guerrero podía ser interpretado, según Muller, como el dios mitológico del mar, Palaemon, que se solía representar a horcajadas sobre un delfín con jurisdicción sobre los puertos y las orillas. Era el protector de los marineros en los naufragios¹⁶.

Joyas representando a tortugas y lagartijas aladas fueron también enviadas por Cortés. En el Instituto Municipal de Historia de la Ciudad de Barcelona se conserva

el diseño de una tortuga, aunque no se trata de un dibujo americano porque el autor le adornó con elementos moriscos. Sigue el esquema de la rana antes descrita, sostenida por dos cadenas.

Joyas de papagayos, tan frecuentes en los inventarios, se conservan en la colección Melvin Gutman de Nueva York y en un dibujo del inventario de Guadalupe. En América aparecen cosidos a un manto de la Virgen de Guadalupe conservado en la Catedral de Sucre en Bolivia. El cuerpo está esmaltado y en el centro lleva una piedra preciosa simulando el pecho del animal. La tipología es la misma que la empleada en las piezas anteriores.

Estas joyas fueron empleadas por los soberanos españoles como regalos a otros príncipes europeos, haciendo así la función de embajadores artísticos. El archiduque Fernando guardaba en su palacio de Ambras algunas piezas del tesoro de Moctezuma y varias joyas de claro diseño marinerista y de procedencia desconocida.

También se empezaron a vender en almonedas y tiendas de curiosidades. Madrid, Sevilla y Cádiz tuvieron grandes mercados, en los que estas joyas adquirieron elevados precios. Por otra parte, comerciantes franceses y holandeses adquirirían productos americanos incluso antes de que los navíos llegaran al puerto.

Por último, otra fuente de inspiración para la realización de estas joyas fueron los dibujos encargados por los soberanos españoles de los habitantes, animales y plantas de las nuevas tierras descubiertas. Estos dibujos se encuadraban en libros conservados en las bibliotecas de los palacios o se convertían en cuadros que decoraban las habitaciones principales de los palacios.

En conclusión, la mayoría de las joyas conservadas en la actualidad pueden ser europeas ya que los orfebres asimilaban rápidamente los diseños procedentes de América. Pero el origen de estas piezas es puramente precolombino como hemos podido comprobar consultando las crónicas escritas por los acompañantes de los conquistadores y la correspondencia de Hernán Cortés.

16. *Ibidem*, p. 87.

L'OBRA DE PERE BLAI A LA SELVA DEL CAMP I TORREDEMBARRA

Homenatge a Josep F. Ràfols Fontanals (1889-1965) en el Centenari del seu naixement

Joan Bassegoda i Nonell

1. QUELCOM SOBRE L'OBRA DE J. F. RÀFOLS

En ocasió, l'any passat, dels cent anys del naixement de Ràfols a Vilanova i La Geltrú, es publicaren diversos textos que ajuden a trobar el perfil d'aquest historiador, que va ser pioner en la recerca de diferents aspectes de l'art català.

F. X. Puig Rovira¹ publicà el llibret «L'obra escrita de Ràfols» i l'autor d'aquest text uns articles a «La Vanguardia»², «Avui»³ i «Temple»^{4 i 5} que constitueixen un insuficient homenatge envers la figura de Ràfols.

Va ser arquitecte, escriptor, pintor i professor. Nasqué el 22 d'abril de 1889, va ser arquitecte amb títol de 22 de novembre de 1916, catedràtic, per oposició, d'Història de l'Art a l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona des del 22 de juny de 1943. Va jubilar-se el 28 d'abril de 1959 i morí, a la seva casa del carrer Major de Sarrià, el 15 de gener de 1965.

Ell sempre es considerà pintor, tingué una sensibilitat exquisida, que mostrà tant en la pintura i el dibuix com en la seva escassa obra arquitectònica. Rafael Benet el definí com l'arquitecte de la tendresa.

Va ser el deixeble predilecte de Josep M.^a Jujol i Gibernat (1879-1949), que el convencé per tal que es dedicés a l'ensenyament.

Guanyà una borsa d'estudis un cop acabada la carrera, el 1916, i estigué vuit mesos a Itàlia on s'enamorà del proto-renaixement florentí.

Amb anterioritat treballà al llarg de dos anys en el taller d'Antoni Gaudí a la Sagrada Família, el que li permeté preparar la primera biografia del mestre apareguda el 1929⁶.

El 1934, va publicar el seu valuós llibre sobre Pere Blai que, juntament amb «Entorn del nostre barroc» (1936), configuren la seva aportació a l'estudi del Renaixement català.

2. LA MONOGRAFIA SOBRE PERE BLAI

Es tracta d'un volum, molt difícil de trobar avui dia les llibreries de vell, de 80 pàgines editat per l'Associa-

ció d'Arquitectes de Catalunya el 1934 amb el títol «Pere Blai i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya», estampat a la Imprempta Ramon Farré del carrer de la Portaferriça, 17 de Barcelona.

L'Associació d'Arquitectes de Catalunya, fundada el 1873, tingué com a primer president Josep Oriol Mesres i Esplugas⁷ i s'extingí el 1940, per bé que la creació dels Col·legis Oficials d'Arquitectes el 1930 havia minvat fortament la seva activitat. Va ser el darrer president Pere Benavent de Barberà i Abelló (1899-1974).

En la pàgina 30 del seu treball explica Ràfols que acompanyà a un grup d'estudiants d'arquitectura a la recerca de les obres de Pere Blai, l'any 1927.

Eren aquets estudiants Josep Bofarull i Gil, nascut el 6 de desembre de 1895, amb títol de 1930, Sixte Illescas i Miroso (1903-1986) títol de 1928, Lluís Riudor i Caral (1906-1989), títol de 1929, Josep Lluís Sert i López (1902-1983), títol de 1928 i Josep Torres i Clavé (1906-1938), títol de 1929. Cal remarcar que Illescas, Sert i Torres formaren el grup inicial del G.A.T.C.P.A.C., devots de Le Corbusier i de l'arquitectura racionalista. Riudor també hi participà inicialment, però s'en separa de seguida, doncs no compartí les idees polítiques del grup.

Aquells estudiants feren els aixecaments de plànols i croquis de l'església de Sant Andreu de La Selva del Camp i, Joan Baca i Reixach, nascut el 21 de setembre de 1905 i títol de 1930, va fer la delineació. Alguns d'aquets plànols foren reproduïts a la monografia de 1934.

Ràfols, mentre estant amb l'ajut dels contractistes selvatans Josep Fortuny i Josep Segarra, acopià les dades històriques de la construcció de l'edifici. Usà principalment dos textos. El tercer volum del llibre de Llaguno i Ceán Bermúdez «Noticia de los arquitectos...» (1829) i el «Annals inèdits de la vila de La Selva del Camp», de mossèn Joan Pié i Faidella (1836-1919), publicats al llarg de 14 anys en la «Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona» que dirigí el benemèrit Pelegrí Casades i Gramatxes (1855-1947).

En el volum tercer pàgina 229, número 9.1 del Llaguno, hi ha la traducció castellana de l'acta de la primera pedra de l'església el 10 de novembre de 1582. El text català es pot veure en els Annals de mossèn Pié (p. 526)

1. F. X. Puig Rovira, *L'obra de F. J. Ràfols, escriptor*. Museu de Vilafranca, Vilafranca del Penedès, 1989.

2. J. Bassegoda Nonell, «José F. Ràfols, el arquitecto de la ternura». *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de enero de 1990.

3. J. Bassegoda i Nonell, «Josep F. Ràfols i Fontanals». *Avui*, Barcelona, 14 de octubre de 1989.

4 i 5. J. Bassegoda i Nonell, «Homenatge a J. F. Ràfols». *Temple*, any 123. Barcelona, novembre-desembre de 1989; «Més en homenatge a J. F. Ràfols». *Temple*, any 129. Barcelona, gener-febrer de 1990.

6. J. F. Ràfols, *Gaudí*. Editorial Canosa, 1929.

7. J. Bassegoda Nonell, «Centenario de la Asociación de Arquitectos». *La Prensa*, Barcelona, 1 de agosto de 1974.

copiat de l'original que figurava en l'arxiu de la Casa de la Vila. Aquest document, en canvi no va ser reproduït per Ràfols, que copià un document anterior, de 1 d'agost de 1582, amb el contracte per a la construcció, signat pels jurats de la vila i Pere Blai. Aquest text es comentarà més endavant.

Començada la construcció, segons les traces de Pere Blai i de mossèn Jaume Amigó, rector de Tivissa, sorgiren diferències entre jurats i arquitectes i, tots plegats, feren un viatge a Montserrat per tal de veure l'església del monestir en obres i de la visita, Pere Blai obtingué la conclusió de fer la nau de l'església i els corredors com a Montserrat. Es referia a la manera de construir i no a les formes, que ja figuraven definides en les traces originals.

El 1589 apareguren unes esquerdes a l'església i el jurats demanaren l'opinió de tres experts per tal de conèixer les causes del dany.

Llaguno (p. 230) tradueix el dictàmen fet pels mestres Joan del Castillo, de Cabra de Montalbán (Terol), Josep Tanilla, de Tortosa i Joan Modet, de La Selva. En l'informe aseguren que la volta és poc peraltada i massa gruixuda. Proposaren uns remeis que es comentaran després.

En la monografia de Ràfols hi ha també altres extrems interessants com la publicació del projecte de façana, suposada per l'església de Sant Andreu de la Selva (p. 48), traça gaire bé idèntica a la de l'església d'Alcover (p. 55), i quatre fotografies irrepetibles de la capella de la Immaculada Concepció d'Alcover, enderrocada el 1936. Les fotografies són de Francesc Ribera Llopis i en resten còpies a la Catedral Gaudí.

El projecte de façana hauria de ser a l'Ajuntament, però de moment és ilocalitzable, en canvi, a l'arxiu de la parròquia es conserva el projecte sobre pergamí del retaule major barroc que va ser publicat per primera vegada el 1988⁸.

A més de les referències de Ràfols a les demés obres renaixentistes de Pere Blai al Camp de Tarragona o a Barcelona, cal destacar un altre aspecte del seu text que és la qualitat poètica del mateix. L'encantadora prosa poètica de Ràfols, tan poc freqüent en els estudis tècnics i històrics, on el rigor i la conicissió imposen un estil més aviat àrid i poc agrdable per els lectors.

Amb una curta mostra serà suficient per copsar el tarannà poètic de Ràfols. En la pàgina 30 escriu: «Els nostres dits han palpat amb complaença les motlures de l'església de La Selva i l'admiració ha envaït la nostra mirada copsant l'enorme massa, per dissort sense acabar. Quan del Puig de Sant Pere, proper al rústic poble, ens plaïa d'esguarda-la cap al tard, sentiem la solidesa de la pedra reposant-nos l'esperit, com hi descansa la Fe del temple un temps engendradora, sota el cel un xic cansat de tot el dia, amb aquella rastallera de teulades i de murs voltant el sòcol, entre els claps verd recremat dels camps d'avellaners i el verd cendra de l'olivera i el rosa i el lilà de Tarragona al fons de tot».

Aquesta percepció visual, emocional i fins i tot tàctil de l'arquitectura és, sens dubte, la millor manera d'estimar i comprendre la bellesa i la transcendència dels monuments.

3. VOLTES GÒTIQUES I RENAIXENTISTES FETES D'OBRA

Els estudis sobre la construcció d'edificis i la seva història no solen tenir la divulgació ni les tirades dels que estudien les formes, els estils i la història. En les històries de l'art i de l'arquitectura es parla més d'estils, d'arquitectes i de formes dels monuments, que no pas de la construcció, que vol dir com i amb què es fan dits monuments.

Joaquim Bassegoda i Amigó (1854-1938), va ser arquitecte i catedràtic de construcció a l'Escola Superior, d'Arquitectura de Barcelona, a més de president de l'Associació d'arquitectes de Catalunya i Acadèmic Numerari de Ciències i Arts i de Belles Arts de Sant Jordi.

Deixà uns apunts de l'assignatura de Construcció d'Edificis en 108 lliçons que, un cop mecanografiats, ocupen tres gruixuts volums en foli. Ultra aquesta continuada i eficaç tasca docent, va publicar algunes monografies en el si d'ambdues Acadèmies. La lectura d'aquets texts, gaire bé desconeguts, resulta molt interessants, doncs demostra l'evolució dels estudis sobre la construcció a Catalunya.

L'ensenyament, i per tant l'estudi previ metòdic de la construcció, s'inicià al segle XIX a Barcelona a la classe d'Arquitectura de l'escola de Llotja, conduïda per l'arquitecte Antoni Celles Azcona (1775-1835) que però, s'ocupà més de la redacció de projectes d'edificis clàssics, que no pas de tècnica de paleta i manobra. D'ençà de 1819 fins a 1835 Celles va ser el mestre dels paletes catalans que volien assolir el títol oficial, en lloc del molt efectiu, però sense validesa acadèmica, que lliurava el Gremi d'Arquitectes, Mestres de Cases, Picadors, Talladors de pedra i Molers. A la mort de Celles el succeí a la classe d'arquitectura Josep Casademunt i Torrents (1804-1860) que la dirigí fins el 1850, en que s'instituí l'Escola



San Cosme. Alcover

8. J. Bassegoda Nonell, «Nueva luz sobre el barroco catalán». *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de abril de 1988.

de Mestres d'Obres, quina classe de construcció va professar fins la seva mort el 1860.

A Casademunt, primer en explicar metòdicament els sistemes de construcció, el succeïren Joan Torras i Guardiola (1827-1910), Leandre Serrallach i Mas (1837-1890) i Joaquim Bassegoda i Amigó. L'Escola de Mestres d'Obres es convertí el 1871 en Escola Provincial d'Arquitectura, de la que va ser primer catedràtic de construcció Joan Torras i Guardiola.

El fet és que cap d'ells no va publicar cap llibre de construcció que contingués les ensenyances que impartien a classe. En canvi es disposa dels seus apunts manuscrits recollits pels seus alumnes.

D'apunts de les explicacions de Torras i Guardiola es coneixen les següents col·leccions: En primer lloc els que l'estudiant de Mestre d'Obres Macari Planella i Roura (+ 1899) va recollir en el curs de 1866 a l'Escola de Mestres d'Obres. Es guarden a la Càtedra Gaudí i es componen d'un volum de text un altre de làmines. Els que recolliren, vers 1875, els estudiants d'arquitectura de la Provincial de Barcelona, Joaquim Bassegoda i Amigó i Leandre Albareda i Petit (1852-1912). Els primer a la Càtedra Gaudí, el segon a la biblioteca de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, i els que acopià Jaume Bayó i Font (1874-1961) en el curs 1897-1898 i que són també a la Càtedra Gaudí.

En els capítols corresponents a voltes hi ha nombroses lliçons dedicades a la construcció de voltes gòtiques, tant de pedra com de rajola.

Però a més es poden consultar les meòries acadèmiques de Joaquim Bassegoda que toquen diferents aspectes d'aquest tipus constructiu i de l'ús dels morters i dels reforços de ferro.

Les memòries al·ludides són: «La construcción concrecionada. Su evolución histórica» (1925) que constituï el seu discurs d'ingrés, «De algunas causas de inestabilidad en las iglesias góticas» (1927), «El empleo del hierro en el interior de las fábricas» (1932), «Transició de les voltes de pedra a les de maó de pla en les esglésies de Catalunya» (1936), totes elles a l'Acadèmia de Ciències i Arts i «Últimes evolucions de la volta ogival» (1936), a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

En la primera estudia la construcció concrecionada o sigui el formigó i la seva història, amb especial menció als sistemes romans i als orígens del formigó armat amb ciment portland. Un cop més cal advertir que la paraula, consagrada per l'ús «formigó», és totalment inadequada en català, doncs es tracta d'un castellanisme derivat de «Hormigón», que ve de «Hormigo» o plat de respoteria fet amb pa ratllat, mel i ametlles o avellanes picades, quin aspecte recorda el del formigó. En català de l'«Hormigó» s'en diu farro. Per tant la paraula catalana formigó sembla derivada de les formigues, que res tenen a veure amb la construcció.

La paraula correcta en català per «hormigón» es morter i la traducció de «Mortero» és barreja.

En la citada memòria no es fa menció del formigó en els temps romànics ni gòtics, malgrat que aleshores també es bastiren les anomenades voltes *grasses* que es feien amb morter de calç, guix, pedra, troços de rajola, etc., suportades inicialment per xindris de fusta o canyís



Església parroquial de Sant Andreu a La Selva del Camp. (Tarragona)

o servint de replenament dels carcanyols de voltes de pedra o d'obra.

En la segona memòria s'estudien diverses causes de la manca d'estabilitat de les esglésies gòtiques, con són l'alçada excessiva (com el de la catedral de Beauvais que caigué el 1284), l'arrecament a diferents altures dels arcs i nervis de les voltes o sia els diferents peralts que causen empentes que no es compensen mutuament i generen deformacions i desequilibris. Un altra causa analitzada és la debilitat dels arcsbotants, elements suposadament resistent deixats a l'intempèrie, on sofreixen l'agressió dels elements externs i es malmeten. Explica molt encertadament la disposició dels arcbotants dobles de la seu de Manresa.

En la tercera memòria estudia les dificultats de fer compatible els metalls que treballen a extensió, amb els formigons que actuen comprimits i el problema de l'oxidació del ferro que causa un incontenible augment de volum, de fins a vuit vegades l'original, i trenquen qualsevol estructura de formigó feta amb morter de calç, que és com es feien a l'Edat Mitjana. També menciona la construcció de tirants metàl·lics que foren molt abundants a les construccions del Renaixement italià, que amb aquest artilugi podia absorvir els esforços d'extensió que d'altra manera farien precisos sòlids estreps de pedra o obra.

En la quarta memòria, publicada poc abans de l'inici de la guerra civil i de la mort de l'autor, s'estudien les diferents escoles europees de constructors de voltes gòtiques i, en darrer lloc, l'escola catalana. Fa esment que les voltes gòtiques catalanes són filles de les franceses per bé que, en un cert punt, es començaren a construir voltes ogivals amb nervis de pedra i pannes de volta de maó de pla.

La construcció de voltes de maó de pla amb un primer full («senzillat»), de rajoles o mitjers units per les cares estretes, i un segon («doblat»), a trencajunts, va venir d'Itàlia on podria ser que tingués tradició romana, per bé que hi ha molts dubtes de que tal cosa sigui certa. A Itàlia durant el Renaixement aquestes voltes foren molt

freqüents, i cal tenir en compte que, quan a Catalunya es feien aquets tipus de voltes en estil gòtic (segles XV i XVI), a Itàlia l'estil renaixentista s'havia imposat completament. Vol dir aixó que, una vegada més, les tècniques es doblegaren a la tirania dels estils.

Per altra part, tant a Itàlia com a Catalunya, es feien també voltes de maó a sardinell, o plec de llibre, des dels temps romans. A Catalunya aquesta tècnica es tornà a usar en el Renaixement, encara que al Llevant peninsular hi ha casos notables força anteriors, com poden ser les voltes de plec de llibre de la catedral gòtica de València, descrites per Tosca⁹ i les del claustre de la Cartoixa de Montalegre a Tiana, aquestes del segle XV.

Pel que fa a les voltes de maó de pla, no hi ha constància de construcció de les mateixes en esglésies del segle XIV, per bé que sembla que eren usades en les bodegues i cellers soterranis de les masies.

La més antiga volta de maó de pla documentada és la que Martí I l'Humà va fer construir a la capella Reial de la catedral de Barcelona, el 1407. Despés s'en feren a l'Hospital de la Santa Creu, Capítol de Pedralbes, capelles absidals de Santa Maria de la Mar, Sant Martí de Telià, etc.

En arribar el Renaixement amb dues formes, volta de maó de pla i de plec de llibre o a la bizantina, subsistiren com a tècnica, però canviaren de perfil.

En la memòria de Bassegoda i Amigó es diu que va ser Pere Blai qui primer introduí l'ús de voltes de maó de pla a l'església de La Selva del Camp. Fa referència al contracte de l'obra publicat per Pié (1908) i reproduït per Ràfols (1934), però no interpreta correctament el text. El contracte menciona que la volta serà de mig punt amb llunetes, quina extremitat ha d'arribar al terç de la volta. Els materials seran la rajola de tres pams de llarg i argamasa. L'error es troba en creure que els tres pams es refereix a la llargada de la rajola, quan en realitat fa referència al gruix de la volta. Tres pams equivalen a poc menys de 60 cm, el que vol dir dos gruixos de rajola de trenta centímetres cada un. Els gruixos s'establien per pams. Un mur de 15 cm era de tres quarts, un de 30 cm de pam i mig, 40 de dos pams, de 50 cm de dos pams i mig i de 60 cm de tres pams. El contracte diu clarament que els tres pams seran de *grossa* és a dir, de gruix i per tant es tracta d'una volta de canó seguit amb llunetes, feta de plec de llibre o sardinell de dos gruixos de rajola posats de cantell. Precisament el dictàmen dels tres experts indica que les esquerdes es deuen a l'excés de pes de la volta i recomanen de suprimir un dels gruixos. Pere Blai es comprometé a fe-ho, si li pagaven, però al final no va tocar res. Es molt possible que amb un sol gruix la volta hagués, resultat prou forta, però el fet de posar-hi dos gruixos no li va fer cap mal.

L'error d'interpretació del contracte és explicable, doncs no es podia comprobar in situ com estava feta la volta per causa dels arrebossats que la cobrien totalment.

Amb el temps, es desprengué una part dels arrebossats de les capelles lateral en la part on hi ha l'escala que mena a la teulada i permeté veure la forma i composició de la volta i es pogué comprovar que era volta de plec de llibre.

La coexistència dels dos tipus de voltes es pot veure en el castell de Torredembarra, on es detecta la presència d'un mestre. Blai, que ha de ser el pare o el germà gran doncs la data és 1575 quan el fill era solament un fadrí de menys de vint anys. En el cas del castell de Torredembarra hi ha voltes de maó de pla i també a la bizantina amb els rajols situats en quadre, que és tècnica d'especialista i, precisament, aquestes són les voltes que s'atribueixen a Pere Blai, pare o al germà gran, Antoni.

Els Blai, doncs foren especialistes en les dues tècniques i en els dos estils. Vol dir que foren capaços de bastir voltes gòtiques i també de canó, renaixentistes, a plec de llibre. A la bizantina al castell de Torredembarra, de dos gruixos a La Selva del Camp i d'un sol gruix a l'església de Ulldemolins, on també hi ha llunetes, però hi manquen els arcs doblers de pedra que hi ha a Sant Andreu de La Selva.

En quant als estils, Blai, pare va fer l'església, ara capella del cementiri, de Sant Andreu de Llavaneres d'estil plenament gòtic, amb voltes de maó de pla, mentre a La Selva del Camp, i també a Ulldemolins, el fill era un complet renaixentista que culminà la seva carrera amb la façana i el saló de Sant Jordi, al palau de la Diputació del General.

Deixant de banda els estils, que si en els temps gòtics s'usaren formes d'origen francès i en el Renaixement altres importades d'Itàlia, serà oportú tractar més aviat els temes constructius.

Sobre la influència italiana en l'escola d'arquitectura del Camp de Tarragona es bo conèixer els llibres i tractats italians que estigueren a l'abast dels arquitectes, una relació dels quals ha estat publicada per Marià Carbonell, així com el viatge a Itàlia de mossèn Jaume Amigó, acreditat traciste.

Ni en els temps gòtics, ni tampoc en els renaixentistes els arquitectes disposaren d'elements matemàtics per al càlcul de les estructures. Pel que fa a les estructures gòtiques de voltes quadripartites ogivals nervades, esbeltes columnes i reduïts contraforts, que és el sistema habitual de les esglésies catalanes del segle XIV, sembla com si els arquitectes d'aleshores haguessin intuït el càlcul matemàtic, doncs en molts cassos les línies de pressions semblen seguir molt justament els nervis de les voltes i els terços dels contraforts a les bases.

Aixó no és així exactament, i prova de tal cosa és el conjunt de deformacions, i adhu de clivelles, que es poden veure a les estructures gòtiques, però l'error no és suficient per a produir la ruïna del edificis. Cal pensar doncs en una gran intuïció mecànica per part dels lapiscides medievals, que fa que el gòtic sigui els més estructuralment perfecte estil constructiu, abans de la invenció del càlcul matemàtic i de l'estàtica gràfica.

Els renaixentistes abominaren dels gòtics, bàrbars segons ells, perquè preferiren projectar, no seguint les savies intuïcions mecàniques dels seus predecessors medievals, sinó fent ús dels sistemes de proporcions basats en l'arquitectura clàssica, plens d'harmonia i equilibri visual, però orfes de sentit mecànic. Les estructures dels edificis renaixentistes es mantenen en peu degut a un excés

9. T. Vicente Tosca, *Compendio Mathematico* Valencia, 1757.

de material i de gruix. En una paraula, els gòtics estalviaren molta pedra, mercès a una utilització més racional en l'obra.

En aquest sentit es alligador tornar a l'informe dels tres tècnics que jutjaren l'obra de Pere Blai a Sant Andreu de La Selva.

En les seves recomanacions diuen que cal peraltar més els arcs, o sigui sortir en línia recta des de l'entaulament i no començar la curvatura de l'arc fins haver tingut un creixement recte.

A més es recomanava donar més punt a la volta. Com la volta no en tenia de punt en ser semi-circular o de mig punt, el que volien dir els experts és que haugués estat més correcte fer-la de punta d'ametlla o apuntada.

Aquestes recomanacions es feien per tal de disminuir l'empenta en els estreps. Fins aquí el raonament és típicament gòtic. Els experts pensen en termes gòtics i en lloc de la volta de mig punt de canó seguit imaginem una volta peraltada en els arrencaments i apuntada en el vèrtex.

Tot seguit però, ofereixen un altra solució clarament renaixentista, en proposar la col·locació de tirants de ferro de banda a banda de la volta, a l'alçada dels arrencaments, per tal d'absorbir l'empenta de l'estructura. En l'Edat Mitjana els tirants no foren comuns en les estructures i, en tot cas, solament en casos d'emergència i perill imminent, de ruïna. En canvi en el Renaixement italià són freqüentíssims i no més cal recordar el porxo de Santa Maria de les Gràcies d'Arezzo, de Michelozzo, amb tirants a tot el llarg de la façana o, també, la consolidació del cimbori de la catedral de Milà.

L'altra cosa que els experts proposaven era la supressió d'un gruix de rajola, dels dos que té la volta de l'església.

Cap dels remeis proposats hagués resolt el problema, que per altra part, no afectava pas a l'estabilitat de l'església que s'ha mantingut sencera fins ara sense cap mena de problemes.

En canvi l'expertisse serveix per a mostrar el concepte d'estructura gòtica que encara anidava en el magí dels experts.

D'aquesta manera es pot fer un estudi de l'església de La Selva i del castell de Torredembarra, amb referències a les esglésies de Vilassar i Ulldemolins, únicament baix l'aspecte constructiu i aquesta visió fa més comprensibles les formes de dits monuments.

La construcció de voltes de pedra, de totxo a sardinell o de maó de pla, va ser sistema habitual en els segles XV i XVI, fos amb la disposició gòtica de voltes quadrípartites ogivals nervades, o bé en forma de canó seguit de mig punt, amb doblers o sense i àdhuc amb llunetes.

Els Blai, pare i dos germans almenys, foren una família de constructors experts, capaços de construir indistintament amb el sistema gòtic, o amb solucions renaixentistes. Es pot dir ben palesament que estigueren més avançats en la construcció que en l'estil, especialment pel que fa les formes renaixentistes, doncs usaren de les disposicions compositives de Brunelleschi o Alberti en un moment en que a Roma estava a punt d'esclatar el barroc. Això pel que fa a l'església de La Selva, obra de Pere Blai fill, l'obra de Torredembarra, possiblement feta pel germà gran de Pere, mitjan segle té un caire més d'acord amb les formes de l'època. L'ordre toscà del pati és valent, encara que un xic desproporcionat.

Un altra cosa és pensar que els Blai treballaren més com paletes que com tracistes. A La Selva és coneguda la presència de mossèn Jaume Amigó en el projecte, i a Torredembarra es diu clarament en el contracte que les obres es faran d'acord amb la traça facilitada pel senyor d'Icart, amo del castell i home erudit.

Com a punt final cal tornar a la figura de Ràfols, el primer que tractà monogràficament l'obra de Pere Blai, i especialment la de l'església de Sant Andreu de La Selva. Els estudis de Ricomà en transcriure els contractes d'obra del castell de Torredembarra conservats a l'arxiu diocesà de Tarragona, han permès d'ampliar el coneixement dels Blai i també deduir que Peris de l'Aliga o bé Peris Balasch intervingueren en la construcció de l'església del monestir de Montserrat, quina obra visitaren el 1582 Pere Blai i els jurats de La Selva.

BIBLIOGRAFIA

- Llaguno Amírola, E. y Ceán Bermúdez, J. A., *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración*. Imprenta Real, Madrid, 1829 (facsimil, Madrid, 1977), Vol. III, pp. 229-231, Vol. IV, p. 30.
- Pié i Faidella, J., *Anuals inèdits de la vila de La Selva del Camp de Tarragona*. Revista de l'Associació Artística-Arqueològica (1899-1913) (església de Sant Andreu a La Selva, 1908-1910). Ed. facsimil. Institut d'Estudis Tarraconenses, Ramon Berenguer IV, Excma. Diputació Provincial, Tarragona, 1984.
- Bassegoda Amigó, J., *La construcción concrecionada. Su evolución histórica*. Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes, 3ª época, vol. XVIII, n. 21, Barcelona, 1925.
- Bassegoda, J., *De algunas causas de inestabilidad de las iglesias góticas*. Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes, 3ª época, vol. XX, n. 90, Barcelona, 1927.
- Bassegoda y Amigó, J., *El empleo del hierro en el interior de las fábricas*. Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes, 3ª época, vol. XXII, n. 26, Barcelona, 1932.
- Ràfols i Fontanals, J. F., *Pere Blai i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya*. Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1934.
- Ràfols i Fontanals, J. F.: *Entorn del nostre barroc* (1936). Editorial Labor. Col·lecció Terra Nostra (1992).
- Bassegoda i Amigó, J., *Transició de les voltes de pedra a les de maó de pla en: les esglésies de Catalunya*. Memòries de l'Acadèmia de Ciències i Arts, 3ª época, Vol. XXV, n. 15, Barcelona, 1936.
- Bassegoda i Amigó, J., *Últimes evolucions de la volta ogival*. Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1936.
- Martinell i altres, C., *L'Art Català*. Vol. II, Editorial Aymà, Barcelona 1958, pp. 22-25.
- Collins, G. R., «The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America». *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. XXVII, n. 3, New York, october 1968, pp. 176-201.
- Bassegoda Nonell, J., «La capilla Real de la catedral de Barcelona». *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de junio de 1977, p. 10.
- Ricomà Vendrell, F. X., «Notas sobre el castillo de Torredembarra. Siglo XVI». *Quaderns d'Història Tarraconense*, 2, Tarragona 1980, pp. 77-97.
- Bassegoda Nonell, J., *La cerámica popular en la arquitectura gótica*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1983 (3ª edición).
- Carbonell i Buades, M., *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*. (Tesi de Llicenciatura, juny de 1983). Institut d'Estudis Tarraconenses. Ramon Berenguer IV, Diputació de Tarragona. Tarragona, 1986.
- Garriga, J., *L'època del Reanixement. Segle XVI*. Història de l'Art Català. Edicions 62, Barcelona, 1986.

PANORAMA DE LA ESCULTURA EXTREMEÑA CONTEMPORÁNEA

Moisés Bazán de Huerta
Universidad de Extremadura

Hasta el momento la escultura extremeña contemporánea carece de un estudio de conjunto. Se han realizado revisiones generales, con breves introducciones y referencias monográficas de artistas, además de trabajos sobre escultura monumental en la provincia de Cáceres¹. Pero hay aún mucho por hacer, tanto en la configuración del entorno, como en la recuperación de artistas con interés. Esta comunicación no puede completar esa carencia en el escaso espacio disponible, pero pretende, en su limitación, ofrecer un marco en el que situar factores y figuras fundamentales, aportando algunas notas sobre tendencias y escultores menos estudiados².

El tema se enmarca de forma adecuada en la mesa del Congreso, al ser Extremadura una región que acusa los problemas derivados de su condición periférica, y entre ellos las dificultades para el desarrollo de un arte de vanguardia.

La influencia que irradia el centralismo se aprecia en distintos órdenes, y resulta por ejemplo significativo que algunas de las esculturas monumentales más importantes realizadas en la región a fines del siglo XIX sean llevadas a cabo por artistas foráneos, vinculados al círculo madrileño y la estatuaría académica oficial.

Pero es quizás en el campo formativo donde de forma más relevante se ha manifestado esa dependencia. Los medios para el aprendizaje artístico son escasos en la región en el siglo XIX y durante el primer tercio del XX. Tan sólo la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz mantiene una actividad continuada desde su fundación temprana en 1894³. A esta actividad se incorpora en los años treinta la Escuela de Artes y Oficios de Cáceres, que aparece vinculada a distintos estamentos y con diferentes denominaciones hasta depender desde 1960 de la Diputación Provincial como Escuela de Bellas Artes⁴. Estos centros, a los que hay que sumar la Escuela de Artes y Oficios de Mérida y otras muchas Escuelas locales de menor entidad, ejercen sin duda una función importante para orientar y encauzar a los jóvenes con aptitudes; pe-

ro carecen de ciclos de enseñanza superior que puedan garantizar una continuidad en los estudios, lo cual generalmente condiciona la marcha a Madrid, y Sevilla en menor medida, para completar la formación y abrirse camino en este campo.

La protección para esas salidas a fines del XIX y principios del XX proviene en parte de mecenas locales, ligados a la alta burguesía o la nobleza terrateniente, siendo el principal foco de atracción la Escuela de San Fernando de Madrid o diversos talleres de escultores en la capital. Pero fundamentalmente la protección surge de instituciones locales, ayuntamientos y diputaciones, que en adelante facilitan dicho proceso de formación a través de becas o ayudas, destacando en este sentido las pensiones otorgadas desde fines del siglo XIX por la Diputación Provincial de Badajoz.

El asentamiento fuera de la región de muchas de las principales firmas de la escultura extremeña viene condicionado en gran medida por las escasas posibilidades de promoción que el medio ha ofrecido. La escultura sólo ha contado en su favor con la existencia de un género, el monumental, que le es propio y constituye una interesante salida; pero se resiente del mayor costo y tiempo, además de una menor aceptación por parte de la clientela privada, que adquiere pintura casi en exclusividad. De ahí que los escultores desde el siglo XIX vean menos favorecida su labor por las instancias que configuran el ambiente cultural; así, la actividad de entidades como la Sociedad Económica de Amigos del País o el Ateneo de Badajoz desde su fundación en 1902, benefician fundamentalmente a la pintura, con su mayor presencia en la enseñanza artística o en las exposiciones regionales.

Se constata en cualquier caso la ausencia de una red de salas o galerías que dinamicen el ambiente artístico, en estrecha relación con la escasez de una clientela privada que adquiriera obras, en concreto esculturas. Por ello la promoción proviene en su mayor parte de entidades

1. Julián Álvarez Villar, «Arte», en *Extremadura*, Fundación Juan March/Noguer, Madrid, 1979; Francisco Pedraja Muñoz, «Las artes plásticas en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX», en *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Badajoz, 1986; Francisco Javier Pizarro Gómez, «Expresión artística contemporánea», en VV.AA. *Extremadura y América*, GELA, S.A., Madrid, 1990; M.^a del Mar Lozano Bartolozzi, *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1989.

2. En la actualidad el autor trabaja en varias líneas sobre el tema: relación de voces de escultores del siglo XIX y XX en la *Gran En-*

ciclopedia Extremeña, una monografía sobre el artista Aurelio Cabrera, y un trabajo de investigación sobre la escultura monumental en la provincia de Badajoz.

3. Se funda a partir de la transformación de la anterior Escuela Municipal de Dibujo y Pintura, a instancias de la Sociedad Económica de Amigos del País y el Ayuntamiento pacense. Ver Francisco Pedraja Muñoz, «Las artes plásticas en el siglo XIX», en *Ob. cit.*, p. 1.217.

4. Moisés Bazán de Huerta, «Notas sobre la Escuela de Bellas Artes de Cáceres», en *Agua Viva*, n. 5, Cáceres, 1987.

oficiales, ligadas generalmente al ámbito provincial. Destaca la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz, fundado a instancias de la Diputación y el Estado en 1920, a partir de las obras entregadas por los pensionados, y a las que incorpora posteriormente numerosas donaciones y adquisiciones⁵. La colección, con más de 250 piezas, reúne un amplio panorama de la escultura extremeña, desnivelada en favor de los autores pacenses, pero referencia indispensable para conocer y valorar nuestra plástica en el último siglo.

La incorporación a este proceso de la Diputación Provincial de Cáceres ha sido más tardía, pero especialmente valiosa. La creación en 1981 del Museo de Arte Contemporáneo en la Casa de los Caballos y la convocatoria en 1980 y 1982 de los *Premios Cáceres de Escultura* (ambas instancias lamentablemente desaparecidas), promueven la presencia en la ciudad de una magnífica representación de las primeras figuras de la escultura actual, y la adquisición de un muy interesante conjunto de piezas, tanto de esculturas foráneas como locales⁶.

A estos fondos destacados hay que añadir los monográficos del Museo Pérez Comendador-Leroux en la localidad cacereña de Hervás, la colección iniciada por la Asamblea de Extremadura y las obras dispersas en distintos Ayuntamientos de la región.

Merece también mención el capítulo de los premios y exposiciones, factor primordial en la promoción de la actividad artística. La presencia de la escultura en los certámenes regionales ha sido muy inferior a la de la pintura, y a veces incluso excluida; y hay que lamentar la escasez de iniciativas escultóricas paralelas a las *Bienales Extremeñas de Pintura* que, con continuidad desde 1966, han supuesto un incentivo al panorama artístico. Algunas exposiciones en el *Círculo Extremeño* de Madrid y otras capitales reúnen episódicamente figuras de la plástica regional, y cabe consignar la presencia frecuente de escultores extremeños en las *Exposiciones Nacionales*.

Pero resultan más significativos los certámenes celebrados en el ámbito de la Comunidad. La escultura tiene cabida en algunas de las convocatorias de las *Exposiciones Regionales de Arte* propiciadas entre 1904 y 1938 por el Ateneo de Badajoz (1904, 1908, 1913, con nombres como Aurelio y Regino Cabrera, Pérez Ascunce o Torre Isunza, entre muchos otros)⁷. Y con posterioridad en las episódicas convocatorias del *Premio Regional de Escultura* por la Diputación pacense.

En 1892 se celebra en Badajoz, a instancias de la Sociedad Económica de Amigos del País, la *Exposición Regional Extremeña*, en conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América. Y con un espíritu similar hay que consignar la presencia extremeña en

la *Exposición Ibero-Americana* de Sevilla en 1929. El papel del arte es prioritario en el Pabellón regional, y la escultura, aunque sin desligarse de la figuración académica y costumbrista imperante en la época, está dignamente representada por nombres como los de Gabino Amaya, un joven Juan de Ávalos, Juan Blanco Pajares, Aurelio y Regino Cabrera, Eugenio Hermoso en sus escasas incursiones en la escultura, Pedro Navia, Exuperancio Pérez Ascunce, Pedro de Torre Isunza o Ángel Zoido⁸. A destacar, la colección de cuadros en relieve presentada por Aurelio Cabrera con personajes importantes de la región, y las obras de Pérez Comendador en la ornamentación general del certamen.

En momentos más recientes, constituyendo una auténtica dinamización del ambiente artístico extremeño, hay que destacar los citados *Premios Cáceres de Escultura*, que han dejado en la ciudad obras, entre otros, de Joan Cardells, Julio López Hernández o Andreu Alfaro, y propiciaron la presencia en sus dos ediciones de los mejores escultores españoles contemporáneos, junto a los artistas extremeños (o vinculados a Extremadura) Luis Álvarez Lencero, Juan de Ávalos, Domingo Batalla, Justo Berjano, Gustavo Castaño, Ángel Duarte, Diego Garrido, Fernando Mayoral, Tomás Mayoral, Ángel María Moreno, Enrique Pérez Comendador y Eduardo Zancada⁹.

Han quedado apuntadas algunas manifestaciones de la escultura de pequeño y medio formato, que con destino privado se reduce en la región al retrato y las piezas de carácter decorativo. A pesar del interés regionalista que despierta en el primer cuarto de siglo, no puede hablarse de costumbrismo en la escultura como corriente similar a la establecida en el campo pictórico; a lo sumo encontramos autores (Blanco Pajares, Cabrera, Rubio, Tinoco o Torre Isunza), que representan en ocasiones tipos populares, ligados generalmente al ámbito rural y hondamente caracterizados. En otros géneros, cabe citar algunas muestras dispersas de escultura funeraria y una amplia imaginería religiosa, que renueva su producción a partir de los años cuarenta.

Con todo, la manifestación más significativa del panorama extremeño es la escultura monumental de carácter conmemorativo, con numerosas obras pero de diversa calidad. El conjunto se ve afectado por una escasa apertura conceptual y formal, presente ya en la temática y bases de las convocatorias, la composición de los jurados y, derivado de ello, en la actitud acomodaticia de los artistas, que optan por una figuración realista y convencional¹⁰. Esta actitud es frecuente, pero cabe consignar en esa línea ejemplos de gran calidad, con firmas importantes lo-

5. De contar con sólo 3 esculturas en su inauguración, sus fondos aumentan a 40 piezas en 1934, 50 en 1967, 108 en 1974, y en la actualidad, con el importante legado de Torre-Isunza, sobrepasan las 250. Ver José María Collado Sánchez, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes*, Diputación Provincial, Badajoz, 1979.

6. Ver Francisco Javier Pizarro Gómez y María Teresa Reynolds, *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Diputación Provincial, Cáceres, 1989.

7. Ver Carmen Araya Iglesias y Fernando Rubio García, «Exposiciones y crítica», en José Pérez Jiménez, *Catálogo de la Exposición Antológica*, Diputación Provincial, Badajoz, 1989, pp. 111-117; y Carmen

Araya Iglesias, «Exposiciones artísticas en Badajoz: Ateneo Pacense 1904-1938», comunicación en estas mismas *Actas*.

8. Enrique Segura, «El Pabellón de Extremadura en la E.I.A. de Sevilla», en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, t. IV, n. 2, mayo-agosto 1930, pp. 153-193.

9. Salvador Andrés Ordaz y Otros, *Exposición Premio Cáceres de Escultura 1980*, Catálogo, Institución Cultural «El Brocense», Cáceres, 1981; VV.AA. *Premio Cáceres de Escultura 1982*, Institución Cultural «El Brocense», Cáceres, 1982.

10. Marfa del Mar Lozano Bartolozzi, *Ob. cit.*, pp. 11-12.

cales y foráneas, y también interesantes creaciones de lenguaje renovador, que serán citadas en la próxima revisión de autores. La realización de monumentos posibilita también la presencia en la región de nombres importantes de la plástica española y extranjera, como Eduardo Barrón, Aniceto Marinas, José Llimona, Mateo Inurria, Venancio Blanco, Francisco y Julio López Hernández, José Navarro Gabaldón, Andreu Alfaro, Ricardo Echegaray, Charles Rumsey o Wolf Vostell.

Esta segunda parte de la comunicación afronta un breve recorrido evolutivo y una revisión crítica de las tendencias y escultores más significativos. El criterio cronológico marca la ordenación, agrupando los autores en distintas tendencias; la escasez de espacio ha obligado a obviar numerosos datos biográficos y artísticos, debiendo limitarse a algunas notas esenciales. Más que de *escultura regional*, hay que hablar de escultores nacidos en la región, ya que muchas de las principales figuras desarrollan su obra fuera de los límites extremeños; aún así, hay que consignar que en gran medida no pierden su vinculación con la comunidad, y también hay firmas foráneas que aportan creaciones. Todo ello se inscribe adecuadamente en la dinámica centro/periferia que agrupa estas comunicaciones al Congreso.

A fines del siglo XIX no hay en Extremadura escultores aptos para acometer grandes empresas monumentales, de ahí que al llamado de encargos de cierta relevancia, obtengan la adjudicación artistas que fundamentalmente provienen del círculo madrileño. EDUARDO BARRÓN realiza en 1890 el monumento a Hernán Cortés en Medellín y ANICETO MARINAS en 1897 el de José Moreno Nieto en Badajoz. En fechas posteriores cabe citar la presencia del catalán JOSÉ LLIMONA, que realiza un relieve en bronce para el panteón de la familia Berjano en el cementerio de Cáceres, o de MATEO INURRIA, que en 1919 levanta el monumento a Juan Muñoz Chaves en la misma ciudad.

La primera generación de escultores extremeños contemporáneos comienza cronológicamente con AURELIO CABRERA GALLARDO (Alburquerque, 1870-Toledo, 1936), autor polifacético que, además de escultor, ejerce como dibujante, pintor, historiador y arqueólogo. Formado en Badajoz y Madrid, desempeña una importante labor en Toledo desde principios de siglo, como profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios; aunque a pesar de esta circunstancia permanece constantemente vinculado a Extremadura. Junto a una veta realista y expresiva, cabe destacar su producción a partir de los años veinte, participando de un avanzado y sintético facetamiento, patente en las obras que presenta a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, conservadas en el Museo de Badajoz, o en su monumento a Francisco de Zurbarán, con versiones en Badajoz, Fuente de Cantos y Sevilla¹¹.

También con interés hay que considerar a EULOGIO BLASCO LÓPEZ (Cáceres, 1890-1960), artista sordomudo

que se forma en Madrid y Barcelona como pintor, escultor y repujador. Entre 1913 y 1930 desarrolla lo más interesante de su amplia y polifacética producción, con obras de volúmenes sintéticos en las que introduce un lenguaje singular, copioso en alegorías, a veces enigmáticas, que no pasó desapercibido a los críticos del momento¹². En 1935 se instala definitivamente en Cáceres, y va a compartir su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios con una escultura de carácter ecléctico, además de la pintura costumbrista, la restauración y el repujado, aplicado con frecuencia a objetos de carácter utilitario¹³.

PEDRO TORRE ISUNZA (Don Benito, 1892-Madrid, 1982) se forma en Madrid con Mateo Inurria, viajando también a Roma y París. Con una obra uniforme en su estilo, pero de manifiesta calidad, obtiene sucesivos reconocimientos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En su obra predominan idealizados desnudos femeninos y personales retratos de gitanas, destacando la valiosa colección que conserva el Museo de Badajoz¹⁴.

Otro notable escultor es GABINO AMAYA GUERRERO (Puebla de Sancho Pérez, 1896-Madrid, 1979). Al amparo de Coullaut Valera y el pintor José Villegas, logra abrirse camino en el Madrid de los años veinte y desarrollar una prolongada trayectoria con obras de género monumental, retratístico, religioso y decorativo (es interesante su serie de toros de lidia), siempre cultivando un estilo muy realista. En Extremadura destacan sus monumentos a Margarita Iturralde en Trujillo, Luis de Morales en Badajoz y Pedro de Valdivia en Villanueva de la Serena¹⁵.

Paralelo en cronología, pero con menor entidad, hay que citar a ELISEO RUIZ CORISCO (Casatejada, 1897-1969), formado en Madrid con Capuz y Benlliure, pero desvinculado del ambiente oficial, instalándose en Plasencia y Castejada para producir, dentro de modos tradicionales, una obra desigual, con trabajos de pequeño formato y algún monumento público.

Posiblemente la figura con mayor proyección de la escultura extremeña sea ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR (Hervás, 1900-Madrid, 1981). Formado inicialmente en Sevilla, junto a Joaquín Bilbao, completa su trayectoria en Madrid, con viajes a París e Italia. Pensionado en la Academia de Roma, de la que después sería director, alcanza en los años treinta su reconocimiento oficial, obteniendo importantes premios en las Exposiciones Nacionales y en sucesivas Bienales europeas. Desde 1941 ejerce como Catedrático en la Escuela de San Fernando de Madrid, y es también nombrado Académico. Representante de una época y un estilo, sabe adecuar los modos tradicionales a una plástica efectiva, que da cumplida respuesta a una amplia demanda, con un lenguaje de corte realista y académico. Su obra es muy extensa y abarca los más diversos géneros y materiales; una importante representación de la misma se encuentra en su museo de Hervás, junto a diversas esculturas monumentales en la región y las he-

11. Moisés Bazán de Huerta, «Cabrera Gallardo, Aurelio», en *Gran Enciclopedia Extremeña*, t. II, EDEX, Mérida, 1989, pp. 211-212.

12. Silvio Lago, «Tres escultores jóvenes», en *La Esfera*, n. 84, 7-agosto-1915. Gil Fiol, «Arte y artistas. Esculturas y repujados», en *La Tribuna*, abril de 1920.

13. Moisés Bazán de Huerta, «Blasco López, Eulogio», en *Gran Enciclopedia Extremeña*, Ob. cit., t. II, pp. 146-147.

14. Francisco Pedraja Muñoz, Ob. cit., pp. 1.351-1.353.

15. Luis de Galinsoga y otros, *El escultor Gabino Amaya*, Madrid, 1929; Moisés Bazán de Huerta, «Amaya Guerrero, Gabino», en *Gran Enciclopedia Extremeña*, Ob. cit., t. I, pp. 205-206.



AURELIO CABRERA GALLARDO. *Autorretrato*



EULOGIO BLASCO LÓPEZ. *Relieve repujado*



PEDRO DE TORRE ISUNZA. *Natalia*



GABINO AMAYA. *Monumento a Luis de Morales. Badajoz*



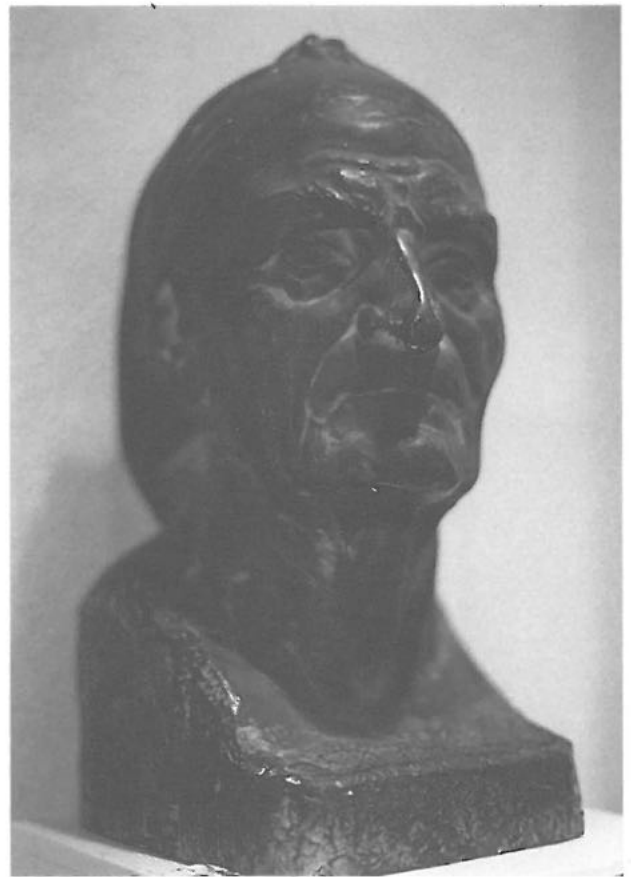
ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR. *Monumento a Hernán Cortés. Cáceres*



JUAN DE ÁVALOS. *Monumento a los arqueólogos emeritenses*



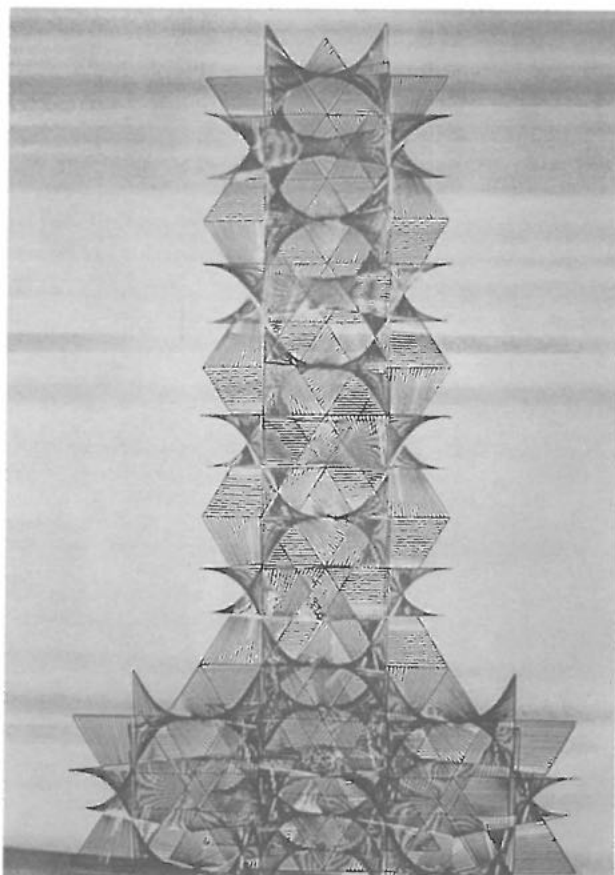
PEDRO NAVIA CAMPOS. *Monumento a José de Espronceda. Almendralejo*



JUAN BLANCO PAJARES. *Vieja Gitana*



LUIS ÁLVAREZ LENCERO. *Vietnam*



ÁNGEL DUARTE. *E.4A.1C*



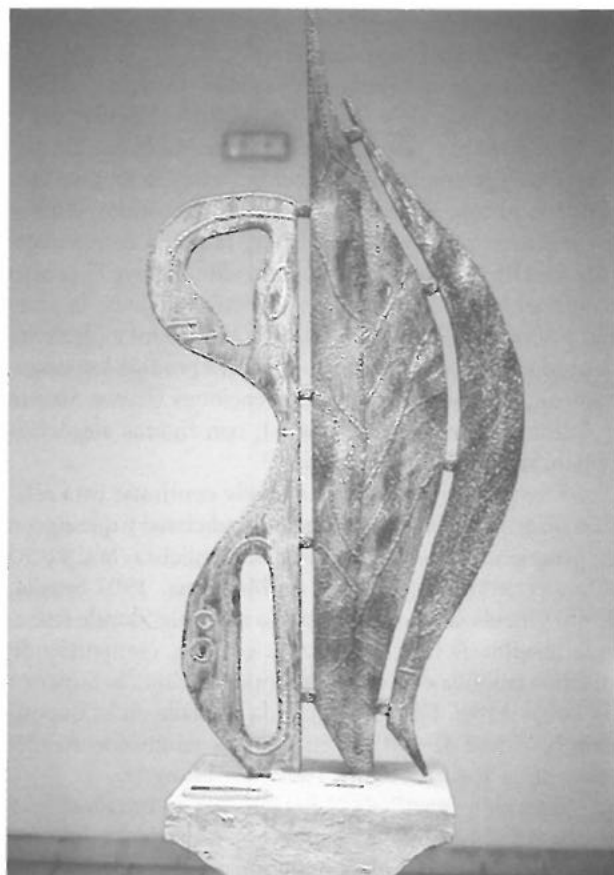
WOLF VOSTELL. *VOAEX*. *Malpartida de Cáceres*



DIEGO GARRIDO ADAME. *Monumento al Vendimiador*. *Almendralejo*



RICARDO GARCÍA LOZANO. *Fuente monumental*. Villanueva de la Serena



GUSTAVO CASTAÑO VELAYOS. *Estilización de la forma*



RUFINO MESA. *Mascarón*



JUAN CUEVAS LOZANO. *Monumento a González-Haba*. Entreríos

roicas y elocuentes representaciones de conquistadores, con paralelos en Hispanoamérica¹⁶.

Aunque cronológicamente es algo posterior, la figura de JUAN DE ÁVALOS GARCÍA-TABORDA (Mérida, 1911) podría cerrar este primer ciclo de personalidades. De trayectoria suficientemente conocida, marcada en gran medida por su colosal obra en el Valle de los Caídos, Ávalos ha realizado una amplísima labor, también con proyección en Hispanoamérica; su producción incluye el género monumental, el retrato, la imaginería religiosa, la joyería, y obra de pequeño formato con estilizados e idealistas desnudos femeninos. En Extremadura prodiga los monumentos, alternando acertadas creaciones (*Héroe Muerto* y *Adelardo Covarsí* en Badajoz), con figuras alegóricas femeninas en exceso repetidas¹⁷.

Otro grupo de escultores puede continuar esta relación de artistas con una formación tradicional y que siguen en general una línea de realismo academicista. MAURICIO TINOCO ORTIZ (Los Santos de Maimona, 1907-Sevilla, 1948) vincula su corta trayectoria a Sevilla, donde trabaja la imaginería religiosa y otros géneros, compartiendo su labor creativa con una Cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes. Obtiene Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1943, y en 1945 es nombrado Académico de la Real de Santa Isabel de Hungría.

También vinculado a Sevilla está PEDRO NAVÍA Y CAMPOS (Almendralejo, 1897), quien desde su taller en Triana lleva a cabo una amplia obra que combina la escultura con la cerámica. Sus coloristas monumentos en Extremadura (José de Espronceda y Carolina Coronado en Almendralejo, *Adelardo Covarsí* en Badajoz, entre otros), muestran la unión de ambas facetas.

Con menor proyección, y también menos conocidos, cabe citar a diversos artistas, como el dombenitense JUAN BLANCO PAJARES, formado en Madrid, presente en el Pabellón Extremeño de la Exposición Ibero-Americana de 1929, y del que conserva el Museo de Badajoz dos piezas de signo dispar: un estilizado desnudo femenino y una excelente *Vieja Campesina* en bronce, de acentuado naturalismo. EXUPERANCIO PÉREZ ASCUNCE, escultor de Talavera la Real, trabaja en Madrid, aunque está presente en numerosas exposiciones de ámbito regional en el primer tercio del siglo; llama la atención sus sorprendentes autorretrato juvenil en el Museo de Badajoz, dramático y apasionado en su presentación. SATURNINO DOMÍNGUEZ (Barcarrota, 1906) se forma en Badajoz, Sevilla y Madrid, practicando el retrato, la escultura religiosa y algunos tipos populares, trabajando tras la guerra civil como escultor decorador en estudios cinematográficos.

Con criterios similares también podemos agrupar a FEDERICO ZAMBRANO DOMÉNECH (Almendralejo, 1982), apenas desvinculado de su localidad natal; EDUARDO PINO LOZANO (Villanueva de la Serena, 1911-Madrid, 1985), especialista en imaginería religiosa vinculado a los

talleres Granda de Madrid; y JOSÉ BARRAGÁN (Fregenal de la Sierra, 1914), que se forma y trabaja en Madrid, teniendo cierta proyección americana.

La escultura de vanguardia o de una modernidad más avanzada, tiene una limitada proyección en Extremadura, por la tardía recepción del público y la escasa posibilidad de innovaciones en los géneros más practicados, como la figuración humana y el desnudo, el retrato, la imaginería religiosa y sobre todo el monumento público. Por ello las figuras destacadas en esta faceta presentan mayores particularidades.

Hay que citar primeramente a LUIS ÁLVAREZ LENCERO (Badajoz, 1923-Mérida, 1983), que comparte con la poesía su dedicación a la escultura en hierro. Su intensa y azarosa vida hace su labor escultórica intermitente, alcanzando proyección nacional en 1971, con interesantes creaciones y una favorable acogida crítica. A caballo entre la figuración y la abstracción, construye sus obras a partir de líneas direccionales que valoran el espacio interior de la figura, utilizando el hierro como vehículo de expresión, con texturas deliberadamente ásperas y rudas. Su obra exige una mayor valoración dentro del panorama regional¹⁸.

ÁNGEL DUARTE (Aldeanueva del Camino, 1930) es una firma importante de la vanguardia hispana y europea, aunque lamentablemente desvinculado de la región extremeña. Es uno de los fundadores del *Equipo 57*, que trabaja con profunda voluntad experimental y renovadora hasta su disolución oficial en 1965. Instalado en Sión, Suiza, desde 1961, y ya en solitario, Duarte prosigue una intensa investigación en el campo tridimensional, creando, con rigor matemático, atractivas estructuras geométricas ordenadas a partir de bases modulares, como el *paraboloide hiperbólico*¹⁹.

Una especial relevancia tiene la presencia en Extremadura de WOLF VOSTELL (Colonia-Leverkusen (R.F.A.), 1932), una de las principales figuras de la vanguardia europea, vinculado a movimientos y técnicas como el *décollage*, el cuadro-objeto, el arte conceptual, el *happening*, el *fluxus* o el *videoarte*. Desde su primer encuentro con Extremadura en 1958, su relación con la región ha sido permanente, acentuándose con la creación en 1976 del *Museo Vostell Malpartida* en la zona de Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, experiencia única e innovadora, no suficientemente estimada y con dificultades para su consolidación, pero fundamental por su condición de revulsivo en el panorama artístico regional. Junto a numerosas actividades culturales y artísticas de distinto signo, el Museo acoge diversos ambientes escultóricos y en las zonas próximas obras al aire libre tan significativas como *VOAEX* o *El muerto que tiene sed*²⁰.

Tras esta primera revisión de tendencias de vanguardia, hay que consignar una generación de escultores nacidos en la década de los cuarenta. Con cronología más

16. José Hernández Díaz, *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981. Biografía y obra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1986.

17. Julio Trenchas, *Juan de Ávalos*, Galería Ribera, Valencia, 1978.

18. Moisés Bazán de Huerta, «Álvarez Lencero, Luis», en *Gran Enciclopedia Extremeña. Ob. cit.*, t. I, p. 201.

19. VV.AA. *Ángel Duarte*, Galerie Zum Strahhof/Sion, Musée des Beaux-Arts Vidomat, Zurich, 1981.

20. Sobre la obra de Vostell en Extremadura, ver María del Mar Lozano Bartolozzi, «Vostell y el arte contemporáneo de Malpartida de Cáceres», en *Alcántara*, XXXIV, 1978, n. 193, pp. 14-20; Manuel Garrido Santiago, «Apuntes para un estudio sociológico del fenómeno Vostell-Malpartida», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. Tomo I. Historia del Arte*, Dip. Prov. de Cáceres y Badajoz, Cáceres, 1981, pp. 73-93; además de la comunicación en este Congreso de José Antonio Agúndez.

temprana, FERNANDO MAYORAL (Valencia de Alcántara, 1930) puede servir de puente, participando de un lenguaje figurativo y realista que se aprecia igualmente en las siguientes firmas, con mayor o menor acento personal; formado en Salamanca y Madrid, con diversos viajes por Europa, Mayoral comparte en Salamanca la creación con la docencia.

DIEGO GARRIDO ADAME (Almendralejo, 1941), tras estudios iniciales en su localidad, completa su formación en Madrid con Juan de Ávalos; desde allí elabora obras de pequeño y medio formato (desnudos, maternidades), junto a algunas realizaciones monumentales de tema extremeño diseminadas por la región; sigue una línea de clásico realismo, reproduciendo modos tradicionales en un estilo sobrio y sereno. RICARDO GARCÍA LOZANO (Villanueva de la Serena, 1946) es un caso singular, al tener una formación autodidacta, con evidentes carencias iniciales, pero que ha llegado a realizar en la región un gran número de obras públicas; aunque irregular en la resolución, presenta algunos planteamientos de interés, optando por la abstracción en la interesante fuente monumental que erige en Villanueva de la Serena. EDUARDO ZANCA DA (Mérida, 1946) se decanta menos por la obra monumental; formado en Madrid, cultiva el retrato y crea piezas de figuración amable, en algún caso de estética similar a la de Juan de Ávalos, dedicándose también a la docencia y la restauración. LUIS MARTÍNEZ GIRALDO (Barcarrota, 1948) vincula su trayectoria a Badajoz, estudiando en su Escuela de Artes y Oficios, de la que en la actualidad es profesor; en los sesenta cultiva el retrato y la figuración con factura abocetada y expresiva; en los ochenta se decanta por volúmenes más sintéticos.

Entre los escultores que se introducen en la no figuración o utilizan un lenguaje más personal, puede citarse a GUSTAVO CASTAÑO VELAYOS (Ávila, 1943), que se establece en Cáceres en 1960, como profesor de dibujo y ejerciendo paralelamente la escultura; se mueve en la abstracción con leves referencias figurativas, trabajando el hierro con elaboradas texturas. FRANCISCO ANTOLÍN DOMÍNGUEZ (Ciudad Real, 1949), de procedencia extremeña, se dedica fundamentalmente a la pintura, actuando sobre la superficie del cuadro; realiza los primeros ensayos escultóricos en los ochenta, articulando espacios con chapas de hierro²¹. Sí es extremeño DOMINGO BATALLA PICADO (Valencia de Alcántara, 1944), aunque desarrolla su actividad en Cataluña, con un lenguaje personal que fluctúa entre la figuración y la abstracción. Por último, RUFINO

MESA (Valle de Santa Ana, 1948), vincula su trayectoria también en Cataluña, ejerciendo actualmente la docencia en la Escuela de Arte de Reus; tras incursiones en el arte conceptual, desarrolla una figuración muy personal, reflejada en diferentes ciclos temáticos, de los cuales su serie *Señales en la piel* ha tenido una especial relevancia en la región, expuesta en Mérida y Badajoz, con sus pétreos y sugerentes monolitos, de reminiscencias arcaicas²².

Con acento algo menos renovador, pero también interesantes, pueden citarse algunas creaciones de JUSTO BERJANO (Jerez de los Caballeros, 1950), profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Mérida y hoy dedicado a la pintura, que presenta en el Premio Cáceres de 1980 su expresiva obra *Extremadura*. Y de JUAN B. CUEVAS LOZANO (Quintana de la Serena, 1954), también pintor de calidad y promotor de la Escuela de Arte de Villanueva de la Serena, que en su monumento a González-Haba en Entreríos perfora la corporeidad del personaje con interesantes resultados²³.

Un último capítulo estaría formado por la generación más joven, con escultores nacidos en su mayoría ya en los años sesenta, y de los cuales una buena representación mostró el pasado año en distintas localidades extremeñas la exposición *Escultura con futuro*²⁴.

Las dificultades para esta generación siguen siendo notorias, y resulta significativo el que muchos de ellos deban compartir su actividad creadora con la docencia en institutos o escuelas artísticas. Aunque se mantienen algunas convocatorias locales en los campos de escultura religiosa o monumental, los costos materiales y los problemas de difusión y adquisición de las obras, encaminan la producción al pequeño formato y las exposiciones colectivas, con escasas muestras individuales. Sin duda favorecería el panorama un apoyo institucional y una situación más dinámica que propiciase becas, premios, exposiciones y espacios adecuados; la creación de una Facultad de Bellas Artes podría ser un paso importante en ese sentido.

Se percibe una diversidad de temas, estilos y materiales, en consonancia con las distintas líneas del panorama nacional. La personalidad que apuntan algunos de estos escultores, con buena formación y obras de calidad, hace la situación esperanzadora, pudiendo citarse nombres como los de JUAN GILA, ANTONIO RAMOS CALDERÓN, JUANA MELCHOR, JOSÉ ANTONIO LÓPEZ ARZA, JOSÉ ANTONIO CALDERÓN SILOS, JOSÉ LUIS HINCHADO, CÉSAR DAVID, FRANCISCO CINTERO o MARISÉ EXPÓSITO.

21. Antonio Franco, «Antolín Domínguez, Francisco», en *Gran Enciclopedia Extremeña*, Ob. cit., t. I, p. 231; Eduardo Marco, *Francisco Antolín; Pinturas y Esculturas*, Junta de Extremadura, Mérida, 1987.

22. Rufino Mesa. *Señales en la piel*, Junta de Extremadura/Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1988.

23. Moisés Bazán de Huerta, «Cuevas Lozano, Juan Benito», en *Gran Enciclopedia Extremeña*, t. III, EDEX, Mérida, 1990, p. 311.

24. *Escultura con futuro*. Catálogo Exposición. Ayuntamiento de Cáceres, Museo Pérez Comendador-Leroux, Asamblea de Extremadura, 1989.

AZULEJERÍA VALENCIANA DEL SIGLO XVIII EN YECLA

Francisco Javier Delicado Martínez
Miembro del CEHA

Sorprende en áreas geográficas del sureste español encontrar, atisbar núcleos poblacionales en tierras murcianas (del antiguo Reyno) donde los vestigios azulejeros del siglo XVIII son patentes, evidentes en su procedencia de obradores cerámicos valencianos (Alcora, Manises o la propia ciudad de Valencia).

En contacto con lo valenciano, como recuerda el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, Murcia va a abrir de par en par sus puertas durante el último tercio de la centuria antecitada a la azulejería valentina, que va a inundar, ya para siempre, la región¹, palmario a través de los pavimentos de la Casa de Guevara, de Lorca, de hacia 1700 (primer tercio); e irrefutable en los conventos franciscanos de Almansa, con un buen zócalo de azulejos²; de Cieza, con retablos de azulejos historiados en locutorio, refectorio y portería de las Monjas Franciscanas³; de Hellín, con escenas profanas de cacería en el camarín (techado con frescos del Padre Villanueva); y de Jumilla, con escenas de azulejería historiada muy peregrina (Vía Crucis y los siete dolores de la Virgen) en el Monasterio de Santa Ana del Monte, sito a 6 Kms de la ciudad.

A este período incumben los zócalos de azulejos polícromos, seis grandes paneles cerámicos con *escenas de la Pasión* (Oración del Huerto, Coronación de Espinas, Cristo en el Sanedrín, la Adoración de la Cruz, la Crucifixión y la Flagelación), alojados y recercando el interior del camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias o de la Venerable Orden Tercera, aneja a la Iglesia de San Francisco (convento desamortizado y extinguido), de la murciana ciudad de Yecla, contándose entre los pocos documentados —en las Juntas Particulares del Libro de Actas de la mentada Orden— y fechados —entre 1770 y 1772—, una de las mejores producciones emanadas de las factorías valencianas dieciochescas y, sin duda, el conjunto cerámico más importante del ámbito murciano, en el que se dan cita todo un repertorio de figuras cristológicas, emblemas alegóricos pasionistas y donde converge y abunda una densa decoración de elementos vegetales, cuyo alicatado disocia cada escena, cada una enmarcada entre los perfiles de la típica rocalla barroca.

Los mencionados azulejos se constatan documentados entre los años 1770 y 1772 según se desprende de

la siguiente documentación que aporta el manuscrito *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Villa de Yecla*, cuya Acta de la Junta de 7 de enero de 1770 refleja el momento en que se decide el acuerdo al escribir a Valencia para pedir los azulejos que se han de hazer para el guardapolvo y camarín de la Capilla de la Orden Tercera, y que «ad literam» dice:

«Ytt. se dió comisión a Ntro. Hno. Ministro Dn. Alonso Puche, y al Hno. Dn. Pedro Muñoz Melero, para que estuviesse a su cargo el escribir a Valencia para los Azulejos que se han de hazer para el guardapolvo y pavimento, cuio encargo admitieron con igual gusto que humildad».

Transcurridos cuatro meses, según revela el Acta de la Junta celebrada en 22 de abril de 1770, se otorga plena libertad a dos profesos terciarios —antecitados en el precedente acta—, Alonso Pedro Ortuño y Pedro Muñoz Melero, como comisionados para escribir, ajustar y conducir hasta la conclusión de las obras de alicatado del guardapolvo y resto del camarín. Dice así:

«Se trató sobre los azulejos del camarín, para escribir, ajustar y conducir dicha obra, hasta la conclusión de ella, o ya sean dichos azulejos de Valencia, o ya sean de la Alcora, especialmente los de los seis quadros de los pasos de la Passión, y algunos otros azulejos para los pedestales de las columnas».

En publicación reciente⁴ ya argumentamos como estos azulejos podían adscribirse al entorno valenciano (Manises o la propia ciudad de Valencia), circunstancia que ha corroborado al presente M.^a Paz Soler Ferrer, Directora-conservadora del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia, desconociéndose el taller donde fueron ejecutados, aunque tanto los paneles pasionistas como el alicatado fitomórfico deben de corresponder a una misma manufactura. «La fecha si no es del mismo año 1770, debió ser del siguiente, y los colores, manera de pintar, las rocallas, tratamiento de los árboles y demás detalles, encajan perfectamente con ella»⁵.

1. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Murcia. Arte en Murcia*. Madrid, Fundación Juan March (De la serie «Tierras de España»), 1976, p. 297.

2. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Ed. Aries, 1961, p. 186.

3. Elías Tormo y Monzo, *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 327.

4. Francisco Javier Delicado Martínez, «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla», *YAKKA* (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, pp. 25-30.

5. M.^a Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., Noviembre de 1989, Tomo III, p. 158.

Las peculiaridades más afines que ofrecen los azulejos del camarín de la Virgen de las Angustias son el empleo de colores briosos: esmeralda, morado, ocre y azul en sus diversas gradaciones; así como la típica rocalla barroca que orla circunscribiendo cada escena pasionista representada. Coexiste paralelismo en cuanto a las dimensiones de cada azulejo, 21,5 × 21,5 cm, (equivalente al palmo, cuarta parte de la vara) siendo frecuente en las escenas la decoración de fondos arquitectónicos en su perspectiva, como de igual manera el grueso trazo de manganeso con el que hábilmente se perfila y acentúa el dibujo de las figuras, rasgo que les imprime un gran efecto ornamental.

Los motivos pasionarios aquí esgrimidos son copias imitadas de grabados y estampas del momento, y «están hechas sobre un cartón previo»⁶.

Con nuestra presencia analítica y fotográfica, procedemos al estudio sistemático de cada pieza o panel cerámico siguiendo un esquema de *fichas-tipo*, con número de «Inventario», que nos permite el haber catalogado el patrimonio de azulejería cerámica de Yecla⁷, y en cuyo contexto se inscriben y desglosan los siguientes apartados: tema, tipología, objeto, emplazamiento o ubicación, cronología, número de piezas y tamaño, dimensiones, *descriptio*, epigrafía (si la hay), estado de conservación, procedencia, observaciones, referencia bibliográfica y la correspondiente documentación archival.

Yecla interesa en el camarín o transagrario rococó (obra del arquitecto Joseph Gozálves de Coniedo, ejecutada entre 1766 y 1770) de la Capilla de la Venerable Orden Tercera o de la Virgen de las Angustias (cuya autoría débese al maestro de obras murciano Joaquín Martínez, entre 1736 y 1748), anexa a la Iglesia de San Francisco de Asís (decretada monumento histórico-artístico de carácter nacional por Real Decreto 2.724/1982, de 27 de agosto, y publicado en el Boletín Oficial del Estado, n.º 263, de fecha 2-11-1982, p. 30.165), un interesantísimo y curioso zócalo (de 151,5 cm de altura en su integridad) de azulejería valenciana del último tercio del siglo XVIII, que recerca todo el espacio físico, contándose entre los escasos fechados y documentados de los conservados «in situ», y en el que se desarrollan seis escenas de la Pasión (*Oración del Huerto*, *Coronación de Espinas*, *Cristo en el Sanebrón* o *ante Pilatos*, *La Adoración de la Cruz*, *La Crucifixión* y *La Flagelación*), mención de las que ha lugar:

INVENTARIO, n.º A-1

Tema: LA ORACIÓN DEL HUERTO (Fig. 1).

Tipología: Cristológico.

Objeto: Zócalo cerámico.

Emplazamiento: Camarín de la Capilla de la Venerable Orden Tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco de Asís. Yecla.

Cronología: Siglo XVIII, último tercio. Años 1770... 1772

Número de piezas y tamaño: 36 (6 × 6) azulejos de 21,5 × 21,5 cm.

Dimensiones: 129 cm alto × 129 cm ancho.

Colores: Blanco, azul, rojo, marrón, verde y ocre.

Descripción: Escena de la Pasión de Cristo. Representa a Cristo orando y velando el sueño de sus discípulos (Pedro, Juan y Santiago) que yacen recostados (lado inferior derecho de la composición) mientras le asiste y reconforta el ángel portando el Santo Cáliz, cuya escenografía envuelve un rompimiento de gloria. Fondo de vegetación y en línea de horizonte unos soldados (los del Prendimiento), tocados con casco y protegidos con coraza o armadura, desde su punto de vigía, tienda de campaña, contemplan el suceso (lado izquierdo).

Epigrafía: Carece.

Estado de conservación: Aceptable. Del lado inferior derecho tres azulejos, por fragmentación, perdieron su policromía original en parte (acaso por las obras de acondicionamiento efectuadas en el camarín en el año de 1927).

Procedencia: Manises, Valencia.

Observaciones: Figuras bien estudiadas de trazo preciso, y a las que se concede una gran prestancia en el plegado de las vestimentas.

Bibliografía: Elías Tormo y Monzo, *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322; Francisco Javier Delicado Martínez, «Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la Iglesia de San Francisco, de Yecla». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984, pp. 50 y 52; Francisco Javier Delicado Martínez y M.ª A. Benito Cabot, «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla». *YAKKA* (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, pp. 25 y 26; M.ª Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., noviembre de 1989, Tomo III, p. 156.

Documentación: *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la Villa de Yecla*, desde su constitución en el año 1720. Yecla, 1788. Manuscrito. Actas de la Junta Particular de 7 de enero de 1770 y de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

INVENTARIO, n.º A-2

Tema: LA CORONACIÓN DE ESPINAS (Fig. 2).

Tipología: Cristológico.

Objeto: Zócalo cerámico.

Emplazamiento: Camarín de la Capilla de la Venerable Orden Tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco de Asís. Yecla.

6. M.ª Paz Soler Ferrer, *op. cit.*, p. 157.

7. Francisco Javier Delicado Martínez, *op. cit.*, pp. 23-47.

Cronología: Siglo XVIII, último tercio. Años 1770... 1772

Número de piezas y tamaño: 36 (6 × 6) azulejos de 21,5 × 21,5 cm.

Dimensiones: 129 cm de ancho × 129 cm de alto.

Colores: morado, verde, azul, blanco, marrón, ocre y rojo.

Descripción: Escena de la Pasión de Cristo. Representa a Jesucristo, que viste túnica talar morada, flanqueado y custodiado por los soldados y pueblo, y llevado ante Pilatos. Un perro contempla la escena.

Epígrafa: Carece.

Estado de conservación: Hasta fines de 1989 se encontraba muy deteriorado el conjunto de este panel por la pérdida irrecuperable y total de dos de sus azulejos que afectaban a parte integrante de los personajes escenificados, mientras que otros cuatro de la parte izquierda veían fragmentada su irisación. A principios de 1990 han sido reproducidos de nueva factura los azulejos perdidos, en talleres cerámicos de la ciudad de Lorca (Murcia).

Procedencia: Manises, Valencia.

Observaciones: Figuras algo grotescas, de distinta mano que las antecitadas. En publicación reciente (YAKKA, Yecla, Diciembre de 1989, n. 1, p. 26) argumentábamos que urgía la recomposición de los azulejos perdidos.

Bibliografía: Elías Tormo y Monzo, *«Levante: provincias valencianas y murcianas»*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322; Francisco Javier Delicado Martínez y M.^a A. Cabot Benito, «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla». YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, pp. 26-27; M.^a Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., Noviembre de 1989, Tomo III, pp. 156-157.

Documentación: *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la Villa de Yecla*, desde su constitución en el año 1720. Yecla, 1788. Manuscrito. Actas de la Junta Particular de 7 de enero de 1770 y de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

INVENTARIO, nº A-4

Tema: LA ADORACIÓN DE LA CRUZ (Fig. 4).

Tipología: Cristológico.

Objeto: Zócalo cerámico.

Emplazamiento: Camarín de la Capilla de la Venerable Orden tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco de Asís. Yecla.

Cronología: Siglo XVIII, último tercio. Años 1770... 1772.

Número de piezas y tamaño: 36 (6 × 6) azulejos de 21,5 × 21,5 cm.

Dimensiones: 129 cm de altura × 129 cm de anchura.

Colores: Blanco, azul, morado, marrón, verde, rojo y ocre.

Descripción: Escena de la Pasión de Cristo. El Salvador, genuflexo y en actitud orante, aparece en el centro de la composición, mientras que un soldado postrado en tierra se afana en escariar el sagrado madero, junto a un cesto que contiene útiles y herramientas. Una túnica morada yace a los pies de la cruz. Paisaje frondoso y montañoso como fondo de perspectiva con ermita y cipreses sobre un montículo.

Epígrafa: Carece.

Estado de conservación: Bueno. Fraccionados tres azulejos de la sexta hilera vertical de izquierda a derecha, que no afecta a la policromía del vidriado cerámico.

Procedencia: Manises, Valencia.

Observaciones: Buen trazo dibujístico, aunque el rostro de Cristo carece de la solemnidad de los anteriores.

Bibliografía: Elías Tormo y Monzo, *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322; Francisco Javier Delicado Martínez, «Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la Iglesia de San Francisco, de Yecla». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984, pp. 50 y 52; Francisco Javier Delicado Martínez y M.^a A. Cabot Benito, «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla». YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, p. 27.

Documentación: *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la Villa de Yecla*, desde su constitución en el año 1720. Yecla, 1788. Manuscrito. Actas de la Junta Particular de 7 de enero de 1770 y de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

INVENTARIO, nº A-5

Tema: LA CRUCIFIXIÓN (Fig. 5).

Tipología: Cristológico.

Objeto: Zócalo cerámico.

Emplazamiento: Camarín de la Capilla de la Venerable Orden tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco de Asís. Yecla.

Cronología: Siglo XVIII, último tercio. Años 1770... 1772.

Número de piezas y tamaño: 36 (6 × 6) azulejos de 21,5 × 21,5 cm.

Dimensiones: 129 cm alto × 129 cm ancho.



FIG. 1. La oración del huerto. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario n.º A-1). Foto del autor.

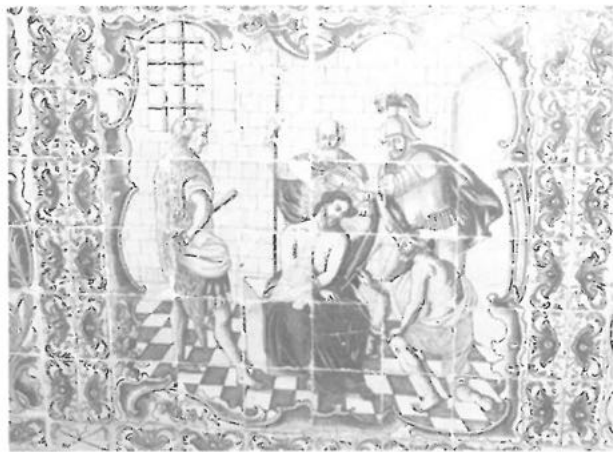


FIG. 2. La coronación de espinas. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario n.º A-2). Foto del autor.



FIG. 3. Cristo en el Sanedrín. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario, n.º A-3). Foto del autor.



FIG. 4. La adoración de la cruz. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario, n.º 4). Foto del autor.



FIG. 5. La crucifixión. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario n.º A-5). Foto del autor.



FIG. 6. La flagelación. Zócalo cerámico de hacia 1770-1772. Camarín de la Capilla de la Orden Tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco. Yecla (Inventario n.º A-6). Foto del autor.

Colores: Marrón, morado, azul, blanco, rojo, ocre y verde.

Descripción: Escena de la Pasión de Cristo. Representa a Cristo Crucificado acompañado de los dos ladrones. A los pies de la Cruz tres soldados y un sayón provisto de espada se reparten la túnica. Fondo brumoso.

Epigrafiá: El ladrón de la izquierda exhala: «DOMINE MEMENTO MEI», mientras que sobre la cruz de Cristo campea la inscripción «I(esus) N(azareus) R(ex) I(udeorum)».

Estado de conservación: El mejor panel conservado, junto a los de LA ORACIÓN DEL HUERTO (Inv. n.º A-1) y LA ADORACIÓN DE LA CRUZ (Inv. n.º A-4). Leves desconchados en las juntas de los azulejos, cuyo muro sobre el que asientan fue calafateado en 1927 con el fin de evitar humedades.

Procedencia: Manises, Valencia.

Observaciones: La parte pintada aparece prácticamente intacta. Gran prestancia en el dibujo y colorido.

Bibliografía: Elías Tormo y Monzo: *Levante: provincias valencianas*. Valencia, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322; Francisco Javier Delicado Martínez, «Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la Iglesia de San Francisco, de Yecla». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984, pp. 50 y 52; Francisco Javier Delicado Martínez y M.ª A. Cabot Benito: «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla». *YAKKA* (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, pp. 27-28; M.ª Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., Noviembre de 1989, Tomo III, p. 157.

Documentación: *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la Villa de Yecla*, desde su constitución en el año 1720. Yecla, 1788. Manuscrito. Actas de la Junta Particular de 7 de enero de 1770 y de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

INVENTARIO, n.º A-6

Tema: LA FLAGELACIÓN (Cristo atado a la columna) (Fig. 6).

Tipología: Cristológico.

Objeto: Zócalo cerámico.

Emplazamiento: Camarín de la Capilla de la Venerable Orden tercera o de la Virgen de las Angustias. Iglesia de San Francisco de Asís. Yecla.

Cronología: Siglo XVIII, último tercio. Años 1770... 1772.

Número de piezas y tamaño: 36 (6 × 6) azulejos de 21,5 × 21,5 cm.

Dimensiones: 129 cm alto × 129 cm ancho.

Descripción: Escena de la Pasión. Representa a Cristo amarrado a la columna mientras dos sayones le azotan con sendos zurriagos, y otros dos permanecen sentados en el suelo contemplando el instante. Fondo arquitectónico. El habitáculo donde se desarrolla la escena (una celda) repite el solado en ajedrezado de azulejos blancos y azules de LA CORONACIÓN DE ESPINAS (Inv. n.º A-2), aunque esté tratado más rudamente en la pincelada.

Epigrafiá: Carece.

Estado de conservación: Hasta fines del año 1989 permanecía totalmente perdida la primera serie de azulejos de la primera hilera horizontal, de arriba hacia abajo, a excepción del sexto; así como también perdido el segundo azulejo de la segunda hilera de izquierda a derecha. Los restantes, en aceptable buen estado de conservación. Los azulejos perdidos han sido restituidos de nueva factura de reciente, laborados a principios de 1990 en talleres cerámicos de Lorca (Murcia).

Procedencia: Manises, Valencia.

Observaciones: Figuras de misma autoría que las anteriores, bien resueltas.

Bibliografía: Elías Tormo y Monzo, *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Valencia, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322; Francisco Javier Delicado Martínez, «Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la Iglesia de San Francisco, de Yecla». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984, pp. 50 y 52; Francisco Javier Delicado Martínez y M.ª A. Cabot Benito, «Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla». *YAKKA* (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Servicio Municipal de Publicaciones, Diciembre de 1989, n. 1, p. 28; M.ª Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., Noviembre de 1989, Tomo III, p. 157.

Documentación: *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la villa de Yecla*, desde su constitución en el año 1720. Yecla, 1788. Manuscrito. Actas de la Junta Particular de 7 de enero de 1770 y de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

Los zócalos de azulejos descritos, inventariados con las nomenclaturas A-1 y A-6 (y cuya documentación archival damos a conocer en el apéndice documental —Doc. I y II— de este estudio) y conservados, como ya se ha mencionado, en el camarín de la Capilla de la Venerable Orden tercera (hoy seglar) o de la Virgen de las Angustias (su imagen titular, *grupo escultórico de la Virgen de las Angustias*, es obra de Francisco Salzilla y Alcaraz del año 1764, y se encuentra alojada desde 1960 en la Basílica Arciprestal de la Purísima Concepción o «Iglesia Nueva»), aneja a la Iglesia de San Francisco, de Yecla, planteaba un reto múltiple y diverso en el devenir de su ya definida restauración, que se dilataba tiempo y cuyos balbuceos nunca se precisaban.

Dictamen próximo, que data de septiembre de 1985, dirigido a la Consejería de Cultura de Murcia y elaborado por el Dr. Inocencio Vicente Pérez Guillén, consideró este conjunto cerámico como excepcional, debido a su perfecto vidriado, brillante colorido, seguridad y elegancia del dibujo, número y amplitud de las escenas, siendo sin duda —y lo corroboramos— el conjunto cerámico barroco más importante de la Comunidad Murciana (en la Valenciana, las escenas pintorescas, firmadas por Luis Domingo y Luciano Calado en 1755, del refectorio del Colegio y Convento de Santo Domingo de Orihuela). Aparte de sus cualidades estéticas —sigue argumentando Pérez Guillén— es también valioso porque conserva casi intactas labores de gran fragilidad y fácil manipulación (frescos ornamentales y azulejos), apareciendo la parte pintada casi intacta y donde apenas faltan algunas piezas, resaltando la necesidad de una intervención breve e indispensable que devolviera al camarín las características e integridad original⁸.

Por encargo de la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, en noviembre de 1986, el arquitecto alcantarillano Andrés Terol Díaz (que ha dirigido las obras de reconstrucción de la Iglesia vieja de la Asunción, también conocida por Rectoría del Salvador) trazó un estudio, al que acompañaba el correspondiente plano descriptivo de los detalles de la sección del muro, acerca del proyecto de restauración de los azulejos del camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias, propiedad de la Venerable Orden tercera de Yecla, cuya copia literal transcrita es como sigue:

«ESTUDIO.

El estudio que se presenta ha sido hecho sobre una base empírica —no hay precedentes en restauración cerámica que sirvan de experiencia para este caso— de estudiar las reacciones del barro —pasta común del siglo XVIII de dudosa homogeneidad, por pieza y en conjunto— y el comportamiento del esmalte y colores, pintados sobre cubierta cruda estannífera, al someterlos a la cochura de limpieza de las grasas y el acoplamiento de materiales cerámicos actuales para restañar, con minuciosas operaciones y cochuras: poros y desconchados producidos: A) por humedad y B) por el deterioro sufrido cuando fueron tocados por primera vez en los años 20 (lo fue en 1927).

Esta fase de estudio duró tres meses: 1.º examinando los murales de Yecla y haciendo fotografías y 2.º ideando una técnica de restauración del barro y del esmalte cerámico.

Que la restauración se hará losa a losa, en todas las partes del proceso por personal con experiencia cerámica, analizando el estado de cada pieza.

Signos de identificación: En cada azulejo que se reponga se grabará «R. 1988» (circunstancia no acontecida afortunadamente y que ni al caso procedía).

8. Inocencio Vicente Pérez Guillén, «Dictamen emitido acerca del estado y valoración en que se encuentran los zócalos de azulejos del camarín de la Virgen de las Angustias, de Yecla, y dirigido al Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia». Valencia, 2 de septiembre de 1985. Documento en un folio mecanografiado por el anverso y reverso.

9. Andrés Terol Díaz, «Estudio y plano descriptivo de la restauración del camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias, de Ye-

cla». Yecla, noviembre de 1986. 2 hojas mecanografiadas en folio, y 1 plano a escala 1:2.

El total de los azulejos a restaurar y a hacer de nuevo es el siguiente: Temas pasionales, 216; ornamentales de enmarcaje, 144, ornamentales lisos, 148. El procedimiento a seguir es el siguiente: Desmontaje. Limpieza primera. Empaquetado y numeración. Transporte a taller. Segunda limpieza de residuos áridos. Primera cocción de limpieza. Restauración. Segunda cocción. Fabricación de las piezas que faltan. Empaquetado y numeración. Transporte hasta el camarín. Colocación. El coste de esta partida es de 2.170.000 pesetas.

Una vez levantados los azulejos, se procederá al saneamiento y consolidación de los muros del camarín, dándoles el tratamiento conveniente para evitar las humedades, ya que por culpa de éstas los azulejos fueron desmontados y vueltos a montar sobre placas de uralita, con notable deterioro de éstos.

Posteriormente se procederá al desmontaje de la cubierta, sustituyendo sus armaduras de madera por otras metálicas.

El coste de estas partidas es de 1.108.689 pesetas⁹.

Informe reciente (2 de marzo de 1989) y valioso ha sido el emitido por María Paz Soler Ferrer, Directora-conservadora del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia y una de las mayores especialistas en azulejería valenciana de todos los tiempos, dirigido a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Yecla, quien advierte de que el trabajo de desmontaje de las piezas cerámicas es faena delicada, que ha de hacerse con sumo cuidado para que no se partan las piezas, siendo superfluas y entrañando riesgo las dos cocciones a las que se pretende someter a los azulejos, dado el buen estado de la cubierta de las piezas, precisando tan solo de una limpieza que se puede realizar teniéndolas unos días en agua destilada, para que afloren las sales que pueden haber impregnado el azulejo por el reverso. La superficie anterior se ve bien, sin sales ni desvitrificación, y quizás solo algún azulejo más tocado, o que haya que pegar, precise de una recocción para consolidar el nuevo barniz. Asimismo aconseja sean técnicos ceramistas valencianos los que acometan dicha labor, matizando que restauraciones de este tipo tienen una larga historia en lugares de Valencia y su provincia, últimamente en Xàtiva¹⁰. (El ejemplo de Xàtiva hace referencia a un importante altarcillo cerámico callejero de gran formato constituyendo una alegoría de Xàtiva y sus hijos ilustres, compuesto de 364 azulejos, y sito junto a una vieja botica de la c/ Noguera, con unas dimensiones de 5 metros de altura x 3 metros de anchura).

En su momento (YAKKA. Yecla, diciembre de 1989, n. 1, p. 30) ya argumentamos en nuestra opinión que el estado de conservación de los zócalos cerámicos era bueno y que tan sólo debieran haberse reemplazado por nuevas las piezas perdidas, sin desmontar para nada el restan-

cla». Yecla, noviembre de 1986. 2 hojas mecanografiadas en folio, y 1 plano a escala 1:2.

10. M^a Paz Soler Ferrer, «Informe de la Directora-conservadora del Museo Nacional de Cerámica, de Valencia, dirigido al concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Yecla, en el que se sugiere el modo y procedimiento de desmontaje de las piezas que conforman los zócalos cerámicos del camarín de la Virgen de las Angustias, de Yecla, y sus riesgos». Valencia, 2 de marzo de 1989. Documento mecanografiado en 2 folios.

te conjunto o amalgama de azulejos que se pretendía por el riesgo de quiebra y fractura que ello comportaba. Al efecto, evocábamos y recordábamos como los zócalos sufrieron deterioro abundante en el acondicionamiento a que fue sometido el camarín en el año 1927 (la férrea verja de cerramiento del mismo lleva incisa en la parte inferior dicha fecha), señalando como los desconchados y muescas que presentaban en su filo o corte cada azulejo procedían de ese momento, en que fueron arrancados de su emplazamiento (da la impresión que de una manera salvaje, a pico y pala) para cimentar el muro sobre el que asentaban, evitando humedades, y de nuevo, sobre placas de uralitas procedióse a ser colocados. No es circunstancia extraña que los mosaicos que faltaban antes de la presente restauración (diciembre de 1989) no fragmentaran con dicho motivo.

Los mentados azulejos fueron desmontados de su lugar y trasladados a la ciudad de Lorca (Murcia), donde se procedió a su limpieza entre noviembre y diciembre de 1989, fabricándose nuevas piezas para restituir las perdidas y retornando a su emplazamiento originario en febrero de 1990, donde, acondicionado el camarín, fueron colocados de modo arbitrario, torpe y descuidado (el corte a plomo no ha sido cuidado y no están igualados al enrase). Los nuevos azulejos, obrados en Cerámica Artesana Lario (?), de Lorca, no presentan ninguna señal de identificación —como pretendía Andrés Terol Díaz— que los diferencie de los antiguos, habiendo sido conseguida una policromía idéntica que hace que fácilmente se confundan, loable labor.

Notables y de elaboración valenciana son los azulejos que decoran los diversos frentes de los cuatro pedestales sobre los que apean las poderosas columnas de caria entorchada, en yeso, que presiden los cuatro ángulos del camarín, y en los que se integran vivaces asuntos de esgrafiado (azulejos de serie de tema floral, de los de a cuatro, de 21,5 cm de lado) y diversos atributos de la Pasión (copa-monedas, cruz-INRI, guantelete-trompeta-espiga, gallo-jarra del lavatorio) en azulejos rectangulares de 11 x 21,5 cm.

M.^a Paz Soler manifiesta como «todo el zócalo, tanto el floral como el de figuras, va rematado por arriba y por abajo con unos azulejos de 11 x 21 cm con rocallas, azulejos que en doble tira sirven también para sepa-

rar unas escenas de otras; además, en la parte alta de las pilastras y entre esta cenefa de rocalla aparecen otros azulejos, también rectangulares con emblemas de la Pasión: como son la corona de espinas, los dados, flagelos, clavos, etc.»¹¹.

El pavimento o solado cerámico (permanecía desmontado en nuestra última visita efectuada el domingo 14 de octubre de 1990), muy erosionado por desgaste, está formado por piezas de serie exagonales en tonos azules y blancos que perfilan cúbicos volúmenes, precisando se protegiera para que no sufra rozamientos, siendo también de procedencia valenciana y de misma época que el conjunto ornamental.

Respecto al camarín no se hace nada ni se toma ninguna decisión para concluir su restauración. El aspecto que actualmente presenta el camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias es de desintegración en cuanto a su estructura arquitectónica (fue recompuesta la cubierta), presentando sus muros y techumbre notables grietas que lo están conduciendo irremisiblemente hacia la ruina y, evidentemente, hacia el abandono, quizás por una inadecuada gestión de la Orden Tercera (de algunos de sus miembros o compromisarios) o impropio uso del edificio (la capilla salvaguardada con cierto decoro), precisando que sin dilación y con agilidad se acometan obras de infraestructura para salvar esta joya del rocóco levantino (el retablo mayor, obra de Ignacio Castell, de 1754, se halla atacado por xilófagos; y las pinturas al fresco —de la sala de juntas, muy toscas, en pérdida irreparable por filtraciones de agua— de la nave central y crucero de la capilla en deterioro progresivo por acción de las lluvias). El entorno urbanístico que debiera adcentarse se halla descuidado y sucio... y el conjunto arquitectónico es monumento histórico-artístico de carácter nacional.

Es de anhelar que al paso de los años venideros no tengamos que lamentar un deterioro progresivo de los azulejos mencionados aquí de estudio que ahora han sido representados, y que han sido capaces de contemplar hasta el presente, desde su silencio cual mudos testigos, 220 años (de 1770 a 1990) de la historia de Yecla.

11. M.^a Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia, Vicent García Editores, S.A., Noviembre de 1989, Tomo III, p. 157.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I

1770, enero 7. Yecla

La Orden Tercera de Yecla toma el acuerdo de escribir a Valencia para pedir los azulejos que se han de hacer para el guardapolvo y pavimento del camarín de su capilla.

LIBRO DE ACTAS Y DECRETOS DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE PENITENCIA DE N. SERAPHICO PADRE SAN FRANCISCO DE LA VILLA DE YECLA, desde su constitución en el año 1720. Acta de la Junta de 7 de enero de 1770.

«En la Villa de Yecla, y Capilla de María Santísima de los Dolores, propia de esta 3.^a Orden, se juntaron los Vocales de la Venerable Junta, día 7 de enero de 1770 y habiendo invocado la asistencia del Espíritu Santo, se confirieron algunos puntos de reforma, pertenecientes a la guarda de las costumbres antiguas loables de esta 3.^a Orden. Ytt. se dio comisión a Ntro. Hno. Ministro Dn Alonso Puche, Y al Hno. Dn Pedro Muñoz Melero, para que estuviese a su cargo el escribir a Valencia para los Azulejos que se han de hazer para el guardapolvo y pavimento de nuestro Camarín, cuio encargo admitieron con igual gusto que humildad. Ytt. se admitieron para tomar el hábito a: Antonio

Ybáñez de Marco; Juana Soriano de Bautista; Ana Martínez de Muñoz; y para la profesión y número a Luisa Bañón viuda; Luisa Pérez de Hernández; Salvador Muñoz de García, y Juan Martínez Olivares. Y no ofreciéndose otra cosa se disolvió la Junta, de que yo el Secretario doi fe. = »

Fr. Pedro Luzón, comisario visitador (rubricado)

Dn. Ginés Palao, pro-ministro (rubricado)

Por la Venerable Junta, Bartholomé Yvárez Gil, Secretario (rubricado).

II

1770, abril, 22. Yecla

La Orden Tercera de Yecla designó a dos individuos profesos como comisionados para escribir, ajustar y conducir hasta la conclusión las obras de alicatado del guardapolvo y camarín de su capilla.

LIBRO DE ACTAS Y DECRETOS DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE PENITENCIA DE N. SERAPHICO PADRE SAN FRANCISCO DE LA VILLA DE YECLA, desde su constitución en el año 1720. Acta de la Junta Particular de 22 de abril de 1770.

«En 22 de abril de 1770 se juntaron los Vocales de esta 3.^a Orden, y habiendo invocado al Espíritu Sto., *se trató sobre los azulejos del Camarín*, por lo qual se dio Comisión con amplia, y plena facultad, sin restricción alguna a los hnos. Dn. Alonso Puche Ortuño, y Dn. Pedro Muñoz Melero, *para escribir, ajustar y conducir d(ic)ha obra, hasta la conclusión de ella, o ya sean d(ic)hos azulejos de Valencia, o ya sean de la Alcora, especialmente los de los seis quadros de los pasos de la Passión, y algunos otros azulejos para los pedestales de las columnas.* Y no ofreciéndose otra cosa se disolvió la junta, de que yo el Secretario doi fe. = »

Fr. Pedro Luzón, Com^o Visit(ado)r (rubricado).

D. Alonso Puche Ortuño, Ministro (rubricado).

Por la Ve. Junta, Bar(tolo)mé Ybáñez Gil, Sec(reta)rio (rubricado).

SOBRE LA MODÉLICA FUNDACIÓN Y DOTACIÓN DE UN CONVENTO CARMELITANO DEL SIGLO XVII EN BILBAO

Pedro Echeverría Goñi
Javier Vélez Chaurri

Pocos complejos conventuales de los siglos XVII y XVIII como los de los carmelitas descalzos siguen de forma invariable una normativa interna emanada, como ya señalamos hace casi diez años, del capítulo general de 1604 y recogida en la regla primitiva y las constituciones de la Orden impresas en Uclés en 1623, en total sintonía con el espíritu austero propugnado en los escritos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz¹. El gran historiador y cronista de la Orden del Carmelo, el padre Silverio de Santa Teresa recogió la reglamentación sobre las características de los conventos carmelitanos, elaborada para unificar los criterios constructivos y al padre Félix Mateo de San José debemos el primer intento de recopilación y valoración de la fórmula arquitectónica carmelitana².

Estos reglamentos fueron llevados rigurosamente a la práctica en la mayor parte de las fundaciones de la Orden conservadas, pero en pocas ocasiones contamos con una información tan pormenorizada como la que nos brinda el acta de fundación del Convento de Carmelitas Descalzos de San Joaquín de Bilbao otorgada por don Martín de Saavedra en 1680³. Resulta tan fresca y descriptiva que, pese a no haberse llevado a la práctica por distintas circunstancias, permite no sólo un estudio ideal y reconstructivo de lo que iba a ser esta gran fundación, sino su aplicación práctica a la arquitectura conventual y a otros ámbitos sacros.

La *escritura de fundación y donación* del nuevo convento de Carmelitas Descalzos de Bilbao se formalizó el 25 de marzo de 1680 dentro del castillo de la ciudad de Pamplona, del que era gobernador su promotor *don Mar-*

*tín de Saavedra Ladrón de Guevara, conde de Atalau*⁴. Para este efecto hizo entrega a la provincia de Nuestra Señora del Carmen de Castilla la Vieja de 2.200 ducados de plata que formaban parte de la herencia de su madre doña Luisa de Guevara y Manrique, viuda de don Martín de Saavedra y Guzmán, caballero de Calatrava y Capitán General del Nuevo Reino de Granada. En el testamento de doña Luisa de Guevara se disponía ya que con las rentas de una encomienda en Santa Fe de Bogotá, que había aportado a su matrimonio, se fundase el dicho convento.

Varias son las *razones para la nueva fundación* esgrimidas por don Martín de Saavedra que aparecen a lo largo del acta. La fundamental es el cumplimiento de la manda testamentaria de su madre que coincidía con «su mera espontanea voluntad y sin inducimiento alguno», a la que acompañan diversos motivos de fervor religioso, entre ellos «sólo por más servir a Dios y en eusequio de la Madre Santa Theresa de Jesús y para que su Sagrada Religión baia en aumento». Otro de los motivos fue destinar el presbiterio de la iglesia a panteón del fundador y sus sucesores, y a capilla de patronato donde se dijera misas en sufragio de las almas de don Martín y de sus padres. También se preveía que en este convento pudieran retirarse, si así lo deseaba, el fundador o herederos «bi-viendo con gran virtud y exemplo», siempre contando con el consentimiento del prior y la comunidad. A estas motivaciones se puede agregar una muy puntual contenida en el codicilo del propio conde de Atalau en la que se insiste en la conveniencia de esta fundación en Bilbao «para la reducción de muchos erejes» que en esa ciudad había.

1. R. Fernández Gracia y P. L. Echeverría Goñi, «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. *Arquitectura*». PV (1981) pp. 788-790. En este trabajo se cita y extracta la REGLA PRIMITIVA, Y CONSTITUCIONES DE LOS RELIGIOSOS DESCALÇOS DE LA ORDEN DE N. SEÑORA DEL MONTE CARMELITO DE LA CONGREGACION DE ESPAÑA, HECHAS POR AUTORIDAD APOSTOLICA DE NUESTRO SANTISSIMO PADRE CLEMENTE PAPA VIII. EN EL CAPITULO GENERAL QUE SE CELEBRO EN EL CONVENTO DE S. PEDRO DE PASTRANA, AÑO DE M.DC.III AÑO (escudo del Carmen descalzo), 1623, EN UCLES, POR DOMINGO DE LA IGLESIA. P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, *Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden*. Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte. Pamplona, 1982, pp. 185-188. En esta obra se glosan las Constituciones de 1604 en lo relativo a la figura de los tracistas o artífices de la Orden.

2. P. Silverio de Santa Teresa, *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. T. VIII (1600-1618), Burgos, 1938, pp. 702-703. Reglamentación sobre las características de los conventos carmelitanos. P. Félix Mateo de San José, «Canon arquitectónico en la legislación carmelitana», *Rev. El Monte Carmelo* (1948), pp. 117 y ss.

Entre los historiadores del arte contamos también con excelentes especialistas en este tema como L. Cervera Vera, «La iglesia del monas-

terio de San José de Ávila», *Bol. Soc. Esp. de Excursiones* (1950), pp. 26-32. A. Bustamente García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid». BSAA (1975), pp. 369-388. J. J. Martín González, «El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana». BSAA (1976), pp. 305-324. J. M. Muñoz Jiménez, *Fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635). Arquitecto*. Santander, 1990 y *La Arquitectura carmelitana*. Ávila, 1990.

Sobre otros aspectos del arte carmelitano véase J. Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, A. Jiménez Landi y J. de la Puente, *Santa Teresa y su tiempo*. Madrid, 1971.

3. Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Martín Sanz, 1680, n. 24. Fundación y donación del convento de carmelitas descalzos de Bilbao.

4. En el acta de fundación se señala que don Martín de Saavedra es «conde de Atalau, inmediato sucesor al condado de Escalante, marquesado de Rucandio, vizcondado de Treseño de la casa de Çavallos y Cavieres de la casa de Abendaño, Gamboa, Olaz, Irquiso, de la casa de Arazuri, Montalbán, Esparza y Acotáin, de la villa de Villareal de Álava, de la villa de Valdevilgo y de la villa de Pontexos y residente al presente en esta ciudad».

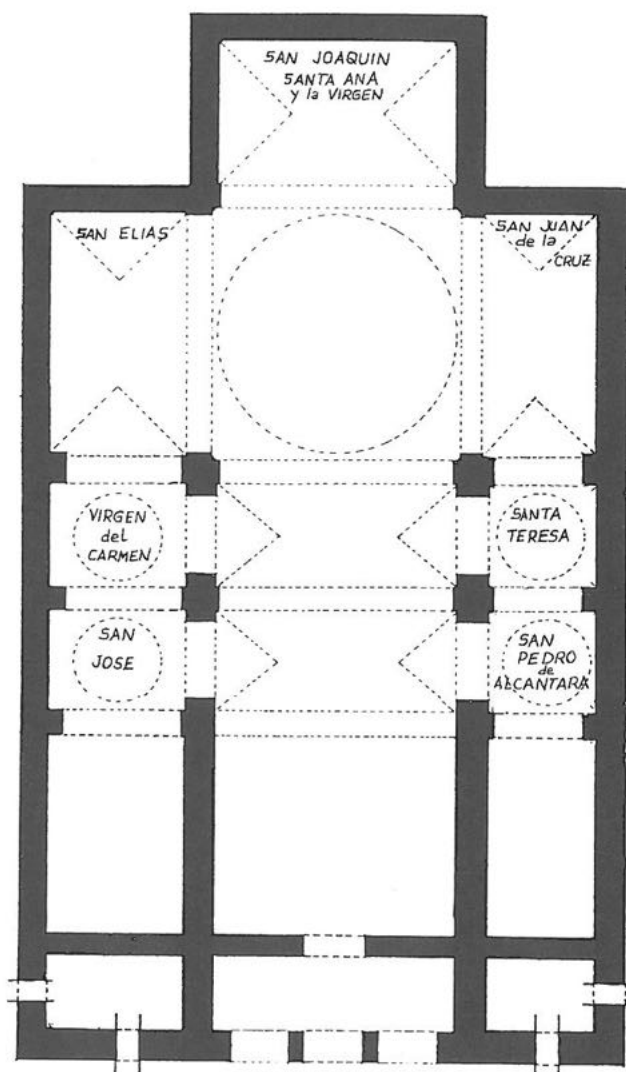
Una buena explicación de todo lo precedente la podemos encontrar en los *perfiles biográficos del fundador y sus padres* y en la institución mediante la que se iba a financiar el nuevo convento. Los datos que poseemos sobre don Martín de Saavedra Ladrón de Guevara proceden principalmente de su codicilo fechado el 29 de febrero de 1680 en el castillo de Pamplona que modificaba su testamento expedido en Bilbao el año anterior⁵. De sus mandas se deduce que pertenecía a una noble estirpe no sólo por los numerosos títulos que poseía y que se acreditaban con el cuadro de su árbol genealógico que dispuso se colocara en su capilla de enterramiento, sino también por sus estrechas relaciones con distintos nobles como el duque de Medinaceli, el marqués de la Mota, el conde de La Puebla y el conde de Fuensalda. La condición de hombre de armas de este gobernante del castillo queda atestiguada por ejemplo en la manda por la que obsequia al virrey de Navarra (conde de Fuensalda) «el caballo mejor que tengo y dos pistolas que io tengo, en memoria de mi buen afecto».

Nos brinda una idea de su nivel cultural la posesión de una biblioteca con abundantes títulos que distribuyó entre los conventos de Carmelitas Descalzos —los de «Deboción»— y de Santo Domingo —los de «Ystoria»—. Su piedad religiosa, que le llevó a fundar este convento, también se comprueba en la fundación de 2.000 misas a celebrar a partes iguales entre los conventos de Santo Domingo y San Francisco y en la disposición por la que ordenaba «ser enterrado en el Convento de los Padres Carmelitas descalzos de la dicha Ciudad, al subir de las gradas de la Capilla maior, donde el sazerdote pone los pies quando está celebrando la misa». Tanto nuestro personaje como la fundación que aquí estudiamos se hallan íntimamente vinculadas al Nuevo Reino de Granada, posiblemente el lugar de nacimiento de don Martín de Saavedra, vínculo que se fortalece por la relación, como procurador suyo, con el padre Alonso Pantoja, prior general de Indias y conventual en el Colegio Imperial de la villa y corte de Madrid.

Como tantas otras realizaciones de época moderna, el intento de fundación del convento de Bilbao estaba basado en los caudales americanos de una *encomienda* de Santa Fe de Bogotá que había sido administrada por don Martín de Saavedra y Guzmán y su esposa doña Luisa de Guevara y Manrique. Don Martín, natural de Córdoba, vistió el hábito de la orden de Calatrava y sirvió al rey en distintos puestos de gobierno en Italia y en In-

dias. Llegó a ser Capitán General del Nuevo Reino de Granada en el Virreinato de Nueva España desde 1637 y pasó los últimos años de su vida en la corte de Madrid⁶. Su esposa doña Luisa, que llevó en dote al matrimonio la encomienda, fue enterrada en el convento de Nuestra Señora de Atocha de Madrid.

La encomienda de Santa Fe de Bogotá fue heredada por don Martín de Saavedra de su madre. De ella procedían los 2.200 ducados de plata para la fundación del convento de Descalzos de Bilbao. Para garantizar la construcción, dotación y mantenimiento del convento durante el mayor tiempo posible, el fundador cedía las rentas producidas por la encomienda durante su vida y solicitaba además de su majestad «por quareinta años de servicios que tiene del dicho su padre y por los que el otorgante tiene de menino, aga merced de dicha encomienda por



Reconstrucción ideal de la planta de la iglesia conventual de carmelitas de Bilbao, con especificación de los altares. (Según el acta fundacional)

La imagen muestra una firma manuscrita en tinta oscura. La firma es muy fluida y decorativa, con grandes volutas y trazos entrecruzados. Se puede distinguir el nombre 'Martín de Saavedra' en la parte superior y 'Ladrón de Guevara' en la parte inferior, aunque está muy entrelazado.

Firma autógrafa de don Martín de Saavedra Ladrón de Guevara

5. A.G.N. Prot. Not. Pamplona. Martín Sanz, 1680, n. 38. Codicilo de don Martín de Saavedra.

6. A. D. Alcedo, *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. T. II. Madrid, 1967, p. Voz Granada. Capitanes generales del Nuevo Reino de.



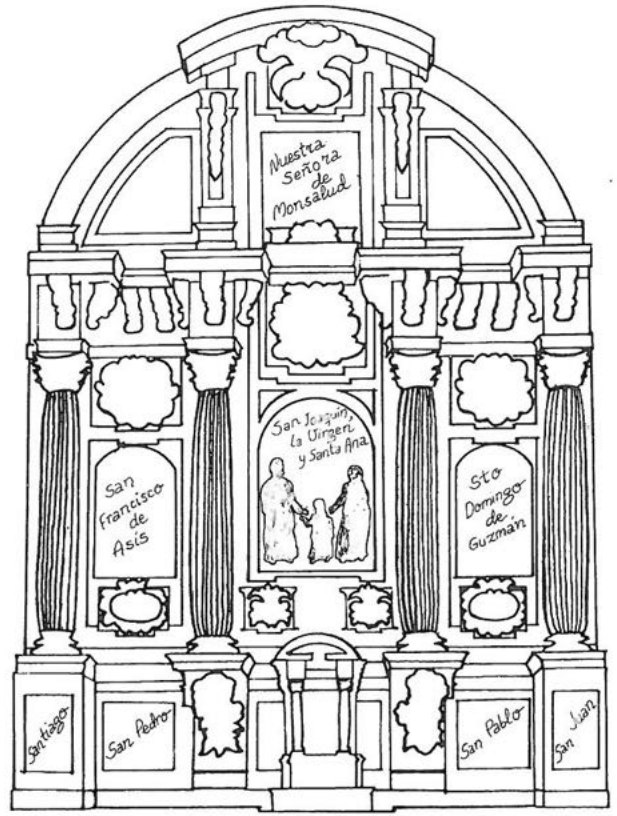
Fachada de la iglesia de carmelitas descalzos de Pamplona

cincuenta años o por dos vidas más»⁷. En caso de que el rey concediese esta facultad, don Martín ordenaba al administrador de la encomienda en América, don Diego de Pastrana, contador mayor del Reino de Granada, la entrega de las rentas al padre provincial de Carmelitas Descalzos de San Elías de Castilla la Vieja. El proyecto de construcción del convento no fue llevado finalmente a la práctica, posiblemente por la negativa real a conceder el citado disfrute de las rentas de la encomienda.

* * *

Siempre de acuerdo con la traza delineada por un tracista de la Orden, que solía ser hermano lego, *el complejo conventual* de la capital del Señorío debía tener como núcleo de referencia un *claustro* construido «según las leyes y el estilo de la orden», es decir, austero, con unas dimensiones entre 55 y 60 pies de largo y entre 9 y 10 de ancho «pidiendo se dispense todo lo que se pudiese en su capacidad».

Adosada a la crujía meridional se debía situar una *iglesia* «muy suntuosa», con la clásica planta de cruz latina, cabecera recta, capillas laterales entre contrafuertes con «sus medias naranjas con sus pechinas», un profundo coro en alto a los pies y nartex de entrada. Este modelo de templo conventual que bebe en la tradición postherreriana, fue codificado ya desde comienzos del siglo XVII por los tracistas carmelitas y jesuitas y fue divulgado ampliamente por el «Arte y uso de Architectura» del agustino fray Lorenzo de San Nicolás⁸, generalizándose incluso a la arquitectura parroquial. Como iglesia que era de patronato de don Martín de Saavedra y de sus sucesores, debía ostentar «en las quatro claves de la ca-



Reconstrucción ideal de la traza y programa iconográfico del retablo principal del convento de carmelitas de Bilbao. (A partir del acta fundacional)

pillas maior un escudo de todas las armas que me pertenezzen».

Además de marco de las funciones litúrgicas específicas, el interior del templo debía servir también para los enterramientos, dándose una clara jerarquización de ámbitos. Bajo el presbiterio se debía construir una cripta o «bóveda debaxo de la capilla maior con sus nichos y su altar para entierro de los Relixiosos muy hermoso y claro». La capilla mayor se reservaba para el fundador y sus descendientes, situando en el lado del Evangelio, lugar de privilegio, su monumento funerario. La nave de la iglesia quedaba libre «para que se puedan enterrar en ella todos los que quisieren», disposición de don Martín para fomentar «la devoción de los fieles al Glorioso San Juachin, de quien ha de ser la bocación de la dicha yglesia». Finalmente algunas capillas podían ser adquiridas por particulares con permiso del padre prior y de la comunidad. Aneja a la cabecera de la iglesia en el lado de la Epístola debía colocarse una *sacristía* «con la proporción y umildad que se permite en dicha Relixión y orden, con su oratorio y labador en ella».

La *fachada*, pieza destacada del conjunto, iba a responder al modelo bien definido desde comienzos del siglo XVII por arquitectos como Fray Alberto de la Ma-

7. Una fuente de primera mano para el estudio de esta institución la encontramos en J. de Solórzano y Pereyra, *Política indiana* (1647), t. II, Madrid, 1972. En su libro III «En que se trata de las encomiendas de los Indios», pp. 6-7, se dice que «les daban los indios por tiempo limitado, y mientras otra cosa no dispusiese el rey y les encargaban su instrucción y enseñanza en la Religión y buenas costumbres, encomendándoles a llamarse Encomiendas y los que recibían los Indios en esta

forma, Encomenderos», y en la p. 208 se señala que «os hago merced de tantos ducados de renta en Indios vacos por dos vidas conforme a la ley de sucesión». Más específicamente puede consultarse a J. Ruiz Rivera, *La encomienda y mita en Nueva Granada. Siglo XVII*. Sevilla, 1975.

8. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de Architectura*. Madrid, 1663.

dre de Dios en el convento de la Encarnación de Madrid y que contaba con ejemplos tan señeros en la propia ciudad de Pamplona, donde fue redactada el acta fundacional, como las fachadas de la iglesia de las Agustinas Recoletas, trazada por el arquitecto cortesano Juan Gómez de Mora en 1624 y principalmente la del convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana, obra de la que en el contrato de 1667 se especificaba debía ser «al modelo y fachada como la del convento de religiosos de Lascano en la provincia de Guipúzcoa». También en Bilbao, ciudad a donde iba destinada esta fundación, eran visibles ya desde comienzos del siglo XVII fachadas conventuales tan arquetípicas como la del templo de los Santos Juanes de la Compañía de Jesús, terminada antes de 1624. Como ordenaban los reglamentos de la orden, en la fachada del nuevo convento de Carmelitas de Bilbao se debían situar en perfecta simetría «un escudo muy Grande en medio de los dos de la Relixión —el Monte Carmelo con tres estrellas— y encima el Retablo de piedra labrada (con el grupo de) San Joachin, la virgen y Santa Ana».

El complejo conventual que se pretendía fundar en la capital del Señorío respondía, al igual que otros conjuntos similares, a un plan preconcebido y reglamentado por las Constituciones de la Orden que pretende la mayor funcionalidad respetando siempre el espíritu de la orden carmelitana, contemplación y apostolado. Sus diversas *dependencias* se debían distribuir sin grandes variaciones en torno al claustro. En su dotación se preveía la existencia de una comunidad de «treinta Relixiosos» y, a lo menos veinte y quatro de misa si fuere posible y se pudiere», para los que se habían de habilitar otras tantas *celdas* que no fueran «mayores de onze pies en cuadro ni menos de diez, ni mas altas de ocho o nueve». Tras las obras de la iglesia con su sacristía, los claustros y un gran *huerto* cercado por el muro perimetral, en el acta se disponía la construcción en el segundo piso de una buena *librería* «conprando la biblia Sacra y todos los padres de la yglesia de la ynpresion de Arias Montano de anturpia, haciendola traer de paris»⁹.

Una vez terminadas todas estas dependencias fundamentales «de lo que sobrare hecha la fábrica del dicho Convento y guerta» se habían de edificar una *hospedería* y la enfermería. Fuera de la clausura se proyectaba edificar «un quarto al lado de la calle con puerta a modo de ospedería para una Semana Senta, para un señor obispo o prelado que pasa de camino» que contaría con dos pisos y varias habitaciones. Después se debía hacer una buena *enfermería* «a la qual se a de dotar también (de) limosna para médico cirujano, botica, conservas y algunas aves».

9. Se trata de la llamada «Biblia Regia o Políglota» traducida por un equipo a cuyo frente se encontraba el famoso polígrafo español Benito Arias Montano y cuya primera edición fue impresa en 1572 en Amberes de donde adopta su nombre (Anturpia). Q. Aldea, T. Marín y J. Vives, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. T. I. Madrid, 1972, pp. 90-92.

10. M.^a C. García Gainza, «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada». BSAA (1972), pp. 372-389.

11. P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández García, «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico». P.V. (1981), pp. 820-827.

12. J. J. Martín González, *Escultura barroca castellana*. T. I. Madrid, 1959, p. 68. «El retablo del convento vallisoletano de Jesús y Ma-

El *exorno* parlante de esta iglesia carmelitana, detallado minuciosamente en las cláusulas fundacionales, preveía la colocación de varios retablos y grupos escultóricos pétreos. El *retablo mayor* había de ajustarse en traza e iconografía «al modo del Retablo de San Lorenzo de Valladolid» circunstancia nada extraña si tenemos en cuenta que la nueva fundación iba a ser incorporada a la provincia carmelitana de Castilla la Vieja y que los talleres vallisoletanos marcaban las pautas a seguir en la construcción de retablos¹⁰. Este dato pese a corresponder a una obra desaparecida, fortalece la filiación vallisoletana de muchos de los retablos conventuales ejecutados, una vez superado el ecuador del siglo XVII, en el País Vasco y Navarra, como por ejemplo el retablo principal del convento de Carmelitas Descalzos de Pamplona ejecutado para 1670 con traza del fray Francisco de Jesús y María¹¹ siguiendo el modelo del retablo mayor del convento vallisoletano de Jesús y María a su vez construido en 1658 con trazas del madrileño Sebastián de Benavente¹².

Con estos antecedentes es fácil adivinar que el retablo de Bilbao respondería al modelo prechurriqueresco o madrileño, de mayor unidad estructural, con grandes columnas de fuste acanalado y ya con una abultada decoración vegetal de talla. El retablo había de ser «todo de talla», «dorado sin estofado ninguno» y constaría de banco, cuerpo principal dividido en tres calles y ático. Presidía este retablo, al igual que la fachada, el grupo trinitario de San Joaquín, la Virgen y Santa Ana, representación referida a la genealogía de la Virgen y de Cristo y una de las devociones carmelitanas más enraizadas y que Santa Teresa de Jesús relacionaba con la Trinidad Celeste¹³. Estos grupos tan naturalistas alcanzaron gran éxito en la escultura castellana a partir de modelos de Gregorio Fernández como el de la Sagrada Familia de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid¹⁴. Flanqueaban al grupo principal los bultos redondos de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán como fundadores de las órdenes de predicadores. En el banco se alineaban de izquierda a derecha Santiago, San Pedro, San Pablo y San Juan en tanto que en el ático se encontraba la imagen de Nuestra Señora de Monsalud¹⁵.

Los *retablos colaterales* tenían que estar dedicados a «nuestros padres» San Elías y San Juan de la Cruz, legionario fundador de la orden del Carmelo el primero y artífice, junto a Santa Teresa, de la reforma de la Nueva Observancia el segundo. Estos retablos como los demás laterales serían una versión reducida del retablo mayor. Las capillas laterales debían estar presididas por los altares de Nuestra Señora del Carmen y San José, las del

ría, hecho en 1658, según traza de Sebastián de Benavente, vecino de Madrid, viene a comprobar que el nuevo modelo de retablo es de procedencia madrileña».

13. J. M. Caamaño Martínez, «El arte de los carmelitas en Palencia», en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*. Palencia, 1990, p. 204.

14. J. J. Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980, p. 221.

15. Vid. nota 5. En su codicilo, don Martín de Saavedra ordenaba a sus sobrinos que favorecieran económicamente al convento de Nuestra Señora de Monsalud.

lado del Evangelio, y por Santa Teresa y San Pedro de Alcántara, las de la Epístola. Las tres primeras son devociones específicas de los carmelitas en tanto que la del franciscano San Pedro de Alcántara se justifica por su condición de director espiritual de Santa Teresa. A excepción del de la Virgen del Carmen, en el resto de los retablos acompañaban a estas imágenes, lienzos de pintura en los áticos. En el de San José se alojaba un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, virgen aparecida y orante, patrona de Méjico y relacionada con el origen americano de esta fundación. El de «Nuestra Madre Santa Teresa» llevaría en el ático un retrato de «Nuestra Señora de Atocha» devoción muy sentida de la madre del fundador doña Luisa de Guevara que había sido enterrada precisamente en el convento de la Virgen de Atocha «extramuros de la villa de Madrid». El de San Pedro de Alcántara estaría rematado con la imagen de la venerada virgen salmantina del santuario de Nuestra Señora de la Peña de Francia. A todos estos retablos se añadía un altar de Santa Teresa en la cripta destinada a los religiosos.

Debían de completar el exorno escultórico del convento de San Joaquín de Bilbao los *sepulcros* de arco-solio de don Martín de Saavedra, abierto en el lado del Evangelio y, en caso de contraer nupcias, el de su mujer en el muro frontero del presbiterio. Pocas cláusulas, incluso en un documento tan minucioso como el que aportamos resultan tan ilustrativas como la que dispone que «alado del evangelio se ponga mi sepulcro con estatua mía *como se acostumbra*, de piedra mármol o jaspe con su escudo encima». Con esta descripción y con buenos exponentes plásticos como el coetáneo de hacia 1680 de don Antonio de Urrutia y Salazar, caballero de Santiago en la ermita de San Antonio de La Herrería (Zalla) o como el de don Martín Carlos de Menos y su mujer en el convento de Concepcionistas Recoletas de Tafalla contratado en 1738, es fácil saber que se referían a los bultos de orantes en actitud de adoración perpetua, modelo que se popularizó a partir de los enterramientos reales de la iglesia del Monasterio del Escorial¹⁶.

16. J. M.^a Azcárate, «Los enterramientos reales en El Escorial». Goya (1963), pp. 130-139. C. von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid, 1984. p. 56. Recoge el motivo del orante en «adoración perpetua» tipificado por Bruhns. M. J. Redondo Cantera,

El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía. Madrid, 1987, pp. 124-132. Analiza minuciosamente la iconografía del orante a lo largo de la historia.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE MANZANARES. NUEVOS DATOS SOBRE LA ARQUITECTURA EN EL CAMPO DE CALATRAVA EN EL SIGLO XVI

Jesús Espino Nuño

El desarrollo artístico de la zona manchega permanece en gran parte ignorado. Su carácter periférico respecto a centros creativos importantes, como Toledo, ha hecho que no se le haya prestado la suficiente atención. Con la presente comunicación, que forma parte de la investigación de mi memoria de licenciatura sobre la arquitectura de la encomienda calatrava de Manzanares, quiero aportar nuevos datos que ayuden a ir completando este panorama. Se centra en dos temas, relacionados con dos documentos inéditos: por una parte, la cronología y etapas constructivas de la iglesia parroquial; por otra, el papel jugado por la Orden de Calatrava en el proceso constructivo de la misma, reflejo de su actitud en esta materia en los territorios de su jurisdicción. Los resultados obtenidos son difíciles de valorar más allá de la propia individualidad del monumento, debido a la mencionada falta de estudios sobre la arquitectura religiosa del período. Por eso no siempre se podrá ir más allá del dato concreto o de la hipótesis de trabajo, sobre todo en lo que respecta al segundo aspecto a tratar.

También hay que señalar que la iglesia se quemó durante la Guerra Civil, destruyéndose su interior salvo algunas capillas, conservadas parcialmente en la actualidad. Sin embargo, nos podemos hacer una idea bastante aproximada del mismo gracias a testimonios gráficos anteriores a este suceso, en los cuales nos vamos a basar para su análisis arquitectónico.

A finales del siglo XV, el crecimiento de la población de Manzanares iba a ser la causa de la sustitución de la primitiva parroquia de la Asunción por un nuevo templo. La noticia más antigua que tenemos hasta el momento nos la ofrece la visita general de 1495, año en el que las obras debían de estar prácticamente en sus inicios, por lo que se desprende de la propia documentación¹. Hay que esperar a los primeros años del siglo XVI, concretamente a 1509, para encontrar datos que nos hablen de la buena marcha de la construcción². Tras un paréntesis de algo más de veinticinco años se llega a 1540³, fecha en la que la iglesia se encuentra prácticamente acabada, restando tan sólo por construir la torre

(que incluía en su cuerpo inferior la capilla bautismal), la tribuna y una capilla, «la postrera de la dha yglia» (¿la de Quiteria Martínez?)⁴.

Sin embargo, aún había de sufrir una reforma importante. Se trata de las obras que afectaron a la configuración de la cabecera y que se documentan en el año 1564. En esta fecha se tiene la necesidad de ampliar el presbiterio, ya que el existente se había quedado pequeño. Para ello se contrata la intervención del maestro Enrique, de la vecina ciudad de Almagro, sin que sepamos si es él mismo u otro quien lleva a cabo la realización práctica del proyecto. En cuanto a su identidad, podría tratarse del mismo maestro Enrique que se documenta como tracista en la iglesia almagreña de la Madre de Dios. La financiación corrió, en parte, a cargo de la población, cuyos donativos se sumaban así a los propios bienes de la iglesia. También se alude a la ayuda del comendador, pero sobre este tema volveremos más adelante.

El resultado es, como se puede ver en la fotografía anterior a 1936, una iglesia que cumple las características que definen este tipo de edificios de finales de la Baja Edad Media y que tienen sus orígenes en la segunda nave mitad del siglo XV. Se trata de un templo de una sola —que consta de cinco tramos— con tribuna a los pies,



Exterior de la iglesia de Manzanares visto desde el sur (antes de 1936)

1. «...e asymismo vos mucho encargamos la obra d̄la yglesya q̄ teneys prinçipiada trabajos como vaya adelant̄ pues q̄ el pueblo a dios gracias esta cresçido e la ha bien menester». AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.109, 37, f. 129 v. 1.495, mayo, 25.

2. (136 v.) «prymeramente vynos la yglia nueva que teneys començada a hazer y fallamos que teneys fecha buena parte della por lo qual vos damos muchas gr̄as e vos mandamos de parte de su alteza e horden que con mucha dilygencia trabajos de la feneçer e acabar de la māna que la teneys començada lo qual poned luego en obra pues quedan

dineros p̄a que la d̄ha obra no pare». AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.076, 7. 1.509, noviembre, 29.

3. Debía estar ya terminada en sus aspectos fundamentales en 1534, año en el que aparece como iglesia parroquial con culto, nombrándose a la parroquia de la Asunción como «yglesia vieja parrochial». Entre esta fecha y 1540 parece que lo único que se construye es la sacristía.

4. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.111, 12, fol. 50v-53r. 1.540, octubre, 28.



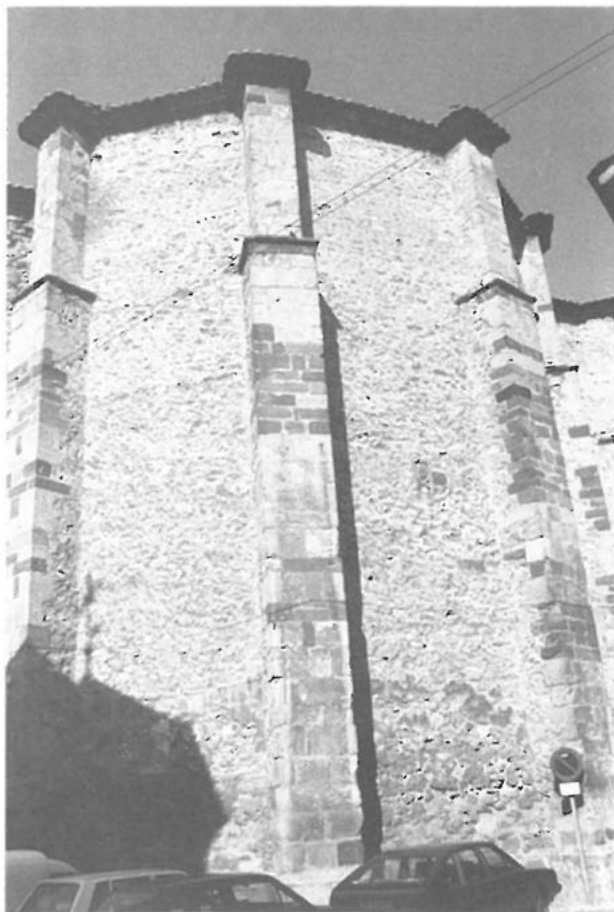
Exterior de la iglesia de Manzanares en la actualidad

crucero de pequeño desarrollo y capilla mayor única de poca profundidad, del mismo ancho que la nave y con planta poligonal de cinco lados. Se configura así un espacio interno claro y nítido, focalizado en la cabecera, donde la fusión del presbiterio con el crucero crea un ambiente que domina la totalidad del templo, tal y como ha señalado Víctor Nieto al referirse a los orígenes de este tipo en las obras del periodo de los Reyes Católicos⁵. A la consecución de esta unificación espacial colaboran otros aspectos, fundamentalmente la pérdida de la verticalidad de los arcos al disminuir la altura de la clave, originándose así una tendencia hacia la horizontalidad que permite la «concentración» espacial que hemos comentado frente a la proyección en altura del período clásico, característica ésta que va a definir a los espacios del gótico final⁶.

Tal y como acabamos de ver, la iglesia presenta una unidad espacial clara. Sin embargo, las dos etapas constructivas se diferencian perfectamente, evidenciándose la transición al mundo renacentista en la zona de la cabecera, cuyas trazas se deben, como ya dijimos, al almagreño maestro Enrique. En efecto, tanto las cubiertas (bóvedas de crucería con terceletes y combados) como los soportes que articulan los muros de la nave (pilar con columnas adosadas, acabado en un capitel corrido con decoración vegetal) responden a estructuras plenamente góticas.

A planteamientos similares responde la capilla fundada por Quiteria Martínez en el lado del Evangelio bajo la advocación de San Ildefonso, que ya se encuentra terminada en 1564, como se menciona en la visita de ese año⁷. Conservada en parte en la actualidad, presenta una bóveda de crucería en la que a los terceletes y a los combados se le van a unir nervios de ligazón, formando un diseño octogonal. La configuración del arco de entrada y de la ventana que da al exterior, así como los elementos de soporte que los forman, nos remiten una vez más al mundo gótico: estructuras abocinadas, finas columnillas con basas de estructura poligonal, ...

La situación cambia en la cabecera, donde aparecen, como ya comentamos, los primeros elementos que apuntan a una introducción del nuevo lenguaje renacentista. La bóveda, que sigue siendo de crucería, presenta una estructura ya característica del siglo XVI, con la presencia de nervios curvos que la enriquecen desde un punto de vista decorativo, presentando un típico diseño estrella-



Vista del ábside desde el este

do. Dentro de esta misma línea debía estar la cubierta de la capilla mayor, mientras que los brazos del crucero debían hacerlo con crucería de terceletes y combados, como encontramos en otras construcciones contemporáneas de la zona, como es, por ejemplo, el caso de la iglesia parroquial de Tembleque.

Pero es en la configuración y articulación de los soportes donde aparecen las diferencias más significativas con la primera fase. Frente a los pilares góticos de la nave, ahora nos encontramos con grandes soportes columniformes delimitando el crucero, adosados a las esquinas del mismo. Algunos de los elementos que componen su estructura, como basas y fustes, responden a modelos del nuevo lenguaje. Presentan un esquema muy similar a los de la iglesia de la Madre de Dios de Almagro. También en el encuadre exterior de los vanos de esta zona aparecen soluciones renacentistas, aplicadas aquí de una manera más coherente. De todos modos, se trata de asimilaciones bastante superficiales del nuevo lenguaje, aplicadas a un contexto estructural al que no modifican.

Los primeros ejemplos en los que el nuevo lenguaje va a aparecer aplicado de manera coherente y unitaria, como un conjunto y no como elementos epidérmicos de

5. V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, pp. 19-21.

6. Leopoldo Torres Balbás, *Arquitectura gótica*. Madrid, 1952, pp. 260 y 373.

7. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.082, 14, fol. 3v. 1.564, diciembre, 23.



Interior de la iglesia desde el oeste (antes de 1936)



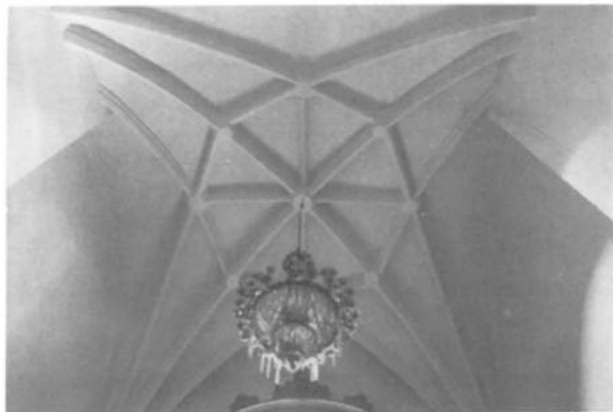
Lado de la Epístola y brazo meridional del crucero. Capilla de los Salinas (s. XVII) (antes de 1936)



Interior visto desde el este después del incendio de 1936



Entradas a las capillas de S. Ildefonso (izda.) y la Transfiguración (dcha.) en la actualidad



Cubierta de la capilla de S. Ildefonso en la actualidad

la estructura arquitectónica, son las capillas que se van a levantar a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tales como la de San Miguel o la de la Transfiguración⁸, ambas en el lado del Evangelio, fundadas por el clérigo Cristóbal Ruiz y por Miguel Merino respectivamente, o la propia sacristía de la iglesia, construida en el último tercio del siglo debajo del altar mayor y que no formaba parte de la traza dada por el maestro Enrique para la cabecera⁹. Es en estos ambientes, «secundarios» dentro del principal, donde aparecen, pues, las primeras formulaciones plenamente renacentistas en la villa de Manzanares, hecho bastante frecuente en este período¹⁰. Una situación similar nos encontramos en el exterior¹¹, donde los elementos renacentistas aparecen insertados en una estructura predominantemente neutra, como elementos aislados, no articulados orgánicamente con el conjunto.

Como ya dijimos al principio, cualquier tipo de valoración del edificio resulta prácticamente imposible ante la práctica ausencia de estudios que sobre el tema se han realizado. Sin embargo, la relación de la parroquial de Manzanares con otras iglesias del entorno y de este mismo período, parece clara, tanto por lo que respecta a los volúmenes exteriores como a la configuración interna del espacio, así como a las soluciones arquitectónicas que en ella se adoptan. Templos como las iglesias parroquiales de Valdepeñas, Yepes, o sobre todo, la de Templeque, muestran unos paralelismos que nos permiten situar a nuestro edificio dentro de un contexto artístico bastante concreto, tanto cronológica como geográficamente. Esperemos que futuras investigaciones sobre la arquitectura del período en la región manchega puedan aportar

tar los datos cronológicos y de autoría que hoy nos faltan para poder establecer una visión coherente y una correcta valoración de la misma.

Finalmente, quisiera ocuparme del papel jugado por la Orden de Calatrava en el proceso constructivo de la iglesia de Manzanares, situada en territorio de su jurisdicción. Las Órdenes Militares no sólo tenían en sus territorios el poder secular, sino que también poseían la jurisdicción eclesiástica de los mismos, con los beneficios económicos que esto suponía, adquiriendo una importante autonomía en el campo religioso, lo que motivó frecuentes enfrentamientos con la jerarquía eclesiástica¹².

Actualmente no conocemos muy bien cual fue el papel jugado por la Orden durante los primeros tiempos de su existencia respecto a la construcción de iglesias en los territorios recién repoblados. Los datos que proporciona la documentación consultada se corresponden con una fecha muy avanzada (fines del siglo XV). Sin embargo, nos presentan una situación que, si hacemos caso a las palabras de los visitantes, responde a un modelo consagrado por el tiempo. Según éste, los bienes y rentas de la iglesia eran encomendados por la Orden al concejo de la villa para su administración; al mismo tiempo, el municipio se debía de hacer cargo de los edificios, ocupándose de su mantenimiento y de las obras que fuesen necesarias en los mismos¹³. En efecto, es el concejo de Manzanares quien aparece como principal promotor de la construcción del nuevo templo parroquial, al que se une la colaboración particular de los vecinos de la villa; así, tanto en 1500 como en 1509 se hace mención a la venta de parte de los propios concejiles (en concreto unas eras) para obtener fondos para la realización del mismo¹⁴.

Esta situación la corroboran los datos de 1564, referidos a la construcción de la cabecera. Sin embargo, se solicita también la participación del comendador, para «q̄ como tiene de costumbre dé favor y calor a la d̄ha obra pa q̄ vaya adelante como otras semejantes lo suele hazer y haze en esta villa y en otras partes»¹⁵. En efecto, aunque la administración de los bienes de la iglesia había sido confiada al concejo, la cesión no debió ser total, como demuestra la presencia del comendador en determinados asuntos relacionados con la iglesia (toma de cuentas, financiación de obras)¹⁶.

Un pleito que se sigue a finales de siglo entre el alcaide, de una parte, y la iglesia parroquial y concejo, de otra, parece que da nueva luz sobre esta cuestión. En él se discute una demanda interpuesta por los segundos res-

8. La de San Miguel ya está construida en 1577, como indica la visita de este año. Después de esta fecha se inició la de la Transfiguración, en la que se trabajaba aún en 1579 («Relaciones topográficas de los pueblos de España...», RAH, 9/3.954-3.960, tomo 4º, fol. 155v-156r).

9. La tesis doctoral de Enrique Herrera Maldonado aportará en un futuro muy próximo datos de gran interés sobre la autoría de estas obras.

10. V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *op. cit.*, pp. 186-187 y 238 ss.

11. Se trata de un edificio de mampostería con sillares sólo como refuerzo de los contrafuertes, en el que destacan los volúmenes de la cabecera la nave fue sobreelevada posteriormente al añadirse una galería de arcos de ladrillo, que la rodea totalmente.

12. E. Solano, *La Orden de Calatrava en el siglo XV. Los señores castellanos de la Orden al fin de la Edad Media*, Sevilla, 1978. p. 371.

13. (126r) «otrosy por quanto los vysytadores d̄la horden antiguamente suelen encomendar los byenes de las yḡlias a los alldes e rregidores de los pueblos (...) por ende de parte de su alteza e horden vos mandamos e de la n̄ra encargamos que ayays encomendada la obra e hazienda de las yḡlias desta v̄a dando cargo a buenas personas y de buena conçiencia e abonadas...». AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.076, 7; 1.509, diciembre, 4. Cf. también Solano, E., *op. cit.*, p. 367.

14. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.109, 53, fol. 201v; 1.500, Julio y AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.076, 7, fol. 125r; 1.509, noviembre, 29.

15. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.082, 14, fol. 5r, 1.564, diciembre, 23.

16. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.109, 37, fol. 129v; 1.495, mayo, 25 y AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.111, 12, fol. 21v.; 1.540 octubre, 28.

pecto a una cantidad de dinero que el último comendador parece que debía a la iglesia por una obra realizada en ella, que tan sólo es especificada por uno de los testigos como «trascoro» (pensamos que debe referirse a la construcción de la cabecera de la misma). Sea como fuese, el interés que muestra este documento reside en el hecho de que la colaboración del marqués de Priego, aparece en este caso concreto como un hecho forzado. En efecto, ante el Real Consejo de las Órdenes se le pide por parte de la iglesia y del concejo que «ayude» a la obra con tres mil ducados, siendo dictada sentencia en contra del marqués por mil quinientos ducados; sin embargo, este interpuso apelación siendo condenado finalmente tan sólo al pago de novecientos ducados¹⁷.

El interés de este proceso no reside tanto en el resultado del mismo como en la actitud del comendador. El simple hecho de que se recurriese al máximo organismo judicial que se ocupaba de los pleitos que surgían en territorio de las Ordenes y la sentencia favorable a la pe-

17. «A la pregunta dixo este tº que abra beynte años poco mas o menos que por parte del conçejo e yglesia desta vª se puso demanda al marques de pliego en el real conçejo de hordenes pidiendole que ayudase con tres mill ducados para la obra de un trascoro que se hazia en la dha yglesia e fue condenado a lo que este testigo se quiere acordar en mill e quinientos ducados y el dho conçejo tomo por el conçerto del dho comendador nuebeçientos lo qual save este /(38r) testigo porque fue solicitador de la quausa por este conçejo el qual tomo por conçerto

tición del concejo de Manzanares parecen indicarnos que su reclamación debía tener una base legal. Sin embargo, aunque es cierto que los testigos también hacen referencia a las donaciones del propio marqués, efectuadas en momentos de necesidad de la iglesia, su reticencia en el presente caso parece señalar a que sus obligaciones respecto a la iglesia parroquial, en cuanto máximo representante calatravo en el lugar, podían depender en algunos casos de su propia voluntad, de la interpretación que él hiciese de las mismas.

Así pues, la construcción del nuevo templo parroquial se nos muestra más bien como el empeño de la comunidad manchega que como parte de algún plan de la Orden para la reconstrucción, renovación o dotación de una infraestructura monumental de los territorios bajo su dominio. Parece como si esta institución religioso-militar, que tenía el patronato de las parroquias de su territorio¹⁸, se contentase con indicar en algunos casos las obras que debían llevarse a cabo en los edificios, dejando el resto del proceso en manos de los municipios.

los dhos nuebeçientos ducados porquel dho comendador ynterpuso apelacion para roma y esto save de la pregunta e no otra cosa» (Respuesta de Francisco Díaz de Juan Alonso a la pregunta nº 14 del interrogatorio. Pleito entre la iglesia parroquial y el concejo de la villa de Manzanares y Fco. Pérez de los Cobos, alcaide que fue del difunto marqués de Priego, comendador de Manzanares, 1590; AHN, OOMM, Toledo, leg. 36.688).

18. E. Solano, *op. cit.*, p. 378.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Visita de la iglesia parroquial de la villa de Manzanares. AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.082, 14. 1.564, diciembre 23

«Otrosy por la visytacion pasada dize q̄ vieron la estrechura avia en la dha yglesya por el cresçimiento que avia de gente en esta villa y q̄ cada día cresçia mas y la neçesydad q̄ avia por las dhas causas de cresçer la dha yglesya y q̄ lo trataron con los oficiales del conçejo y les dixeron q̄ todo el pueblo tinie muy gran voluntad y gana q̄ se hiziese una capilla mayor adelante de la q̄ agora esta tomando la casa del beneficio para ello y q̄ pensavades dar a uso dello a don alonso de aguilan comendador desta villa p̄a q̄ ayudase para hazer la capilla mayor y les p̄çio q̄ se devia hazer como lo tinieres pensado y q̄ os deviedes esforçar todo el pueblo y vezinos del como p̄sonas tan honradas y de tanta caridad y cristiandad a dar horden como se hiziese la dha capilla y dar parte dello al dho alonso de aguilan pidiendole q̄ ayudase para la dha obra q̄ ellos confiavan de su virtud y nobleza y cristiandad q̄ lo haria y q̄ sy la dha capilla se hiziese y se tomase la casa del curado como se avia de tomar q̄ antes q̄ se tomase se diese otra tal y tan buena al curado segun q̄ todo se contiene en el mandato de la dha visyta/(5r) çion pasada a q̄ nos referimos y en cunplimiento del dho mandamiento hallamos q̄ se avia conprado la casa del curado lo q̄ fue menester della p̄a la dha capilla mayor y capillas colaterales q̄ se an de hazer junto a ella y q̄ avia sydo traçado por mas-

tre enrique vecino de almagro maestro de obras y estaban abiertos los çimientos y labrada muncha cantidad de piedra p̄a ello y por q̄ la obra es muy neçesaria mand̄s de pte de su maḡ e horden q̄ desde el mes de março primero venidero se prosiga la obra conforme a la traça della y se vaya vendiendo el trigo q̄ tiene la yglesya como se fuere haziendo la obra porq̄ mucho dello a muchos dias q̄sta allegado de limosnas y de sus primiçias y se de notiçia de la dha obra al señor marques de priego comendador desta villa y se suplique a su señoria q̄ como tiene de costunbre dé favor y calor a la dha obra p̄a q̄ vaya adelante como otras semejantes lo suele hazer y haze en esta villa y en otras y mandamos el conçejo justiçia e regimiento e rector de la yglesya q̄ con toda diligençia se haga e favorezca la dha obra y se enpieçe como aquí va dho en el mes de março primero / (5v) que viene y se p̄syga sopena del daño e ynterese de la dha yglesya e obra della y de cada çinco mill mrs a los alld̄s e regidores e rector e mayordomo de la dha yglesya p̄a la fabrica della y mandamos al mayordomo de la dha q̄ requiera con este mandamiento al conçejo e rector p̄a q̄ se cunpla como en el se contiene y si no se cunpliere q̄ dé notiçia dello donde quiera q̄ estuvieremos p̄a q̄ se provea lo q̄ convenga».

PLATERÍA MEJICANA EN GUADALAJARA

Natividad Esteban López
Institución de EE.CC

A mediados del siglo XVI comienzan a llegar a España obras de orfebrería procedentes de donaciones que emigrantes españoles hacen a las iglesias de su lugar de origen, movidos por la devoción al santo patrón y con ánimo de ornar y engrandecer aquello que se añora. Esta comunicación pretende dar a conocer seis de ellas; se trata de cuatro cálices y dos salvillas, una de ellas con vinajera, conservadas en Guadalajara, capital y provincia, realizadas en Méjico entre los siglos XVI y XIX. Desconocemos quienes fueron sus donantes, ya que no se conserva ninguna noticia documental en sus archivos, pero todas ellas nos pueden servir para profundizar un poco más en el estudio de la platería del Nuevo Mundo, en su evolución a través de las distintas épocas y la influencia que pueden tener en el proceso evolutivo de la platería española, además de ir concretando cada vez más las características propias de la hispanoamericana, y especialmente de la mejicana.

1. CÁLIZ. Plata en su color y copa sobredorada. Buen estado de conservación. 27,5 cm de altura, diámetro de copa 9,5 cm y de pie 16,3 cm. Marcas, una en el interior del pie y otra, muy frustra, en el nudo: dos columnas formando una especie de arco y en el interior M submontada por o, sobre ésta una cabeza mirando a la izquierda. Concatedral de Santa María de Guadalajara (Fig. 1).

Copa acampanada y subcopa bulbosa adornada con gallones y cuatro querubines, separadas ambas mediante una moldura saliente. Astil formado por un jarrito y un cuello de jarrón con molduras de separación. Nudo campaniforme invertido decorado con gallones y dos molduras sobre fondo de cueros recortados y picado de lustre; se continua el astil con un jarrito similar al del inicio; gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de borde moldurado y zona convexa adornada con querubines y mascarones alternados, sobre el mismo fondo del nudo.

Fue realizado en la ciudad de Méjico a fines del siglo XVI, tal como nos indican las marcas que en él aparecen. Éstas coinciden con las de una lámpara, reprodu-

cida en la Enciclopedia de la plata, fechada por inscripción en 1581¹; pensamos que nuestro cáliz podría situarse en torno a esa fecha, 1580-1581, ya que la decoración de gallones y cueros recortados de ambas obras son similares. Es una pieza en la que se advierten elementos característicos de la platería castellana del referido siglo, tales como la disposición de jarritos y cuellos en el astil y los motivos ornamentales.

2. CÁLIZ. Plata en su color. Buen estado de conservación. 25 cm de altura, diámetro de copa 9 cm y de pie 16,5 cm. Marcas en el interior del pie, cabeza coronada entre dos columnas y bajo ésta M submontada por o, TO/RES y torre o castillo lacustre. Burilada en el interior del pie. Parroquia de San Juan del Mercado de Atienza (Fig. 2).

Copa acampanada y lisa; subcopa adornada con seis costillas separada de la copa mediante una moldura saliente. Astil que se inicia con dos pequeños cuellos con una moldura en la parte superior y otra, más saliente, en la inferior, bajo la que aparece un cuello de mayor tamaño. Nudo de jarrón con baquetón en la parte superior y seis gallones en la parte baja. Se continua el astil con dos pequeños cuellos como en el inicio. Gollete cilíndrico enmarcado por molduras. Pie circular con una moldura de borde recto, otra de perfil convexo y otra plana de borde vertical.

Presenta tres marcas que corresponden una, de localidad, a Méjico, la segunda a Miguel de Torres² o Domingo de Torres³, ya que existe un platero de apellido Torres que actúa como marcador entre 1590 y 1620, y la última, según Cruz Valdovinos, sería marca fiscal de garantía de pago del quinto real⁴. Heredia Moreno⁵ opina que las dos últimas corresponderían al mismo platero, de manera que la de grafía sería de artífice y la formada por un castillo o torre lacustre de marcador; ésta aparece también en un cáliz de Santiago de Galdar (Gran Canaria) junto a la del platero Francisco de Ena⁶ y un cáliz del Museo Municipal de Coro⁷. Domingo de Torres aparece documentado en la Enciclopedia en el año 1657⁸,

1. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, pp. 503 y 519.

2. L. Anderson, *El arte de la Platería en México*. México, 1956, p. 202.

3. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *op. cit.*, p. 517.

4. J. M. Cruz Valdovinos, «Dos incunables de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcaje en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII», *A.E.A.* 237 (1987), pp. 47 y 48.

5. M. C. Heredia Moreno, «Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España», *Arte Sevillano*, 3 (1983), p. 34.

6. J. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, p. 20.

7. C. Esteras Martín, *México en la Baja Extremadura. Su platería*. «Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes». Trujillo (1983), vol. 1, p. 225, n. 2.

8. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *op. cit.*, p. 517.



FIG. 1. Cáliz. Concatedral de Guadalajara. Méjico; h. 1580-1585



FIG. 2. Cáliz. San Juan del Mercado de Atienza. Méjico. Torres; 1^{er} tercio XVII



FIG. 3. Cáliz. Santísima Trinidad de Atienza. Últimos años del s. XVII



FIG. 4. Cáliz. San Pedro de Sigüenza. Méjico; último cuarto del siglo XVIII

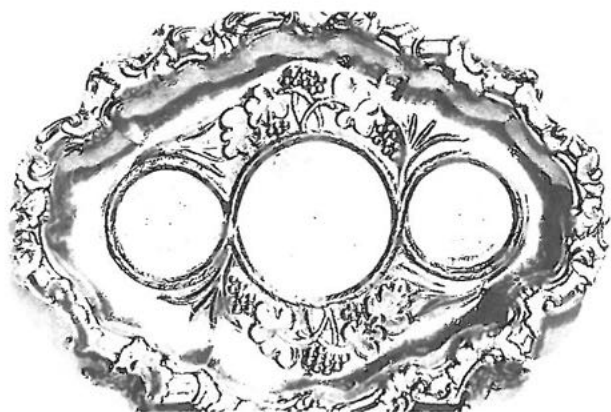


FIG. 5. Salvilla de vinajeras. Catedral de Sigüenza. Méjico 1779-1788



FIG. 6. Marcas. Cat. n. 5



FIG. 7. Salvilla de vinajeras. Catedral de Sigüenza. Méjico. Principios s. XIX



FIG. 8. Vinajera. Catedral de Sigüenza. Méjico. Principios del s. XIX

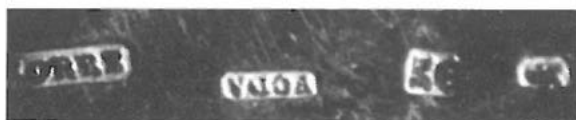


FIG. 9. Marcas. Cat. n. 6

fecha un poco tardía para la tipología de nuestra pieza, que podría situarse como realizada en el primer tercio del siglo XVII. Es obra barroca, aunque en ella se advierten influencias del XVI castellano, sobre todo en la forma del pie, gollete y astil.

3. CÁLIZ. Plata sobredorada. Buen estado de conservación. 25 cm de altura, diámetro de copa 8 cm y de pie 14,5 cm. Iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza (Fig. 3).

Copa acampanada y lisa; subcopa separada de la copa mediante dos molduras, la superior más saliente y adornada con cuatro gallones, cuatro querubines relevados y roleos incisos. Astil formado por un cuerpo troncocónico entre molduras, siendo las de los extremos más salientes, y adornado con gallones. Nudo de jarrón con cuatro parejas de gallones, decoración de roleos incisos y moldura y grueso baquetón en la parte superior, en él se repiten los motivos del nudo; se continúa el astil con un pequeño cuello que da paso al gollete cilíndrico entre gruesas molduras y adornado con querubines relevados y roleos incisos. Pie circular de borde vertical, una zona convexa decorada con cuatro parejas de gallones en cuyos extremos muestran querubines relevados, lo mismo que en las zonas intermedias, que además llevan roleos y vegetales incisos; otra moldura de borde recto y rehundida en su interior sirve de base al gollete.

Si nos fijamos en la tipología y ornamentación de nuestra pieza recordamos algunas hispanoamericanas estudiadas por Esteras Martín, así el pie es casi idéntico al de la custodia de San Miguel de Jerez de los Caballeros (Badajoz) realizada en Méjico⁹; probablemente su origen sea el mismo y su datación cronológica los últimos años del siglo XVII.

4. CÁLIZ. Plata sobredorada. Buen estado de conservación. 24,5 cm de altura, diámetro de copa 8 cm y de pie 15,5 cm. Marcas en el borde de pie, repetida dos veces en lugares opuestos, M coronada; y en el interior del mismo M bajo cabeza encuadrada por columnas y todo ello coronado. Parroquia de San Pedro de Sigüenza (Fig. 4).

Copa acampanada y lisa; subcopa ligeramente bulbosa, separada de la copa mediante una moldura de vegetales y decoración de espejos irregulares, enmarcados por rocallas, sobre red de rombos con vegetales en el centro. Astil formado por un cuerpo cilíndrico en el que se adosan seis acantos, formando una especie de jarrón, y dos cuellos. Nudo también cilíndrico al que se unen rocallas y vegetales, en número de seis, formando un cuerpo periforme calado; se continúa el astil con un cuello. Pie de forma irregular con borde oblicuo y seis vegetales como patas, de perfil convexo-cóncavo adornado con roleos, rocallas, vid y espigas adosadas.

Presenta marcas que corresponden a Méjico y que se reproducen en la Enciclopedia de la plata como utilizadas en el siglo XVIII¹⁰. No encontramos obras semejantes realizadas en España durante esa época; si conocemos dos cálices, uno procedente de Arequipa (Perú)¹¹ y otro de Santa María de Viana (Navarra), estudiado por Cruz Valdovinos¹² y un ostensorio de Lesaca (Navarra)¹³ originario de Guatemala, lo mismo que el cáliz anterior, con ornamentación similar. Sin duda se trata de una pieza característica del Rococó mejicano, realizada en el último cuarto del siglo XVIII, en la que la única referencia a la platería española es la aparición de espejos irregulares en la subcopa y las rocallas de la misma y el nudo.

5. SALVILLA DE VINAJERAS. Plata sobredorada. Buen estado de conservación. Altura 2,5 cm, ancho 17 cm y longitud 22 cm. Marcas en el anverso, M entre columnas y cabeza sobre ella, águila explayada y LIN/CE. Burilada en el reverso. Catedral de Sigüenza (Figs. 5 y 6).

Plato ovalado de perfil sinuoso con borde sobrelevado respecto al fondo, decorado con motivos de rocalla y vegetales; en el fondo tres círculos, realizados con una especie de cordón, y vegetales relevados.

Presenta marcas de localidad de Méjico, del ensayador mayor de dicha ciudad, Juan Antonio Lince y González, y el quinto real impreso por la Real Caja. Carece de marcas de artífice, pero ello no impide que se pueda clasificar como realizada en Méjico entre 1779 y 1788, periodo durante el cual ocupó el cargo de ensayador mayor José Antonio Lince y González¹⁴. Estilísticamente pertenece al pleno barroco, no sólo en la forma, sino también por los motivos ornamentales que ofrece.

6. SALVILLA CON UNA VINAJERA. Plata sobredorada. Buen estado de conservación. Medidas de la salvilla: 6 cm de altura, 24,5 cm de longitud y 13,5 cm de ancho; de la vinajera: 10,2 cm de altura, 4 cm x 3,5 cm de pie. Marcas en los pocillos y en la boca de la vinajera, águila, en parte frustra, M coronada, .ORRE y FCDA. Burilada en el reverso de la salvilla. Catedral de Sigüenza (Figs. 7-9).

Salvilla de forma oval y perfil continuo, con un contrario y cenefa de motivos vegetales ligeramente relevada. Los pocillos cilíndricos con adornos de vegetales calados; patas en forma de garras.

Jarrita de boca ovalada con pico saliente y tapa de la misma forma y perfil de cúpula rebajada, adornada con racimo de vid. Cuello corto y ancho que se prolonga en el cuerpo del vaso, de forma esferoidal, adornado con palmetas en la parte baja. Pie ligeramente ovalado, de borde vertical, con zona superior ligeramente cónica. Asa de tornapunta.

9. C. Esteras Martín, *La plata de Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984, pp. 31-35, figs. 20-22.

10. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *op. cit.*, p. 504, n. 1.696.

11. *Ibidem*, p. 527, n. 1.761.

12. J. M. Cruz Valdovinos, «Plata y plateros en Santa María de Viana», *Príncipe de Viana* 156-157 (1979), pp. 481-482, fig. 32.

13. M. C. Heredia Moreno, *op. cit.*, p. 39.

14. L. Anderson, *op. cit.*, pp. 320-324.

Ofrece marcas de la ciudad de Méjico, el quinto real, a la que corresponde el águila, del ensayador mayor Antonio Forcada de la Plaza, que ocupó el cargo entre 1791 y 1818¹⁵ y del artífice Mariano de la Torre, aprobado como platero el 4 de octubre de 1799 y trabajando todavía en 1836¹⁶. Teniendo en cuenta todos estos datos, pensamos que nuestra pieza fue realizada a principios del

siglo XIX. Su estilo es característico de la platería mejicana, si bien en ella se advierten elementos del estilo Neoclásico español, sobre todo en los motivos decorativos de palmetas y contario.

15. *Ibidem*, pp. 307, 325-328.

16. *Ibidem*, p. 243.

EL CASTILLO-FORTALEZA Y LA IGLESIA BARROCA DE LA ANTIGUA BARONIA DE CHULILLA (VALENCIA)

M.^a Isabel Estela Giménez
Carmen García Verdeguer

¿Quién no se ha preguntado ante un castillo, una iglesia,... por su historia, por las historias que encierran sus muros? Una curiosidad «biensana» nos ha llevado a indagar sobre ello.

Nuestro trabajo se basa fundamentalmente en labor de archivo y de bibliografía. Con respecto al primero, es el Archivo de la Catedral de Valencia donde mayor cantidad de documentación hemos hallado, también se ha consultado lo relativo al tema en el Archivo Municipal de Valencia, y, se completa la investigación con la indagación en los legajos «conservados» en el Ayuntamiento de la villa de Chulilla. En relación a la bibliografía, hemos encontrado numerosas referencias al carácter defensivo del lugar y, por lo tanto, concernientes al castillo.

1. LOCALIZACIÓN Y APROXIMACIÓN A SU HISTORIA

— La villa de Chulilla, dentro de la comarca de los Serranos (noroeste de la provincia de Valencia), se halla situada en un grupo montañoso y quebrado, en el que destacan los montes llamados Pedriza, Punta, Carrasquilla y la llamada Muela de Chulilla (que no llega a los 500 metros de altitud), montes separados por profundos y estrechos surcos labrados, en las tierras cálcicas, por las aguas del río Turia, aquí llamado Blanco. En relación con otros pueblos, el término limita al Norte con Losa del Obispo y Villar del Arzobispo; al Este con Bugarra; al Sur con Gestalgar; al Suroeste con Sot de Chera y al Oeste con Loriguilla.

— La habitación por seres humanos de esta zona se remonta a la Edad de los Metales¹. Afirmación basada en el hallazgo de un hacha de piedra, cuya importancia radica tanto en su tamaño como por su calidad técnica; también se puede encontrar, por esta zona, restos de cerámica ibérica².

En cuanto a quienes fundaron la villa, las opiniones discrepan. La referencia más antigua que hemos encontrado apunta a un origen godo llamándose Xulella, y que

los romanos cambiaron el término por Iulella, para dedicarla a Julio César³.

Documentalmente sabemos que Chulilla fue una población musulmana en el siglo XIII, bajo el gobierno del rey musulmán Zeyt, que tras su conversión hizo donación de

«... y de la otra parte Alpunte, Caedellhas, Andiylla, Tuesa, Chelua, Domeño, Iuliella y Lyria... Otorgamos y damos a la Iglesia de Segorua, y a vos venerable y charissimo amigo nuestro Guillermo, electo de Segorue...»⁴.

Donación fechada en Teruel a 22 de abril de 1236; que no llegó a tener efectividad por dos razones: la primera, porque se levantaron algunos lugares moros que fueron donados, contra su rey Zeyt; y la segunda, porque tras la conquista por D. Jaime I de algunas de estas poblaciones, prevaleció la voluntad del aragonés.

El monarca cristiano donó, por igual parte, el castillo y la villa de Chulilla y de Gàrig, al Obispo y al Cabildo de Valencia, plasmándose en un documento fechado el 26 de febrero de 1273⁵.

A partir de aquí podemos seguir su evolución histórica a través del estudio del castillo-fortaleza y de la iglesia parroquial.

2. CASTILLO-FORTALEZA

¿Cómo era el castillo de Chulilla? Hay que tener presente la desaparición, durante la contienda civil, de numerosos y valiosos documentos del Archivo Diocesano y Arzobispal de Valencia (señores de la zona por donación real), que nos habrían aportado una visión completa tanto de la fortaleza como de la iglesia de la villa.

Hoy en día su estado ruinoso nos «impide» imaginarnos la importancia que en su día tuvo, su esplendor, que aún guardaba en 1681, cuando V. Mares, rector de la iglesia de Chelva, hace un estudio geográfico-adminis-

1. E. Plá Ballester (1974), *Gran enciclopedia de la región valenciana*. Valencia, vol. IV, p. 2.

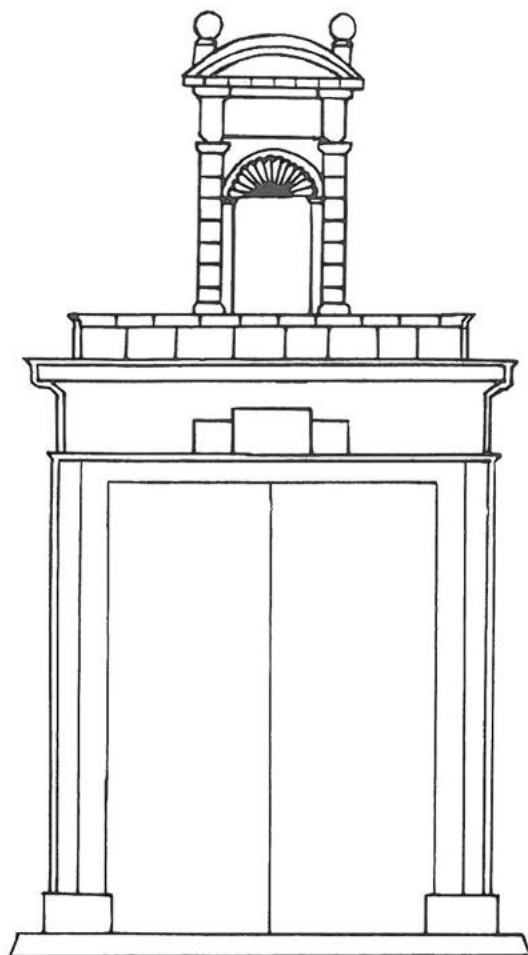
2. C. Sarthou y J. Martínez (1929), *Geografía general del Reino de Valencia*. Barcelona, vol. II, p. 943.

3. P. A. Beuter (1982), *Crónica*. València (ed. facsímil) p. 87. G. Escolano (1610-1611), *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*. Valencia. 1.^a década, libro VIII, cap. XXI, (no hay paginación). I. Román (1983), «Chulilla», *Catálogo de monumentos y con-*

juntos de la Comunidad valenciana, I, 369-370. Valencia. P. Madoz (1847), *Diccionario*, Tomo VII, pp. 346-347. Archivo Catedral Valencia (A. Cat. V.) sig. 672/1, fol. 3r.

4. R. Chabas Llorens (1886-91), «Çeit Abu Çeit» *El Archivo*, III, (68), 143 y ss.

5. A. Cat. V. pergamino n. 5.014-1273, febrero 26. *Id.*, sig. 672/1. *Id.*, pergamino n. 73 (su copia en pergamino n. 2.380).



Iglesia parroquial. Portada (dibujo)

trativo de su jurisdicción y de los pueblos vecinos, así describe el castillo de Chulilla:

«En sus torreones hay hermosas y competentes habitaciones, y en medio del monte hay una Iglesia de San Miguel con su campana, para llamar a los que por dentro del mismo castillo van de caza»⁶.

Ya conocemos que la Villa y el castillo de Chulilla, por donación del Conquistador, pasaron a estar bajo el dominio de la Mitra Valenciana. La primera noticia de la posesión del castillo por parte del Obispo la tenemos en una de las cláusulas de la Carta Puebla de Chulilla:

«Retenimus eciam, nobis et sucesoribus nostris, alcaydiam et baiuliam ipsius castris e loco de Xullella...»⁷.

Es la primera referencia documental que poseemos en la que se especifica la existencia de la figura del alcaide del Castillo. Otra de las cláusulas de importancia es la que nos notifica la existencia de una guarnición:

«Retenimos... in ipso loco hostem e cavalcata tempore... custodias tenen quod per alcaydum eiusdem castris»⁸.

Es interesante, aunque anecdótico, la carta fechada el 10 de junio de 1359 por el alcaide del castillo, dirigida al Señor Obispo, quejándose de la falta de víveres que padece la guarnición⁹.

El silencio documental se rompe por las circunstancias, el carácter defensivo del lugar vuelve a dar protagonismo al castillo; en estos momentos de necesaria defensa de los lugares de Valencia fronterizos con Castilla. Debido al carácter estratégico y defensivo del castillo, el rey tenía la potestad de inmiscuirse en las decisiones de los Señores:

«Die martis XIII, Madii, anno M^a CCCC^o XXVIII^o. De part del molt alt Senyer Rey, manats al Capítol de la Seu de Valence als vicaris generals e als canonges del dit Capítol que com a audiencia del dit Senyor Rey sia prevengut que per part de Mossen Francesch Ribera, cavaller, alcayt qui's pretén del Castell de Xullella, sien request que la dita posesió de la dita alcaydia sia lliurada. E com per los deputats del Regne de Valence sian stats suplicats que'l dit Mossen Francesch Ribera, segons forma de Fur, no pot ne deu haud dita alcaydia e possessió d'aquella...»¹⁰.

Pocas noticias más tenemos sobre el castillo, como podemos observar no hay ningún indicio de su estructura, por ello la descripción de V. Mares (ya reseñada) es de gran valor, como también lo es la noticia que nos aporta este párroco cuando nos dice que el castillo sirvió de cárcel y destierro a los eclesiásticos juzgados por el Arzobispo de Valencia al que pertenecía¹¹.

La corroboración documental de este dato queda reflejada en el acta de toma de posesión de la Villa por el Apoderado del Arzobispo, D. Fr. Fuertes, quien el 5 de agosto de 1770 es recibido a las puertas del Castillo por el alcalde de la villa D. Pascual Fabuel quien:

«... lo tomó de la mano e introdujo en dicho castillo, el cual se paseó por él, abrió y cerró sus puertas y las de su habitación y cárceles, todo lo ejecutó en señal de posesión que de dicho castillo tomaron»¹².

Gracias a este documento nos podemos acercar a la estructura externa de la villa; la toma de posesión de Fr. Fuertes nos documenta la existencia de un Portal (el cual abren para recibirlo) del que todavía, hoy día, pueden verse restos de sus arcos, portal que protegía la entrada a la Villa de Chulilla.

El castillo con los años se fue deteriorando, por ello, la Mitra ordena, en un documento fechado en 1802, que:

«Primeramente que se han de componer todos los tejados y demás que cubre dicho castillo...

Otrosí: se han de componer los desbanes altos que miran a la parte del río, y todos los demás que miran a la parte del levante...

Otrosí: se han de componer el oratorio, su piso, grietas y demás que hubiere...

Otrosí: se han de componer la cocina..., componiendo los hornillos, despensa, lugar común...

Otrosí: se han de componer todas las grietas del porche...

6. V. Mares (1681), *La Fenix Troyana. Epístome de varias y selectas historias, así divinas como humanas*. Valencia, p. 130.

7. A. Cat. V, pergamino n. 2.450.

8. *Id.*

9. A. Cat. V. Notal, 1^a mano, n. 3.510. Papel Suelto.

10. *Id.* Sig. 790/28. 1427. Mayo 13.

11. V. Mares (1681), p. 130.

12. A. Municipal de Chulilla, legajo 1.770, agosto 5, fol. 64v.



Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Chulilla. Campanario y portada recayente a la Plaza de la Iglesia



Iglesia Parroquial. Chulilla: Interior de la Capilla de Comunión

Otrosí: se ha de componer el enlosado del horno de dentro del mismo castillo, cambiando las losas que se hallasen rotas, y las que tuvieren hoyos, hasta dejarlo para el uso de cocer pan, componiendo bóveda, tejado,...

Otrosí: se han de componer las caballerizas, pesebres, pisos y el caracol que está al lado del notado orno (sic)...

Otrosí: se ha de componer la torrecita y demás paredes que cierran el castillo,..., componiendo bien la de la entrada al castillo...»¹³

Documento precioso que nos indica las partes del castillo y algunas de las dependencias, y, su reparación indica una nueva habitación.

Las siguientes noticias que poseemos nos vuelven a recordar la importancia defensiva de la fortaleza. El castillo, que como hemos visto siguió siendo propiedad de la Mitra, sirvió de refugio a los carlistas en 1837, donde permanecen hasta 1839, al ser derrotados (tras un largo asedio) por los isabelinos. La información que nos ofrece Monleón Francés sobre esta guerra nos revela los grandes destrozos que sufrió el castillo:

«Por último y cuando ya en el Castillo de Chulilla no quedaba ninguna clase de provisiones, y sus habitaciones, incluso el oratorio dedicado a San Miguel, habían sido derruidas por las mortíferas y destructoras bombas de cañón...»¹⁴

Sin embargo, no por ello es castillo dejó de cumplir con su función defensiva. En 1869, sigue activo y habitado por un destacamento:

«Joaquín Fabuel, jefe de la fuerza destacada de este pueblo y su castillo, ha recibido de Bautista Cervera, regidor encargado de la jurisdicción del mismo, 180 reales de vellón, para suministro de 36 socorros que quedaron de guarnición en dichos puntos para defensa de los mismos»¹⁵.

El Ayuntamiento se encarga de pagar los gastos de todo cuanto necesite la guarnición:

«... tres reales y cinco maravedises y por tres cántaros, comprados para uso de los voluntarios que dan la guardia en el castillo»¹⁶.

Finalmente, en 1872, los isabelinos (en la 2ª guerra carlista) logran la posesión definitiva del castillo. Tras esta última guerra, el castillo quedó en un estado ruinoso, así lo confirma un documento de finales de siglo XIX, en el cual, el Ayuntamiento hace una relación para la elaboración del nuevo libro-padrón, en el que se anota el mal estado en que se encuentra el castillo¹⁷.

A partir de 1980, ante el estado ruinoso y del que cabía el peligro de que desmoronaran los restos de las fábricas que forman el recinto y cayeran en las casas cer-

13. A. Diocesano V. Sección I. Fondo XI, Carpeta 5, elemento 2. Legajo de 1802. Mayo 22.

14. J. Monleón Francés (1910), *Episodios Regionales*. Valencia, p. 68.

15. A. M. Ch. legajo año 1870: albarán de 1869. Septiembre 13.

16. A. M. Ch. legajo año 1870: albarán de 1869. Agosto 20.

17. A. M. Ch. legajo siglo XIX (en mal estado).

canas, el alcalde¹⁸ envió repetidas solicitudes a la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico Artístico, quien considerando el interés histórico de la fortaleza, traslada la petición a la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Tomando como base el Decreto de Protección de Castillos Españoles de 1849, el Ministerio aceptó las obras de consolidación y restauración a cargo de los presupuestos de 1982. El 3-3-1981 se publicó en el BOE la incoación de expediente de declaración¹⁹.

La descripción del Castillo-Fortaleza ya ha sido publicada en el Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana²⁰, destaquemos las dos partes principales que lo componen:

— Un gran recinto, con función de refugio y que recibe el nombre de albacar y, dentro de éste —en la parte más alta de la plataforma—.

— La colofuá, destinada a edificio residencial. Por su tipología y dimensiones, responde al castillo musulmán-valenciano de grandes proporciones.

Gracias a la labor de la Consellería de Cultura, a cargo de D. Julián Esteban, se ha podido conservar, para el futuro, parte de un castillo cargado de historia, albergado en la que fue cabeza de una antigua Baronía.



Iglesia Parroquial de Chulilla. Talla de escayola. Carátula femenina. El tema de la cinta que sale de la boca aparece en los grutescos de piedra del proto-renacimiento español

18. Actualmente el castillo es propiedad del Ayuntamiento de Chulilla. Dato facilitado por el alcalde D. Luis Yuste.

19. Hemos podido consultar el expediente gracias a la amabilidad de D. Juan Esteban, jefe del Servicio de Patrimonio Inmueble de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia.

3. IGLESIAS DE CHULILLA. IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES

Volvemos a encontrarnos con la parquedad de noticias que nos ofrecen los documentos conservados dado el carácter económico, pero, aún así, nos proporcionan datos interesantes. En las «Rationes Collectoriae Decimarum Aragoniae et Navarrae, 1279-280», quedan plasmadas las tasas que debían pagar las parroquias de la Diócesis de Valencia al Vaticano. Estas tasas se llamaron «la décima»:

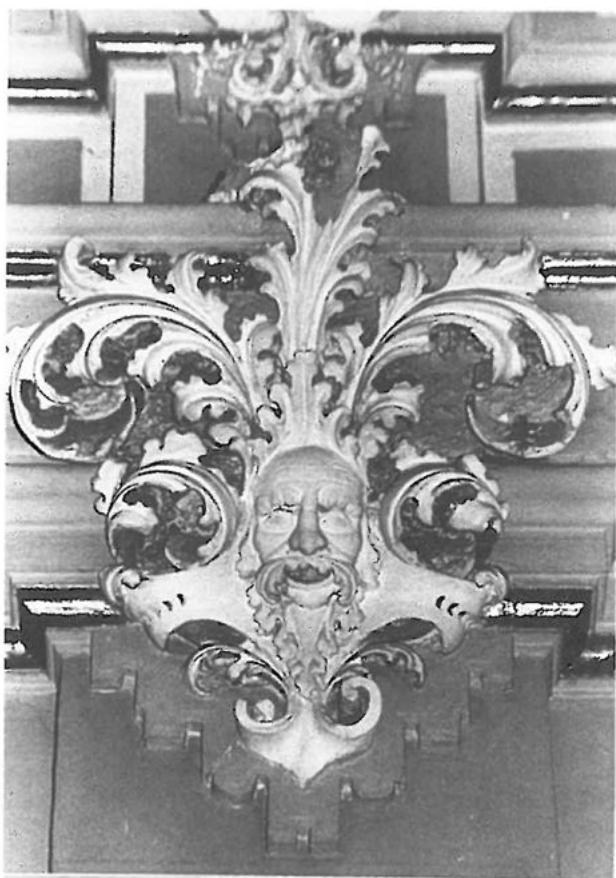
«Item, a rectore de Xulella... 20 sólidos 7 dineros».

«Item, a rectore de Xulella... 26 ss. 8 ds.»

Item, a rectore castri de Xulella... 53 ss. 4 dineros»²¹.

Tenemos, por tanto, que poco menos de medio siglo después de la conquista cristiana de Chulilla, la villa y el castillo tienen sendos edificios religiosos que pagan al Vaticano el impuesto nacido por y para las Santas Cruzadas.

En cuanto a la Iglesia parroquial, la primera referencia documental data del 5 de mayo de 1341, cuando se realizan las distribuciones canónicas de Valencia y



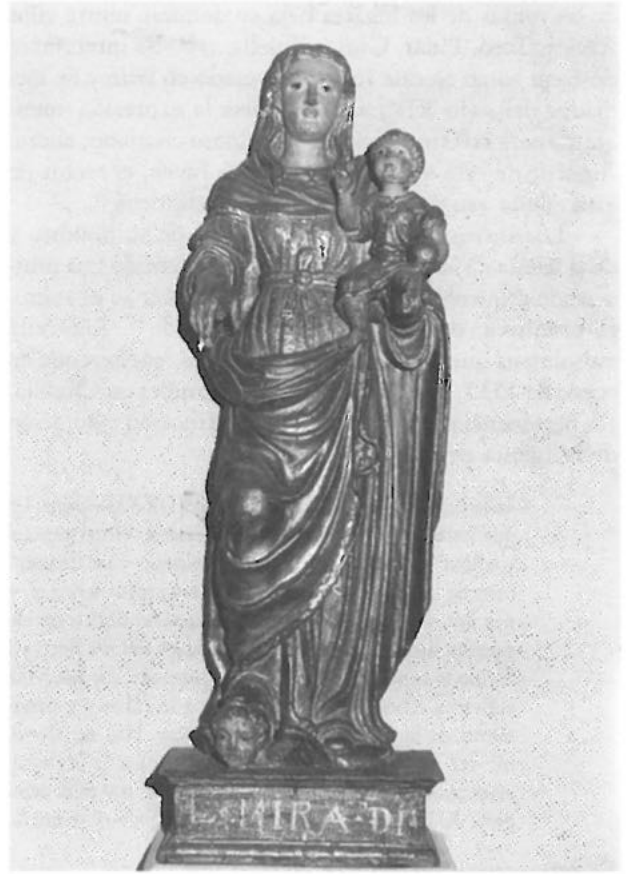
Iglesia parroquial de Chulilla. Talla de escayola. Carátula de varón de cabeza calva y grandes bigotes, tema que también aparece en la ornamentación del siglo XV español

20. Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana, I, pp. 272-377. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Servicio de Patrimonio Arquitectónico. Valencia. 1983.

21. A.D.V. «Rationes...», fol. 132r-137r-v.



Iglesia Parroquial de Chulilla. Talla de escayola. Angelito situado en el Coro Alto



Iglesia Parroquial de Chulilla. Talla de escayola. Angelito (Parte Alta de la Nave)



Iglesia Parroquial. Chulilla. Virgen del Rosario. Atribuible al siglo XVI, talla en madera policromada. Estado de conservación regular



Iglesia Parroquial de Chulilla: Cáliz de plata, fechado en 1672, decorado con emblemas de la Pasión en la peana

de las rentas de los lugares bajo su dominio (entre ellos Xérica, Tero, Pinar, Gàrig, Xulella...) ²². Es interesante destacar cómo en este texto, redactado en latín y de mediados del siglo XIV, aún se utiliza la expresión «mezquita» para referirse al edificio religioso cristiano, ahora. A partir de este siglo, según Sanchis Sivea, el rector de esta iglesia asistía a los Sínodos Eclesiásticos ²³.

Los sustratos árabes del castillo y de su oratorio y de la iglesia de la villa son claros, en este sentido una prospección arqueológica nos ayudaría a conocer su estructura primitiva, de la que no sabemos nada ²⁴. Impronta musulmana que tardaría en perderse, así tenemos que en enero de 1535, aún está en pie una mezquita en Chulilla, sus pertenencias servirán para la construcción y dotación de la Iglesia de Gestalgar:

«Die XXV, mensis Januarrii, anno MDXXX-quinto. Lo que los dits reverents señors comissaris, vicari general y oficial han determenat en Gestalgares y sia dismenbrat de la rectoria de Chullella y sia rectoria por sí, y per dot de la dita rectoria e sustentació del rector de aquella li sien aplicades les premicies del dit lloch (...) E que la renda de les *olim* mesquites del dit lloch (se refiere a Chulilla) serveixca per a la fábrica y ornamentals de la dita Sglesia de Gestalgar. Has de provehir fer un fessar que stiga hunt (sic) a la Yglesia, attente que el fossar que huy tenen ésta; n.y falta campana de Iglesia, hi-a pila de batejar y tots ornamentals».

Es interesante una nota al margen que añade:

«Has de parlar ab don Miguel Mompalau que afavorixca el rector y que's diga que faça fer Iglesia y també parlar de les rendes de les mezquites» ²⁵.

así, tenemos que los utensilios pertenecientes a la mezquita sirven de ajuar a la nueva Iglesia de Gestalgar, como así también las rentas de las que se abastecía, aspecto éste en el que tienen que ponerse de acuerdo los rectores de ambas Iglesias.

En cuanto a la Iglesia del Castillo, aparte de que paga los tributos correspondientes, tan sólo conocemos que estaba bajo la advocación de San Miguel, que se restaura en 1802, cuando el Cabildo ordena la recomposición de todo el castillo:

«Otrosí: se ha de componer el oratorio, su piso, grietas y demás que hubiere» ²⁶.

y que quedó destruida en la segunda guerra carlista.

Para finalizar tenemos la Ermita de Santa Bárbara, edificio gótico construido en 1634 ²⁷, pero hoy día tiene su estructura oculta por sucesivas capas de pintura. Según un documento guardado en el Archivo Municipal de

Chulilla, sabemos que en 1722 ²⁸ se realizaron obras de acondicionamiento.

La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

La documentación consultada nos ha demostrado que en el sitio que hoy ocupa la Parroquia de Chulilla existió una mezquita y posteriormente un templo gótico. La laguna que todavía no hemos podido rellenar es conocer quién o quienes fueron los artífices de la fábrica. Sí sabemos, merced a los datos recogidos en el A.M.Ch., que en 1702 ya se había realizado una parte de las obras, por lo tanto el templo debió iniciarse a fines del s. XVII y se continuó, en una segunda fase, en los primeros años del s. XVIII; siendo muy probable que, al aproximarse los años treinta, la Iglesia estuviese concluida (a excepción de la Capilla de Comunión).

En el año 1702, cuando se reunieron en la Iglesia el rector mosen Miguel Simó, las personalidades de gobierno y la mayor parte de los parroquianos, se

«... determinaron que se carguen 100 libras a censo para remediar a los pobres y para pagar la pensión que cargarán para proseguir la obra de la Iglesia;...» ²⁹

En julio de 1703, los administradores de la obra, comenzaron a recibir el dinero acordado:

«... los vecinos pagaron por cada cahíz, una libra y diez sueldos de pensión para proseguir la obra de la iglesia» ³⁰

Esta pensión recibió el nombre de «Trigo de la Virgen», y los vecinos contribuyeron hasta el año 1724 ³¹.

Parece ser que la obra avanzó mucho en la primera decena del siglo, ya que en mayor de 1712 se reúne la comisión para determinar que «se haga el órgano parroquial» ³². Después, ya en 1734, se acuerda que «... supuesto que están los mayores de los instrumentos para la veleta del campanario, que se hagan los hierros que falten y se ponga dicha veleta» ³³, este mismo año, la iglesia paga a su organista la anualidad ³⁴. Dos años después, el reverendo Bta. Cervera paga a «los maestros carpinteros que plantaron el Retablo de la Virgen del Rosario» ³⁵.

Gracias a un testamento, reflejado es escritura pública en el año 1770, sabemos que la Iglesia poseía una Capilla dedicada a la Rosario y otra a la Virgen de Monserrat ³⁶.

Las noticias que nos ofrecen los Expedientes de Amortización, nos permiten confirmar la advocación de la Iglesia de Chulilla a la Purísima Concepción:

22. A. Cat. V. pergamini n. 9.516-1341, mayo 5. Se trata de un traslado o copia del original fechado en 1334, abril 7.

23. L. Sanchis Sivera (1922), *Nomenclator Geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, p. 270.

24. En el castillo se han realizado varias catas arqueológicas, todavía sin publicar, por V. Sebastián Fabuel, que nos demostrarán su posible origen romano y quizá antes de esto, un poblamiento anterior, dado que en monte situado frente al castillo se están obteniendo restos de cerámica ibérica. En relación a la Iglesia, una investigación de su subsuelo (donde es probable que haya una cripta) nos ofrecería datos de sus anteriores construcciones.

25. A. Cat. V. Sig.: 1.626-fol. 75r.

26. Véase nota 13.

27. *Inventario Artístico de la Provincia de Valencia*, I, p. 277. Centro Nac. de Inv. Artística, Arqueológica y Etnológica (1983).

28. A.M.Ch. legajo de 1722, abril 5, fol. 76.

29. *Id.*, 1760.

30. *Id.*, 1760, fol. 12.

31. *Id.*, 1766, fol. 13.

32. *Id.*, 1712, 1 de mayo y 5 de junio.

33. *Id.*, 1734. Diciembre 5, fol. 102.

34. *Id.*, fol. 103v.

35. *Id.*, 1736, fol. 89.

36. *Id.*, 1770, agosto 18, fol. 71.

«... Mossen Marcelino Muedra, clérigo beneficiado en el beneficio fundado en la Parroquial Iglesia de la Villa de Julilla, bajo la invocación de la Purísima Concepción...»³⁷

Gracias a los albaranes conservados en el Archivo Municipal (el Ayuntamiento se encargaba de pagar los gastos de las obras) sabemos que en 1864 se pagan los costes por el enrejado del antepecho de la escalera de la Iglesia y se compone su lonjeta³⁸, ésta desaparecida actualmente; y a partir de 1865 se realizaron arreglos en la Capilla de Comunión (que debió iniciarse a principios de siglo)³⁹. En diciembre del año siguiente, José Rodríguez es el encargado de pintarla⁴⁰. Desde esta fecha hasta 1927, año en que se restaura, no hemos podido obtener ningún dato adicional⁴¹. El resto del templo se ve sometido a varios apaños en el mismo año y, se finalizaron las obras con la compra, en 1882, de las campanas en Valencia⁴².

En cuanto a la descripción del Templo, ésta aparece recogida en el Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia y en el Inventario Artístico de la Prov. de Valencia⁴³; en ambas publicaciones mencionan dicha Iglesia consagrada a Nuestra Señora de los Ángeles, puede llamar la atención que actualmente no conserve la advocación a la Purísima. Por ello buscamos la respuesta al cambio de titular, como documentalmente nada hemos encontrado, creemos que la respuesta está en el suceso histórico acaecido el 2 de agosto de 1839, día de la Virgen de los Ángeles; los isabelinos, en tal día, lograron vencer (y poner fin a la guerra) a los carlistas. Gracias a la memoria colectiva, los ancianos del lugar nos transmiten una copla:

«La Virgen de los Ángeles nos dio en su día, con el triunfo glorioso una gran alegría».

Es muy probable que la celebración de esta victoria⁴⁴ motivase la nueva titularidad, siempre bajo la protección Mariana.

La Iglesia presenta una decoración basada en relieves y tallas de escayola, típicas de los templos del barroco valenciano (la iglesia de Onil, San José de Elche en Alicante, San Martín en Valencia). En la zona de la Comarca de los Serranos hay bellos ejemplos de esta ornamentación, como las parroquiales de Chelva y Tuéjar.

En la Iglesia de Chulilla, los motivos vegetales se reparten por toda la nave (rosetas y hojas de cardo princi-

palmente) que debieron colocarse a partir de 1702 (cuando se continúa la segunda fase de la obra); así como de angelitos, conchas y carátulas; hay que anotar, además, el uso de pintura dorada empleada para cubrir y resaltar detalles de las escayolas (cintas, rosetas y emblemas marianos en el presbiterio), así como medio de decoración en algunas zonas del entablamento y capiteles de la Iglesia. Las ventanas, abiertas en los lunetos, están enmarcadas con esta decoración, que sigue rítmicamente el vano para unirse en una concha.

El presbiterio aparece cubierto por las tallas repartidas en casetones y espacios rectangulares, profusamente decorados con hojas de cardo. Esta ornamentación se completa con un programa iconográfico basado en 21 letranas lauretanas, colocadas en el centro de las tallas (Torre de David, Espejo de Justicia, Rosa, Pozo, Luna, Sol, Ciprés, Arca de la Alianza, Puerta del Cielo,...) y en medio del espacio del presbiterio, un florón con la imagen de la Purísima. Esto es una clara referencia a la titular de la Parroquial cuando se edificó el templo barroco: la Inmaculada Concepción.

Los temas de las tallas de la Iglesia de Chulilla tienen sus antecedentes en los grutescos labrados en piedra en templos y edificios del proto-renacimiento español, inspirados, a su vez, en la corriente italiana, que tiene sus raíces en las fuentes clásicas.

M. Fernández Gómez recoge, en su tesis doctoral, espléndidos dibujos de grutescos del s. XV español⁴⁵, en la cual hemos encontrado algunos de los temas que, en época barroca y rococó, se realizaron en escayola (claro está que de menos preciosismo, dado que el yeso sólo requería hacer el original y después se empleaba como molde), pero no por ello, hay que desdeñar la calidad de algunas tallas de fines del siglo XVII y primeras décadas del XVIII.

Belleza que queda oscurecida por el lamentable estado en el que se encuentra actualmente (grandes manchas de humedad que han ocasionado grietas, levantamiento del suelo,...) que sería necesario remediar lo antes posible. Es lastimoso que un edificio religioso como éste, enclavado al lado del castillo-fortaleza, llegase a caer, perdiendo esta villa un elemento principal y querido por todos los chulianos. Esperamos que nuestro estudio ayude a promover las ayudas necesarias para salvar un trozo de nuestra historia.

37. A. Reino V. Bailfa —A— Expediente de Amortización n. 2.552. A.M.Ch. legajo de 1787, diciembre 6.

38. A.M.Ch. legajo de 1864, albaranes.

39. *Id.*, 1867, presentación de cuentas de gastos.

40. *Id.*, 1867, albaranes.

41. La Capilla de Comunión posee encima de su arco de ingreso la inscripción pintada de «RESTAURADA EN 1927. H.G.».

42. A.M.Ch. legajo de 1867, lista de gastos. *Id.*, 1882, recibo de pago.

43. F. M. Garín Ortiz de Tarango (1986), *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, I, 588-599. *Inventario Artístico de la Provincia de Valencia*, I, 275-276.

44. J. Monleón Francés (1910), p. 64.

45. M. Fernández Gómez (1984), *Los grutescos en la arquitectura española del proto-renacimiento*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Valencia. Véase fig. 198, 202 y 338.

JUAN DE CERECEDO, MAESTRO DE CANTERÍA AL SERVICIO DE LA CONGREGACIÓN DE CASTILLA. LA PARADÓJICA DIFUSIÓN DE MODELOS ARQUITECTÓNICOS EN EL NOROESTE PENINSULAR

M.^a Pilar García Cuetos

1. EL PLAN COMÚN DE LOS MONASTERIOS REFORMADOS

A falta de una visión global del tema, parece que la unión de los monasterios cistercienses en la Congregación de Castilla tuvo consecuencias muy positivas en su arquitectura y que los monasterios bernardos extraerán beneficios de la nueva organización que se impone en ellos tras la difusión de la reforma de Fray Martín de Vargas.

Las nuevas concepciones de la vida comunitaria, buscando la pureza de la vida monástica perdida, generarán algunos cambios en la planta y disposición general de los monasterios observantes¹. Aunque cada monasterio es en sí mismo un caso concreto, susceptible, por lo tanto, de variantes individuales, es evidente que existen unas constantes en los planteamientos, unos espacios y recintos que son inherentes a la naturaleza de esos conjuntos.

Con las obras de reconstrucción y reforma que se generalizan en los monasterios cistercienses culminará el abandono del dormitorio común medieval en beneficio de las celdas individuales, el sistema que había sido, en su origen, característico de los órdenes mendicantes, si bien una bula de Martín V de 1419 había autorizado a los benedictinos a adoptar este sistema en sus cenobios. El que los monasterios bernardos de la Observancia prefieran las celdas individuales tiene bastante relación con el interés de los sucesores de Fray Martín de Vargas por difundir y asegurar la formación y el estudio individual². Las celdas se organizan, a modo de corona, alrededor del claustro y en el piso alto (no olvidemos que ya el dormitorio medieval se colocaba en el piso, no en el bajo). Se generaliza, por tanto, el claustro de dos pisos.

La desaparición de la zona de los conversos (institución cuya existencia es bien discutible en el caso asturiano) no eliminaba la necesidad de contar con zonas destinadas a servicios y, por otro lado, el crecimiento sostenido de las comunidades, la creación de recintos específicos para los novicios y colegiales en algunos monasterios y el desarrollo de las hospederías planteaba la necesidad de dotar de orden, de un aglutinante, a un crecimiento orgánico de los conjuntos, que podía resultar caótico.

Es en el siglo XVI, al iniciarse las reconstrucciones de las dependencias monásticas, cuando se sientan las bases de lo que será el plan rector de los conjuntos: el sistema claustral, crecimiento ordenado de las dependencias alrededor de patios. El claustro deja de ser el rector de la vida monástica para convertirse en el de la planta. Hemos de matizar que este fenómeno se inicia en el XVI, pero continúa vigente en los dos siglos siguientes, en los que los monasterios siguen creciendo con los mismos esquemas básicos.

La instalación de las celdas alrededor del piso del claustro parece traer parejo un paulatino ascenso de las demás dependencias monásticas al primer piso. Algunas experimentan un notable crecimiento: las sacristías cobran mayores dimensiones e importancia, el primitivo armarium deja paso a las bibliotecas. Crecen la zona de hospedería y la casa abacial. Especial importancia tiene la remodelación de las iglesias monásticas. El coro alto cambia sustancialmente su fisonomía. El nuevo nivel de las celdas determina la construcción de escaleras de acceso al templo. Precisamente, las escaleras se convierten en elementos muy cuidados.

2. JUAN DE CERECEDO, UN MAESTRO LIGADO A LOS MONASTERIOS DE LA CONGREGACIÓN DE CASTILLA

Juan de Cerecedo es miembro de una dinastía de maestros de cantería cántabros. Se le suponía un maestro local, ligado al ámbito asturiano, y sin ninguna trascendencia. Después de que su biografía fuera esbozada por Francisco de Caso³ y de que nuestra tesis doctoral nos llevara a seguir su obra fuera de Asturias, su personalidad comienza ahora a vislumbrarse.

En relación con el objeto del presente trabajo, nos interesa el maestrazgo que ejerció en varios monasterios bernardos. Estos monasterios son los gallegos de Santa María de Montederramo, Santa María de San Clodio de Ribadavia, Santa María de Oya y Santa María de Meira; el zamorano de San Martín de Castañeda y los asturia-

1. José Carlos Valle Pérez, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, (2 vols.), La Coruña, 1982. Algunos de los argumentos que barajamos, concretamente la difusión del claustro de dos pisos, fueron apuntados por el señor Valle Pérez en esta obra. M.^a Pilar García Cuetos, «Evolución y transformación en la planta monástica cisterciense. El caso concreto de Santa María de Valdediós». *El monasterio: organización y va-*

riantes. Actas de las Jornadas de Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española, Ávila, 1988. En prensa.

2. Ezequiel Martín, *Los Bernardos Españoles. Historia de la Congregación de Castilla de la Orden del Cister*. Palencia, 1953.

3. Francisco de Caso, *La construcción de la catedral de Oviedo*. Dep. Historia Medieval, Oviedo, 1981.

nos de Santa María de Valdediós y Las Huelgas de Avilés. Así mismo, nos atreveríamos a plantear su posible relación con el de Santa María de Melón, si bien queremos dejar patente que no podemos aportar ninguna prueba documental de tal suposición.

De los de San Martín de Castañeda y Santa María de Meira quedan apenas unos restos de los edificios monásticos. El de Las Huelgas de Avilés ha desaparecido.

Juan de Cerecedo, el que llamaremos, por el momento, «el viejo»⁴, era hijo de otro Juan de Cerecedo, aparejador de la obra de la catedral de Oviedo entre 1511 y 1530. Entra a trabajar como aprendiz en 1523 en la obra catedralicia y continúa en ella hasta el año siguiente, en que el cabildo liquida con él. Desaparece por completo de la escena asturiana y en 1544 el cabildo que «ha tenido noticia de él» lo manda llamar. Cerecedo regresa siendo ya maestro y se hace cargo de la dirección de las obras de la catedral. Cuando muere, en 1568, deja tras de sí una amplia nómina de construcciones, siendo el principal responsable de la difusión de nuevos modelos en el panorama arquitectónico asturiano, modelos cuyo origen está en el ámbito gallego y, más concretamente, en el de los monasterios que nos ocupan.

Veinte años de ausencia hacen dificultoso seguir la figura, la formación del maestro Cerecedo. Ahora bien, parece claro que gran parte de su trabajo estuvo centrado en Galicia y que la obra de la que tenemos constancia documental está directamente relacionada con la iniciativa de los monasterios cistercienses. Es un interesante interrogante plantearse si, con obra en Orense y Zamora, este maestro pudo ocuparse también en Portugal, lo que podría explicar la similitud del claustro reglar de Montederramo con modelos lusitanos. Cerrar el círculo de su radio de acción nos es imposible en este momento y sería de agradecer que estudios locales y monografías de edificios concretos abrieran nuevo campo a nuestro trabajo.

Sabemos que los herederos de Juan de Cerecedo mantienen una polémica de varios años (concretamente desde su fallecimiento, en el 68, hasta 1572, en el caso de Meira y San Clodio) con los monasterios que hemos mencionado debido a que los abades exigen que se rematen las obras, muy avanzadas, eso se especifica, a cargo de Cerecedo. Los herederos proponen como sucesor del maestro a Pedro del Campo, su aparejador habitual en Asturias, y señalan que sus aparejadores en Galicia deben cobrar la obra por ellos ejecutada, pero sabemos que los monasterios de Meira y San Clodio lo rechazan, probablemente porque los aparejadores que Cerecedo tenía en ellos les parecieran personas más adecuadas⁵.

Pedro del Campo, eso sí, continuará la obra del monasterio de Oya⁶, después de unos años de trabajo en Asturias al servicio de Juan de Cerecedo, sobrino de él que nos ocupa. Es lógico plantear que la obra de algunos de esos monasterios pudo verse retrasada con esta polémica, mientras que en otros, como Oya, siguieron una marcha más continuada.

La vinculación de Juan de Cerecedo con los monasterios cistercienses reformados es, por lo que parece, estrecha, hasta el punto de que una de sus hijas, Catalina de Alvear, profesa y llega a ser priora en el femenino de Las Huelgas de Avilés.

3. LA DIFUSIÓN DE MODELOS EN GALICIA Y ASTURIAS. LA INICIATIVA DE LA CONGREGACIÓN DE CASTILLA Y EL PAPEL IGNORADO DE JUAN DE CERECEDO

Esa relación de Cerecedo con los monasterios bernardos parece dejar patente que la orden, probablemente a través de su capítulo y la nueva organización impuesta por la observancia, favorecía el conocimiento de las figuras de determinados maestros, que ejercían su labor de forma simultánea en varios cenobios, como en este caso concreto.

Así que cabe plantearse si a la unidad de los planteamientos de trazado de los conjuntos monásticos, puede unirse la similitud estilística, fruto de la elección de determinados tracistas y directores de obra y, por lo tanto, de un determinado lenguaje arquitectónico. Esta es una cuestión tan interesante como espinosa, pero las concomitancias y similitudes en la arquitectura de los edificios que nos ocupan, y aún otros de la misma orden o la benedictina, no pueden negarse.

La documentación que hemos manejado no deja claro que el autor de las trazas de la obra contratada con Cerecedo fuera él mismo. Podríamos suponer que estamos ante un maestro cantero que sigue trazas proyectadas por arquitectos de formación superior. Pero no podemos olvidar que en Asturias ejerció como tracista: es responsable del proyecto del monasterio de las bernardas de Avilés, que contrató en 1552; de la reforma del crucero de la iglesia del convento de los dominicos de Oviedo y el piso alto de su claustro, ejecutado en torno a 1560; de otro piso para el claustro del monasterio benedictino de San Vicente de Oviedo y de un primer proyecto para su nueva iglesia, retomado posteriormente por Juan del Rivero, y de la iglesia parroquial de San Pedro de Cudillero. Parece claro que su labor iba más allá de la de «contratista de obras».

Analizando la obra de los monasterios citados debemos dejar patente que podemos detectar recursos comunes en abovedamiento; un cuidadoso tratamiento de la molduración, remates de esquinas, etc.; abundante empleo del cajeado en arcos, vanos, bóvedas de cañón, etc. Además, constatamos una coincidencia muy interesante en los modelos de cierre de los claustros, especialmente en la preferencia por los pisos altos adintelados con columnas que sostienen zapatas de piedra.

No creemos que estemos en condiciones de señalar a Cerecedo como el tracista, o el responsable de una idea

4. Esperamos la pronta publicación de un diccionario de canteros que elabora un equipo de la Universidad de Santander.

5. A.H.P. Asturias. Protocolos de Oviedo. Legs. 40, 41 y 42 (I). Varios documentos entre 6 octubre 1570 y 20 de agosto de 1572.

6. A.H.N. Sección Clero. Libro 10.197. Protocolos Alonso Carnero. Contrato monasterio con Pedro del Campo para el claustro, 5 abril 1583. Fol. 9. Contrato del refectorio, 20 julio 1583. Fols. 192-193.

global, que explique las coincidencias en los proyectos de los monasterios que nos ocupan, y aún de otros que presentan evidentes similitudes, caso de San Esteban de Ribas del Sil (su claustro grande presenta un piso medio idéntico al que hemos descrito), no siendo bernardos.

Ahora bien, el maestrazgo de Cerecedo en los monasterios gallegos puede tener bastantes consecuencias de interés. La obra de los monasterios de Oya, Meira, San Clodio y Montederramo estuvo a cargo de Cerecedo, que muere, recordémoslo, en 1568. Cuando llega a Asturias en 1544 obtiene del cabildo algunos permisos para ausentarse, muy probablemente para seguir sus obras gallegas. Las referencias documentales manejadas hasta el momento colocaban el grueso de la obra de esos monasterios a fines del siglo XVI, pero el maestrazgo de Cerecedo nos lleva hacia mediados de la centuria. Que las obras se rematen tarde es otra cuestión, su proyecto puede ser bastante anterior.

Precisamente la difusión del claustro alto adintelado y con columnas rematadas por zapatas de piedra es lo que más nos lleva a suponer esto: Ese cierre de piso alto aparece en el monasterio de Oya, contratado con Pedro del Campo en 1581; en el de la portería de Montederramo y en el de San Clodio de Ribadavia. Pues bien, en el benedictino de San Vicente de Oviedo, a cargo de Juan de Cerecedo, se plantea la misma solución.

El claustro de la portería de Montederramo, con una esbelta arquería en el piso bajo y el ya señalado cierre del alto, y que pudo ser trazado por un arquitecto de mayor entidad, se repitió (aunque con idéntico ritmo en sus dos pisos) en San Clodio.

Además, nos atrevemos a apuntar que el reiterado cierre del piso alto de Montederramo inspiró a Cerecedo su solución de San Vicente, y que fue ese claustro ovetense el que, a su vez, le sugirió la solución de el de Oya. La similitud de estos dos últimos es total, con un piso bajo abovedado con crucería y uno alto, de ritmo doble, resuelto con los dinteles sobre zapatas de piedra. De ser cierta la atribución del piso bajo de San Vicente a Juan de Badajoz, el mozo, y su datación en el primer cuarto de siglo⁷, habría que pensar que Cerecedo colocó el piso alto de San Vicente, que había asimilado en Galicia, sobre el de Badajoz y copió el claustro ovetense completo en Oya, alimentándose así la periferia a sí misma.

Dos artífices aparecen ligados posteriormente a los monasterios que Cerecedo dirigió en Galicia: Juan de la Sierra (que se hace cargo de uno de los claustros de Meira en 1585 y de las obras del capítulo, locutorio y tres celdas de Montederramo en 1595 y de su nueva iglesia en 1598) y Bartolomé de Hermosa (que en 1570 ejecutaba la obra del coro y la sacristía de Oya y en 1578 era apremador de Melón). Detrás de estos maestros se supone la presencia de un tracista de mayor entidad, mencionándose a Juan de Herrera (vecino de Santiago) como el más probable, dada su participación en otros monasterios cistercienses como Sobrado. Curiosamente cuando este ar-

tífice trace el puente nuevo de Orense el sobrino de Cerecedo, Juan de Cerecedo, acudirá a presentar postura para hacerse con la obra⁸.

Sea quien fuere su tracista, y salvo obras especialmente destacadas, caso de Montederramo, en estos monasterios se plasma una concepción arquitectónica común: Se trata de obras que repiten los modelos elaborados a partir de la tradición gótica, con una superficial asimilación del lenguaje italiano, del que se toman apenas vocablos aislados, pero del que no se intenta comprender el código. Los patios de arquerías sobre columnas, el recurso al cajado, al estriado, o al abovedamiento con cañón en zonas secundarias, no pasa del recurso, del prurito de modernidad.

De las diferentes corrientes que se entrecruzan en el complejo mundo de la arquitectura del XVI español, de los estilos personales de hombres como Rodrigo Gil o Juan de Badajoz, el mozo, de las varias tendencias extendidas por el área meseteña y la influencia de focos de atracción como Santiago y Salamanca, se hace, más que una hábil conjunción, una elaboración periférica y pragmática. Una síntesis en la que lo prioritario es la utilidad y el efecto final.

Sin descartar que en el origen de alguna de estas obras se encuentra un tracista destacado, los responsables de las obras de los monasterios cistercienses, y de los que concretamente nos ocupan, son una serie de autores, más artesanales, conocedores de su oficio, que creativos, que se han hecho, desde su experiencia profesional, con un bagaje ecléctico, pero práctico. Y esto no quiere decir que lo construido por ellos carezca de fuerza o belleza.

Los monasterios bernardos parecen aceptar plenamente este lenguaje y lo mantienen, en casos como el de Oya, Montederramo, o San Clodio, hasta fines del siglo. Detrás de su elección debe de haber motivos que van más allá de la suposición simplista de que se trata de cenobios aislados que no tienen acceso a novedades. Se aceptan soluciones similares quizá por que el lenguaje de raíz gótica no había perdido su valor a los ojos de los comitentes, de los monasterios de la Congregación de Castilla. El gótico era perfectamente relacionable con el pasado, quizás con la pureza de la orden que se intentaba recuperar.

Sin su relación con los monasterios cistercienses no podemos explicarnos la obra de Cerecedo en Asturias, que se formó a través de su periplo castellano y gallego. Ahora bien, parece que, a camino entre Asturias y Galicia, este maestro ejerció de vaso comunicante y contribuyó a dotar de una última vitalidad aquello que parecía periclitado. La periferia se alimentó a sí misma, se enriqueció de mano de maestros canteros, viajeros y provincianos, pero sin los que no se explica el grueso de la producción arquitectónica de nuestra edad moderna.

7. Germán Ramallo Asensio, «El Renacimiento», *Enciclopedia Temática Asturiana. Arte*, I. Silverio Cañada, 1981.

8. A.H.P. Protocolos Oviedo, leg. 42 (I) Cerecedo recaba fiadores para la postura. 6 septiembre, 1571.

PROTAGONISMO E PERIFERIA NA POLITICA ARTÍSTICA DE D. JOÃO V

José Alberto Gomes Machado
Universidade de Évora

Para levar a efeito uma verdadeira politica artistica, importa concebê-la e dispor de meios para a pôr em prática. Quanto a este último aspecto, há dois periodos na história portuguesa que claramente se sobrepoem aos demais: os reinados de D. Manuel I e de D. João V. Não é por acaso que tais monarcas passaram à posteridade com cognomes tão significativos, como os de Venturoso e de Magnânimo. Num caso, os tesouros da Índia, no outro, os do Brasil proporcionaram a base material, sem a qual, dificilmente prospera qualquer actividade artistica. Contudo, como é óbvio, não bastam os meios; é necessário uma vontade esclarecida e poderosa, que sustente uma prática de mecenato, o qual só é verdadeiramente eficaz e consequente, se assentar numa concepção esclarecida do papel da arte na sociedade e seu lugar, como suporte ideológico de qualquer sistema de governo, como de qualquer visão do mundo.

Como é sabido, raro é o regime político que não busca lançar mão da arte para se valorizar, justificar e, quiçá, perpetuar. A arte é (quase) imediatamente perceptível e muito mais visível que a politica. Dai, o transformar-se, com grande facilidade, em instrumento privilegiado desta. Por outro lado, ela pode tornar-se a face visível da ideologia, papel que conservou, ao longo de milénios, desde Ramsés II até Mussolini.

O caso do Barroco, que particularmente nos ocupará, apresenta um cariz próprio, derivado da profunda interpenetração dos níveis religioso e politico que, pelo menos na Europa Católica, se apresentam como as duas faces da mesma medalha, gerando e apoiando-se num sistema ideológico próprio, que abrange e penetra todas as actividades e estratos sociais. Dificilmente, na história europeia moderna, se encontrará outro periodo em que a mesma mundividência seja mais generalizada, ou assuma expressões mais ricas e diversificadas. Contudo, para aceder ao nível da ideologia, tal mundividência requer consciência de sê-lo e uma inevitável elaboração teórica. Sendo, em Portugal, como no resto da Europa, a população esmagadoramente iletrada, ela não pode atingir tal nível teórico, exprimindo, não obstante, em numerosas formas vivenciais e artisticas, um mundo integrado, lógico, coerente, múltiplo, direccionado pelo e para o Céu, pelo e para o Trono.

Como qualquer outro príncipe barroco, D. João V terá tido a noção do seu papel privilegiado, à cabeça do microcosmo lusitano, que parecia, então, menos afastado e isolado, do que em épocas posteriores. A pesar da sujeição económica à Inglaterra, Portugal fazia ainda, gra-

ças ao Brasil e à Índia, figura de potência. A intervenção na Guerra de Sucessão de Espanha provara que o país recuperara a sua capacidade de iniciativa militar e diplomática. A diplomacia será, aliás, utilizada pelo Magnânimo com rara habilidade, como arma de prestígio e afirmação, com um sucesso semelhante ao do seu antepassado D. Manuel. Efectivamente, quer um, quer outro, deixaram o nome ligado a um momento privilegiado e raro, em que Portugal marcou posição no concerto europeu. Os seus reinados constituíram também dois periodos de florescimento artistico, o que se explica parcialmente pela afluência de riqueza, que os caracterizou. Todavia, não pode ser esquecido esse outro factor fundamental, atrás mencionado, o desejo de afirmação e a busca de prestígio, que são inerentes à visão que os dois monarcas tinham do Estado e do seu próprio papel.

D. João V prosseguiu, com inegável persistência, uma politica de grandeza, que pretendeu tornar patente em todos os dominios. Consciente da importância da cultura e da arte para a fama presente e para a glória futura do seu reinado, ocupou-se em favorecer obras que o perpetuassem, mantendo, ao mesmo tempo, o país inserido na grande corrente do Barroco coevo. Dir-se-á que este é um objectivo genérico que, para concretizar-se, reclama a elaboração de uma politica concreta. Disso se ocupou o rei, coadjuvado por algumas figuras da corte, como a própria rainha, ou o marquês de Fontes.

Creio ser lícito afirmar que a politica artistica e cultural de D. João V constituiu um meio e não um fim, em si mesma. Nela se detecta o sempre presente voluntarismo régio, posto ao serviço de um objectivo permanente: a exaltação própria e de Portugal. Nada permite afirmar que o príncipe fosse particularmente sensível às Belas Artes. No dominio artistico, foram a musica e a liturgia as suas grandes paixões. O gosto pela música era atávico nos Braganças. A liturgia satisfazia, simultaneamente, o gosto pela pompa, o aparato e a teatralidade, tão próprios do universo barroco, e o sentimento religioso, arreigado no monarca, que surge, perante os súbditos, como um vice-Deus.

A elevada noção de si próprio e do seu estatuto supremo, a paixão do prestígio —que transforma a etiqueta em motor e espelho da politica—, e a sua visão do dever de Estado obrigam o rei a um activo protagonismo, visível em diversos dominios.

Consciente do carácter atrasado e periférico do país que herdou, manifestará a preocupação da modernidade, tentando marcar presença, junto do que lhe pareciam ser

as nações da vanguarda cultural e artística do seu tempo: a França e a Itália. Essa busca de modernidade tem, em si, um carácter ambíguo: se, por um lado, é o fruto do reconhecimento do atraso e da secundaridade, por outro, pela opção que manifesta, é algo de inovador, no quadro do Portugal setecentista.

A França representa, antes do mais, o horizonte tendencial do desejo político, o modelo do universo mental, que D. João V pretende simbolizar. Fascinado (como numerosos outros príncipes) pela figura de Luís XIV, personificação máxima do princípio monárquico absoluto, não pode ter ficado indiferente, perante o sábio uso que o Rei Sol fez das artes, para glorificar o seu reinado. Mas se é modelo mental, de princípios e prática políticos, a França não é modelo artístico «tout court». Aos olhos do longínquo Portugal, como de boa parte da Europa, é a Itália que continua a desempenhar o papel de mãe das artes, como detentora de uma tradição sem rival. Mais ainda, a Itália parece, então, continuar a exercer um primado artístico, que a França só gradual e lateralmente parece pôr em causa. Não enviara o próprio Rei Sol os seus artistas para Itália? Não fora Bernini convocado a Paris? É curioso observar, contudo, que são os franceses Poussin e Lorrain a produzir em Roma uma inflexão na pintura europeia e que o projecto de Bernini para o Louvre acabou por ser recusado.

Na verdade, a atracção que a arte italiana exerce sobre os franceses é naturalmente contrabalançada por uma tradição autónoma própria, escudada no Classicismo, que com o Barroco se cruza, para gerar essa grandiosa e híbrida manifestação, «l'art classique français». Isto é, perante a Itália, a França tem uma alternativa a contrapor, versão artística do espírito do tempo e do seu racionalismo clássico, que marcará a Europa. Luís XIV não é só Versailles e os seus exércitos; é também Corneille e Descartes. Assim, vai a França adquirindo uma natural proeminência em vários domínios, afirmando-se, artisticamente, ao lado de uma Itália que, embora decadente, continua a usufruir de um prestígio imenso, servido pela enorme difusão de obras de arte e diáspora de artistas italianos pela Europa. O Barroco tardio será exercitado, em todas as suas «nuances» por pintores e arquitectos italianos de maior ou menor mérito, um pouco por todo o continente. Roma continua a ser olhada como a mãe das artes, tal como a Itália é a meta inevitável de qualquer indivíduo que queira cultivar-se. A Itália era a moda e, até hoje, não deixou de sê-lo. Aos olhos de um espectador setecentista, fosse ele português ou espanhol, alemão ou russo, a Itália continuava a ser pátria da grande arte, mesmo se a França se ia, pouco a pouco, impondo, com a sua língua, a sua cultura, a sua forma de viver, que também pela arte se vão exprimindo.

Perante este condomínio franco-italiano, como poderia reagir uma pequena nação, arredada por diversos factores, dos centros de criação e decisão, quer da política, quer da cultura?

De duas maneiras, aparentemente contraditórias, mas que se não excluem na prática:

— arregaçando-se às formas arcaizantes da tradição nacional, prolongadas no interior do país e enriquecidas e renovadas pela originalidade decorativa dos interiores;

— importando formas exógenas, as quais, ou cristalizam em grandioso isolamento, ou vêm a constituir focos de influência localizada, que se manifesta, por vezes, deturpada, ou apenas ao nível do detalhe morfológico.

A primeira corresponde ao assumir de uma situação periférica, que não exclui possibilidades de renovação, dentro de uma linha de continuidade; a segunda exprime um voluntarismo e protagonismo que, por momentos, alinharam Portugal com as correntes da Europa do seu tempo, sem, contudo, só por isso, alcançar uma renovação em profundidade da arte nacional.

Não havia qualquer estruturação, material ou mental, que permitisse tirar partido eficaz das episódicas manifestações de modernidade, que de França ou Itália nos vinham.

D. João V encomendou em Paris aos Mariette, famosos «marchands», diversas pinturas de grandes mestres, que aqueles seleccionaram, segundo o gosto do coleccionismo mais moderno. Reuniram ainda, para o rei de Portugal, uma volumosa colecção de gravuras, que reunia os exemplos mais significativos da obra dos maiores artistas. Tais colecções poderiam ter tido um importante efeito de renovação na pintura portuguesa. Assim não foi, ou porque permaneceram inacessíveis, no Paço da Ribeira, à espera do Terramoto, ou porque os artistas portugueses, que delas eventualmente disfrutaram, não estavam preparados para tirar delas proveito, por falta de capacidade, de cultura ou de arrojo.

Saliente-se que não existia, então, em Portugal, qualquer estrutura organizada de ensino das Belas Artes. O protagonismo mecenático do rei traduzir-se-á em mandar para Itália bolseiros, para estudar na Academia Portuguesa das Artes, que funcionou em Roma, com altos e baixos, ao longo da maior parte do século. Por lá passaram nomes importantes, como Inácio de Oliveira Bernardes, João Glama Stroberle, Joaquim Carneiro da Silva e outros. A fundação da dita Academia correspondeu ao desejo de permitir a artistas portugueses o contacto com o meio romano e proporcionar-lhes um ensino de qualidade. Era então comum que diversos países europeus sustentassem instituições análogas em Roma, pelo que a iniciativa do Magnânimo se reveste também de um carácter de busca de prestígio, numa cidade que, religiosa e artisticamente, era olhada como o centro do mundo.

Intenção semelhante levou o rei a instituir-se protector da Academia dos Arcades em Roma, à qual deu valioso contributo material, que lhe permitiu adquirir uma nova sede, na Cidade Eterna.

A ligação à Itália foi uma constante de todo o reinado. Roma constituiu o ponto fulcral da diplomacia portuguesa, que conseguiu, da Santa Sé, uma apreciável série de privilégios, que muito contribuíram para enaltecimento do monarca português. Lançando magistralmente mão da arte, como instrumento de enaltecimento, seu e de Deus, D. João V fez trabalhar para si grandes artistas italianos, como Carlo Fontana, Filippo Juvara, Antonio Canevari, Luigi Vanvitelli e outros. A escolha destes nomes mostra uma tendência segura, no sentido da modernidade. Eles pertencem ao que de melhor a Itália tinha então para oferecer. Até ao fim do seu reinado, em que encomenda a magnífica Capela de São João Baptista, o monarca per-

manecerá fiel ao seu gosto italiano dominante, que levou um historiador de arte francês a sugerir que ele deveria ter recebido do Papa, não o título de Rei Fidelíssimo, mas o de Rei Romaníssimo¹.

Na orientação do gosto real num sentido italiano, não pode esquecer-se a figura de D. Rodrigo Anes de Sá de Almeida e Meneses, 6º conde de Penaguião e 3º marquês de Fontes, ilustre diplomata e amante de arte, embaixador faustoso em Roma, que, por bem servir o prestígio do monarca e do Estado, será, em 1718, agraciado com o título de marquês de Abrantes. Principal fomentador da criação da Academia Portuguesa em Roma, fundador, em Portugal, da Academia Portuguesa de História, foi o responsável por várias encomendas portuguesas a artistas italianos e deixou o seu nome ligado ao do maior pintor, que o país produziu em Setecentos: Francisco Vieira de Matos, o Vieira Lusitano, a quem protegeu, como esclarecido mecenas.

Na própria utilização de todas as potencialidades da arte, ao serviço da grandeza, da glória e do prestígio, seus e do seu país, D. João V mostrou ser um príncipe barroco, por excelência. Barroco também porque, muitas vezes, o gesto perde-se à superfície e o espectáculo não frutifica em realidade. Barroco, porque o prestígio é mais do domínio da aparência, que do da realidade. Por essa razão, a memória colectiva, deslumbrada com o seu fausto, se impressionou mais ainda com a dissipação e o esbanjamento, únicos na nossa história. Nisso, D. João V foi bem um rei à medida do seu povo, generoso e esbanjador, quimérico e altivo, ultrapassando a pequenez com a desmesura.

Menos estudado que as influências francesa e italiana, o contributo germânico faz-se igualmente sentir, através da discreta acção da rainha Maria Ana de Habsburgo, irmã dos imperadores José I e Carlos VI e prima direita do seu real marido. Junto da soberana, manter-se-á activo um círculo cortesão, em torno do qual girarão vários religiosos e no qual se gerará a fortuna do grande arquitecto suábio romanizado João Frederico Ludovice, responsável pela obra paradigmática do reinado, o Convento/Palácio de Mafra.

Italiano e alemão pelas características morfológicas, ibérico pelo espírito e pelas dimensões, o edifício dá corpo à ambição e à visão do príncipe que o criou, para sua glória e de Deus. Ponto mais alto do Barroco português, Mafra irradiará por todo o sul do país uma vaga influência, expressa em inspirações de pormenor, que não em qualquer forma de imitação, dificilmente possível. Assim,

permanecerá único e isolado, imponente, desmesurado e semi vazio, cumprindo um destino simbólico, que é o da grande arte joanina: imponência e solidão, protagonismo e periferia, um grandioso testemunho da Europa barroca em terra saloia.

Não pode abordar-se a política artística de D. João V sem fazer menção ao Brasil, fonte originária das riquezas que inundavam o reino e, depois, a Europa. Neste período, vai construir-se, na longínqua colónia, uma impressionante série de igrejas — as mais célebres das quais, devidas ao génio de António Francisco Lisboa, o Aleijadinho — que, pelo arrojo e invenção, não encontram paralelo na metrópole. Num território, do qual estavam banidas as ordens religiosas e onde se não fazia sentir o constrangimento da tradição secular de estilos passados, vão surgir edifícios que, embora manifestando traços evidentes de lusitanidade, num parentesco detectável com seus congêneres do reino, levam às últimas consequências tradições e concepções que, no Brasil podem afirmar-se sem peias, fazendo entrar a colónia, de pleno direito, na geografia mundial do Barroco, onde marca um ponto alto de originalidade de concepção a ligação entre espaço projectado e decoração.

E assim, ironicamente, eis que a periferia da periferia se transforma em centro. A colónia de um pequeno país ultrapassa a metrópole, no que ao Barroco respeita, assinalando o período com algumas das suas obras mais notáveis.

Seria abusivo ver no Barroco brasileiro o fruto de uma intenção artística deliberada, por parte da Coroa; mas a ela se deveu, em grande parte, a criação das condições em que ele pôde gerar-se, pelo que não deve roubar-se ao Magnânimo esse rico florão do seu reinado.

Soberano de um pequeno país, com um grande passado, D. João V personificou um momento raro, em que essa pequenez foi transcendida, por uma junção de meios e de vontade, produtora de uma grandeza efémera, que deixou testemunhos assinaláveis, como Mafra, ou a Biblioteca da Universidade de Coimbra. Pouco importa, se o Convento não chegou a ser ocupado, ou se os livros não chegaram a ser lidos. Nessas contradições da lógica e da razão, está, contudo, presente o espírito do Barroco, que assumiu, entre nós, a face Habsburgo do Senhor Dom João Quinto.

1. Yves Bottineau, «Le Goût de Jean V: Art e Gouvernement», in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no Século XVIII, Bracara Augusta», tomo II, vol. XXVII, p. 353.

LA CASA MONTAÑESA CON SOLANA Y ESTRAGAL. ORÍGENES Y CONFIGURACIÓN DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

Javier Gómez Martínez

PLANTEAMIENTO

El estudio de la arquitectura civil en Cantabria constituye una de las grandes carencias en el campo de la historiografía del arte de la región, a pesar de que las aproximaciones al tema desde un punto de vista general sean ya antiguas¹. En tanto no se realice un estudio sistemático sobre el conjunto del territorio con una amplia base documental que ponga de manifiesto así la cronología como la autoría de obras concretas, seguirán sin esclarecerse las líneas fundamentales del proceso por el que, entre los siglos XVII y XVIII, esta franja de la Cornisa Cantábrica se dotó con un patrimonio arquitectónico civil de primer orden².

En este ámbito, el protagonismo corresponde, indiscutiblemente, a la arquitectura doméstica, tanto en su vertiente señorial o nobiliar como en la popular, ya se ubique en el medio urbano o —lo más frecuente— en el rural. La arquitectura doméstica popular está relativamente estudiada, al menos por lo que respecta a su clasificación tipológica³. De entre las diferentes tipologías que puede adoptar, la que tradicionalmente se ha considerado como el modelo característico de vivienda rústica montañesa es la definida por incorporar tres elementos en su fachada principal: la solana, el estragal y los muros cortavientos. Se trata de casas de dos alturas y desarrollo en profundidad, con dos muros laterales largos y rematados en forma de piñón —los hastiales— que marcan la doble vertiente del tejado y con otros dos lados más cortos, de los cuales el meridional constituye la fachada principal. Es aquí donde se abren el estragal, en el piso inferior, como zona abierta y cubierta en el tránsito del exterior al interior y viceversa, y la solana, correspondiente al piso alto, como balcón corrido de un extremo a otro y con

un antepecho volado. La delimitación lateral de ambos espacios corresponde a una prolongación de los hastiales bajo el aspecto de muros contarvientos —en el caso de que el edificio esté aislado— o cortafuegos —si está comprendido en una alienación de viviendas—, pudiendo presentar un perfil recto y continuo desde el alero hasta el suelo o con un corte cóncavo-convexo —el perfil conocido como de papo o pecho de paloma— que permite aumentar el vuelo de la solana sin restar luminosidad al estragal (Fig. 3).

La difusión de este tipo de vivienda abarca toda la Cornisa Cantábrica, observándose un empobrecimiento cuanto más a Occidente se va⁴. Con todo, es en Cantabria donde mejor está representado, diferenciándose de los ejemplos vascos en que éstos abren la fachada en uno de los hastiales; por lo que respecta a Asturias, es frecuente encontrarlo en el extremo oriental, en contacto con Cantabria, para verlo diluirse hacia Poniente mediante el cierre de los extremos de la solana⁵ y la desaparición de los muros cortafuegos⁶.

Pero lo que realmente tiene interés de cara a nuestro propósito es el hecho de que este tipo de casa popular y rural también existe bajo el aspecto de casona, que, aun siendo asimismo rural, tiene una naturaleza señorial, convirtiéndose, literalmente, en una casa grande, es decir, una casa de mayores proporciones que, además, enriquece y enfatiza sus elementos —extensión del aparejo de sillería en detrimento de la mampostería, profusión de molduraciones, aparición de arcos de medio punto cerraneo el estragal, etc.— (Fig. 2).

Las tendencias interpretativas que tratan de explicar la relación existente entre la variante popular y la nobiliar son dos: la primera y más extendida supone un origen popular y una imitación posterior desde el ámbito noble⁷, mientras que la segunda, hasta ahora minorita-

1. El primer estudio científico se debe a E. Ortiz de la Torre, *La Montaña artística. Arquitectura civil*. Santander, 1927. El más reciente es el de M. A. Aramburu-Zabala Higuera, «La arquitectura barroca en Cantabria», *Altamira*, vol. XLVIII, 1989, pp. 113-142. Por nuestra parte, hemos estudiado casos concretos en nuestra Memoria de Licenciatura: Estudio histórico-artístico del municipio de Suances (siglos XVII-XX): el devenir de las formas artísticas en un medio rural. Santander, 1991.

2. Esta es la línea apuntada por M. A. Aramburu-Zabala en la obra arriba citada. Siguiendo el rastro de arquitectos montañeses que trabajan en Asturias y luego vuelven a su tierra, identifica dos modalidades estilísticas introducidas por éstos en lo referente a la arquitectura doméstica señorial: una palladiana desde la segunda mitad del siglo XVII y otra más genéricamente serliana desde principios del siglo XVIII.

3. C. García Codrón y P. Reques Velasco, «La arquitectura popular en Cantabria. Tipologías y situación actual», *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz"*, vol. XII, 1984-1986, pp. 55-110.

4. J. Caro Baroja, *Los pueblos de España*, vol. II, Madrid, 1976, p. 266.

5. G. Ramallo Asensio, *La arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*. Salinas, 1978, p. 21.

6. C. Flores, *Arquitectura popular española*, vol. II. Madrid, 1973, p. 266.

7. *Idem*, p. 176. Se decanta claramente por esta explicación siguiendo la opinión del profesor Torres Balbás. Más habitual resulta la insinuación de este origen popular, tanto en estudios específicamente artísticos como en otros de contenido más general, v. g.: AA. VV., *Historia General de Cantabria. Los siglos XVIII y XIX*, t. VII, vol. II. Santander, 1986.



FIG. 1. Laredo (Cantabria). Casa Consistorial



FIG. 2. Puente Avios (Cantabria). Casona de los Quirós



FIG. 3. Cortiguera (Cantabria). Casa popular

8. J. L. Casado Soto, «Evolución de la casa rústica montañesa», *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz"*, vol. IV, 1972, pp. 7-59. Considera la verdadera casa popular como la de una sola altura, más tarde convertida en casa alta por la incorporación de un segundo cuerpo y su correspondiente balcón corrido, elemento éste desconocido en la región hasta su aparición en casonas nobles o ricas a finales del siglo XVIII.

9. S. Sebastián López, «El arte iberoamericano del siglo XVI», en *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia. Summa Artis*, vol. XXVIII. Madrid, 1985, pp. 106-108. Respecto a la presencia de modelos góticos, conviene señalar que el castillo de Olite (Navarra) ostenta una doble galería de arcos góticos colocada sobre un cuerpo inferior ahuecado por un gran arco de medio punto cuya imposta se encuentra a ras de suelo; se data entre los siglos XIV-XV (V. Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, t. I. Madrid, 1876, p. 238). Por otro lado, un palacio como el Piccolomini, en

ria, establece el influjo en sentido inverso⁸; en ninguno de los dos casos se aborda el problema del origen tipológico. El propósito de este discurso será demostrar que la configuración de la tipología descrita se realizó a partir de unos elementos foráneos introducidos y adaptados por vía culta y finalmente asimilados por la corriente popular.

LOS PALACIOS CAMPESTRES DE LA ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS

Un análisis formal de los elementos constitutivos de este tipo de casa resulta esclarecedor en buena medida respecto a sus orígenes. En efecto, la amplitud y diafanidad del estragal y de la solana corresponden a una concepción espacial renacentista, la misma que encontramos manifestada, de forma muy semejante, en las villas o palacetes campestres castellanos de la época de los Reyes Católicos. Lo característico de estos edificios es su fachada de dos pisos formada por un amplio cuerpo central retranqueado y cerrado en el frente por dos series superpuestas de arquerías, que se alinean con sendos cuerpos laterales más estrechos y prácticamente ciegos, de modo que la planta dibuja el trazo de una «U» invertida.

Por su parte, los precedentes de estas construcciones se hallan en las villas suburbanas construidas por Baldasare Peruzzi en tierras toscanas alrededor de 1500 (la Farnesina o la Villa Chigi delle Volte, en las inmediaciones de Roma y Siena respectivamente), que, a su vez, son la versión de un concepto antiguo transmitido por los palacios venecianos, cuyos muros se abrían a los canales mediante galerías caladas con tracerías góticas⁹.

El primer ejemplo constatado que adopta este modelo en Castilla es el palacio de los Toledo en Mancera de Abajo (Salamanca), construido en los últimos años del siglo XV o los primeros del XVI¹⁰; el segundo fue el palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos). En ambos se aprecian todavía reminiscencias de la casa fuerte, a causa de la compacidad de los machones laterales, sobre todo en el caso del de Saldañuela, que, no en balde, es realmente una torre fuerte del siglo XV —convertida en uno de esos dos machones ciegos— a la que se añadió el palacio entre 1520-1530, incluido el patio interior cuadrangular con una galería de arcos en uno de sus lados¹¹. A través del palacio salmantino de los Toledo, este tipo de residencia campestre pasó pronto a América, donde co-

Pienza, encargado por Pío II cuando accedió al pontificado, en 1458, posee una fachada meridional compuesta por la superposición de tres galerías con vistas al jardín y a la campiña, muy diferente de la fachada principal, que mira al medio urbano de la plaza pública (S. Kostof, *Historia de la arquitectura*, 2. Madrid, 1988, pp. 711-716). Como se ve, lo que hacen los arquitectos manieristas italianos del siglo XVI es aplicar en mayor medida una solución que heredan de siglos anteriores, tanto que su origen podría buscarse en las *villae* romanas bajoimperiales, mas no es nuestro propósito entrar en esta disquisición.

10. A. Casaseca Casaseca, *Catálogo Monumental de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Madrid, 1984, p. 159; J. Urrea, «El palacio de Mancera como precedente del de Santo Domingo», en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Valladolid, 1990, pp. 279-284.

11. V. Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española...*, t. I, pp. 57-58. Otra forma de transición entre la casa fuerte y propuestas más

noció una rápida aceptación, tal y como la atestiguan la casa de Diego Colón (1510-1514) y la de Engombe, ambas en la isla de Santo Domingo, y la casa de Hernán Cortés en Cuernavaca, México (1530-1533)¹²; en alguno de estos casos se da una repetición de los dos pisos de arquerías en la fachada posterior, con lo que la planta en «U» se torna planta en «H».

La unidad residencial así concebida está íntimamente asociada a dos formas de pensar: una busca el contacto con la naturaleza, la vida rústica, y entiende la arquitectura como un mirador abierto al campo; la otra busca la representatividad, el poder, la representatividad del poder, porque la villa es, sobre todo, una «arquitectura del poder»¹³. El primero de los significados está suficientemente explicitado por los adjetivos que normalmente califican a estas villas, suburbanas o campestres, y su vigencia se prolongó largo tiempo en los mismos términos. Lo vemos expresado en el palacio de Camposagrado de Avilés (Asturias), donde el piso noble se asoma al mar por la fachada septentrional a través de una *loggia* de arcos escarzanos corrida entre las torrecillas semicirculares de los dos extremos, por más que las formas resultasen arcaicas cuando se construyó, en la primera mitad del siglo XVII; la fachada principal, en cambio, es todo un estandarte barroco fabricado a finales del mismo siglo cara a la plaza pública¹⁴. La situación se repite, de forma todavía más sorprendente, en la casa palacio de Zalvidegoitia en Guipúzcoa, construida en 1766: la fachada principal es una austera malla ortogonal hacia el centro urbano; la fachada posterior es, muy al contrario, una fiel reconstrucción histórica de cualquiera de las villas castellanas o americanas señaladas que se asoma, coqueta, al jardín para perpetuar la unión de dos apreciaciones estéticas¹⁵.

La segunda línea de pensamiento fue la responsable de que este modelo de palacio campestre fuese acaparado muy tempranamente por la iniciativa pública para representar al concejo en su consistorio. Cuando los Reyes Católicos emprendieron su política de control hacia la nobleza no sólo impusieron el desmoche de torres y castillos, lo que redundó en favor de la implantación de esta otra tipología arquitectónica menos agresiva; paralelamente, desde 1480, obligaron a construir casas de ayuntamiento para potenciar la importancia de los concejos, los cuales, en su disputa por el poder con la nobleza, se adueñaron del símbolo en el que éste se materializaba: la villa¹⁶. Los ejemplos son numerosos: ayuntamientos de Ciudad Rodrigo, Ciudad de las Palmas (1519), Zamora (1484-1523), Béjar, Tlaxcala (Méjico), etc.¹⁷.

modernas está, por ejemplo, en la Torre del Caracol, en Benavente (Zamora), que es un cubo con resaltes cilíndricos angulares y dos grandes balcones superpuestos abiertos en arco escarzano de un extremo a otro de la fachada (M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid, 1927, p. 258).

12. J. Junquera y Mato, «Cortés, los Colón y la 'villa' en el mundo hispánico». *A.E.A.*, n. 242, 1988, pp. 95-103.

13. R. Bentmann y M. Muller, *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona, 1975.

14. AA.VV., *El patrimonio artístico de Avilés*. Avilés, 1989, pp. 249-251.

15. R. Aldabaldetrecu, *Casas solares de Guipúzcoa*. Guipúzcoa, 1979, pp. 122-125.

16. J. J. Junquera y Mato, *Cortés, los Colón...* Sostiene que esta tipología «poco tenía que ver con las necesidades arquitectónicas y fun-

El modelo arquitectónico de la villa fue directamente conocido en Cantabria a través de su aplicación en un edificio concejil. En 1557, Lope García de Arredondo, arquitecto trasmerano vinculado al ámbito burgalés, trazó el edificio del Ayuntamiento de Laredo¹⁸. En Burgos hubo de contemplar el palacio de Saldañuela y también debió conocer el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, que es el más cercano, estilísticamente, al edificio pejino. Ambos presentan la característica superposición de dos galerías de arcos rebajados, pero mientras en el ejemplo mirobrigense las columnas se estilizan y los remates de los ángulos de la fachada se reducen a sendos cilindros esbeltos, en el caso cántabro las columnas se ensanchan y las galerías están flanqueadas por aquellos dos robustos machones laterales que señalábamos a propósito de las primeras villas castellanas —aunque en el piso bajo estén ahuecados debido a un mayor desarrollo del pórtico correspondiente—, lo que delata con la mayor claridad su deuda para con los palacios de Mancera y Saldañuela (Fig. 1).

LAS CASONAS SOLARIEGAS MONTAÑESAS

La herencia de los principios ideológicos y formales contenidos en un edificio como el Ayuntamiento de Laredo, entendido como exponente de una tipología constructiva, en principio doméstica, rural y señorial, se encuentra en las casas solariegas levantadas a instancia de la hidalguía montañesa a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Desde el punto de vista sociológico, este desarrollo arquitectónico es equiparable al ocurrido en Italia —en la Toscana primero, durante el siglo XV, y luego especialmente en el Véneto en el siglo XVI— y conocido con el nombre de *villegiatura*. Con este término, Bentmann y Müller aluden al proceso por el que los grandes capitales se destinaron a las propiedades rurales y a la agricultura en esas dos regiones del país a raíz de la crisis desencadenada por las interferencias turcas en las actividades comerciales. El resultado fue la construcción de numerosas villas desde las que el *padrone* administraba sus posesiones y ejercía un poder autocrático y sacralizado tanto sobre la propia familia, en tanto que patriarca, como sobre las comunidades y casas labriegas que lo rodeaban, en tanto que señor; en estas condiciones, la villa, la «casa grande», era su centro de poder y el mejor reflejo del mis-

cionales de los municipios». Nos parece más adecuado considerarla «la franca expresión de las necesidades municipales: el pórtico para los ciudadanos, donde a cubierto pueden reunirse, leer los edictos y esperar las decisiones; y la galería como balcón concejil, desde donde el Ayuntamiento se muestra al pueblo, ya en sus funciones propias, o ya utilizándolo como miradero para presenciar en corporación las fiestas públicas» (V. Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española...*, t. II, pp. 91-92).

17. J. J. Junquera y Mato, *Cortés, los Colón...*

18. M. A. y F. J. Aramburu-Zabala Higuera, «Arquitectura en Cantabria en la época del Renacimiento, I. Los Arquitectos». *Altamira*, vol. XLIV, 1983-1984, pp. 211-226. La actividad de este maestro en Burgos está documentada hasta 1600, si bien su presencia en esa ciudad no está registrada con anterioridad a 1584 (A. C. Ibáñez Pérez, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, 1977, p. 321).

mo, siendo las diseñadas por Andrea Palladio las que más racionalmente expresaron este concepto¹⁹.

En este sentido, la casona montañesa es una villa. En un contexto donde el desarrollo urbano está circunscrito a unos pocos núcleos costeros, la casona impone su presencia predominantemente en medios rurales, allí donde se halla el solar del que arrancó el linaje familiar y donde el mayorazgo administra los bienes raíces que le fueron vinculados; se erige como el símbolo más expresivo de los logros acumulados por el apellido. Y también lo es desde el punto de vista formal. La inspiración en el manierismo italiano se va mostrando claramente; alguna, incluso, incorpora soluciones palladianas²⁰.

No nos alejemos demasiado del hilo del discurso y centrémonos en aquellas casonas que siguen más de cerca el modelo introducido por el Ayuntamiento de Laredo, que son las que presentan solana y estragal. El paso de la doble arquería superpuesta a la solana colocada sobre el estragal implica una adaptación significativa. Esta habría consistido en dilatar el cuerpo central que contenía los arcos hasta reducir los de los extremos a breves muros cortavientos y en eliminar los arcos del piso principal. De este modo, se saca el mayor partido posible a las horas de insolación y se concentra en un solo espacio, el del mediodía, aquel que correspondería a las galerías en torno a un patio interior, reemplazado aquí por la corralada. La arquería del piso inferior, la del estragal, se mantiene para dignificar el acceso al interior de la vivienda y tiene su correlación en el gran arco que perfora el muro de cierre del recinto para dar paso a la corralada; la estructura de esta portalada, rematada por un ático donde campea el blasón y frontón sobre el que se sitúa una cruz o una escultura exenta, admite una lectura que la considere una apropiación de esquemas similares presentes en las portadas de las iglesias parroquiales y, por tanto, un «desafío» a la autoridad eclesiástica, que era la otra cara del poder rural.

El paso de unos elementos a otros se sigue con mayor facilidad si el espacio que debería ocupar la solana no adopta exactamente el aspecto de balcón sino el de una galería, no cerrada por arcos sino por dinteles. Este es el caso que aquí reproducimos (Fig. 2). Se trata de la casona que perteneció a la rama de los Quirós establecida en el pueblo de Puente Avíos, «pegante» a Santillana del Mar. En su fachada principal, el frente del estragal está delimitado por tres arcos de medio punto sobre pilares; encima, a la altura del piso noble, un pretil armado a paño con el cierre del estragal y cuatro pilastras que de él arrancan conforman una galería adintelada de tres tramos (actualmente tapiados, al igual que uno de los arcos del estragal, para aumentar las posibilidades habitacionales). Cabe añadir que esta casona, fechable en la primera mitad del siglo XVIII, es la parte mejor conservada de un complejo conjunto palacial que incluye una segunda casona, una capilla privada y diversas instalaciones agropecuarias, todo ello rodeado por una elaborada muralla con almenas, cubos y portalada; era, entre otras cosas, la unidad de explotación de una hacienda que se extendía alrededor.

LA POPULARIZACIÓN DE UN MODELO CULTO

Una vez adaptado el modelo en las casas nobles y probada su funcionalidad, el paso a la versión popular no requería mayor esfuerzo que el de eliminar la carga retórica que aquéllas ostentaban: en definitiva, esencializar la arquitectura. Dejar el estragal completamente abierto mediante la supresión de los arcos y apeaar una solana totalmente lúnea sobre un simple pie derecho (Fig. 3). El ejemplo de la ilustración se halla en un pueblo cercano al de la casona precedente. Los únicos sillares visibles están en las embocaduras de los vanos y en los muros cortavientos, aquí continuos, sin la ménsula en papo de paloma; el resto del paramento es de mampostería enfoscada, tratando de compensar la precariedad general de los elementos pétreos con una cuidada labor de carpintería (balaustres torneados en la solana y viguetas con las cabezas azueladas en el alero). Es característica la distribución tripartita de los vanos, solución muy extendida que también aparece frecuentemente en las ermitas (casas, igualmente, pero cuyos «moradores» no son otros que aquellos santos más afectos a la devoción popular). Sobre el tejado destaca el «buque» para secar y almacenar granos, una pequeña ventana de madera abuhardillada que luego crecerá para hacer habitable el desván. La corralada no está cerrada por un muro alto de cal y canto; posiblemente, lo tuvo en su día y en él se abriría una sencilla portalada, sin otro adorno que la imposta moldurada de su arco de medio punto, como es norma en estos casos.

CONCLUSIÓN

Recapitulando lo expuesto, resulta que el tipo de casa con solana y estragal se presenta en una modalidad popular que es, en definitiva, la última manifestación de una tipología arquitectónica ampliamente desarrollada con anterioridad en medios cultos. Esta popularización no debió producirse con anterioridad en medios cultos. Esta popularización no debió producirse con anterioridad al siglo XVIII, que es el momento en el que suponemos se definió plenamente el modelo noble, la casona. A su vez, esta casona es una reelaboración de las villas campestres que se construyen en España en general y en Castilla en particular (los ejemplos americanos quedan como testigos del éxito alcanzado por los peninsulares) durante el siglo XVI, los cuales, a su vez, son la transposición de un tipo ya aplicado en el Manierismo y el Renacimiento italianos. La recurrencia de esta propuesta arquitectónica en los circuitos más cultos está en relación con el modo de vida campestre —bien hedonista, bien práctico y utilitario— y con la idea de poder implícitos en ella.

19. R. Bentmann y M. Müller, *La villa como arquitectura del poder...*, pp. 7-57.

20. Vid. notas 1 y 2.

EL ARTE GRANADINO EN EL SIGLO XVI: EL DESFASE CENTRO-PERIFERIA

José M. Gómez-Moreno Calera
Universidad de Granada

El propósito de la presente comunicación es acercarnos a las pautas de comportamiento manifestadas por el arte granadino en el siglo XVI, en el que se aprecian unas notables diferencias de desarrollo. Estas diferencias no se produjeron solamente entre la Capital y la Provincia, sino también entre los edificios de la propia capital y entre unas etapas y otras. Si comparamos los organismos de mayor trascendencia con los secundarios, o si observamos los mismos edificios en su decurso histórico, encontraremos que la incidencia social, política, religiosa, en resumen, histórica, ha mediatizado no sólo el proceso constructivo sino la propia identidad estilística. Por tanto, Granada en el siglo XVI fue al mismo tiempo centro y periferia de un arte que se acrisolaba en ese momento como símbolo de la nueva España.

Lo primero que convendría aclarar es el concepto de «centro» y «periferia» en Arte, entendiendo que se denomina como «centro» al lugar en donde se fraguan y asientan los esquemas de un determinado estilo o etapa artística y «periferia» aquella zona en donde el producto es importado, siguiendo unos perfiles fijos ya dados, pero no por ello carentes de cierta personalidad. Debemos entender también que no existen «centros» puros, sino que normalmente van a aparecer dependientes entre sí.

Nuestra primordial dedicación al estudio del arte granadino (en el que se da la circunstancia de haber estado dividida la provincia en tres diócesis distintas, lo cual es fundamental para el arte religioso), nos hace afirmar de antemano que los esquemas tradicionales aplicados al espacio europeo, Renacimiento, Manierismo, Barroco, Neoclásico, etc., como un desarrollo homogéneo son en principio inexactos. El fenómeno de asincronía entre las obras «capitales» del arte y las marginales o «periféricas», ha motivado que la historiografía tradicional se haya fijado fundamentalmente en las primeras para desarrollar sus pautas metodológicas y denominativas. Con esta actitud se han ido introduciendo errores cualitativos que desenfocan la realidad del panorama artístico como fenómeno global. Queremos con ello decir que el sistema cerrado de «estilos concatenados y opuestos» ha motivado que fenómenos artísticos con una base social y cultural muy fuerte, como es el caso del mudéjar, encuentre difícil acomodo en las denominaciones tradicionales. Casi todos los debates se han centrado en matizar lo que de musulmán o de cristiano tiene el «estilo» mudéjar, pero todavía que-

da mucho por avanzar en la integración de este fenómeno cultural en la propia realidad social de la España del momento, ecléctica en grado sumo.

Este es el caso de la Granada del siglo XVI y de su territorio. La conquista tardía, en 1492, y la necesidad de reorganizar urgentemente este amplio y complejo territorio, motivará la aparición de diferentes escalas de aplicación (tanto administrativa y política, como social y religiosa), dando un desarrollo muy desigual en lo artístico, en donde el lenguaje clasicista será el modelo principal pero no el único.

Recientemente se ha acuñado la denominación de «La Granada Imperial» para calificar la configuración político-artística de Granada en la primera mitad del quinientos. Asimismo, a la arquitectura que acoge a los magnos organismos representativos de la corona y de la iglesia se ha adjetivado como «arquitectura imperial»¹. Pero hemos de aclarar que la afirmación solamente concierne a un ámbito muy reducido de la ciudad, pues la participación en este proyecto de alta significación fue sectorial y centrado solamente en los edificios y entidades de mayor importancia y trascendencia. Se trata pues de un arte y de unos patrocinadores de élite, mientras el resto del colectivo, o mejor «para el resto del colectivo» se aplicaron unos esquemas mucho más conservadores y perfectamente convalidados en otras zonas castellanas y andaluzas. Es decir, la definición de una arquitectura y arte imperiales (a la sombra del Emperador Carlos) es una propuesta que se plantea en las altas esferas de las instituciones granadinas y de la propia corona, pero nunca llegaron a integrar a la totalidad de la ciudad y mucho menos a todo su territorio. En este sentido, es suficientemente clarificador que en 1530, al tiempo que se realizaban con todo esplendor los grandes organismos representativos de la ciudad (Catedral, Palacio de Carlos V, Hospital Real, San Jerónimo, Santo Domingo, etc.), en las Alpujarras se atendía a realizar con apenas 30 ducados una iglesia parroquial, y con el sobrante de las rentas de habices de las parroquias de la zona, que eran 1.500 ducados anuales, se construyeron cuatro iglesias parroquiales de las más importantes de la comarca; incluso para algunos templos se aconsejó utilizar la launa (los conocidos terrados alpujareños) para cubrirlas provisionalmente, como se había hecho con las rábitas de los «moros, que a más de trezientos años que se hicieron»². Las iglesias estaban en

1. Esta idea ha sido sistematizada y defendida como propuesta ideológica en el trabajo colectivo de E. Rosenthal y otros, *Arquitectura imperial*. Granada, Universidad, 1988.

2. Ver al respecto nuestro breve trabajo «Las primeras iglesias construidas en las Alpujarras. Aportación documental», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XX, pp. 189-192.

estas zonas deprimidas más cerca del concepto de «almacén» que la del de «monumento».

Pero estos dos casos extremos (quizá los más contradictorios) no son únicos. A principios del siglo XVI, Granada era una ciudad de alta relevancia y prestigio, con unos dirigentes emparentados con la nobleza colaboracionista de los Reyes Católicos y del Emperador, pero el sustrato social estaba integrado por una amplia base artesana y laboral de origen morisco (nada interesada en esta empresa), completada por una presencia cristiana fundamentalmente integrada por soldados y elementos de la administración y clero, normalmente desarraigados de sus lugares de origen, que dan como resultado un puzzle de difícil digestión. Recordemos, en este sentido, que más que hablar de una ciudad de Granada casi se podría hablar de dos ciudades divididas, ya que la zona del Albaicín se convierte al poco de la reconquista en un gueto exclusivo morisco, con su mercado, carnicerías, hospital e incluso su colegiata, resultando significativo que hasta la llegada de los jesuitas, a mediados del siglo, no se estableciera dentro del Albaicín casi ningún convento, mientras en la ciudad baja eran ya legión.

A comienzos del siglo el modelo arquitectónico elegido para dotar a esta nueva ciudad de todos los organismos necesarios para su gobierno temporal y espiritual va a ser el gótico para las iglesias y conventos, con el complemento del mudéjar para los edificios civiles tanto públicos como privados³. En principio el programa es coherente y las empresas urbanísticas y constructivas se integran en modelos bien definidos. Pero al poco tiempo se ve positivamente que es imposible atender a todas las necesidades de esta gran urbe, y de todo su territorio, con edificios de prestigio y de alto coste constructivo, por lo que, retomando modelos medievales de otras zonas, se recurre a la técnica mudéjar y sobre todo a su mano de obra tan eficaz y más barata que la de cantería; es decir, la división étnica y casi política de la ciudad encuentra también una doble articulación artística. Esta dualidad de las empresas constructivas coincide temporalmente con los magnos proyectos de los dos grandes centros representativos del nuevo orden estético e ideológico: la Catedral y el Palacio de Carlos V, diseñados en la década de 1520-30. Al tiempo que se inician estos edificios, se plantea el primer programa reconstructivo de las antiguas mezquitas de la ciudad, que habían sido acondicionadas

provisionalmente como iglesias parroquiales⁴. Las estructuras mudéjares elegidas para ellas contrastarán con el nuevo sentir de Jacobo Florentino, primero, y de Diego de Siloé y Pedro Machuca, después, cuyas raíces estéticas e ideológicas se hunden en un nuevo humanismo italianizante. Estas dos formas diferentes de ver los modelos constructivos, serán a su vez apoyadas por los órganos dirigentes, que se mueven ideológicamente entre las dos tendencias ya conocidas de los inicios del XVI: progreso humanista frente a conservadurismo escolástico.

Fuera de la capital, en las restantes comarcas de la diócesis granadina, encontramos asimismo una aplicación desigual de los programas y modelos artísticos, siendo las iglesias parroquiales de las «Siete Villas», en los Montes Occidentales, las más cercanas social y artísticamente a la organización de la capital⁵. Sus templos, supervisados y planteados la mayoría de ellos por Siloé, se moverán entre los modelos renovadores del mejor Renacimiento (sobre todo en Iznalloz), la tradición gótica anterior (Montefrío e Illora) y los modelos mudéjares de gran experiencia (Guadarrama, Colomera, Moclín, Montejicar). Hemos de señalar que la presencia de Siloé en la zona se debe a la propia elección de los dirigentes de las parroquias que ven en sus modelos arquitectónicos una garantía de prestigio político y solidez arquitectónica. Las ciudades de Loja y Alhama también participarán e integrarán en sus organismos principales los modelos ortodoxos (góticos y renacentistas) pero de forma muy desigual y quedando para el resto de los edificios, y en las parroquiales de la zona, los consabidos templos mudéjares que riegan y se extienden en el tiempo por toda la diócesis y la de Guadix-Baza⁶.

Pero hay en la Provincia un área singular y perfectamente individualizable: nos referimos a la Diócesis de Guadix-Baza. En ella encontramos una propuesta que atiende igualmente al desequilibrio entre las capas dirigentes y trabajadoras de la sociedad del quinientos, pero además las influencias de otras áreas complican y enriquecen el panorama. En Guadix, para la Catedral, la apuesta será la de la modernidad que ofrecían los programas renacentistas que Siloé había experimentado en los magnos organismos capitalinos (Catedral y San Jerónimo), pero en este caso las dificultades económicas motivaron que el proyecto quedara sólo en su inicio, mientras se seguía utilizando como templo metropolitano la antigua mezquita nazarí, aunque con algunas reformas realizadas en los años 1510-20 en estilo gótico⁷. En el resto de las

3. Ver al respecto R. López Guzmán y J. M. Gómez-Moreno Calera, «Arquitectura gótica granadina», en *Persistencia del gótico en la Edad Moderna*. Segovia, 1987, pp. 63-78. Las primeras parroquiales construidas lo fueron con estructuras góticas abovedadas (San Cristóbal y La Magdalena), e igual se hicieron los grandes conventos o monasterios (Santo Domingo, La Victoria, San Jerónimo, San Francisco Case Grande, etc.). Mientras para la arquitectura civil hemos de excluir de este modelo mudéjar el Hospital Real y la Lonja, aunque el Hospital Real no puede entenderse como un organismo «netamente» civil.

4. Importante para esta reconstrucción es la presencia reguladora del maestro mayor Rodrigo Hernández, carpintero de formación, que proyecta y supervisa todas las nuevas iglesias según modelos ya aquilatados en otras zonas. Estas estructuras serán fundamentalmente de iglesias de arcos fajones que descargan techos a doble vertiente (denominadas gótico levantinas) o bien plantas de tres naves, con armaduras de par y nudillo soportadas sobre arcos y pilares. Ver al respecto los trabajos de J. A. García Granados, «La iglesia parroquial de Guadahortuna», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, (1984), p. 22; J. M. Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*

(1560-1650), Granada, 1989, pp. 50-53; I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada, 1989, p. 85.

5. En esta zona se puede constatar la casi nula presencia de moriscos y una dependencia jurídica y económica de Granada capital. Ver al respecto J. M. Gómez-Moreno Calera, *Las iglesias de las "Siete Villas"*. Granada, 1989.

6. Así se comprueba en los recientes trabajos de J. M. Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa...* e I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *ob. cit.*

7. Igual que ocurriera con la Catedral de Granada, la de Guadix tuvo un primer proyecto gótico que no llegó a plasmarse por la proverbial falta de fondos que siempre acució a su Cabildo durante toda su historia, salvo en el siglo XVIII, en el que su colaboración con la facción borbónica le facilitó el acceso a fondos de la corona que le permitió desarrollar, aunque con notables modificaciones, el olvidado proyecto de Siloé, ya en clave estética barroca. Ver para el tema C. Asenjo Sedano, *La Catedral de Guadix*. Granada, 1977; J. M. Gómez-Moreno Calera, «La Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVIII, (1987), pp. 107-117.

iglesias, de nuevo el mudéjarismo será la apuesta más válida y generalizada, ofreciendo, eso sí, unos programas de alta eficacia estética y estructural.

Pero hemos de señalar que si bien para el principal edificio de la Diócesis, la Catedral de Guadix, fue llamado Siloé e incluso también sería requerido para el retablo y para algunos matices estéticos en la iglesia de Santiago de la misma ciudad, sin embargo, la influencia de la capitalidad granadina no es exclusiva. El relativo alejamiento de la capital y la rivalidad o independencia institucional les hizo buscar en muchas ocasiones otros puntos de referencia artísticos que hasta ahora no han sido suficientemente estudiados. Las influencias que observamos en la zona proceden de tres áreas fundamentalmente: la granadina, la giennense y la murciana, sobre todo en lo que concierne a la época barroca. Esta última cada vez nos parece más evidente, tanto en la arquitectura como en la imaginería y retablos, siendo lamentable que la mayoría desapareciera en la pasada contienda sin dejar siquiera rastro visual. Las características cúpulas cubiertas por casquetes de perfiles ondulados (existentes en Cúllar, Zújar o Benamaurel), tan peculiares de la zona levantina y aún presentes en el área sevillana, no las encontramos en la Diócesis de Granada.

En otro centro relativamente autónomo dentro de la misma diócesis, como era Baza, se mantiene el equilibrio que venimos viendo entre los organismos principales y las estructuras populares de parroquias y edificios civiles. Pero en el caso bastetano la simbiosis del arte mudéjarizante no será con el renacentista de moda sino con el tardogótico. Efectivamente, la colegiata se construyó siguiendo un proyecto gótico que en 1533 fue respetado en lo construido por Covarrubias. La participación en el diseño de Alonso Covarrubias no impidió que el templo se planteara al modo de las Hallenkirchen del último gótico, con un lenguaje mesurado pero claramente connotativo. Solamente a mediados del siglo aparecerá el repertorio renacentista en complementos ornamentales o conmemorativos, como las dos portadas laterales y la capilla de Araoz. El resto de los templos parroquiales serán de nuevos mudéjares, con inclusiones de modelos góticos en capillas y aditamentos ornamentales (sobre todo San Juan), y en los conventos se atenderá también a una práctica mixtiforme, con capillas mayores góticas (La Merced, San Jerónimo) y naves mudéjares. Curiosamente, en Baza se pasó casi sin solución de continuidad del gótico al barroco con muy poca presencia del renacimiento pleno⁸.

Quedaría por hablar de algunos edificios u organismos importantes, en este arranque de la modernidad en la provincia de Granada, que participan de las novedades artísticas de principios de siglo. Y de nuevo nos encontramos que su vinculación a las altas esferas sociales posibilita la alusión a los programas renacentistas como forma de distinción cívica e ideológica. Se trata del Palacio-Castillo de la Calahorra, símbolo de la antigua nobleza de los Mendoza y la Colegiata de Huéscar, avanza-

dilla de la mitra toledana y de la casa de Alba en tierras granadinas.

Recapitulando lo que llevamos dicho hasta ahora, sin duda el factor esencial en la peculiar definición de este desfase selectivo entre la capital y la Provincia de Granada va a ser su peculiar organización socioeconómica y la urgente necesidad de reconstruir administrativa y arquitectónicamente un vasto y casi micronizado territorio. La existencia en algunas comarcas de una base social esencialmente morisca y la incorporación a las principales ciudades de una minoría cristiana fundamentalmente administrativa y militar, condicionó una generalización del mudéjar como «práctica constructiva», que normalmente se asoció al arte internacional del momento, en principio al gótico y al poco tiempo al renacentista y al barroco. Esta intensidad de los programas mudéjares sin embargo no se debieron a una elección específica de las minorías (en realidad mayorías) moriscas, sino a la propia tradición medieval de los cristianos viejos que vienen a Granada a asentarse y gobernarla. Es más, los modelos particulares de este mudéjar no serán tomados del anterior arte nazarí sino que serán importados de Castilla y Andalucía, quedando el nazarí como referencia organizativa (aunque no siempre) y ornamental en la arquitectura doméstica. El morisco será utilizado como mano de obra experimentada pero no como diseñador, al menos que se sepa.

* * *

Pero avancemos un poco en el tiempo y veamos cómo se desarrolla el arte a partir de 1568-70 que supone la más importante crisis económico-social en la cristianización y definición institucional de Granada. El levantamiento de los moriscos, su posterior deportación, la lenta repoblación y el paso de Granada a un segundo plano en la órbita nacional debido a los cambios políticos de Felipe II, serán factores de clara repercusión en los programas artísticos, que van a verse dislocados y recortados en sus planteamientos iniciales. De todas formas, considerando la existencia de cuatro patrocinadores esenciales en la dotación arquitectónica de la ciudad (corona, arzobispado, órdenes religiosas y nobleza) de nuevo entre ellos vamos a encontrar claras desigualdades en el talante y carácter de sus empresas artísticas. Mientras las iglesias parroquiales necesitan una intervención intensa para reconstruir lo mucho destruido y dotarlas de los enseres mínimos para su servicio religioso, recortando presupuestos e interrumpiendo obras de mayor ambición, algunos conventos o instituciones religiosas emprenden obras de gran rumbo y dispendio, como la Colegiata de los jesuitas, el retablo de San Jerónimo o el gran centro ceremonial del Sacromonte. Al respecto del retablo de San Jerónimo podemos aludir a la diferente escala de realización de este monumental y precioso retablo, con respecto a los retablos que por estos años se levantaban para las iglesias parroquiales. Precisamente la monumentalidad

8. El principal arquitecto de la zona será Rodrigo de Gibaja, analizado en un reciente trabajo de J. Rubio Lapaz, «Análisis de la obra de Rodrigo de Gibaja, arquitecto del siglo XVI», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXI, pp. 135-161. En él se demuestra la principal

incidencia de Siloé y Covarrubias en Gibaja, que diseñó unas estructuras de un particular eclecticismo. Para el arte de esta ciudad ver L. Magaña Visbal, *Baza Histórica*. Baza, 1978 y A. García de Paredes y F. Fernández de Segura, *Baza: Guía, historia y monumentos*. Baza, 1985.

del de la orden jerónima contrasta con los exiguos retablos que tenemos en las iglesias seculares. Lo normal en las iglesias parroquiales de la diócesis era dotarlas de un simple dosel de guadamecí para el altar mayor. A principios del siglo XVII, para algunas de las parroquiales de la capital, como haciendo un esfuerzo supremo, se les hizo un retablo mediano de dos pisos y tres calles, de pintura⁹. Mientras los conventos, a lo largo del XVII, van a ofrecer las más ostentosas maquinarias y un sinnúmero de imágenes y altares particulares, las iglesias parroquiales se irán empobreciendo en contraste con los anteriores; el feligrés adinerado buscará en la parroquia los servicios normales y en el convento su última morada y la referencia visual a su memoria.

Será en el campo de la escultura, sobre todo vinculado a encargos de hermandades e imágenes de devoción, donde vamos a encontrar un alto nivel de creación y calidad a finales del siglo XVI, tanto por el taller de Pablo de Rojas, el enigmático Rodrigo Moreno, como por los hermanos García. Los modelos granadinos, de evolución hacia el naturalismo prebarroco, constituirán escuela de gran proyección¹⁰.

Así pues, para terminar, hemos de considerar que Granada capital manifestó unos claros cambios en cuanto a ser «centro» de las decisiones artísticas en el ámbito español, puesto que se aprecian tres momentos decisivos tan sólo en el siglo XVI. Primero, encontramos una importación de un gótico terminal asociado al mudéjar

castellano-andaluz; su débito a modelos foráneos es casi total. En la segunda década del siglo, con motivo de la decoración de la Capilla Real, la construcción de la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo y sobre todo con la Catedral y el Palacio de Carlos V, se aprecia un rearme ideológico y estético con la incorporación de los nuevos modelos italianizantes (renacentistas). Esto supondrá un cambio radical en los repertorios estéticos de los edificios singulares pero no anulará totalmente los modelos medievalizantes anteriores en los organismos de segunda o tercera fila; la presencia de Machuca y Siloé, como tantas veces se ha repetido, será decisiva para esta evolución y convertirán a Granada en ese centro representativo y singular en el quinientos español. Pero la muerte de ambos maestros, y no tanto por ello como por la crisis abierta hacia 1570, motivará que la metrópoli, que había sido centro generador de modelos, pase a ser ámbito de recepción de las nuevas directrices, las cuales aunque no serán seguidas a rajatabla (incluso se enfrentan en cierto sentido a ellas), no cabe duda que influyeron en el espíritu y carácter del arte de finales del siglo.

Los esfuerzos que se producirán en el siglo XVII y XVIII para incorporar a Granada al ámbito de las decisiones políticas nacionales serán baldíos y ya su área de influencia artística se reducirá casi al círculo de su antiguo reino, proyectándose la figura de Alonso Cano como modelo creativo y nuevo punto de referencia obligado.

9. Ver nuestro trabajo *La arquitectura religiosa...*, cap. III.

10. Como ya es sabido en el taller de Rojas se educaría el famoso Martínez Montañés, ambos curiosamente no oriundos de Granada sino de Alcalá la Real, al igual que el afamado pintor Pedro de Raxis.

Ver al respecto L. Gila Medina, «Los Raxis importante familia de artistas del renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas», *Archivo Español de Arte*, n. 238 (1987).

LA DIÓCESIS COMO CENTRO PERIFÉRICO DE INFLUENCIA ARTÍSTICA: EL CASO DE ASTORGA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

(Las periferias de la periferia)

Miguel Ángel González García
Director del Archivo Diocesano, Astorga

A la hora de plantearse la problemática de la influencia artística en general y de particulares momentos, más en concreto, se podría establecer una jerarquía en los centros de influencia que van desde los que ofrecen las primicias de la novedad en el contexto amplio de una cultura, hasta los centros que no alargan más del ámbito comarcal su influjo. En un estadio intermedio podrán distinguirse otras instancias que son en muy diverso grado influyentes.

Entre estas, por causas que sistematizaremos, están las diócesis, cuya influencia en el campo artístico es muy digna de destacarse al estar vinculado con el culto y la devoción un número considerable de obras de arte.

Buscando la concretización de ello nos fijaremos en una diócesis de mediana importancia, como es la de Astorga, de historia que se remonta a los primeros siglos de la Cristiandad y que abarcó una extensa geografía, mayor que la que hoy ocupa, siendo aún considerable, pues se extiende por amplias comarcas de las actuales provincias de León, Zamora y Orense.

Cronológicamente nos fijaremos en los siglos XVI y XVII. En el primero asistimos a una gran demanda de arte, cuyo control se ejerce desde la capital diocesana; en el siglo XVII si se constata igualmente la fuerza de las decisiones curiales en el campo del arte, se asiste a la apertura de un buen número de centros más secundarios, principalmente por la incapacidad de atender desde la capital diocesana los encargos numerososísimos.

No hace falta decir que en todos los casos estos centros, dependen de muy diverso modo, rebajando casi siempre la calidad, de las pautas que en estilo y en iconografía marcan los centros principales ya cortesanos o regionales. No es infrecuente y también lo constatamos la pervivencia y el uso de soluciones ya superadas en los centros motores, durante muy dilatados espacios de tiempo.

La arquitectura será principalmente el arte que tomamos como referencia de esta comunicación, aunque, de modo particular tras la fábrica del Retablo Mayor catedralicio por Gaspar Becerra, la escultura merecerá también nuestra atención a la hora de significar la constitución de un centro que alargará su influencia a geografías distintas y distantes de las circunscritas por la diocesaneidad.

CAUSAS O RAZONES DE LA CONSTITUCIÓN DE LA CAPITAL DIOCESANA COMO CENTRO ARTÍSTICO

Evidentemente el centro periférico de influencia artística que situamos en el ámbito diocesano se concretiza

principalmente en la capital diocesana. Es bueno reflexionar sobre las causas de ello. Creemos que entre otras pueden mencionarse las siguientes:

1º La presencia del Obispo conlleva la existencia de una Iglesia, la catedral, que a parte de la capacidad necesaria para un centro poblacional, por lo general numeroso, por razones de prestigio y de simbolismo se busca sea en proporciones y en riqueza destacada sobre el resto de las iglesias diocesanas. En la Iglesia Catedral, tiene su «cátedra» el Obispo, por ello y en torno a ello se desarrolla toda una reflexión de tipo teológico¹ que incide en la dignificación de ese ámbito de culto.

2º Esta presencia episcopal obliga a la construcción de otros edificios necesarios para la correcta ubicación de los organismos asesores del prelado, de habitación para los miembros de la curia y del cabildo, así como la solemne liturgia episcopal demanda diversas piezas del ajuar litúrgico dignas y a ser posible ricas como ornamentos, cálices, libros, etc.

3º El prestigio de estos templos los hará apatecibles como lugares de enterramiento no sólo para los miembros distinguidos de la clerecía sino también para la nobleza de primer o segundo orden, que deben encargar capillas y sepulcros adecuados.

4º El rezo coral, de cabildos numerososísimos, en Astorga llegaron a ser más de 60² sin contar, capellanes de coro, cantores y ministriles, fue causa de la construcción de sillerías complejas que necesitaban para su realización de un taller abundante.

5º Toda esta necesidad de obras convida en la ciudad episcopal, al asentamiento más o menos definitivo de maestros de las diversas artes, que quizá de un modo inconsciente elevan a las ciudades episcopales a la categoría de centros artísticos de mayor o menor trascendencia.

6º A estos maestros activos en las obras catedralicias, por cercanía, por mandato expreso de la autoridad competente o por querer obras parecidas a las conocidas, acudirán los comitentes de las zonas rurales y los jóvenes deseosos de aprender o perfeccionar un arte, buscarán también en ellas los maestros necesarios.

1. J. Urtasun, *El obispo en la Iglesia y en su diócesis*. Andorra, 1963.

2. Matías Rodríguez Díez, «Historia de Astorga». Astorga, 1909, p. 374.

DIRECCIONES PRINCIPALES DE LA INFLUENCIA

No es ocioso, aunque sea bastante obvio, señalar las dos direcciones o caminos por los que se encauza esta influencia:

1ª Encargos que se hacen a los maestros o talleres que trabajan en la ciudad episcopal. Tendremos ocasión de ejemplificar con casos concretos.

2ª Los modelos iconográficos y las soluciones técnicas, los estilos y las decoraciones empleadas en el arte de la capital de la diócesis, alargan su influencia más allá del espacio y del tiempo. El empleo de la cubrición con crucería que se sigue empleando en el siglo XVIII, no tiene otra explicación que la utilización de esta solución en la Catedral asturicense. La iconografía del Resucitado en las portezuelas de los sagrarios también hasta décadas muy avanzadas del siglo XVIII, creemos que tiene como razón el empleo de este tema por Gaspar Becerra en el retablo mayor astorgano.

NORMAS SINODALES QUE CONDICIONAN LA DEMANDA

Si ya desde el natural comportamiento hay una tendencia a depender de lo más cercano e inmediato, esta tendencia se refuerza desde la segunda mitad del siglo XVI cuando la legislación particular de las diócesis regula el encargo de obras con normas muy precisas que en cierto modo hacen depender de la voluntad del provisor o de los visitantes la dirección de los encargos.

El sínodo de 1553

Lo convocó el Obispo Don Pedro Acuña y Avellaneda, del 16 al 20 de julio de 1553. Y son abundantes las prescripciones que para el buen gobierno del obispado allí se acordaron. El Capítulo XVII de *Aedificatione ecclesiarum*, nos interesa particularmente, pues en él se consagra el control legal que permitirá luego a la Curia episcopal llegar incluso a obligar a los comitentes el encargo de la obra a un determinado maestro.

El primer punto lleva por título “*Como se han de dar las obras de las yglesias*” y nos parece importante transcribirlo:

«Ordenamos y mandamos, sancta synodo approbante, que las obras de las yglesias no se den sin que primero sean vistas por nos o los visitantes que visitaron. Y vistas y comunicadas con los curas y mayordomos y con algunos del pueblo, y si les pareciere que se deven hazer, lo dexten mandado en la carta, cuenta o visitación. Y el mayordomo traiga ante nos la dicha visita o ante nuestro provisor, para que por nos vista, se mande pregonar y poner cédulas en esta ciudad y en las villas y lugares comarcanos, donde huviere oficiales, y se haga remate el día señalado, en quien más barato y mejor y se otorgue el contracto, y tomen las fianzas que para ello fueren necesarias

y en el tal caso conviene, procurando siempre con todo cuydado por el bien y provecho de las dichas iglesias. Lo cual todo passe ante nos y ante nuestro provisor y vicario general. Y hecha la obra, por parte de la fábrica o su mayordomo se nombre una persona, y por parte de los oficiales otra, para que vean y juzguen si la dicha obra queda hecha en toda perfección y conforme al contrato y condiciones, y se esté por lo que las dichas dos personas, que para ello fueren llamadas, en conformidad dixerén; y en su discordia, nos o nuestro provisor seremos tercero o le nombraremos. Y mandamos ansí mesmo que en tales obras no se den a vista de oficiales (y cuando se dieren, que el contracto o concierto que sobre ello se hiziere, queremos que sea en sí ninguno) sino que se guarde el tenor desta nuestra constitución»³.

Otras determinaciones de este sínodo en materia artística fueron:

— Que no se manden hacer obras en las iglesias que no hubiere para ellas, y que los oficiales no se puedan llamar a engaño.

— Que ningún oficial que tomare a hacer alguna obra de las iglesias la puedan traspasar a otro.

— Que no se pueda hacer obra en ninguna iglesia sino es por el oficial de su oficio: cantería el cantero, pintura el pintor, carpintería el carpintero y así todos los otros oficios.

— Que los contratos, licencias y tasaciones de las obras sea todo a costa de los que las tomaren.

— Que reparen las Iglesias y se conserven las heredades y casas de ellas y los beneficios.

— Que ninguno edifique de nuevo yglesia, monasterio ni hermita sin licencia.

— Que las hermitas e iglesias que están en despojado estén bien reparadas y cerradas y tengan los ornamentos necesarios⁴.

El sínodo de 1594

Convocado por el Obispo Fray Pedro de Rojas, tuvo como voluntad la aplicación a nivel diocesano de las normas y cánones trentinos. Hay que destacar que su vigencia ha sido secular, concretamente hasta el año 1890.

Prácticamente las determinaciones en materia de edificación de Iglesias y de obras para el servicio del culto coinciden en el fondo con las del sínodo de 1553 y subrayan el interés de controlar desde la Curia estas actuaciones no sólo por motivos estéticos o litúrgicos sino también económicos. La Constitución XIV “*De las Iglesias, parroquias, hermitas y cofradías y otros lugares píos*” recoge en 41 capítulos la normativa pertinente⁵. Determinación nueva que ejerce también control sobre el arte es la contenida en el capítulo IX de esta constitución: “*De que no se pinten en la Iglesia pinturas apocryphas y se adornen*

3. *Synodicon Hispanum*. III. BAC, Madrid, 1984, pp. 149-150.

4. *Ídem*, pp. 151 y ss.

5. *Constituciones Sinodales del Obispado de Astorga*. Salamanca, 1595. Constitución XIII, pp. 143-168.

las imágenes con honestidad y decencia”, cuyo tenor es el siguiente:

«Mandamos no se pinten en las Iglesias, hermitas y lugares píos historias de sanctos sin nuestra licencia, para que se vean y examinen, si conviene que se pinten, así que nuestros visitadores vean las que están pintadas, y las que hallaren apócrifas e indecentes las hagan quitar y poner en su lugar otras como convenga. Las imágenes que no estuvieren decentemente ataviadas, las hagan poner con toda decencia, y provea que las imágenes de Nuestra Señora, no les compongan las cabezas profanamente, ni vistan con vestiduras que sirva a mugeres, y donde hubiera aparejo, procuren se hagan las imágenes de bulto, y lo mandan así y hagan que se pinten, y se pongan sus coronas doradas y cuando fuere necesario una capa de seda o brocado... mandamos que en los retablos no se pongan figuras, ni retratos de hombres ni mugeres: las cuales prohibimos poner sin nuestra licencia, so pena que el que lo contrario hiciere sea castigado por todo rigor, de mas de la dicha pena»⁶.

TRES FORMAS DE EJERCER EL CONTROL

Principalmente de tres modos se ejercía el control sobre la demanda artística y se podía y de hecho se condicionaba y se orientaba hacia determinados maestros el encargo de obras, recayendo particularmente en los talleres de la capital diocesana.

1. La visita pastoral

El Obispo y con más frecuencia sus visitadores, por lo común miembros del Cabildo Catedralicio, en su concurrir por las diversas parroquias de la diócesis para velar por el cumplimiento de la normativa trentina y sinodal, dejaban en sus mandatos la obligación de realizar ciertas obras, o de encargar determinados muebles, imágenes o utensilios del culto.

Especialmente en las décadas posteriores a Trento, se comprueba una masiva recomendación o mandato de construcción o encargo de custodias o sagrarios, en relación directa con la importancia que se da a la Eucaristía en las sesiones del Concilio de la Contrarreforma.

2. La licencia para realización o encargo de obras

Preceptiva, supone la obligación de encargar la obra a un determinado maestro, que suele ser conocido del Provisor y es obvio que por tanto su centro de actividad sea la ciudad episcopal.

Creo muy clarificador en este sentido transcribir una de estas licencias, que se adjuntan al contrato a la hora de su protocolización. Se trata de la licencia dada el año 1578 para la obra de la sacristía de la parroquia de Santibañez de la Isla, en la provincia de León⁷:

«Yo el Dr. Alexo Rodríguez, arcediano de Ribas de Sil, vicario general en la Santa yglesia, ciudad y obis-

pado de Astorga por el muy magnífico y reverendísimo señor, Don Francisco Sarmiento de Mendoza, obispo del dicho obispado del consejo de su Magestad; por la presente digo que por cuanto por el libro de visita de la Iglesia parroquial de Santibañez de la Isla, me consta que el visitador de este obispado mandó hacer en la dicha Iglesia una sacristía de mampostería y casco de bóveda bien hecha que valga veintemil mrs. antes menos que más según consta por el mandato de la dicha visita y por el mesmo libro de vesita me consta que la dicha Iglesia tiene dineros para ella y que pedro de orna vecno desta ciudad es persona de ciencia y conciencia para hacer la dicha obra mandé dar y di la presente por la cual doy licencia a Andrés Miguelez mayordomo que al presente es de la dicha iglesia para que de ha hacer la dicha sacristía al dicho pedro de orna, cantero y se concierte con él para que la haga a vista y tasación mía y de los oficiales que para ello se nombraren con que no exceda de los dichos veinte mil mrs. arriba y en razón de ello pueda hacer contrato y obligación de bienes y rentas de la dicha Iglesia para que lo que por la dicha obra hubiere de haber se le pagará como la dicha iglesia lo hubiere y fuere rentando sin por ello incurrir en pena alguna. Dada en Astorga a 4 días del mes de febrero de 1578».

3. Tasación

Supone llevar hasta el final de la obra el control curial, pues debe hacerse ante el provisor, de ahí que no sea fácil sustraerse a los condicionantes de la licencia. Ejemplificamos esto con la tasación llevada a cabo el 2 de mayo de 1578 de la pintura del retablo de Valdanta, en la actual provincia de Orense. Lugar que a pesar de su relativa distancia de la capital diocesana, no se sustrae a la influencia de Astorga en el campo del arte.

«El Doctor Alejo Rodríguez, arcediano de Ribas de Sil y oficial general y vicario en la iglesia, ciudad y obispado de Astorga por la presente hago saber a vos, Pedro de Bilbao, vecino de esta ciudad de Astorga y bien sabéis como vos fuestes por mi nombrado por oficial para la tasación de la pintura del retablo que Fernando Pabon, pintor vecno de esta ciudad de Astorga pintó, doró y estofó para la Iglesia parroquial del lugar de Valdanta, así por parte de la dicha Iglesia como por parte del dicho hernán Pabón pintor, por tanto por la presente vos mando en virtud de Santa Obediencia y so pena de excomunión mayor que dentro de tres días que este mi mandamiento os fuere notificado vayais a dicho lugar de Valdanta y veais el dicho retablo e taséis la pintura dorado y estofado del...»⁸

La consecuencia de todo ello es la presencia de un abundante y nutrido grupo de maestros de todas las artes que se asientan en Astorga y durante el siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII acapararán la mayor parte de los encargos diocesanos.

6. *Ídem*, p. 148.

7. A(rchivo) D(iocesano) A(storga), Protocolos de Fco de Baxo, 1578, febrero, 7.

8. ADA. Protocolos de Fco. de Baxo, 1578, mayo 2.

A medida que avanza este siglo por razones varias, entre las que es muy importante, el encargo inmenso de obras que ya desbordaban los talleres de la capital diocesana, así como el menor control que se ejerce desde la curia, surgirán otros centros menores comarcianos que con mayor independencia atenderán encargos zonales, sin por supuesto, dejar de acudir a la Capital de la diócesis o a lugares extradiocesanos para la realización de obras concretas, así como se evidencia la presencia de maestros ambulantes, sin alta cualificación artística, que recibirán también encargos de iglesias y conventos.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE LA ENCINA DE PONFERRADA

La dependencia del centro astorgano en el XVI y la mayor libertad en el XVII a la hora de contratar maestros para obras diversas puede ejemplificarse muy adecuadamente con el caso de la construcción de un edificio de importancia notable por sus proporciones y por estar destinado a iglesia principal de una villa siempre importante en la diócesis astorgana.

El ejemplo es especialmente significativo para llamar la atención sobre la trascendencia de estos centros artísticos que se ubican en las capitales de diócesis, por ser la obra de la Iglesia de la Encina, empresa que financia y acomete el Concejo, es decir una instancia civil, que sin embargo se dirigirá a Astorga, no por obligaciones de tipo eclesial, sino por contar allí con maestros de suficiente calidad como para responsabilizarse de una obra de importancia.

Estos maestros están en la ciudad episcopal por la obra de la Catedral, comenzada en 1471 y que tardará siglos en concluirse. Los aparejadores de la obra se asientan en la ciudad, algunos como los Lastra, oriundos como tantos de Santander, se afincarán secularmente. Al tiempo que corren con la responsabilidad de la fábrica catedralicia, que avanza lenta por razones de índole económica, tomarán otras obras en la diócesis, en las que emplearán las mismas soluciones arquitectónicas que en el templo astorgano, aunque con menores pretensiones.

A fines del siglo XVI está al frente de la obra Catedralicia el trasmerano Juan de Alvear que morirá en Astorga. Serán varias decenas las iglesias que en estos años acuden a él en busca de unas trazas con las que reedificar capillas mayores, torres o iglesias enteras. Alvear suele ofrecer plantas que como en la Catedral, se cubren con crucerías más o menos complicadas de nervios.

En 1572 es el Concejo Ponferradino el que lo llama para trazar la gran iglesia que desea construir. Se firmarán varios contratos hasta que comiencen las obras el 1 de mayo de 1573. Esta fase de la construcción ha sido, siguiendo los meticulosos asientos de gastos, debidamente estudiada⁹. Alvear traza una obra con planteamientos

arcaizantes: Una capilla mayor de planta semihexagonal cubierta con bóveda nervada y un crucero, sostenida la bóveda de crucería con diagonales y terceletas y nueve florones, sobre pilastras fasciculadas y arcos torales apuntados. Los extremos de este crucero tienen igualmente la misma solución. Es evidente en todo ello el modelo de la Catedral astorgana.

En torno a 1593 están culminadas estas obras. Se paralizan por falta de recursos y por fallecer en 1592 Alvear, pero la vinculación de esta obra con el centro astorgano no se rompe todavía. En 1614, y ya son datos inéditos que aportamos a la historia constructiva de la Iglesia de la Encina de Ponferrada, se hace cargo de las obras Pedro Álvarez de la Torre, que es el sucesor de Alvear al frente de la fábrica de la Catedral¹⁰. El plano que este levanta, siguiendo el esquema de lo ya obrado es de un tramo más, similar al del Crucero, tanto en dimensiones como en cubrición, con dos capillas laterales, así mismo solucionadas con bóveda nervada.

Es en esta fecha, como documenta una inscripción al pie, cuando se inicia también la obra de la torre, que habrá que adjudicar en sus cuerpos inferiores al citado Pedro Álvarez de la Torre.

Circunstancias no claras, pero que con toda probabilidad tienen como causa la falta de adecuados medios, ralentizan la obra, los años del siglo XVII avanzan y asistimos a un cambio en la dependencia a la hora de buscar maestros. La ciudad episcopal que continua las obras de su Iglesia Mayor ve reducirse el ámbito geográfico de los que acuden a ella a contratar obras de arte. No significa ello que se agote su fuerza como centro artístico, ya que los contratos notariales nos ofrecen pruebas de una abundante actividad, sino que quizá por saturación de encargos de la propia ciudad y de las parroquias más inmediatas y por el debilitamiento del control de la curia eclesiástica, surgen dentro de la propia diócesis núcleos en las villas más importantes que atenderán la demanda comarcana. La Bañeza, Villafranca del Bierzo, Benavente, Las Ermitas, y la propia villa de Ponferrada ven asentarse en ellas a profesionales que crean talleres que prolongarán su actividad hasta el siglo XIX con diversa fortuna.

Es el año 1648 cuando los patronos de la Iglesia Ponferradina toman la decisión de continuar y fenecer unas obras ya tan largamente demoradas, el maestro a quien se encomiendan no proviene ya de Astorga, sino que será el trasmerano Juan Bautista de Velasco, que se afincará en Ponferrada, aceptando desde aquí otras obras en su entorno. Velasco se compromete a culminar la obra en 8 años, siguiendo las trazas de Álvarez de la Torre y construyendo la portada lateral que es al tiempo principal del templo. Velasco alterará un tanto la solución propuesta ya que el espacio entre el crucero y al torre que debería ser un sólo tramo con bóveda de crucería se compartimenta en dos, con capillas laterales y la cubrición abandona la crucería por una solución más moderna dentro de lo que lo obrado le permite, es decir una bóveda de

9. J. M. Voces Julias, «Basílica de la Encina de Ponferrada. Cronología de su construcción», *Estudios Bercianos*, 1 (1981), pp. 25-28), *Ídem*, «Arte Religioso» de El Bierzo en el siglo XVI. Madrid, 1987, pp. 80-88. Francisco González González, *Iglesia de la Encina*. Ponferrada, 1990.

10. A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) L(eón). Protocolos de Diego de Balboa, 1648, nov. 3. Caja 1.800. Hace referencia al contrato y traza de 1614 con Pedro Álvarez de La Torre.

cañón un tanto apuntado con lunetos. En la portada, ya sin condicionamientos, adopta el clasicismo barroco que es en el ámbito provincial en esos momentos, lo más novedoso¹¹.

Con Velasco trabajan otros maestros como Antonio de la Huerta y Juan de Ajo¹² que van constituyendo un núcleo de atención de contratos y hacen de Ponferrada otro centro de menor categoría que el de la Capital Diocesana pero que atenderá con eficacia los deseos de muchas feligresías del contorno que en el siglo XVII y XVIII renuevan o rehacen sus fábricas.

Velasco fallece en mayo de 1656, uno de sus colaboradores Juan de Ajo se pone al frente de la obra y posteriormente lo harán Lucas de Ligar y Diego Pérez de Naval¹³. Ligar verá por fin culminada la obra. En 1665 se ponía el ramo. Si bien a lo largo del siglo XVIII se seguirá trabajando en la elevación de la torre, sacristía y camarín, ya siempre con talleres o maestros del ámbito local.

Como sucede con el caso ponferradino podríamos fijarnos en otros lugares, como el Santuario de Las Ermitas en Galicia, que también depende inicialmente de los maestros de la Catedral para ir poco a poco constituyéndose en centro artístico comarcal para la zona de Galicia de la diócesis astorgana.

Y lo que ejemplificamos con la arquitectura lo podríamos igualmente verificar en el caso de la Escultura. El Retablo mayor catedralicio de Gaspar Becerra es cla-

ve para toda una corriente escultórica que llega a los rincones más distantes de la diócesis y que dada la genialidad de la obra incluso sobrepasa las fronteras regionales para estar en la base de toda una corriente manierista de singular importancia.

Pero el pormenorizar más sobrepasaría ya los límites de una comunicación y de nuestro intento, ya con lo dicho, creemos que queda suficientemente demostrado.

CONCLUSIÓN

Tomando como caso la diócesis de Astorga, certificamos que por razones diversas, entre ellas las obras que se llevan a cabo en la Catedral y el control que ejerce la Curia en todo lo relacionado con el culto, las ciudades episcopales se constituyen en centros artísticos de ámbito diocesano, a lo largo del siglo XVI.

En el XVII por razón de una alta demanda que satura los talleres de la capital diocesana y por la menor presión que ejercen las autoridades se asiste a una descentralización que lleva a la constitución de otros centros con influencia en el ámbito comarcal.

11. *Ídem*.

12. González González, *op. cit.*, p. 122.

13. *Ídem*, p. 123.

LA TRASHUMANCIA Y LAS CASAS CON BALCÓN EN ESQUINA RIOJANAS

M.^a de los Ángeles de las Heras y Núñez

Nuestro interés por las casas con balcón en esquina surgió cuando oímos relatar que el balcón de la Casa Consistorial de Villoslada de Cameros (La Rioja) había sido llevado en piezas desde Extremadura por pastores trashumantes.

Este balcón esquinado (Fig. 1), único elemento del edificio realizado en sillería, se halla partido por una columna toscana. Sobre esa columna, situada en el ángulo oriental de la casa y a la altura del primer piso, descargan dos arcos de medio punto, moldurados y dispuestos en escuadra, es decir, rasgados en cada uno de los muros que forman dicho ángulo. La moldura de los mismos, que se prolonga ininterrumpidamente por las jambas del balcón, es idéntica a la del alfiz que lo enmarca.

El edificio de la actual Casa Consistorial de Villoslada, fechable hacia la segunda mitad del siglo XVI, fue propiedad de la familia López-Montenegro¹, a la que corresponde el escudo de armas que hay sobre la puerta de entrada.

Por el Catastro del Marqués de la Ensenada, sabemos que los López-Montenegro, de origen noble, eran poderosos ganaderos y que muchas de sus reses trashumaban a Extremadura². Varios miembros de esta familia, que conserva en Cáceres un viejo palacio, aún residen en tierras extremeñas.

El conocimiento de estos datos nos llevó a inquirir acerca de si los otros balcones esquinados que hay en La Rioja también podrían atribuirse a la influencia ejercida por Extremadura³ a través de las rutas de la trashumancia (Fig. 2).

La villa de Canales de la Sierra, situada junto a la Cañada Real de las Siete Villas, cuenta con otro interesante balcón en esquina (Fig. 3).

El ángulo Noreste de la casa número 5 de la calle de San Cristóbal⁴, levantada a base de mampuesto, está cortado por un vano adintelado, elaborado con piedra de sillería. Dicho vano da acceso a una repisa circular moldurada, con apariencia de gran ménsula, sobre la que apean los balaustres forjados de la barandilla.

Los actuales dueños⁵ desconocen quien pudo ser el comitente de esta casa datable en el siglo XVII, circunstancia por la que, para intentar averiguar tal extremo, tuvimos que recurrir al escudo terciado en palo que existe en el muro oriental de la misma.

Sospechamos que las figuras que decoran el primer palo son propias del linaje de los Rocandio⁶, a cuyo apellido pueden corresponder las letras R. C. del segundo.



FIG. 1. Casa de los López-Montenegro en Villoslada de Cameros



FIG. 2. Cañadas reales riojanas

1. Noticia confirmada por el Catastro del Marqués de la Ensenada: *Libro mayor de raíz de ambos estados de la villa de Villoslada*, t. 1 (vol. 765) AHP, La Rioja, C-624, fol. 105.

2. *Ibid.*, t. 1, fols. 93v-94, 106 bis (r y v), 201-202v; t. 2, fols. 911v-912, AHP, La Rioja, C-624 y 625 (vols. 765-766).

3. Los balcones en ángulo son un rasgo característico de la arquitectura civil cacereña (Paloma del Hoyo y Alonso-Martínez, «Las ventanas en ángulo del renacimiento español», *Revista Goya*, n. 130, Madrid 1976, pp. 228-233).

4. Que en el pueblo es conocida como «la casa de Fernán González».

5. El primitivo caserón se halla hoy dividido y en manos de diferentes propietarios.

6. Alberto y Arturo García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, t. 78, Madrid, 1958, Imprenta Radio S.A., p. 192.



FIG. 3. "Casa de Fernán González" en Canales de la Sierra

Pese a tan incierta atribución, y tras consultar el Catastro del Marqués de la Ensenada, supimos que a mediados del siglo XVIII varias familias de la villa de Canales llevaban dicho apellido, que la economía de la mayoría de ellas se basaba en el pastoreo o en la elaboración de tejidos, y que el propietario de dicha casa «del barrio de San Cristóbal» debía de ser Juan de Rocandio Ximénez, de estado noble, tejedor de paños, casado y sin hijos⁷.

Tejedor fue también el primitivo poseedor del caserón de Ezcaray levantado en el número 3 de la calle de Lamberto Felipe Muñoz.

Sabemos que don Niceto Alonso Perujo, antecesor de sus actuales propietarios, lo adquirió, en la segunda mitad del siglo XIX, de manos de un fabricante de tejidos, el cual debía de ser descendiente de don Joseph Antonio Merino de la Iglesia⁸.

Esta casona barroca de Ezcaray, villa que se alza junto a la Cañada Real del Oja, tiene su ángulo SO rasgado a la altura del primer piso por un balcón adintelado (Fig. 4), el cual, como los demás vanos originales de la misma, está realizado en sillería. Una amplia y escuadra-

7. *Libro mayor de raíz de los seglares y eclesiásticos de la villa de Canales de la Sierra*, t. 1 (vol. 193), AHP, La Rioja, C-168, fol. 12v. *Memorial de seglares de la villa de Canales* (vol. 195), AHP, La Rioja, C-170, fols. 182v y ss.

8. En 1752, de acuerdo con el Catastro del Marqués de la Ensenada, don Joseph Antonio Merino de la Iglesia, fabricante de paños, poseía en la Calle Real una casa con vivienda, de 36 pies de ancho y 40 de fondo, arrimada a otra de Juan Francisco de Castro (*Libro mayor de la raíz y*



FIG. 4. Casona de Ezcaray

da repisa de piedra, rematada por una sencilla rejería, contribuye a resaltarlo del conjunto de la fachada.

Si, de algún modo, hemos podido constatar como los tres ejemplares estudiados hasta aquí, ubicados junto a diferentes cañadas que transcurren por las montañas de los Cameros y la Sierra, se debieron a la iniciativa de una sociedad cuya economía dependía de la trashumancia, no podemos decir otro tanto de los restantes, contruidos en la tierra llana de La Rioja, aunque resulta muy indicativo el hecho de que los mismos pertenezcan a caserones de Fuenmayor y San Asensio, localidades inmediatas a la Cañada Real del Camino de los Romanos.

La casa número 1 de la calle Palacio de Fuenmayor también posee en el primer piso un balcón en esquina (Fig. 5), balcón que recuerda al de la casa de los López-Montenegro de Villoslada, aunque su factura sea bastante diferente. Dos arcos rebajados, realizados en ladrillo, el mismo material con el que se construyó la casa, a excepción de la planta baja que es de sillería, y dispuestos en escuadra descargan sobre una columna exenta de piedra, emplazada en el ángulo sudeste del edificio, y sobre dos columnas, o fragmentos de columnas, toscanas como la anterior pero de mayor módulo, adosadas a la obra de fábrica.



FIG. 5. Casa de los Urquiza de Elorrio en Fuenmayor

personal de seglares de la villa de Ezcaray, t. 2 (vol. 264), AHP, La Rioja, C-225, fol. 1.209v). Este dato, además del de sus medidas, que coinciden con las de la casa que nos preocupa, nos permite identificarla, porque don Juan Francisco de Castro tenía una casa en la calle de los Artuzes (*Libro mayor de la raíz de los seglares de la villa de Ezcaray*, t. 3 (vol. 265), AHP, La Rioja, C-226, fol. 1.290v). A la desembocadura de esta calle, que los ancianos del pueblo llamaban Callejón de los Arauces, y que hoy está cerrada, se abría el muro Oeste del caserón objeto de este estudio.

La familia Castillo, actual propietaria de la casa, la compró a los Ruiz-Navarro, quienes ya la poseían en 1752⁹.

Sin embargo, entendiendo que el escudo existente en la fachada principal de ésta no pertenecía a dichos señores, proseguimos nuestras averiguaciones, hasta saber que les había sido cedida en 1634 por su pariente don Juan Urquizu de Elorrio¹⁰, a cuyo linaje correspondían las armas del mismo¹¹.

Por todo ello, dedujimos que la casona de Fuenmayor fue mandada hacer por la familia Urquizu de Elorrio, pero, de momento, ignoramos si esta familia tuvo algún vínculo con la Mesta.

Acaso se pueda atribuir al origen vizcaino de los Urquizu su gusto por la forja. En la balastrada del balcón esquinado los elementos sustentantes se hallan velados por vistosas guirnaldas de chapa recortada que penden del borde de la repisa. Tales guirnaldas, consistentes en una pareja de volutas a las que se han aplicado rosetas doradas, y los cincelados balaustres del mismo son característicos de los últimos años del siglo XVI¹².

El espléndido caserón que ocupa el número 18 de la calle Palacio de la villa de Fuenmayor también posee balcones esquinados (Fig. 6). Para describir este gran edificio, de 596 m² de superficie, nos serviremos de las palabras de don Miguel de Paternina, genealogista de la familia Paternina, a la que se debe su construcción: «Su Palacio de Fuenmayor, de maravillosa prestancia, está considerado como el mejor de La Rioja. De proporciones magníficas, con cuatro fachadas a los cuatro vientos, preciosos balcones esquinados y esbeltas arcadas en su piso alto. La piedra dorada por el sol de siglos le presta un empaque inigualado»¹³.

Aunque dicho señor no indica en ningún momento quienes fueron sus promotores, existen ciertos indicios que nos permiten suponer que la referida fábrica se debió a la iniciativa de don Manuel Francisco de Paternina y Montoya, Robles-Medrano (1772-1825) y su esposa doña Mauricia Gil-Delgado y Ocio de Salcedo (1767-1848), señores de Fuenmayor, cuya boda se había celebrado en 1778¹⁴.

En el año 1752 don Juan Francisco de Paternina y Medrano, padre de Manuel Francisco, habitaba en una casa ubicada en el mismo lugar en que se levanta el pala-

cio, casa de menor tamaño que la actual, a la que precedió en el tiempo¹⁵.

El estudio del escudo que preside el palacio nos induce a atribuir al matrimonio citado su realización. El núcleo fundamental del blasón contiene las armas de los Medrano¹⁶, señores de Fuenmayor cuando menos desde principios del siglo XIV¹⁷. En cambio, la mano que surge por detrás del yelmo soportando una bandera desplegada es propia de las armas de los Gil-Delgado¹⁸.

De ser cierta nuestra hipótesis, el palacio de los Paternina¹⁹, hacendados labradores²⁰, de apaisadas proporciones, cuerpos salientes en los ángulos y vanos rematados por arcos de medio punto abocinados en las esquinas, hubo de realizarse a fines del siglo XVIII.

El balcón esquinado de la casa situada en el número 6 de la calle de la Cruz de San Asensio recuerda a los del palacio de Paternina (Fig. 7). Sin embargo, la solución constructiva que adoptó su autor es muy diferente. En vez de rematar el vano angular con arco de medio punto, abocinado para ajustarse al marco arquitectónico, diseñó un balcón adintelado y retranqueado, en el que sólo las paredes exteriores están recortadas con perfil arcuado. Lo precario de esta solución ha obligado al apuntalamiento posterior del vano.

A simple vista se aprecia que este edificio, construido en el Siglo de Oro, fue realzado posteriormente, porque la sillería empleada en el segundo piso, en cuyo ángulo O, se encuentra el balcón, es distinta de la usada en las dos plantas inferiores²¹.



FIG. 6. Palacio de los Paternina en Fuenmayor

9. Según el tomo Segundo del *Libro mayor de lo raíz y personal de seglares de la villa de Fuenmayor* (vol. 278), AHP, La Rioja, C-238, fol. 530, perteneciente al Catastro del Marqués de la Ensenada, era propiedad de don Juan Antonio Ruiz Navarro.

10. Don Juan Urquizu de Elorrio, nacido en Fuenmayor en 1552 de don Hernando Urquizu de Elorrio y de doña María Asensio, vecinos del pueblo, y residente en Madrid, había hecho testamento con fecha 12 de abril de 1634, testamento en el que declaraba tener unas casas principales en la villa de Fuenmayor, en la plazuela de San Juan, en las que vivía hacía mucho tiempo Rodrigo Ruiz Navarro, y en el que manifestaba su deseo de que, mientras viviera éste, las gozase sin pagar renta (Juan Enrique Merino de Tejada, *Historia de la M.N. e ilustre villa de Fuenmayor*, Vitoria, 1944, Gráficas Ochoa, pp. 50-51).

11. Alberto y Arturo García Carraffa, *ob. cit.*, t. 86, Madrid, 1963, pp. 181-183.

12. Fernando de Olaguer-Feliu y Alonso, «Hierro, Rejería», capítulo 1 de *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coordinada por A. Bonet Correa, Madrid, 1982, Edi. Cátedra, p. 50.

13. Miguel de Paternina y Alonso, *Noticias históricas y genealógicas del linaje de Paternina y sus alianzas, 1179-1962*, San Sebastián, 1962, pp. 167-168.

14. *Ibíd.*

15. El Catastro del Marqués de la Ensenada nos ofrece una precisa descripción de ella y de los amplios terrenos que la circundaban (*Libro mayor de lo raíz y personal de seglares de la villa de Fuenmayor*, t. 2 (vol. 278), AHP, La Rioja, C-238, fols. 489r-490r).

16. Alberto y Arturo García Carraffa, *ob. cit.*, t. 53, Madrid, 1952, p. 192.

17. El abuelo de Manuel Francisco, don Bernardo Agustín de Paternina y Porres, se convirtió en 1692 en Señor de Fuenmayor por su matrimonio con Ana María de Robles y Medrano, señorío que heredaron sus descendientes (Miguel de Paternina, *ob. cit.*, p. 118).

18. A. y A. García Carraffa, *ob. cit.*, t. 36, Madrid, 1955, pp. 285-286.

19. Desde 1917 propiedad de la familia Galarreta.

20. *Libro mayor de lo raíz y personal de seglares de la villa de Fuenmayor*, t. 3 (vol. 279), AHP, La Rioja, C-239, fol. 29v.

21. El Catastro del Marqués de la Ensenada nos confirma este detalle cuando, al describir la casa que don Simón de Abalos Negueruela, noble y labrador, poseía en la calle de la Cruz, dice: «tiene cinco varas de alto» (*Libro mayor de lo raíz de seglares de la villa de San Asensio*, t. 3 (vol. 590), AHP, La Rioja, C-489, fol. 1.289v).



FIG. 7. Casa de los Avalos en San Asensio



FIG. 8. Casa de San Asensio

Esta casa, que debió de sobreelevarse a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, pertenecía al esclarecido linaje de los Avalos, como reza en el escudo que campea en la fachada principal²², cuya fundamental dedicación, al menos en el siglo XVIII, era la agricultura.

Además del tipo de balcón visto hasta este punto, es decir, aquel cuyo vano perfora el esquinazo de un edi-

22. Cuyas armas fueron concedidas al condestable Rui López Dávalos por don Enrique III de Castilla (A. y A. García Carraffa, *ob. cit.*, t. 1, Madrid, 1952, pp. 36-39).

23. AHP, La Rioja, Sebastián de Nanclares, prot. 3.712, año 1655, fols. 22-23.

24. Tal sucede con la espada atravesando la banda engolada en cabezas de dragones de uno de sus cuarteles (A. y A. García Carraffa, *ob. cit.*, t. 80, Madrid, 1959, p. 32).

ficio, existe en La Rioja otro, también propio de tierras mesteñas, el cual posee dos vanos claramente diferenciados, uno en cada fachada, vanos que dan acceso a una gran repisa dispuesta en escuadra.

A esta tipología responde el balcón de la casa levantada a base de sillería en el número 15 de la calle Felipe Corres Carrera de San Asensio (Fig. 8). Construido en el ángulo O del primer piso, tiene: una inmensa plataforma volada sobre modillones moldurados, balaustres forjados con esmero y las armas de sus promotores esculpidas en la esquina.

En esta casa, ubicada donde se cruzan «la calle principal por la que se iba al Arco y la calle por la que se iba al Orno Biejo», vivió y murió don Diego de Lara Ireta, tal como consta en el Inventario de sus bienes, realizado el día 14 de diciembre de 1654 a raíz de su fallecimiento²³.

El escudo esquinado de dicha casa no pertenece a los Lara; alguno de sus blasones tiene relación con el linaje de los Samaniego²⁴, al que estaba vinculada su esposa, doña Isabel de Arias Samaniego.

En una de las cláusulas de su último testamento²⁵, don Diego dice haber recibido puntualmente los bienes que correspondían a su mujer, tras la partición realizada por sus suegros don Diego de Arias y doña Francisca López Samaniego.

Es muy probable que doña Isabel, tras heredar a sus padres, incrementara los bienes conyugales con la citada casa, cuya construcción cabe atribuir, cuando menos, a sus abuelos maternos, quienes en la segunda mitad del siglo XVI no es fácil que se dedicaran a la cría de ganado en un pueblo agrícola.

Por el contrario, era de gran importancia la ganadería trashumante que poseía don Pedro Antonio de Barroeta y Ángel, arzobispo de Lima (1748-1757) y de Granada (España) (1757-1775)²⁶, a quien se debe el palacio que los actuales habitantes de Ezcaray conocen como del conde de Torremúzquiz²⁷.



FIG. 9. Palacio del Arzobispo Barroeta en Ezcaray

25. AHP, La Rioja, Sebastián de Nanclares, prot. 3.712, año 1654, fols. 222-225.

26. Fray José García de San Lorenzo Mártir, *Ezcaray. Su historia*, Logroño, 1959, Publicaciones del Ilmo. Ayuntamiento de Ezcaray, pp. 105-108.

27. Señor que lo heredó hace poco más de cien años.

Dicho edificio, que se alza en el número 19 de la calle Arzobispo Barroeta, SE HIZO AÑO DE 1766, según consta en su magnífica fachada de sillería²⁸, en el mismo solar que anteriormente ocupaba la casa familiar del Arzobispo²⁹. Este palacio, en cuya fachada principal destacan las armas del metropolitano, tiene sendos balcones esquinados en sus ángulos NE y SE y a la altura del primer piso, ricos balcones realizados de acuerdo con el último de los prototipos expuestos (Fig. 9).

Porque no hayamos podido establecer una relación directa entre los ejemplares de balcón en esquina existentes en Fuenmayor y San Asensio, villas especialmen-

te dedicadas al cultivo del viñedo, y la trashumancia, no debemos desechar la teoría de que ésta pudo haber influido en su construcción, aunque de un modo indirecto.

Si, como dice Paloma del Hoyo³⁰, el balcón angular, dada su dificultad constructiva, era un claro exponente del prestigio de una familia, lo mismo que su escudo, no puede extrañarnos que los nobles agricultores lo incorporaran a sus nuevas viviendas, tras contratar para la elaboración de las mismas a canteros³¹ que, en su constante ir y venir por tierras mesteñas, contribuyeron a difundir dicho elemento.

28. El resto es de mampostería.

29. *Memorial de Eclesiásticos de la villa de Ezcaray* (vol. 270 del Catastro del Marqués de la Ensenada), AHP, La Rioja, C-231, fol. 356.

30. *Ob. cit.*

31. Desconocemos la identidad de todos ellos, aunque sospechamos que se debe a los Beratúa, autores de las mejores torres barrocas de la región, el palacio Paternina de Fuenmayor.

EL LEGADO DE PLATERÍA DEL VIRREY CONDE DE LA MONCLOVA A LA PARROQUIA DE ZARZA LA MAYOR

Francisco J. Herrera García

El apenas explorado campo de las relaciones artísticas entre América y España no deja de ofrecer sorpresas al investigador que se detenga en este capítulo. A lo largo de más de tres siglos de intenso contacto, los intercambios artísticos proliferaron entre ambas orillas del Atlántico de suerte que el patrimonio artístico español se ve nutrido de abundantes obras de procedencia americana, ofreciendo el caso de la platería uno de los ejemplos más sobresalientes de la presencia del Arte de aquellas latitudes en nuestro país. El fácil traslado de las piezas de plata, dado su tamaño por lo general reducido, mucho más que esculturas o pinturas, y el alto valor monetario y artístico que pueden alcanzar, debido a la naturaleza de su material, convirtieron a estas en objetos idóneos para obsequiar a particulares y sobre todo a la Institución eclesiástica desde los Virreinos del Nuevo Mundo. De modo individual y al margen de toda programación estatal, como ocurría con los metales que llegaban a la sevillana casa de la moneda, los «indianos» remitieron hasta los más recónditos rincones de España, cajones que contenían especialmente ajuares de uso litúrgico, destinados a los servicios del culto. Así las parroquias donde recibieron las aguas bautismales, iglesias y capillas por las que manifestaban especial devoción, conventos en los que habían residido etc., fueron incrementando sus tesoros plateriles merced a los envíos remitidos desde América.

El legado de platería peruana se encuentra parcialmente estudiado y en su mayoría ignorado¹, siendo abundante el número de piezas desaparecidas durante las guerras, invasión francesa, incendios, etc. Este es el caso de la donación a que nos vamos a referir, de la que únicamente subsiste un ejemplar.

En marzo de 1699 llegaba al puerto de Sevilla un cajón que contenía un conjunto de piezas litúrgicas de plata labrada procedente de la Capital del Virreinato peruano,

Lima, después de una escala en el puerto panameño de San Felipe de Portobelo y otra en Cádiz². Este legado lo remitía el Virrey Don Melchor Portocarrero con destino a la Iglesia Parroquial de San Andrés de la hoy cacerña villa de Zarza la Mayor, adscrita entonces al Priorato de la Orden de Alcántara. De su recepción en la Ciudad hispalense se ocupó el mayordomo de la Parroquia Juan Gómez Bucle, desplazado hasta allí con estos propósitos, quien da fe del contenido del cajón ante notario según inventario y peso de las piezas efectuado por el maestro platero Lorenzo Ruiz. El legado lo componía una custodia-ostensorio, un sagrario, cáliz con patena, salvilla, vinajeras y campanilla, seis candeleros de altar, una lámpara para el Santísimo, un incensario, naveta, tres crismeras, cáñones para ciriales y por último una cruz de manga. Todo cuanto una parroquia precisa para los actos litúrgicos según los enunciados y ordenanzas trentinos.

De todo ello únicamente se ha conservado un cáliz con inscripción que da fe de su donante y procedencia limeña, catalogado en la voluminosa monografía que el Dr. García Mogollón dedicó a la orfebrería de la Diócesis de Coria-Cáceres³. De conservarse íntegro el legado no cabría duda de la categoría y calidad del mismo, como corresponde a un regalo nada más y nada menos que realizado por un Virrey.

La personalidad y trayectoria biográfica de Don Melchor Portocarrero Lasso de La Vega, Conde de la Monclova, Virrey y Capitán General del Reino del Perú y Comendador de la Orden de Alcántara, reviste notorio interés tanto desde el punto de vista de sus acciones políticas y militares como de las empresas artísticas que acometió en Perú, a las que podríamos ahora añadir el envío del cajón de plata labrada a la Parroquial de la Villa cacerña⁴. Tuvo lugar su nacimiento en Madrid el 4 de junio de 1636, su padre Don Antonio Portocarrero fue Ma-

1. Una de las últimas aportaciones sobre la platería limeña es la debida a M. del Carmen Heredia Moreno, «Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639)», en *Laboratorio de Arte*, 2, 1989, pp. 45-60. En este trabajo da a conocer a una serie de artífices de la Ciudad de los Reyes e informa sobre la organización del gremio. De la misma autora véase «Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología», en *Príncipe de Viana*, 1985, pp. 339-358. Respecto a la platería peruana en Extremadura puede consultarse Cristina Esteras Martín, «Platería Hispanoamericana, siglos XVI-XIX», *Exposición diocesana badajocense* (Badajoz, 1984), aunque la mayoría de las obras catalogadas son de procedencia novo-hispana. Las piezas de plata peruanas son minoría en comparación con las mejicanas, como se pone de manifiesto en la Diócesis de Coria-Cáceres según el estudio de Florencio J. García Mogollón, *La orfebrería religiosa en la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987).

2. Véase apéndice documental.

3. Es un cáliz de plata sobredorado de 21 x 8,1 x 12,5 cms. Carece de decoración, salvando las molduras y platos del astil. En la base tiene la siguiente inscripción que aclara su procedencia: «AÑO DE 1695. PARA LA IGLESIA DE LA MONCLOVA EN LIMA». Florencio J. García Mogollón, *o.c.*, p. 629.

4. Sobre el Virrey Conde de la Monclova véase; Manuel de Mendiaburu, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú* (Lima, 1934), t. 9, pp. 219-230. Manuel Moreyra y Guillermo Céspedes del Castillo, *Cartas del Conde de La Monclova* (Lima, 1954), 3 t. Rubén Vargas Ugarte, *Historia del Perú. Virreinato (Siglo XVII)* (Buenos Aires, 1954), t. II, Ídem, *Siglo XVIII* (Lima, 1956), t. III. Juan Bromley, «La Ciudad de Lima durante el gobierno del Virrey Conde de la Monclova», en *Revista Histórica*, XXII (Lima, 1955), pp. 142-162. Lewis Hanke, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. Perú*, (Madrid, 1980) t. VII.



El virrey conde de la Monclova según un retrato de la época

yordomo de la Reina. El primer cargo de relevancia que ostentó fue el de menino de la Reina Doña Isabel de Borbón. Contrajo matrimonio con Doña Antonia Jiménez de Urrea. Desde 1653 sirvió en la Armada del Océano, Flandes, Cataluña, Sicilia y Portugal, distinguiéndose por su valía como militar en cada uno de estos destinos. Accedió al Virreinato de México en 1686, siendo nombrado para igual cargo en Perú el año de 1688, hizo su entrada en Lima el 15 de agosto de 1689. Habría de permanecer en el puesto hasta la fecha de su fallecimiento, acaecido el 22 de septiembre de 1705⁵. Su condición de Caballe-

5. Manuel de Mendiburu, *o.c.*, pp. 219-230.

6. Durante el largo período que abarca su gobierno virreinal, Don Melchor Portocarrero hubo de hacer frente a distintas agresiones externas, para ello mandó a construir en Guayaquil tres buques de Guerra con los que hizo frente a los corsarios y armadas extranjeras que poblaban las aguas del Pacífico en aquellos tiempos. En 1696 una escuadra francesa tomó y saqueó la Ciudad de Cartagena, poco después recuperada por el General Juan Díaz Pimienta. También atendió el Virrey la expulsión de una colonia de escoceses establecidos en Darién (Panamá), en 1700 y de portugueses en 1702, que habían hecho lo propio en Sacramento.

Su primogénito Antonio José, heredó títulos y grandezas, entre ellos la Encomienda de la Zarza.

7. Juan Bromley, *o.c.*

8. Jorge Bernalles Ballesteros, *Lima, la Ciudad y sus monumentos* (Sevilla, 1972), p. 222.

9. Rubén Vargas Ugarte, *o.c.*, p. 423. Manuel de Mendiburu, *o.c.*, p. 221.

ro de la Orden de Alcántara y Comendador de la Villa de la Zarza, viene a explicar el interés que demostró en dotar la Iglesia de esa Villa, con un legado de platería que dejase constancia de su carácter benefactor⁶.

Cuando llega a Lima encuentra una ciudad en ruinas, estado resultante del fuerte temblor de tierra que sacudió a Perú el 20 de octubre de 1687 ocasionando la casi total destrucción de la sede Virreinal. La reconstrucción de la Ciudad fue empeño fundamental del gobierno del Conde, en este sentido una de las primeras medidas tomadas en 1689 fue la exención de tributos, derechos y contribuciones que pagaban los vecinos de Lima por un plazo de seis años⁷. Centraría sus esfuerzos en la reedificación de la Catedral que pudo ser por fin inaugurada bajo su mandato el 8 de diciembre de 1697⁸. Precisamente ofrendó a la Capilla Real con un sagrario de plata evaluado en 4.000 ducados. Otros templos como San Pablo de la Compañía de Jesús, El Sagrario, Santa Rosa, Iglesia de Copacabana, Hospital de los Bethlemitas, etc., gozaron de la munificencia y patronazgo del Virrey en sus obras de refacción⁹. Precisamente bajo su mandato, en 1701, se oficializa la «quincha», técnica definitoria de la arquitectura limeña, empleada a partir de entonces en mayor profusión, por tratarse de un material blando y flexible, resistente a los contiguos temblores de tierra. Un bando de aquel año estipulaba la obligatoriedad de emplear el aludido material en las partes altas de edificios, torres, balcones, etc.¹⁰. Por supuesto el palacio virreinal fue objeto de principal atención pues sufrió así mismo los efectos del temblor, ahora es engrandecido y decorado de acuerdo a los criterios ornamentales del momento, es posible que el cáliz enviado por el Virrey a la Parroquia de Zarza La Mayor estuviera en un principio destinado a la Capilla del Palacio si hacemos caso de su inscripción¹¹.

Existen testimonios que nos presentan al Conde de la Monclova como esmerado amante y cultivador del arte de la poesía y todo género de actividades literarias y culturales, aparte de lo cual procuró la extensión de la educación pública por las provincias y en Lima funda la Cátedra de Método de Galeno, en 1691¹².

El periodo que comprende el Gobierno de Don Melchor Portocarrero es bastante crítico para la economía y sociedad peruana, disminuye la producción agrícola, suben los precios, se incrementa el desencanto social, los contactos comerciales con España se reducen debido a

10. Jorge Bernalles Ballesteros, *o.c.*, p. 188.

11. Véase nota n. 3.

12. Manuel de Mendiburu, *o.c.*, p. 222.

Las siguientes estrofas rinden homenaje a esas inclinaciones poéticas y literarias del Virrey:

«Goza, oh, Lima, la sombra deste numen,
y aliente tu feliz, docto museo,
pues para unión de palmas y de olivas,
Armas y letras en su escudo atiende».

Oración parragónica que al primer feliz ingreso del Excmo. Sr. Conde de la Monclova... en la Real Universidad ... dixo el D. D. Diego Montero del Aguila ... Lima, 1689.

Un romance del poeta Cavedes confirma lo expuesto;

«Ser soldado y ser poeta
en Vucelencia es preciso,
porque Palas y Minerva
no son objetos distintos»

las guerras y bloqueos internacionales, en los 36 años de mandato virreinal únicamente serían despachadas dos armadas para España, en 1690-91 y 1695-96, esta última puesta al mando del Conde de Saucedilla, quien se aprovisiona de productos españoles en la feria de Portobelo¹³, quizás a bordo de sus galeones fuera enviado el cajón de platería con destino a la localidad cacereña, sin descartar su inclusión entre los bultos de los navíos del azogue, principal medio de comunicación entre Perú y España durante los años que no había armada.

Poseemos algunos datos que pueden explicar la desaparición del tesoro indiano a que venimos refiriéndonos. El carácter periférico y fronterizo de Zarza La Mayor, situada a escasos kilómetros de la línea con Portugal, harían de esta una localidad víctima de las consecuencias originadas por enfrentamientos con el Reino Lusitano, por otra parte las zonas fronterizas con Portugal, sobre todo las extremeñas, estuvieron expuestas desde la Edad Media hasta prácticamente el siglo pasado al pillaje y saqueo de las bandas de salteadores del vecino País. En los momentos de guerra con Portugal, como en 1640 cuando obtiene la independencia de Castilla y durante la Guerra de Sucesión entre 1700 y 1714 los pueblos de la raya portuguesa se convierten en teatro de operaciones militares, sufriendo los efectos de la presencia de los ejércitos y las levas obligatorias que no harían sino reducir la población y diezmar las ya de por sí precarias economías¹⁴. En Zarza se dan cita estos factores, así tenemos conocimiento de que fuera incendiado el pueblo al menos en dos ocasiones por los portugueses, una a principios del siglo XV y otra en 1705. Esta última fecha reviste gran importancia desde el punto de vista de las presentes líneas, pues puede explicar la desaparición de la casi totalidad del legado de platería. Después de que las llamas destruyeran la Villa, sus vecinos se refugiaron en la vecina localidad de Ceclavín, hasta el año de 1713, cuando la retirada de los contingentes militares facilitaría el regreso a sus hogares, emprendiendo la reconstrucción de lo devastado por las llamas¹⁵. Parece probable que el saqueo portugués de aquel año diera al traste con la mayor parte de las piezas de platería que, robadas o destruidas, privaría a la Parroquia de San Andrés del obsequio del Virrey, únicamente un cáliz escapó a los actos vandálicos.

Los acontecimientos referidos, unidos a las crisis agrarias y epidemias configurarían la decadencia de la Villa a lo largo del siglo XVII y muy especialmente en el XVIII, cuando su vecindario sufrió los efectos de la guerra y la crisis de subsistencia alcanzó máximas cotas. No hace falta decir que artísticamente no cumple ninguna función, la escasa demanda de bienes de este tipo sería satisfecha en centros como Alcántara o Coria, éste último de mayor significación que el primero en el campo de la producción artística. En el catastro ordenado por Ensenada en 1740, ninguno de los oficios existentes en el pueblo pue-

den relacionarse con la confección de objetos de mérito artístico¹⁶.

En cualquier caso a mediados de siglo parece que se recupera, al menos momentáneamente el panorama económico del pueblo. En 1746 y al amparo de la política proteccionista de la Corona al desarrollo de actividades industriales, fue aprobada la creación de la «Real Compañía de Comercio y Fábricas de Extremadura», a instancias de un grupo de vecinos de la Villa de la Zarza y cuyo principal propósito era la exportación de tejidos a Portugal, aprovechando la abundante materia prima de la Alta Extremadura. La factoría elaborada entre otros, tafetanes, noblezas, damascos, terciopelos, espumillones, galones de seda y pañuelos. Su reglamentación atendía tanto a la producción como a la comercialización, no obstante diez años después de su establecimiento en 1756, desaparecía debido a su mala gestión, frustrándose este intento preindustrial¹⁷.

Para concluir y al calor de la línea propuesta por una de las mesas del Congreso, digamos que el ejemplo que presentamos evidencia como un pueblo aún careciendo de talleres productores de arte, puede llegar a disponer de obras meritorias, no en virtud de la presencia momentánea de artífices, sino a la existencia de algún comitente poderoso que no olvide mostrar su afecto mediante obsequios generosos.



Zarza la Mayor. Parroquia de San Andrés. Cáliz (1695)

13. Manuel Moreyra y Guillermo Céspedes del Castillo, *o.c.*, I (XVI, XIX), II (XI).

14. Ángel Rodríguez Sánchez, Miguel Rodríguez Cancho y Julia Fernández Nieva, *Historia de Extremadura. Los tiempos modernos* (Badajoz, 1985), III, pp. 475-479.

15. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid, 1850), XVI, p. 660.

16. Ángel Rodríguez Sánchez y otros, *o.c.*, p. 528.

17. *Ídem*, p. 531.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1699-III-13

Lorenzo Ruiz, maestro platero, pesa y comprueba el estado de las diversas piezas de plata que ha enviado desde Lima Don Melchor Portocarrero, Virrey del Reino del Perú, para la Iglesia Parroquial de San Andrés de la Villa de Zarza la Mayor. (ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE SEVILLA, Oficio 82, legajo de 1699, fols. 310r-311v).

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Gómez Bu-
cle, vezino de la Villa de la çarça La Mayor de la Orden y Parti-
da de Alcántara, residente en esta Ciudad de Sevilla, por mi
mismo como Mayordomo que soy de la Fábrica de la Yglesia
Parroquial de San Andrés de la dicha Villa de que tengo título
(...) Y en nombre del Lizenciado Don Fray Juan Gutiérrez de
Torres, del dicho Orden de Alcántara, Cura Reptor en propie-
dad de la dicha Yglesia (...), y en virtud del poder especial que
para este otorgamiento me otorgo (...) y que pasó ante Francis-
co Sánchez Alvaro, Scribano Publico de la dicha Villa de la Zar-
za, en ella en primero de Marzo deste año, y azeptando como
azepto el dicho poder yncorporado (...) digo que el Excmo. Sr.
Don Melchor Portocarrero, Conde de la Monclova del Orden
de Alcántara, Virrey y Capitán General del Reino del Piru,
ymbio a España un caxon de plata labrada para el servicio del
Culto Divino en dicha Yglesia de Sr. San Andrés de la Villa
de la Zarza, con memorial y conozimiento de las piezas y peso
dellas (roto), el dicho caxon fue entregado en la Ciudad de Por-
tovelo de la Tierra Firme a Don Juan Manuel de Colarte del
Orden de Calatrava, vezino de la Ciudad de Cadiz, quien des-
de ella lo remitió a esta Ciudad a poder de Don Pedro Colarte
del Horden de Santhiago, su hermano, y habiendo por diferen-
tes dilixencias y cartas, sabido lo susodicho en dicha Villa y da-
do aviso a la dicha Yglesia con memoria de las dichas prendas,
se tomó resolución de otorgar el dicho poder y yo como tal Ma-
yordomo, benir a ello (...). En presencia del presente Scribano
publico, juntos, dicha carta hizo manifestazion de dicho caxon,
el qual traelo forrado en un lienzo crudo y bien presintado, y
tiene una bara menos ? de alto, media bara de peralte, y media
bara y quatro dedos de ancho, con un rótulo que dize, para la
Sta. Yglesia Mayor, y la marca del margen, el qual se abrió con
un sinsel y martillo y entre el lienzo y la tabla se halló una me-
moría que da razon de la plata labrada que viene en el dicho
caxon, la qual se fue sacando y pesando por Lorenzo Ruiz, pla-
tero, que para este efecto estaba presente, y se hallaron las pren-
das que gran referidas...

Lo primero una custodia con su peana y sol de plata sobredora-
da, que peso veynte y sinco marcos y dos onzas, con sus piezas
cavales y enteras.....25-2

Yten un deposito dorado para Sagrario, con quatro marcos y
dos onzas y media.....4-2-1/2

Yten un caliz, patena, salvilla y vinagera y campanilla todo do-
rado que pesa diez marcos y tres onzas.....10-3

Yten seis candeleros grandes de altar que se componen de dife-
rentes piezas y pesan sinquenta y ocho marcos.....58

Yten una lampara que pesa treynta y un marcos y sinco on-
zas.....31-5

Yten un Ynsensario que pesa sinco marcos y una onza...5-1

Yten una naveta con su cuchara que pesa dos marcos y sinco
onzas y media.....2-5-1/2

Yten tres crismas que pesan tres marcos y sinco onzas y tres
quartas.....3-5-3/4

Yten doze cañones de zyriales que pesan veynte y dos marcos
y sinco onzas.....22-5

Yten una cruz de manga con un Santo Christo que pesa ocho
marcos y media onza.....8-1/2

Las quales dichas prendas de plata dorada y blanca estaban en
dicho caxon como dicho es, y segun el peso de cada una (...),
yncluyendose en los dichos candeleros las almas de yerro que
tienen, pesan sientos y sesenta y un marcos y sinco onzas y tres
quartas de obra de plata, y todo ello el dicho Don Pedro Colar-
te me lo entrega y yo lo recibo en nombre de la dicha Yglesia
y para ella (...), fecha la carta en Sevilla en treze dias del mes
de Marzo de mill y seissientos y noventa y nueve ...»

PLATERÍA HISPANOAMERICANA EN BURGOS. MODELOS Y TRANSFORMACIONES EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Lena Saladina Iglesias Rouco
Universidad Valladolid

A partir del siglo XVI las relaciones de Burgos con América se hallan ampliamente documentadas y están siendo objeto de interesantes estudios desde diferentes disciplinas¹. Por lo que a la Historia del Arte se refiere, existen elocuentes testimonios que evidencian los vínculos mantenidos por nuestra región y las tierras del Nuevo Mundo². Entre ellos se encuentran algunas piezas de plata localizadas recientemente en la catedral y en diferentes villas de la provincia.

Cronológicamente corresponden a los siglos XVII y XVIII y es ésta última centuria la que tiene una representación más amplia. La mayor parte fueron realizadas en Nueva España y poseen diferentes punzones que aportan datos precisos sobre el marcaje y los artífices de este virreinato. También la actividad de los obradores de la Capitanía General de Guatemala queda recogida en una pieza entre cuyas características merece especial consideración las del puzón que la acompañan.

Desde el punto de vista tipológico y formal se puede establecer una clara diferenciación entre las obras ejecutadas durante el siglo XVII y XVIII. En el primer caso, la proyección de los modelos habituales en la Península queda de manifiesto y su influencia sobre los obradores de ultramar se relaciona con la pervivencia que alcanzan algunos tipos y formas. No obstante, también es posible observar ciertas características las cuales, afectando a las proporciones o al tratamiento ornamental, ponen de manifiesto su origen americano.

Actualmente se custodia en la catedral de Burgos un *cáliz procedente del Santuario Burebamo de Santa Casilda* que mantiene la tipología propia de las piezas manieristas si bien su realización debe corresponder ya a la primera mitad del siglo XVII. Hecho en plata sobredorada, tiene un diámetro de base de 16,5 cm y una altura de 26 cm. El pie circular posee dos cuerpos; el inferior forma una gran peana convexa con seis óvalos muy destacados y, sobre él, se dispone una sencilla estructura plana con

otros tantos resaltes circulares. El astil arranca de un cuerpo cilíndrico bajo arandela volada y su nudo tiene forma ovoide con listel en su tercio superior, costillas en el arranque y óvalos en la superior. La subcopa se destaca con perfil bulboso y decoración de cabezas de querubines entre frutas; la remata una crestería sobre copa lisa y abierta. Las superficies del pie, nudo y subcopa están animadas por una decoración profusa de sencillos motivos geométricos que, realizados a cincel y buril, se conciben con flexibles contornos redondeados y fondos rallados.

En el borde exterior del basamento se puede leer: «+ ALFERES REAL DE SV MAGESTAD*DE GVATEMALA + A LA BEDITA SANTA CASILDA JVAN BAVTISTA DE CARANÇA SV UMILDE SIERBO I NIETO DE DOÑA BEATRIS DE MEDINILLA QVE AQVI YACE». Y sobre la arandela del astil se repite, por dos veces, la marca en forma de corona de tres puntas que, indicativa de haberse pagado el quinto real, avala el origen guatemalteco de la pieza³. La ausencia de otros punzones y la falta de referencias documentales impiden un conocimiento más preciso de su procedencia.

Su característica estructura de volúmenes rotundos y yuxtapuestos prolonga modelos de los últimos decenios del quinientos. Incluso la decoración utiliza elementos del bajo renacimiento como cees, gallones, óvalos, etc. Pero todo ello se halla integrado en una composición de formas curvas y profusión decorativas que es habitual en la zona centroamericana. Y se observa, además, un especial cuidado en obtener delicadas matizaciones entre superficies bruñidas y fondos mates cuyo efecto, subrayado por el propio dorado, da a la pieza una singular calidad y la sitúa bajo el influjo de una nueva óptica estilística.

Siguiendo el modelo de *arqueta eucarística* que, durante el renacimiento dio origen a magníficas creaciones⁴, existe en nuestra zona una hermosa pieza de propiedad particular. Mide 24 cm de longitud, 16 cm de ancho y 23 cm de alto. Tiene forma prismática, fue hecha en plata parcialmente sobredorada e incluye esmaltes. Se

1. Sobre el tema cf. «Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América», *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990 y las *Actas del IV Congreso de la Asociación de Historiadores Americanistas*, Valladolid, abril, 1990 (en prensa).

2. C. Esteras, «México en la Baja Extremadura. Su platería», en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Trujillo, 1983 y *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Museo de América, Madrid, 1986, p. 29, n. 6. L. S. Iglesias Rouco, «Aportación al estudio de la platería hispanoamericana en la provincia de Burgos», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, op. cit., pp. 149-157 y *Muestra de Arte Americano en Castilla y León*, Valladolid 1989, n. 9, 15, 24, 26, 28, 29, 30, 31.

3. Sobre la platería y marcas de esta Capitanía General cf. D. Ángulo Iníguez, «Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres», *AEA*, 1950, pp. 351-353 y «Orfebrería religiosa de Guatemala», *Actas del XXXVI Congreso Internacional de América*, Sevilla, 1966, J. Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Guatemala, 1980, M. C. Heredia Moreno, «Orfebrería de Guatemala en la parroquia de San Martín de Lesaca (Navarra)», *Res Gesta*, Rosario (Argentina), n. 7 (1980), etc.

4. Ejemplos de este tipo de arquetas han sido estudiados en diferentes zonas cf. E. Arnáez, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid, 1983; M. C. Heredia, *Orfebrería de Navarra, 2. renacimiento*, Pamplona 1988, etc.

apoya sobre pequeñas patas avolutadas. Parte de su cara principal puede abrirse dejando contemplar el interior, en los laterales se disponen dos asas en forma de grandes cees sobredoradas y en las esquinas destaca un sobrio costillaje. Se cierra con cubierta en forma de medio cañón cuyos extremos están subrayados con delicado contario. En su parte central se sitúa un grupo de fundición que alcanza los 8,5 cm de altura. Representa la figura del pelícano con sus crías en clara alusión a la función eucarística de esta arqueta. Sobre las superficies de la cara principal se incluyen cuatro escudos.

Lleva estampada, repetidamente, una marca que avala su origen mexicano. Presenta la corona vegetal y las características columnas de Hércules encuadrando una gran cabeza de perfil izquierdo con la «o» prácticamente pegada y, en su zona inferior, una M.

Su sobria traza con volúmenes y contornos marcados, evoca el mejor estilo contrarreformista. En la misma línea se sitúa el cuidado diseño de los elementos de fundición, el empleo de magníficos bujones simétricamente dispuestos y el carácter abstracto de la decoración a buril que anima las superficies. Pero todo ello está concebido con delicadas matizaciones cromáticas que aparecen subrayadas por el sobredorado de los trazos principales y por las labores esmaltadas de los bujones. Se añade una particular insistencia en decorar las superficies con formas de diversa configuración y tamaño que, juntamente con el motivo del contario, parece revelar una sensibilidad alejada de los patrones peninsulares. En relación con ello resulta difícil atribuirle una cronología determinada pues, aún correspondiendo en líneas generales a comienzos del siglo XVII, los rasgos de su marca son similares a los de piezas más avanzadas⁵.

También el tipo de cáliz contrarreformista concebido con sobria funcionalidad cuenta con buenos ejemplos americanos como el *cáliz de Quecedo*, obra mexicana del último tercio del siglo XVII. Hecha en plata dorada, mide 22,5 cm de altura y 14,5 cm de diámetro de base. El amplio pie es circular con borde vertical y, en su zona centro, presenta un cuerpo convexo que se decora con labores naturalistas punteadas. El astil abalaustrado arranca de alto gollete cilíndrico, tiene nudo de jarrón semi-ovoide y cuello alargado con molduras; sus superficies respectivas se animan con ornamentación punteada de inspiración vegetal. La copa, de contorno campaniforme, se halla dividida en dos sectores por un filete saliente; la parte inferior o subcopa está decorada con cabezas de querubines punteadas mientras que la superior es lisa y abierta.

Existen tres marcas en el interior de la base. La de origen pertenece a México capital, está frustra y se distingue sólo una parte de la corona, columna, M y el rostro de perfil izquierdo. Ocupando una posición inmediata se halla la marca fiscal en forma de águila sobre nopal. Y al otro lado del punzón de origen, alejado, se lee FVENTE

dentro de un rectángulo. Este punzón ha sido interpretado como propio de Juan de la Fuente que actuó en calidad de ensayador en 1673⁶.

En líneas generales es una obra correcta cuya sencilla concepción obtuvo amplia acogida y larga pervivencia en la platería española. Pie y gollete mantienen características de la primera mitad del seiscientos pero la copa es más pequeña y la decoración aunque contenida, tiene carácter naturalista con elegantes conjuntos vegetales incorporándose, además, el tema de los querubines con las características habituales en la platería americana del barroco. Se observan, pues, una singular pervivencia de formas tradicionales a la vez que aparecen elementos nuevos que serán ampliamente desarrollados en los obradores de ultramar durante la centuria siguiente.

En efecto. Según se viene señalando en sucesivos estudios, el siglo XVIII constituye un periodo especialmente significativo para las artes hispanoamericanas. Entre ellas, la platería alcanzó su momento de máxima creatividad con la exaltación de los ricos materiales y dentro de una estética barroca ampliamente identificada con la sensibilidad de la población. Las piezas conservadas en Burgos proceden de México, tienen estampados al menos tres punzones, —de origen, fiscal y contraste— y presentan características de acusada diferenciación respecto a las que, por las mismas fechas, se realizaban en la Península. Emplean la típica plata pesada que suele sobredorarse total o parcialmente. En su ejecución se utilizan labores de grabado, fundido y especialmente el repujado con acusados contrastes. Las estructuras repiten modelos en los que destaca el desarrollo de las bases, frecuentemente octogonales, y la fragmentación de los sucesivos cuerpos que, aún separados por acusados estrangulamientos, responden a un sentido unitario marcado por el ritmo ascendente de sus contornos y decoración. En ella se integran las típicas cabezas de querubines de alto tupé y formas animadas o vegetales extraídas de la fauna y flora americana.

Estas características aparecen recogidas en el *cáliz de Santa Olalla de Valdivielso* cuyas líneas generales continúan modelos seiscentistas pero recubriéndose de abundante decoración. Cronológicamente debe situarse en la cuarta década de siglo. Está realizado en plata sobredorada y mide 23,5 cm de alto y 14 cm de diámetro de base. Su pie, aún circular, tiene dos cuerpos convexos de perfil decreciente con ornamentación repujada de ritmo circular; el inferior presenta motivos florales alternando con ángeles de alas desplegadas mientras en el superior se utilizan palmetas y motivos exclusivamente vegetales. El astil balaustral tiene nudo con forma de jarrón recubierto de palmetas y cuello bulboso bajo hojitas de acanto. La copa, campaniforme y lisa, presenta un filete dentellado en su tercio inferior que la separa de la subcopa, ya bulbosa y decorada con sencillos conjuntos florales entre ángeles de alas cruzadas.

5. Variantes similares se observan en la custodia de Busturia (C. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana*, op. cit., n. 9, p. 35) y el cáliz del Museo Franz Mayer (C. Esteras, «Platería virreinal Novohispana. Siglos XVI-XIX», en *El Arte de la Platería Mejicana. 500 Años, Arte Contemporáneo*, México, 1989, n. 40, pp. 206 y 397).

6. L. Anderson, *El arte de la platería en México*, México, 1956, p. 300 y J. F. Esteban Lorente, «Unas piezas de platería barroca mejicana en Zaragoza», *Cuadernos de Investigación*, Colegio Universitario de Logroño, 1975, pp. 101-108.

Las marcas se hallan debajo de la base. La de origen presenta las columnas de Hércules y, en el centro, una M bajo rostro de perfil izquierdo y corona de tres puntas. La fiscal está representada por un águila con alas desplegadas y el punzón nominal GÖZA/LES, en el interior de un espacio elíptico, corresponde al ensayador Diego González de la Cueva⁷.

Su composición formal posee aún cada elemento diferenciado entre claros trazos horizontales de bruñidas superficies pero suaviza los contornos y adquiere mayor flexibilidad bajo una decoración que sirve de nexo a las distintas partes respondiendo a un nuevo concepto del ornato como exaltación de formas naturales. A la vez, recibe un tratamiento plástico-pictórico de marcados contrastes en relación con un estilo barroco avanzado.

En la misma línea se sitúa el *cáliz de la iglesia de Oña* que debió realizarse también entre 1740 y 1750. De plata sobredorada alcanza los 26,5 cm de alto y 16 cm de base. Su base tiene ya el característico perímetro ochavado tan frecuente en las piezas mexicanas y se dispone en cuerpos sucesivos que adoptan, alternativamente, la forma octogonal, con superficies lisas y una disposición circular densamente decorada con cabezas de ángeles entre cees vegetales y piñas. El astil posee nudo periforme y cuello bulboso; sus superficies se dividen longitudinalmente de forma octogonal alternando cuatro facetas recorridas por motivos vegetales con otras tantas en las que destacan las correspondientes cabezas de ángeles cincelados. La subcopa es bulbosa y en su ornamentación calada se vuelven a alternar las cabezas de ángeles y los motivos de inspiración naturalista. Una moldura octogonal saliente la separa de la copa que tiene forma de campana y superficies lisas.

Varias marcas se hallan bajo el pie. Las que corresponden a la ciudad de México presentan dos columnas bajo corona y enmarcan un rostro de perfil izquierdo sobre la correspondiente M. En posición inmediata se halla el águila sobre nopal que avala el cumplimiento de los deberes fiscales. El punzón del ensayador se encuentra dentro de un espacio ovalado donde se puede leer GÖSA/LES, marca de Diego González de la Cueva⁸. Existe también otro punzón muy próximo a la burilada; está frustrado pero puede distinguirse F/CRVZ dentro de su correspondiente marco cruciforme. Según los estudios realizados hasta la fecha debe corresponder al platero Francisco de la Cruz, activo entre 1714 y 1750⁹. Sobre la procedencia mexicana de esta obra también han podido localizarse algunas referencias en el archivo parroquial de Oña. En el inventario realizado el 18 mayo 1766¹⁰ se citan tres cálices dorados que donó, entre otras piezas, «... Dⁿ Joseph Frz de Leytia y Linaje oidor que fue de la R^a Chancillería de Méjico...»; uno de ellos debe corresponder con el que se ha conservado hasta nuestros días.

Su concepción general ofrece ya las características que alcanzarán pleno desarrollo a lo largo del segundo tercio del siglo y que permiten distinguir la procedencia americana de tales piezas. Base poligonal y esbelto astil con una composición ochavada de ritmo ascendente; esta riges la sucesión de las distintas molduras destacadas, afaceta a las superficies y distribuye sobre ellas los diferentes elementos ornamentales alcanzando plena proyección en la copa de borde muy abierto. Una acusada concepción barroca riges los contrastados efectos cromáticos que se establecen entre superficies bruñidas y elementos recubiertos de decoración y alcanzan especial relieve en la subcopa cuyas formas se proyectan entre el sombreado de sus contornos calados.

Finalmente, superada la primera mitad de siglo, la actividad de los orfebres mexicanos se desarrolla dentro del influjo rococó con obras de sinuosa composición y delicadamente ornamentadas bajo el dominio de la rocalla. No obstante, poseen significativas diferenciaciones respecto a las creaciones de los talleres peninsulares. Desde el punto de vista estructural permanecen esquemas tradicionales a los que se dota de un marcado dinamismo y se integra con la decoración. Las piezas de astil suelen elevarse sobre amplios y altos pies de contorno mixtilíneo, pestaña moldurada y forma campaniforme. Sus superficies se distribuyen en distintos planos longitudinales que, en sucesivos entrantes y salientes, recorren toda la obra proyectándose con un acusado ritmo ascendente. Al mismo tiempo la ornamentación abandona la acusada plasticidad barroca a favor de un depurado equilibrio en el que se alternan formas abstractas, elementos naturalistas y brillantes superficies lisas. Tales características alcanzan una larga pervivencia según se observa en las obras conservadas en la provincia.

La *custodia de Quisicedo* continúa el tipo de custodia portátil que tan amplia difusión alcanzó en la época. Fue realizada entre 1778 y 1784. De plata sobredorada mide 70 cm de alto y el diámetro mayor de su base alcanza los 30 cm. El pie tiene contorno mixtilíneo con cuatro salientes conopiales entre otras tantas ondas de amplias curvaturas. La misma distribución se proyecta rigiendo la disposición de la alta base y afacetando el astil de cuyo nudo periforme cuelgan delicadas guirnaldales florales. El viril es circular y está rodeado por una gloria de nubes de la que arrancan ráfagas de rayos a bisel.

Existen marcas estampadas en diferentes sitios. Debajo de la base se observa el punzón de localidad de México en forma de M de gruesos trazos bajo corona grande con remate de tres puntas. Le acompañan la referencia fiscal, que se halla frustrada, y el punzón LNC propio del ensayador José Antonio Lince y Gonzáles. En el vástago del sol la marca de procedencia se presenta con una variante diferente, una M gruesa bajo corona erizada de tres puntas; a su lado se encuentra el punzón fiscal, en forma

7. L. Anderson, *El arte de la platería en México*, op. cit., pp. 309-313, C. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, op. cit., p.

8. C. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, op. cit., p.

9. L. Anderson, *The art of silversmith in Mexico 1519-1936*, New York, 1975, p. 366.

10. Arch. Paq. Oña, *Inventario 18 mayo 1966*, en *Libro de Fábrica*, fols. 289-90.

de pequeña águila o pingüino dentro de un óvalo¹¹, y una tercera marca frustra que quizás corresponde al contraste antes citado. La cronología que se desprende de estas marcas permite considerar a la pieza como parte de la donación realizada por D. Manuel Gómez Zorrilla en 1784¹².

En líneas generales se trata de una obra concebida con cierto equilibrio y ponderación en la que se otorga valor preponderante a la silueta de movidos perfiles. La ornamentación, aún densamente repujada en la base, reduce sus formas en torno a grandes marcos de rocalla, se distribuye simétricamente y evidencia el propósito de destacar las superficies lisas y bruñidas. Todo ello es indicativo de un estilo depurado que, en la composición del sol, revela el tránsito hacia el clasicismo.

A fechas algo más avanzadas corresponde la *custodia de Melgar de Fernamental* que, repitiendo la misma tipología, debió de realizarse ya entre 1789 y 1790. De plata sobredorada, mide 65,5 cm de altura y el diámetro de base alcanza los 27 cm.

Su pie, de contorno mixtilíneo, adopta una disposición octopartita que se continúa en la alta base campaniforme y en el astil moldurado. Sobre el cuello se dispone un relieve ovalado con una cabeza de angelito entre cees. El sol tiene caja circular convexa con una cenefa interior ondulada y ráfagas a bisel cuyo desarrollo se amplía en la zona inferior.

Aparecen diversas marcas estampadas en diferentes sitios. En la superficie exterior de la base se halla la marca de localidad con las características columnas de Hér-

cules y enmarcando una M de trazos gruesos con «o» en su parte superior y bajo corona de tres puntas. La indicativa del impuesto es un águila volando sobre nopal en el interior de un espacio aovado. La marca COBOS representa el segundo apellido de Francisco Arance y Cobos que actuó como ensayador entre 1789 y 1790¹³, fecha a la que corresponde la ejecución de esta pieza. Existe, además, una cuarta marca, ESPE/JO que debe pertenecer al platero Joaquín Espejo documentado entre 1778 y 1790¹⁴. En el vástago del sol pueden distinguirse también la marca de localidad que se halla frustra aunque parece representar una M gruesa bajo corona real; a su lado se halla la marca fiscal y la del contraste con las mismas características que las comentadas en las marcas de la base.

En líneas generales presenta todas las características que permiten su identificación como obra mejicana realizada ya en fechas muy tardías. Pervive la disposición poligonal de la base y su proyección ascendente, se insiste en la flexibilidad de contornos y en su concepción sinuosa e, incluso la decoración a base de rocallas y temas florales, es típicamente rococó. Pero sus proporciones con un dominio de la verticalidad, el tratamiento del sol y el propio carácter contenido del adono a pesar de su insistencia, manifiestan una cronología avanzada que se confirma en el marcaje y pone de manifiesto la penetración del neoclasicismo con un cierto retraso en relación con su triunfo en los obradores de la península. Además la pieza tiene el interés de registrar la actividad de un platero que, hasta el presente, se encuentra escasamente estudiado.

11. C. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, op. cit., p.

12. Arch. Hist. Prov. Burgos, Prto. 2772/6,5 mayo 1784.

13. L. Anderson, *El arte de la platería en México*, op. cit., p. 319, C. Esteras, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, op. cit., p.

14. L. Anderson, *The art of silversmith in Mexico. 1519-1936*, op. cit., p. 370.

PLATA HISPANOAMERICANA EN ASTURIAS

Nuevas aportaciones sobre la platería mexicana

Yayoi Kawamura

Este congreso que se celebra bajo el título «Arte de las zonas periféricas», nos brinda una oportunidad estupenda para darnos cuenta de la importancia que conlleva el arte de estas zonas y también de la escasez de atención que ha tenido hasta ahora con alguna excepción, comparando con las zonas centrales de los acontecimientos artísticos. Dentro de esta tónica general, el tema de la proyección en América de arte renacentista y barroco es un campo afortunado, y además existe una directa relación entre el arte español y el americano de este periodo. En numerosos aspectos artísticos, el arte hispanoamericano de la época moderna puede considerarse como una prolongación del español, con matices más o menos locales según género, lugar y periodo.

Para plantear el estudio de cualquier tema americano, es casi obligatorio desplazarse a verlo in situ, ya que las obras de arte se encuentran allí, a veces inmóviles como la arquitectura. Sin embargo, hay otro tipo de arte que, por su propia característica física, siendo obra americana, tiene su presencia en España. El caso de la platería es este. El arte de la plata español que fue trasladado e insertado en el mundo iberoamericano, ha regresado al suelo español en forma de piezas concretas con influencia del arte indígena, y por lo tanto con matices propios. La razón principal de este regreso, diríamos, está claramente en el tamaño de las piezas de plata, y también en la costumbre social de donación de este tipo de objetos, que facilita el desplazamiento desde el lugar de origen.

SITUACIÓN ASTURIANA

Hasta la actualidad, el estudio de la platería hispanoamericana estuvo enfocado en la zona sur de España¹. Indudablemente, Canarias, Andalucía y Extremadura tuvieron fuertes contactos con el mundo iberoamericano a través de los conquistadores y del movimiento migratorio. Pero al mismo tiempo, desde otro punto geográfico opuesto, desde Asturias, también se puede estudiar la platería del Nuevo Mundo de los siglos XVII y XVIII.

En el Principado de Asturias, como es de esperar, existe un considerable volumen del legado de Hispano-

américa en materia de plata, ya que esta región a través de varios siglos, experimentó las vivencias de los movimientos migratorios al otro lado del océano. Mientras que los emigrantes enriquecidos en América se dedicaron en nuestra centuria a construir edificios característicos de la época, y donaron al pueblo natal hospitales, escuelas, carreteras de acceso, etc., de carácter social, los indianos de los siglos XVII y XVIII se orientaron a un tipo de donación de carácter religioso, debido a la importancia social que tenía este aspecto en aquel momento.

Este hecho, está más acentuado en el siglo XVIII. Como bien indica Jovellanos, «...vuelven de tiempo en tiempo dos o tres indianos cargados de oro a perpetuar el mal con el funesto ejemplo de su fortuna. Todo el mundo los observa y los admira. Su vajilla, sus alhajas, sus dádivas a los templos, sus socorros y regalos a la parentela, su ostentación y el crédito de su opulencia, siempre aumentado y difundido por la opinión hasta los últimos rincones, ofrecen en este país laborioso y sencillo, un espectáculo que deslumbra»². Podemos asegurar esta realidad que apunta Jovellanos, a través del legado americano conservado en esta región.

La causa de esta emigración, se puede encontrar en el régimen de la propiedad. Los dueños de las grandes tierras (mayorazgo e iglesia), no se dedicaban a explotar sus propiedades, sino que las arrendaban a los cultivadores, los cuales se sentían inseguros bajo este régimen. Además, la densa población, malas cosechas y familias numerosas, les hacían emigrar, tanto dentro de la misma España, como hacia América³.

En los documentos de los archivos de los siglos XVII y XVIII, no es raro encontrar las alusiones a los familiares que marcharon a América. Comenta un padre, por ejemplo, en su testamento que un hijo suyo «está en las Indias buscando aventuras», u otros reciben la noticia de su hermano que falleció «dejándoles cuantiosos bienes».

Dentro de los asturianos que emigraban a tierra hispanoamericana, bien por vocación aventurera, o bien por las necesidades de supervivencia, los que tuvieron suerte volvían enriquecidos a su tierra natal, convertidos en bienhechores de sus parroquias. Diversos objetos de plata son donaciones de estos hombres asturianos. Ellos solían dejar inscrito su nombre en estas donaciones, con el afán

1. Se refiere a los trabajos de Hernández Pereda, Sanz Serrano, Esteras Martín y Heredia Moreno principalmente.

2. G. M. de Jovellanos, *Cartas de Viaje de Asturias*, t. I, Ayalga, Salinas, 1981.

3. J. Uría Riu, *Estudio de Historia de Asturias*, Silverio Cañada, Gijón, 1988.



FIG. 1. *Cáliz de San Bartolomé*



FIG. 2. *Sus marcas*



FIG. 3. *Cáliz de San Pedro*

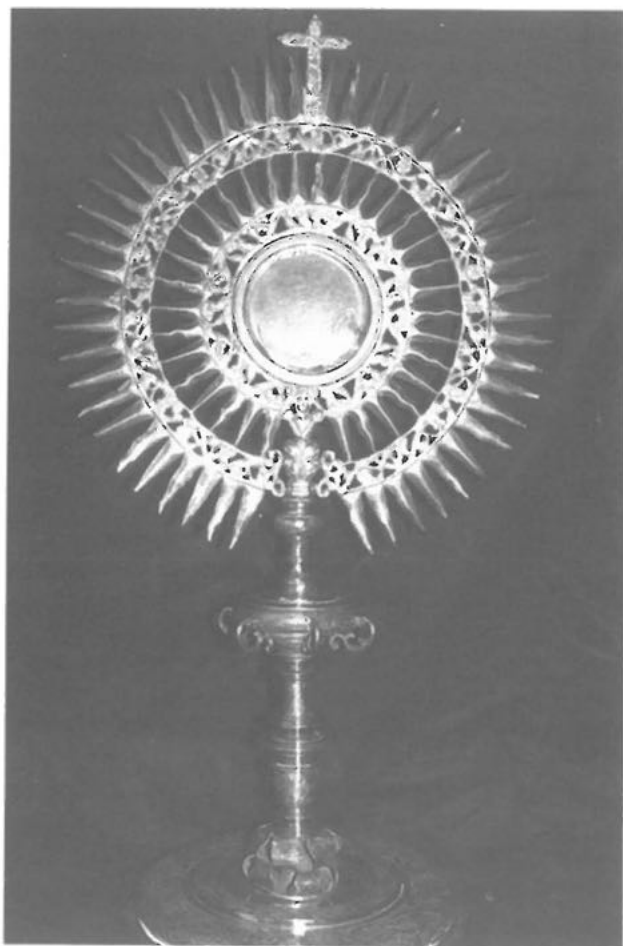


FIG. 4. *Custodia de San Félix*



FIG. 5. *Custodia de Santa Eulalia*



FIG. 6. *Custodia de Santa María*



FIG. 7. *Cáliz de San Pelayo*



FIG. 8. *Cáliz de San Martín*

de ser immortalizados en la parroquia, e incluso, a veces inscribían el peso de la plata de los objetos, lo cual interpretamos como un deseo de destacarse, y como el orgullo de un hombre que siendo de origen humilde alcanzó éxito en su vida.

Otra parte de los objetos de plata hispanoamericana son dádivas de personajes que pisaron aquella tierra con un fin misionero o político. Manuel Abad y Queipo, obispo de Michoacán (1779-1810), Diego Raymundo Pardo, secretario de los Santos Oficios de la Inquisición en México (fallecido en 1697), y Valentín Morán, secretario del Vicario General de la Orden de la Merced en el Virreinato del Perú (1730-1740), son algunos de los que enviaron a su tierra natal obras de plata labradas en Hispanoamérica, que aún hoy podemos contemplar.

Una de estas donaciones fue, un arca de 40 marcos de peso que envió de limosna Diego de Hevia, obispo de Huanchaca, Perú, al Monasterio Benedictino de San Pelayo de Oviedo, en los años 60 ó 70 del XVII, la cual tuvo el desafortunado destino de ser fundida para la fabricación de una custodia de altar nada más llegar a España. El arca debió de ser la obra de algún maestro peruano⁴.

Además del envío de estas platas ya labradas en tierra americana, sabemos también a través de los documentos notariales que la plata llegaba desde América a nuestra región en forma de metal, como donativo por su valor intrínseco. Pensamos que muchos de estos envíos no arribaban a su destino como se esperaba, debido a la distancia entre ambos continentes, y a la piratería y vandalismo que se prodigaban en el trayecto. A pesar de los riesgos de interceptación o los de la propia navegación, tenemos datos de la llegada de estos metales a tierra asturiana.

LEGADO DE AMÉRICA

Dentro del conjunto de 57 muestras de claro origen americano, ocupan el primer lugar las obras mexicanas, que las distinguimos con facilidad porque la práctica del marcaje era llevada con gran rigor en México. Las 28 piezas mexicanas que tenemos, en su mayoría, pertenecen al siglo XVIII. En ellas, puesto que difícilmente están acompañadas de la marca del artífice platero, las marcas que aparecen son normalmente tres: la de la localidad, que consta de una M flanqueada de dos columnas, la del ensayador mayor y la marca fiscal con la forma de un águila.

Las muestras peruanas se encuentran en segundo lugar por su importancia y número, pero son más difíciles de tratar, pues la carencia de marcas es absoluta. Solamente tenemos que valernos de la vista para distinguir y clasificar estas obras apoyándonos en la bibliografía que, de momento, es escasa. Se ha podido contar, en las limitadas piezas, con la inscripción grabada, o con los datos documentales. A pesar de ello, podemos confirmar 13 muestras peruanas pertenecientes a los siglos XVII y XVIII.

En cuanto a otros países americanos, las muestras son de menor número, y entre ellas distinguimos un lote

procedente de la Capitanía General de Guatemala de finales del XVIII por la marca de localidad y la fiscal.

Referente a la cronología, nos encontramos con cierta dificultad, toda vez que en tierras americanas no existen pautas generales que rijan la plata. Por supuesto, está marcada por la influencia española, pero su grado de expansión y deformación, y el retraso temporal de la introducción, varían según la localidad o según el taller, y la generalización es imposible. El desfase temporal referente al estilo reinante en España, que consideramos como un hecho normal para la plata americana, a veces es engañoso, y nos hace cometer errores de datación, fechando las obras con más retraso de lo debido.

OBRAS DE NUEVA ESPAÑA Y SUS PROBLEMÁTICAS

Ante este panorama general que poseemos, vamos a dirigir nuestro enfoque a la platería de Nueva España y a plantear nuevas aportaciones o nuevas dudas que nos surgen.

El número de piezas con la marca reconocida de Nueva España, asciende a diecisiete. La mayoría de estas piezas que existen en Asturias pertenecen al siglo XVIII avanzado, debido a la corriente migratoria de los asturianos más acentuada en esta centuria, ya que ellos, los emigrantes a América, son los que introdujeron estas piezas en nuestra región.

Entre las piezas tempranas del XVIII, se encuentra el cáliz de San Bartolomé (Fig. 1) que muestra el estilo aún no característico del XVIII, datado en alrededor de 1700. Tiene el pie de poca altura con hundimiento central, decorado con grabados de roleos y 4 cabezas de angelitos sobrepuestas. El astil presenta un nudo compuesto de discos salientes y formas semi-ovaladas. El cuello es estrecho y la subcopa es amplia y decorada como el pie. Lleva dos marcas (Fig. 2): una que se lee «Jove» que no se sabe si es de ensayador mayor o de artífice, y otra con la inicial B flanqueada por dos columnas y coronada por una silueta con el perfil de un rostro humano. No se conoce a qué centro corresponde, pero indudablemente proceden de Nueva España por la similitud de esta marca a la de México, y por el acusado matiz indígena en los rostros de los ángeles que aparecen en el cáliz.

Comparamos esta cáliz con otro de San Pedro (Fig. 3) de esquema parecido y de detalles comunes: subcopa voluminosa, varios discos planos en el fuste y aparición de las cabezas de angelitos con toques indígenas. Lógicamente, del mismo periodo histórico. Este ejemplar, sí que lleva la marca de México.

Dentro del siglo XVIII hasta mediados, tenemos tres obras, todas custodias, que nos ofrecen fechas concretas de realización.

La custodia de San Félix (Fig. 4) tiene pie plano con poca altura, decorado con roleos de vid grabados. El

4. Archivo Histórico del Monasterio de San Pelayo, Oviedo, n. 678, f. 70 y ss.



FIG. 9. Cáliz de Santiago

astil presenta un nudo ovalado con discos salientes y otro nudo esférico aplastado con 6 costillas. Tiene un desarrollado sol con doble ráfaga y doble franja calada del mismo motivo de vid. Aunque no lleva marcas, tiene la inscripción que nos permite saber el autor, lugar y fecha. Dice: se hizo en la ciudad de Zacateca, Reino de la Nueva Galicia de los Reinos de Nueva España, por el mes de noviembre de 1716 por el maestro Miguel González Ydalgo, a devoción de Don Mathías Valdes Argüelles para la parroquia de San Félix, jurisdicción de la villa de Gijón, del Principado de Asturias en los Reinos de Castilla. Es una obra de típica donación por un indiano.

La siguiente custodia es de Santa Eulalia (Fig. 5). Tiene el pie más elevado y decorado a base de los motivos de vid repujados. En el astil, encima del nudo en forma de toro, aparece una figura de monje de cuerpo entero sujetando el sol. Tampoco lleva marcas, pero la inscripción hace referencia a la fecha, 7 de mayo de 1757. La obra, por su semejanza con la de Salvatierra de los Barros⁵ y aún más con la de Ocotlan, Tlaxcala⁶ y con la de Victoria de Acentejo, Tenerife⁷, la asignamos que procede de Puebla de los Ángeles. La característica común es la torpeza de expresión de los brazos erguidos y las manos sobre las que se apoya el sol.

En cuanto a la tercera custodia, de Santa María (Fig. 6), su inscripción alude a su fabricación en México



FIG. 10. Sus marcas

en 1759, aunque no tiene ninguna marca. En esta obra de pie escalonado con los repujados de motivos vegetales, la forma esférica se manifiesta abiertamente como gusto preferido en el astil. Son dos grandes nudos esféricos y otro más aplastado. Es una estética americana que se observa en otras piezas y otras zonas de América⁸.

Avanzado el siglo XVIII, se incrementa el número de muestras que poseemos. Son 15 muestras que pertenecen al periodo rococó, con la repetida temática de rocallas y tornapuntas caprichosas con el fondo punteado como escamas. El cáliz de San Pelayo (Fig. 7), y el de San Martín (Fig. 8) son típicos del México de los finales del siglo. La forma octogonal marcada verticalmente desde la subcopa hasta el pie es el sello característico de este grupo de piezas con astil, sean cálices o custodias.

El ejemplar de Santiago (Fig. 9) con la compartimentación vertical muy marcada y con la típica decoración de rocallas muy desarrolladas en el pie, que se encuentra perfectamente encajado dentro del estilo difundido por México capital hacia 1780, sin embargo, tiene una marca de localidad que no corresponde a México (Fig. 10). Las dos columnas de Hércules encierran una O en vez de una M. La marca nos plantea una nueva cuestión para su asignación. Lógicamente, tiene que ser una localidad cercana a México, o ¿sería una variante de la marca de México? No sabemos, de momento.

La marca desconocida que he presentado anteriormente era de un caliz de hacia 1700 con la inicial B, y esta marca de otro cáliz de finales del XVIII, es con la O. Ambas están encajadas dentro de otros elementos que se pueden identificar como de México: dos columnas, perfil de rostro humano y corona. La suposición es que son marcas de localidades cercanas a México capital, pero suficientemente lejos para mantener la identidad propia, que antepusieron sus presencias en Nueva España.

Una posibilidad que añado aquí es que la «O» de San Bartolomé sea una «Q» frustra, resultando ser, en este caso, la marca de Querétaro.

Por citar aquí estas muestras, no pretendo llegar a una conclusión de la cuestión, sino quiero presentar nuevas aportaciones y, a su vez, nuevas dudas sobre la platería americana, en concreto, del hoy Estado Mexicano. Asimismo, tengo deseo de promocionar el inventario de piezas hispanoamericanas en otras regiones aún no estudiadas para que podamos salir de dudas, y completar los datos disgregados que tenemos sobre Hispanoamérica como rompecabezas en la actualidad.

5. C. Esteras Martín, *Platería Hispanoamericana Siglos XVI-XIX*, Exposición Diocesana Badajocense, Badajoz, 1984.

6. Valle-Arizpe, «Notas de Platería», *Artemio*, México, 1941.

7. J. Hernández Pereda, *Orfebrería en Canarias*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1955.

8. J. Paniagua Pérez y M. V. Herráez Ortega, «Hacia una Tipología de los Cálices Quiteños. Los Cálices de la Merced de Quito», *Cuadernos de Arte Colonial*, n. 4, Museo de América, Madrid, 1988.

LOS ATRIBUTOS DE LA PASIÓN EN LA ORFEBRERÍA DE MARCHENA

Ricardo León Moro

Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Cádiz

Uno de los temas más frecuentes en la decoración de las piezas de orfebrería religiosa, es el de los atributos de la Pasión. Y no por repetido, deja de ser interesante su estudio, más desde el punto de vista iconográfico que formal, ya que su tipología varía muy poco, tanto a lo largo de la Historia, como si se trata de distintos tipos de piezas.

El gusto por la representación de los detalles, a veces más insignificantes, que se describen en las escenas del relato de la Pasión de Cristo, se pone bien de manifiesto a la hora de buscar un motivo decorativo para las piezas que constituyen los ajuares de los conventos, parroquias, hermandades y otras instituciones de esta importante villa sevillana de Marchena.

De las piezas que hemos seleccionado, una pertenece al último tercio del siglo XVI, en la línea de evolución del plateresco al purismo. Dos corresponden al primer tercio del siglo XVIII en el más puro estilo barroco; dos se encuadran en las últimas décadas de esa misma centuria, presentando el estilo rococó en su momento más álgido o ya decadente. De principios del siglo XIX es otra en estilo neoclásico; y la última es ya de mediados de siglo, un tanto ecléctica.

Esta variedad de estilos demuestra cómo, aunque cambie el mismo, el tema iconográfico del que nos estamos ocupando, permanece casi invariable a lo largo del tiempo; y lo que evoluciona es la tipología y el resto de la decoración de la pieza.

En el evangelio de san Mateo, incluso antes del relato de la Pasión, cuando se hace el tercer anuncio de la muerte y resurrección, ya se alude a una de las escenas más repetidas en la iconografía pasionaria: los azotes o la flagelación. «Este Hombre va a ser entregado a los sumos sacerdotes y letrados: lo condenarán a muerte y lo entregarán a los paganos para que se burlen de él, lo azoten y lo crucifiquen»¹.

La escena puede representarse de varias maneras: como tal, es decir, Cristo atado a una columna en el momento de los azotes; o simbolizada por alguno de los atributos, especialmente la columna y/o el látigo de la flagelación. Según Santiago de la Vorágine², san Jerónimo dice que Jesús fue entregado a dos sayones para que lo azo-

taran, y estos con sus zurriagos desgarraron su sacratísimo cuerpo y el pecho que contenía a Dios. En otro pasaje, el evangelista dice: «A Jesús, después de mandarlo azotar...»; e igualmente lo encontramos en los Evangelios Apócrifos³.

En una arqueta eucarística perteneciente al convento de la Purísima Concepción de Marchena, aparece claramente este tema. La arqueta tiene forma prismática, con relieves en las cuatro caras, siendo el del frente principal Cristo atado a la columna (Fig. 1), entre dos estípites y enmarcado por decoración de rocalla. En otras dos caras se representan sendos centuriones, trasunto de los sayones a que hace referencia san Jerónimo, uno con la mirada al frente y otro vuelto hacia atrás (Fig. 2). En la cuarta y última cara está cincelado el escudo de los duques de Arcos, donantes de la pieza⁴.

Esta obra tiene cuatro marcas: la del contraste Cárdenas y su correspondiente cochinito, «CARDEN...»; la Giralda, marca de la ciudad de Sevilla; y «...EXAND...» que leemos Alexandre, correspondiente al platero José Alexandre Ezquerro, examinado en 1751⁵, por lo que junto a sus caracteres estilísticos, especialmente la rocalla, permite fechar esta pieza hacia el año 1770.

Más adelante veremos cómo la escena de la flagelación puede representarse también con alguno de sus atributos, bien unidos, independientes, o unidos a otros símbolos pasionarios.

Dentro ya del relato de la Pasión, una de las primeras escenas que aparecen en el evangelio de san Mateo es en la que Judas Iscariote pacta con los sumos sacerdotes la entrega de Jesús. «¿Cuánto estáis dispuestos a darme si os lo entrego? Ellos quedaron en darle treinta monedas de plata. Desde entonces andaba buscando ocasión propicia para entregarlo»⁶. La bolsa que contenía las treinta monedas de plata también es uno de los símbolos de la Pasión más repetidos. Aparece en varias piezas de la orfebrería marchenera acompañando a otros motivos pasionarios. Por ejemplo en un cáliz del hospital de la Misericordia correspondiente al último tercio del siglo XVI. Este hospital es fruto de la fusión de cinco pequeños hospitales, bajo el patronazgo del duque de Arcos desde 1552⁷. La pieza combina la forma estrellada con unos

1. Mt. 20, 18-19.

2. S. Vorágine, *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982, tomo I, p. 218; y A. Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 1988, p. 378.

3. Mt. 27, 26.

4. J. L. Rave Prieto, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 73.

5. M. J. Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, tomo I, p. 278.

6. Mt. 26, 15-16.

7. J. L. Rave Prieto, *ob. cit.*, p. 16.



FIG. 1. Cristo atado a la columna. Arqueta eucarística, hacia 1770

apéndices trapezoidales de lados curvos. Tiene una pestaña vertical lisa y decoración repujada y cincelada en la línea de evolución del plateresco al purismo, consistente en: cabecitas de querubines que sostienen fruteros; elementos de la Pasión como la cruz en el Calvario; la calavera con las tenazas y la columnas de la flagelación; la lanza y pértiga con la esponja, los clavos y la bolsa de las monedas; además de una cenefa circular de óvalos y rectángulos, e igual decoración en el gollete.

El nombre de calvario deriva del de calavera, ya que según la Historia Escolástica, en aquel lugar había muchas calaveras de reos que habían sido decapitados allí anteriormente⁸.

A la pértiga o caña con la esponja hace referencia el evangelista san Juan cuando relata: «Después de esto, sabiendo Jesús que todo quedaba terminado... dijo: Tengo sed. Había allí un jarro con vinagre. Sujetando a una caña de hisopo una esponja empapada en el vinagre, se la acercaron a la boca; cuando tomó el vinagre, dijo Jesús: Queda terminado. Y reclinando la cabeza entregó el espíritu»⁹.

De los clavos dice san Bernardo lo siguiente: «Sus pies, que santificaban y convertían en objeto de veneración los escabeles en que se apoyaban, fueron atravesados por los clavos que le sujetaban a la cruz»¹⁰. Y son un atributo que suele ir acompañado de las tenazas y la escalera que, aunque no se mencionan claramente en las escrituras, es obvio que fueron necesarias para la crucifixión.

El látigo, la pértiga con la esponja y los clavos, aparecen con el anagrama JHS —que forma parte del es-



FIG. 2. Centurión. Arqueta eucarística, hacia 1770

cudo de la hermandad del Dulce Nombre— además de un nuevo símbolo pasionario, en la siguiente pieza que vamos a estudiar; nos referimos a la lanza con la que le atravesaron el costado. Se trata de una corona de espinas con las tres potencias perteneciente a la imagen del titular de dicha hermandad (Fig. 3). La corona está formada por un grueso cabo de plata sobredorada, y ella misma constituye un importante atributo de la Pasión.

«Los soldados del gobernador llevaron a Jesús a la residencia y reunieron alrededor de él a toda la compañía. Lo desnudaron y le echaron encima un manto escarlata; después trenzaron una corona de espinos, se la pusieron en la cabeza y en la mano derecha una caña»¹¹. San Bernardo dice también: «Aquella cabeza ante la cual se sobrecogían los espíritus angélicos, fue punzada por gran cantidad de espinas»¹²; y en otro momento, pone en boca de Jesús: «¡Tú que no eres más que hombre, te coronas de flores mientras yo, que soy Dios, estoy coronado de espinas!»¹³. Y por último afirma que los agujeros de que estaba cuajada la referida corona, perforaron el cráneo del Señor y le punzaron el cerebro, en lo que parece una exageración propia del pietismo de esta literatura religiosa¹⁴. La pieza a la que nos estamos refiriendo, lleva unida una pestaña horizontal lisa que sirve para sujetar las potencias. Cada una de éstas tiene en la base una cartela formada por dos ces y coronada de flores y hojas, que sirven de base a los haces de rayos biselados. Esas cartelas son los marcos de los motivos pasionistas que hemos mencionado.

8. S. Vorágine, *ob. cit.*, p. 219.9. Jn. 19, 28-30 y A. Santos Otero, *ob. cit.*, p. 378.10. S. Vorágine, *ob. cit.*, p. 219.11. Mt. 27, 27-29 y A. Santos Otero, *ob. cit.*, p. 378.12. S. Vorágine, *ob. cit.*, p. 219.13. *Ibidem*, p. 220.14. *Ibidem*, p. 220.

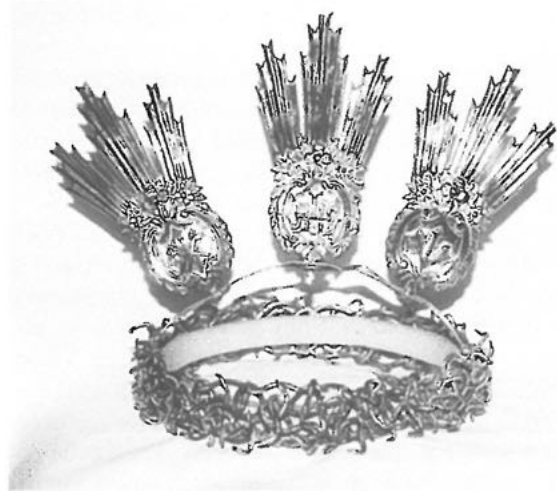


FIG. 3. Corona de espinas y potencias. Año 1859

Con respecto a la lanza, el evangelista san Juan relata: «Fueron los soldados y le quebraron las piernas primero a un crucificado y luego al otro; pero al llegar a Jesús, viendo que ya estaba muerto, no le quebraron las piernas; en cambio, un soldado le traspasó el costado con una lanza, e inmediatamente salió sangre y agua»¹⁵. Y en las palabras que san Bernardo pone en boca de Jesús y a las que antes hacíamos referencia, se recoge lo siguiente: «¡Tú tienes tu pecho y tus costados dilatados y henchidos de vanidad; yo los tuve, en beneficio tuyo, perforados por una lanza!»¹⁶. Por último, decir que esta pieza está fechada en la inscripción: «SE HIZO AÑO 1859».

A la parroquia de San Sebastián pertenece un copón de plata sobredorada, correspondiente al primer tercio del siglo XIX, que entre su ornamentación neoclásica incluye numerosos atributos de la Pasión. Describiremos primero la pieza, fundamentando después los símbolos que no hemos comentado hasta ahora. El pie tiene una decoración neoclásica, a base de estrías y hojas de laurel, que enmarca medallones con símbolos cristíferos y de la resurrección. En el ástil y nudo aparecen: la bolsa de las monedas de Judas; la mano de la bofetada; el gallo de las negaciones de San Pedro; y el INRI de la cruz. En la copa vuelven a aparecer medallones con temas pasionarios: el paño de la Verónica; la escalera y la lanza con la que hirieron en el costado a Cristo; los dados con los que echaron a suerte su túnica; y la jarra, que como veremos puede aludir a dos símbolos. Los que aparecen en la tapa son: las tenazas y el martillo de la crucifixión; el farol del prendimiento; y de nuevo la mano y el gallo.

En la escena del prendimiento se citan tres símbolos pasionarios que no habíamos comentado aún: «Judas cogió la patrulla y a unos guardias de los sumos sacerdotes y fariseos, con faroles, antorchas y armas, y entró allí»¹⁷. Y más adelante: «Entonces Simón Pedro, que llevaba un machete, lo sacó, y de un tajo le cortó la oreja derecha al criado del sumo sacerdote. El criado se llama-

ba Malco»¹⁸. El farol se representa en esta copón de la parroquia de San Sebastián, y después veremos en otras piezas cómo aparecen el machete o la espada, e incluso la oreja del criado Malco, del que habla el evangelista.

La mano de la bofetada, que en ocasiones parece un guante, puede hacer alusión a dos momentos. El primero es cuando Jesús es interrogado por Anás: «Apenas dijo esto, uno de los guardias presentes le dio una bofetada diciendo...»¹⁹. O cuando los soldados se burlaban de él: «Lo vistieron con un manto color púrpura y, acercándose a él, le decían: ¡Salud, rey de los judíos! Y le daban bofetadas»²⁰.

La escena relatada por san Mateo es como sigue: «Entonces le escupieron a la cara y le golpearon; otros le daban bofetadas, diciendo: Adivina Mesías, ¿quién te ha pegado?»²¹.

El relato de las negaciones de san Pedro da lugar a un clarísimo atributo de la Pasión: el gallo. «Pedro se puso a echar maldiciones y a jurar: No conozco a ese hombre. Y en seguida cantó un gallo»²².

Según el evangelista san Juan, Pilato mandó escribir un letrero y ponerlo en la cruz; en él se decía: «JESÚS NAZARENO, EL REY DE LOS JUDÍOS», escrito en hebreo, latín y griego²³. Su significado lo aclara Santiago de la Vorágine cuando explica que los tres frutos principales

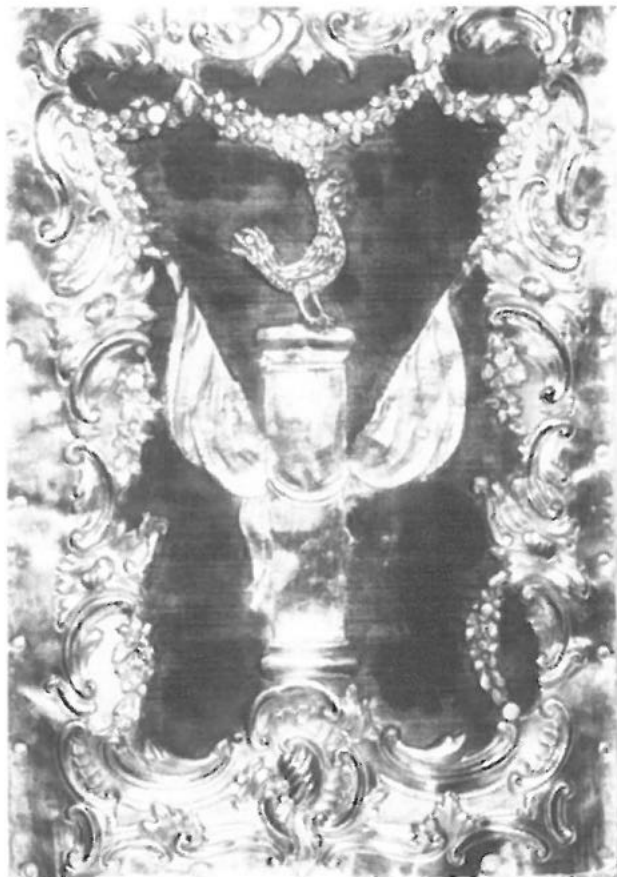


FIG. 4. Sagrario de fines del siglo XVIII

15. Jn. 19, 32-34.

16. S. Vorágine, *ob. cit.*, p. 220.

17. Jn. 18, 3-4.

18. Jn. 18, 10-11.

19. Jn. 18, 22.

20. Jn. 19, 1-3.

21. Mt. 26, 67-68.

22. Mt. 26, 74-75.

23. Jn. 19, 19-20.

de la Pasión fueron: la remisión de los pecados, la colación de la gracia, y la manifestación de la gloria de Cristo. Estos tres frutos quedaron declarados en el título que colocaron encima de la cruz: «Jesús Nazareno; Rey de los judíos»; el primero mediante la palabra Jesús, que significa Salvador; el segundo estaba incluido en lo de Nazareno; y el tercero en la expresión rey de los judíos. En la gloria todos seremos reyes²⁴.

Más adelante la Leyenda Dorada narra lo que le aconteció a una noble señora llamada Verónica, poniendo en su boca las siguientes palabras: «Cuando mi Señor recorría estas tierras predicando, como yo muy a pesar mío me veía privada de su presencia, quise remediar esto procurándome un retrato suyo para tenerlo a la vista y consolarme de su ausencia contemplando su imagen. Un día precisamente yendo yo con la tela preparada a casa del pintor a encargarle que me hiciera el retrato de que te hablo, me encontré con Jesús, quien al verme me preguntó que a dónde me dirigía con aquel trozo de lienzo. Como yo le expliqué lo que pretendía Él me pidió la tela; se la di, y al poco rato me la devolvió con la imagen de su venerable cara grabada en ella»²⁵. El paño o lienzo de esta mujer llamada Verónica es otro atributo de la Pasión que aparece en el copón que estamos analizando, menos frecuente que los demás, y que justifica esta leyenda, distinta a la tradición más extendida que la relaciona con un encuentro entre Jesús y Verónica camino hacia el calvario. La misma escena nos la relatan también los Apócrifos de la Pasión y la Resurrección²⁶.

En el citado copón, sólo quedan dos elementos pasionarios de los que todavía no hemos hecho referencia. Se trata de los dados y la jarra. Los dados son un atributo de la Pasión que ninguno de los cuatro evangelistas especifica claramente, y que con toda certeza la tradición ha unido al relato al decir: «Cuando crucificaron a Jesús, los soldados repartieron su ropa en cuatro lotes, uno para cada uno, dejando la túnica aparte. Era una túnica sin costura tejida de una pieza de arriba abajo. Los soldados se dijeron: Mejor que dividirla en pedazos la echaremos a suerte a ver a quién le toca. Así se cumplió la escritura: se repartieron mi ropa y echaron a suerte mi túnica»²⁷. Aunque no se especifique, los dados son un juego habitual con el que se puede echar a suertes algo, y aparecen —normalmente en número de tres— como claro símbolo de la Pasión referido a esta escena.

Respecto a la jarra, podría relacionarse con dos momentos del relato evangélico. El primero es en el juicio ante Pilato, poco antes de que Jesús fuese condenado a muerte; san Mateo lo narra así: «Al ver Pilato que todo era inútil y que, al contrario, se estaba formando un tumulto, pidió agua y se lavó las manos, cara a la gente, diciendo: Soy inocente de esta sangre, ¡allá vosotros!»²⁸. El segundo momento es en la crucifixión, ya lo hemos citado, cuando Jesús exclama: «Tengo

sed»; el evangelista sigue: «Había allí un jarro con vinagre...»²⁹.

Estudiaremos seguidamente un sagrario de la parroquia de San Sebastián, de fines del siglo XVIII, realizado en chapa de plata repujada, cincelada, calada y recortada, sobre fondo de terciopelo y con estructura de madera; todo en un estilo rococó tardío.

Aunque tiene una interesante iconografía con motivos cristíferos y eucarísticos, nos detendremos sólo en los atributos de la Pasión. Tiene planta cuadrada y forma prismática, apareciendo en cada una de sus cuatro caras, enmarcadas con guirnalda de flores, ces y rocallas: el Cordero Apocalíptico sobre el Libro de los siete sellos; el Ave Fénix resurgiendo del fuego —alegoría de la resurrección—; el Pelicano que se abre el pecho para dar de comer de sus entrañas a sus polluelos, símbolo del sacrificio de Cristo y, por extensión, de la Eucaristía; y por último, dos símbolos pasionarios unidos: el gallo de las negaciones de San Pedro sobre la columna de la flagelación. Aunque ya los hemos referido ut supra, vienen a colación para ejemplificar la distinta disposición de estos elementos iconográficos que, aunque no tengan relación aparente, pueden ir unidos como en este u otros casos (Fig. 4).

Por último vamos a citar dos importantísimas piezas de la orfebrería procesional marchenera que, por la cantidad de atributos de la Pasión que incluyen en su decoración, pueden servir bien de colofón a este estudio.

La primera es la cruz procesional de la imagen titular de la hermandad del Dulce Nombre, datada en el primer tercio del siglo XVIII y, por tanto, en el más exquisito estilo barroco. Es de sección rectangular, y está repujada y cincelada con decoración vegetal a base de hojas, tallos y flores formando roleos; sobre los que se superponen unas cartelas ovales que encierran símbolos de la Pasión grabados a buril. Son treinta cartelas en total y los símbolos que aparecen, algunos de ellos repetidos, son los siguientes: látigo, tenazas, tres clavos, espada y oreja; escalera, lanza, caña y esponja, farol, martillo, tres dados, bolsa de las monedas, columna de la flagelación, mano de la bofetada, y gallo. Esta decoración aparece tanto en el anverso como en el reverso de la cruz. En el borde tiene una fina cenefa de hojitas, y en el crucero, un sol de dieciséis rayos alternando rectos y flameantes, con el emblema de la hermandad: el anagrama JHS y los tres clavos (Fig. 5).

La cruz incluye una marca, hasta ahora no reproducida³⁰ y que creemos debe corresponder al autor: «AMBROS/IOSOTO», que sin duda es la personal de Ambrosio Pérez de Soto Camino (Fig. 6), platero documentado en los Libros de Fábrica de la parroquia de San Juan³¹, para la que trabajó entre 1700 y 1744, y de quien encontramos también dos testamentos en el Archivo de Protocolos Notariales de Marchena: uno fechado en 1741; y el segundo, que parece el definitivo, de 1746³². No podemos asegurar

24. S. Vorágine, *ob. cit.*, p. 221.

25. *Ibidem*, p. 225.

26. A. Santos Otero, *ob. cit.*, p. 492.

27. Jn. 19, 23-24.

28. Mt. 27, 24.

29. Jn. 19, 29.

30. No obstante si la citáramos, véase R. León Moro, «Las cruces de plata en las imágenes de Marchena», en *Revista del Consejo General de HH. y CC. de Marchena*. Marchena, 1989.

31. Archivo Parroquial de San Juan de Marchena. Libros de Fábrica. Tomos XIX al XXVI inclusive.

32. Archivo de Protocolos Notariales de Marchena. Leg. 295 (sin foliar). Leg. 298, fol. 63-64.



FIG. 5. Cruz procesional. Primer tercio del siglo XVIII



FIG. 6. Marca personal de Ambrosio Pérez de Soto Camino



FIG. 7. Cruz procesional. Principios del siglo XVIII. Anverso



FIG. 8. Reverso de la cruz anterior

que fuera natural de la villa de Marchena, ya que siempre dice «vecino de esta villa», y a nuestra duda contribuye el que sus padres fueran «naturales de Toledo». Su marca aparece aislada, sin punzón de localidad, ni contraste; de forma rectangular, en sentido horizontal, con la leyenda de su nombre y segundo apellido en dos líneas; y sus dimensiones son: 4 mm de altura y 8 mm de longitud.

La cruz procesional del titular de la hermandad del Santo Cristo de la Vera Cruz, datada también en la primera mitad del siglo XVIII, está repujada y cincelada con motivos vegetales y elementos de la Pasión. En el anverso los símbolos son: los clavos, la escalera, las tenazas, la mano y la cartela con el INRI. En el crucero aparece la imagen de una ciudad fortificada, con torreones y almenas, bajo la luna, aludiendo al eclipse de sol que se produjo tras la muerte de Cristo (Fig. 7), y que narran las Actas de Pilato en los Apócrifos de la Pasión y Resurrección³³. Aunque no sea un atributo de la Pasión, esta imagen sí corresponde al ambiente de la escena en el momento de la crucifixión, que también relatan los evangelistas: «Entonces la cortina del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; la tierra tembló, las rocas se rajaron, las tumbas se abrieron, y muchos cuerpos de santos que habían muerto resucitaron; después que él resucitó, salieron de las tumbas, entraron en la ciudad santa y se aparecieron a muchos»³⁴. Esa alusión a la ciudad santa se refiere claramente a Jerusalem, la ciudad amurallada donde estaba el templo y el tabernáculo. San Lucas en otro momento dice: «Cuando veáis a Jerusalem sitiada por ejér-

citos sabed que está cerca su devastación. Entonces los que estén en Judea que huyan a la sierra; los que estén en la ciudad que se alejen; los que estén en el campo, que no entren en la ciudad; porque serán días de escarmiento en que se cumplirá todo lo que está escrito (...) Aparecerán portentos en el sol, la luna y las estrellas; y en la tierra se angustiarán las gentes, enloquecidas por el estruendo del mar y el oleaje. Los hombres quedarán sin aliento por el miedo pensando en lo que se le viene encima al mundo, porque hasta los astros se tambalearán, y entonces verán a este Hombre venir en una nube, con gran poder y majestad»³⁵. Por último, san Lucas dice: «Era ya eso del mediodía cuando se oscureció el sol, y toda la región quedó en tinieblas hasta la media tarde. La cortina del santuario se rasgó por medio. Jesús gritó muy fuerte: Padre a tus manos encomiendo mi espíritu»³⁶.

Así, en el reverso de la cruz, se representa el sol con sayos lisos y flameantes, completando la imagen del anverso en relación al eclipse aludido por el evangelista. El resto de la decoración pasionaria lo constituyen: el gallo, la bolsa de las monedas, el martillo, la lanza y la pértiga con la esponja (Fig. 8).

33. A. Santos Otero, *ob. cit.*, p. 417.

34. Mt. 27, 51-53.

35. Lc. 21, 20-23.

36. Lc. 23, 44-46 y A. Santos Otero, *ob. cit.*, pp. 475 y ss.

A EXPRESSÃO PORTUENSE DO ESTILO JOANINO E A FIGURA DE MIGUEL FRANCISCO DA SILVA

Natália Marinho Ferreira Alves

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

1. INTRODUÇÃO

O período joanino que corresponde ao reinado de D. João V —de 1707 a 1750— foi uma das fases mais ricas sob o ponto de vista artístico que Portugal conheceu em toda a sua história. Durante as quatro décadas em que governou o Rei Magnânimo, o país disfrutou de condições favoráveis —a que a afluência de ouro e diamantes não foi alheia— que permitiram um desenvolvimento notável das artes plásticas.

Atraídos pelo rei mecenas foram inúmeros os artistas que vieram trabalhar ou trabalharam para Portugal, introduzindo o gosto «ao moderno», significando-se com essa expressão a poderosa influência do Barroco Italiano. Entre os mais importantes destaquemos Nasoni, Ludovice, Vanvitelli, Gimac, Giusti e Canevari.

A partir de Lisboa, a nova corrente estética estende-se aos grandes centros e em seguida ramifica-se por todo o país. Será na talha —a nosso ver, uma das manifestações artísticas portuguesas mais nobres— que o chamado estilo joanino revelará a sua faceta mais exuberante e esplendorosa¹.

2. A ARTE DA TALHA PORTUENSE DO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XVII ATÉ FINAIS DO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XVIII

O Porto, a par de Lisboa, torna-se a partir do último quartel de seiscentos um dos mais importantes centros produtores de talha².

O número crescente de encomendas de obras de alha destinadas ao enriquecimento do interior de igrejas e de outras dependências dos edifícios conventuais irá determinar a existência de oficinas devidamente estruturadas, cujo labor de indiscutível perfeição técnica e qualidade estética granjeará uma sólida reputação para a escola portuense.

Entalhadores, escultores/imaginários e ensambladores, coadjuvados por pintores/douradores, desenvolvem uma actividade intensa executando empreitadas —por vezes de grande vulto, só viabilizadas pela associação dos artistas em parcerias— generalizando o chamado «estilo nacional»³.

Sucedendo à fase maneirista, que na cidade tem como mais belo exemplar o retábulo da Capela de Nossa Senhora de Agosto ou dos Alfaiates, o «estilo nacional» vai implantar-se a partir da década de 70, atingindo o seu apogeu nos finais do século XVII/inícios do século XVIII.

Os retábulos desta fase caracterizam-se pelo uso de colunas torsas que são encimadas por arquivoltas de arcos concêntricos, gerando uma continuidade que lhes confere um cariz muito próximo dos portais românicos⁴. Na zona central da estrutura retabulística descrita—tribuna— surge um elemento que vai desempenhar um papel relevante nos retábulos mores portugueses: o trono eucarístico onde se expõe a custódia com a Sagrada Espécie. Utilizando uma decoração iconograficamente ligada à Eucaristia—cachos de uvas, folhas de videira, fénices— e enriquecida com enrolamentos de folhas de acanto, onde se incorporam pequenos anjos ou «meninos», o estilo nacional teve no Porto algumas dos artistas que melhor interpretaram a sua linguagem escultórica dinâmica. Os mestres entalhadores António Gomes⁵, Domingos Lopes⁶ e Domingos Nunes⁷ dirigindo as oficinas mais prestigiosas desse tempo, serão os responsáveis pela execução dos trabalhos de talha mais importantes realizados no Porto e numa vasta área de influência da cidade que se estendeu a Braga, Aveiro, Lamego e Coimbra. O retábulo mor da igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória e os retábulos laterais da igreja de São João da Foz testemunham ainda hoje a pujança e a beleza da talha desta fase.

1. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, 2 vols.

2. Ver Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*, Documentos e Memórias para a História do Porto-XLVII, 1989, 2 vols.

3. Idem, *ibidem*, vol. I, pp. 94-103.

4. Este facto levou o Prof. Robert C. Smith a intitular este período de «nacional». Ver Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963, pp. 69-76.

5. Sobre António Gomes e a sua actividade ver Natália Marinho Ferreira Alves, *ob. cit.*, vol. I, pp. 63, 78, 88-89, 96-98, 106, 117, 123-126, 171-172.

6. Sobre Domingos Lopes e a sua actividade consultar a obra referida na nota anterior, vol. I, pp. 63, 79, 89, 99, 106, 117, 119-122, 171.

7. Sobre Domingos Nunes e a sua actividade consultar a obra mencionada nas duas notas anteriores, vol. I, pp. 63, 65, 79, 89, 98-99, 107, 117, 127-129.

3. A SEDE VACANTE E AS TRANSFORMAÇÕES OPERADAS NA SÉ DO PORTO: A VINDA DO ARQUITECTO LISBOETA MIGUEL FRANCISCO DA SILVA

Em 1717, com a nomeação do bispo do Porto D. Tomás de Almeida para o cargo de Patriarca de Lisboa e devido à ruptura das relações diplomáticas entre Portugal e o Papado, inicia-se um longo período de vacância que só terminará em 1741, ficando entregues os destinos do bispado do Porto, durante esse lapso de tempo, à responsabilidade do Cabido⁸.

Nesse mesmo ano de 1717, o Cabido decide proceder a transformações profundas que fizessem da Sé medieval existente uma outra mais de acordo com os critérios estéticos que norteavam o barroco de inspiração italiana que já se havia implantado em Lisboa.

Assim, se por um lado as obras feitas no velho edifício —que iriam prolongar-se por cerca de duas décadas— visavam reparar as áreas arruinadas, por outro pretendiam criar um espaço interior mais amplo e obter uma melhor iluminação. Nesse sentido, as frestas primitivas foram substituídas por grandes janelas que permitiam a entrada profusa de luz, enquanto que os retábulos adossados aos pilares foram removidos para as paredes laterais⁹. Estas alterações operadas na estrutura arquitectónica seriam completadas com uma decoração barroca em estuques, azulejos e talha.

Para a realização de um projecto tão ambicioso foram chamados artistas das mais diversas proveniências e dos ofícios mais diversificados desde arquitectos a entalhadores, pintores e douradores, estucadores, escultores, carpinteiros e azulejadores.

Altamente considerados em Portugal, os artistas italianos encontraram também no Porto um ambiente propício ao desenvolvimento da sua arte. Assim se pode compreender a permanência na cidade e a colaboração nas obras da Sé dos pintores Giovanni Battista Pachini¹⁰ e Nicolau Nasoni¹¹. A Pachini será confiada a pintura dos painéis da Casa do Cabido, os dois quadros das duas capelas do cruzeiro e o restauro dos painéis da capela mor e sacristia. Quanto a Nasoni, chamado ao Porto como *pintor de perspectiva* e com a incumbência de pintar a fresco as paredes e tectos da Sé, irá fixar-se na cidade, aí vindo

a falecer, tornando-se famoso como arquitecto e autor de riscos de arquitectura e talha.

O Porto não seria o único local a fornecer a mão de obra especializada que a envergadura da empreitada exigia. Com efeito, o contributo de artistas do Sul do país, nomeadamente de Lisboa, foi significativa não só pela execução de encomendas feitas pelo Cabido portuense —as quatro imagens para o retábulo mor a Claude Laprade¹²; os azulejos do claustro gótico a Valentim de Almeida¹³; e o rico para o retábulo mor a Santos Pacheco¹⁴— mas também a participação directa e activa desses mesmos artistas ao longo dos trabalhos.

Entre os vultos lisboetas de maior renome, o mestre de estuques e arquitecto António Pereira e o mestre de arquitectura Miguel Francisco da Silva desempenhariam um papel vital nos destinos da arte portuense do século XVIII.

Graças a estudos recentes¹⁵, sabemos que a acção dos referidos mestres como arquitectos das obras da Sé foi muito mais importante do que tradicionalmente se conhecia¹⁶. Porém, António Pereira irá enveredar pela actividade arquitectónica, enquanto Miguel Francisco da Silva, ainda que aceitando trabalhos na sua qualidade de arquitecto, dedicar-se-á preferencialmente à arte da talha, quer como entalhador, quer como autor de riscos¹⁷.

4. O RETÁBULO MOR DA SÉ DO PORTO E A PARCERIA MIGUEL FRANCISCO DA SILVA/LUÍS PEREIRA DA COSTA

Estando em fase adiantada as alterações da capela mor da Sé, o Cabido decidiu proceder à abertura do concurso para arrematação da obra do retábulo que iria substituir o precedente, desmontado em 1726¹⁸.

Desejando um retábulo de gosto «ao moderno», o Cabido, consciente da importância da empreitada e sabendo que no Porto não havia nenhum mestre capaz de riscar com a majestade requerida e segundo os novos cânones artísticos, encomendou —através do seu procurador em Lisboa, André Vaz Guimarães¹⁹— dois desenhos, para ser seleccionado o melhor, a dois famosos artistas da capital: Santos Pacheco e Claude Laprade.

8. Para se aprofundar este tema consulte-se Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *O Porto na época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1988, vol. I, pp. 54-68.

9. Ver Natália Marinho Ferreira Alves, *ob. cit.*, pp. 47-50, 55-57.

10. Sobre Giovanni Battista Pachini e a sua actividade ver Flávio Gonçalves, «João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. V, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; e Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *ob. cit.*, vol. I, p. 66, notas 119, 120 e 121.

11. Sobre Nicolau Nasoni ver Robert C. Smith, *Nicolau Nasoni. Arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966; idem, *Nicolau Nasoni 1691-1773*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.

12. Artur de Magalhães Basto, *Silva de história e arte (Notícias portucalenses* Porto Editora-Livraria Progredior, 1945, pp. 143-146; idem, «A Sé do Porto. Documentos inéditos relativos à sua igreja», in *Estudos Portuenses*, vol. II, Porto, Biblioteca Municipal do Porto, 1963, pp. 30-36.

13. J. M. Simões dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 26 e 111.

14. Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963, p. 107.

15. Ver Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *ob. cit.*, vol. I, pp. 68-69; idem, *O arquitecto António Pereira e o palácio de S. João Novo* (no prelo).

16. Artur de Magalhães Basto, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto-XXXIII, 1964, pp. 450-454; Ayres de Carvalho, «Novas revelações para a história do Barroco em Portugal», in *Belas Artes*, Lisboa, 2.ª série, n. 20, 1964, p. 48.

17. Natália Marinho Ferreira Alves, *De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII* (no prelo).

18. Ver Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensambagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação III (1726-1750)*, Porto, 1986, p. 81.

19. Sobre o tema da aquisição das plantas para o retábulo mor da Sé do Porto, ver Artur de Magalhães Basto, «A Sé do Porto. Documentos inéditos relativos à sua igreja», in *Estudos Portuenses*, vol. II, Porto, Biblioteca Municipal do Porto, 1963, pp. 29-36; Domingos de Pinto Brandão, *ob. cit.*, pp. 27-35.

O mestre Santos Pacheco era considerado um dos entalhadores mais credenciados de Lisboa, tendo interpretado magnificamente a talha da época joanina, como o prova o retábulo mor da igreja dos Paulistas²⁰. Quanto a Claude Laprade²¹, autor do segundo risco para o retábulo mor da Sé portuense, foi um dos artistas estrangeiros que, radicado em Portugal, aqui desenvolveu uma intensa actividade artística ao longo da primeira metade do século XVIII, deixando o seu nome ligado a um precioso espécime joanino: o retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa²².

Chegadas as plantas ao Porto, o Cabido fez a escolha. Não possuímos, até ao momento, uma prova irrefutável que nos permita saber qual das traças foi escolhida²³. De qualquer forma, o retábulo foi a primeira estrutura em talha dourada na cidade em que se utilizou a verdadeira coluna salomónica —reinterpretada mais tarde noutros retábulos portuenses ou filiados nesta escola— introduzindo-se no Porto, com este esquema retabulístico, a influência italiana que tem no tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* do Padre Andrea Pozzo uma das suas principais fontes de inspiração.

Se a incerteza existe quanto à autoria da planta, o mesmo não acontece relativamente às quatro imagens —São João Nepomuceno, São Basílio, São Bento e São Bernardo— primorosamente esculpidas por Laprade para figurarem no retábulo²⁴ e que seriam pintadas pelo veneziano José Salutin²⁵.

Em 1727, após a compra da madeira necessária, iniciaram-se os trabalhos tendo sido confiada a sua execução aos mestres entalhadores Luís Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva, o primeiro portuense, o segundo de Lisboa. A parceria dos dois artistas foi a melhor solução para a feitura do retábulo, já que a tradição da excelência da arte da talha das oficinas portuenses se vai associar à grandiosidade e subtileza da talha executada de acordo com os novos padrões artísticos lisboetas que, aliás, o risco exigia (Est. 1).

Luís Pereira da Costa²⁶ era um entalhador sobejamente conhecido e de sólida reputação que, pelas obras que fizera até à sua colaboração no retábulo mor da Sé, podia comprovar o grande nível do seu trabalho. Com efeito, entre 1718 e 1719, executara talha diversa para a Casa do Cabido; em 1724, a talha da capela de Santo António da igreja do Convento de São Francisco (Porto) e o retábulo mor da igreja da Ordem Terceira de São Do-

mingos (Porto); e em 1726, a talha da capela mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.

O retábulo mor da Sé do Porto surge, em 1727, como um momento alto na carreira do artista que teria uma continuidade brilhante já que, entre 1727 e 1728, se responsabiliza pela talha das caixas dos órgãos da capela mor da mesma. Sé, e em 1729, data da conclusão do retábulo que temos vindo a referir, aceita executar a talha do coro e duas caixas dos órgãos do Convento de São João de Tarouca.

Embora escassos, são significativos os elementos de que dispomos sobre a vida e actividade artística de Miguel Francisco da Silva²⁷ durante a sua permanência na capital: sabemos, por exemplo, que em 1715 trabalhou na obra do retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Pena ao lado de Claude Laprade; e que, quando chegou ao Porto era designado «mestre das obras de Lisboa». A primeira cidade do reino foi provavelmente o local onde Miguel Francisco da Silva teria feito a sua formação como artista, sendo esta preparação estética que mais tarde permitir-lhe-ia ocupar uma posição cimeira na arte portuguesa do século XVIII, com especial destaque para o Norte do país.

Chamado pelo Cabido do Porto, juntamente com António Pereira, Miguel Francisco da Silva irá participar como arquitecto nas obras de renovação da Sé, assumindo em 1727, com Luís Pereira da Costa, o encargo da execução do retábulo mor da Sé. Curiosamente, a marca de Lisboa afirma-se no Porto, não só pela «planta importada» para o novo retábulo —com ligação aos retábulos mores das igrejas dos Paulistas e de Nossa Senhora da Pena— mas também pela figura do mestre lisboeta, cuja acção foi decisiva para a introdução e difusão da estética joanina na cidade onde vai fixar-se.

5. MIGUEL FRANCISCO DA SILVA: O ENTALHADOR E O AUTOR DE RISCOS

Radicado no Porto²⁸, Miguel Francisco da Silva ocupar-se-ia do retábulo mor da Sé entre 1727 e 1729, mas isso não o impediu de trabalhar na obra do sepulcro do «Senhor Morto», na Misericórdia do Porto em 1728 e 1729. No entanto, a sua função como arquitecto das obras da Sé foi constante, já que assim o encontramos referido em 1730-1732 e 1734-1737.

20. Santos Pacheco iniciou este retábulo no ano de 1727, ano em que fez o risco para o retábulo da Sé do Porto. Entre 1727/1728 ocupou-se da talha do tecto e das ilhargas da capela mor da igreja de São Miguel de Alfama e, anos mais tarde (em 1740), também em Lisboa, fez a talha da tribuna da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de Santo Estevão de Alfama. Ver Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. II, pp. 229 e 351; idem, «Novas revelações para a história do Barroco em Portugal», in *Belas Artes*, Lisboa, 2ª série, n. 20, 1964, pp. 73-74, 77-78.

21. Sobre o francês (natural de Avignon) Claude Laprade ver Ayres de Carvalho, *ob. cit.*, pp. 29-65.

22. Em 1714/1715. A talha da capela mor da igreja de Nossa Senhora da Pena seria concluída em 1720/1721. Idem, *ibidem*, pp. 56-57.

23. A questão continua em aberto, sendo também provável que nenhuma das traças tenha sido escolhida, executando-se o retábulo com elementos extraídos dos desenhos de ambos os artistas.

24. As imagens estavam prontas em 1729, já que nessa data dava-se por liquidada a quantia acordada com o mestre escultor. Ver Artur de Magalhães Basto, *ob. cit.*, pp. 38-40.

25. O pintor-dourador veneziano José Salutin, à data morador no Porto, ficaria incumbido de dourar e estofar as quatro imagens, tendo sido pago por esse trabalho em 1730. Idem, *ibidem*, p. 40.

26. Sobre a vida e a obra de Luís Pereira da Costa, ver Natália Marinho Ferreira Alves, «COSTA, Luís Pereira da», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 140-141.

27. Sobre a vida e obra de Miguel Francisco da Silva, ver idem, «SILVA, Miguel Francisco da», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 450-451.

28. Miguel Francisco da Silva residiu na zona do Paço Episcopal, e mais tarde na rua do Codeçal. Ver sobre este assunto Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*, Documentos e Memórias para a História do Porto-XLVII, 1989, vol. I, pp. 108-109 e 118.



EST. 1 Porto.Sé. Retábulo mor. 1727/1729. Atribuição do risco: Santos Pacheco. Entalhadores: Luís Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva. Escultor: Claude Laprade



EST. 2. Porto. Igreja do Convento de Santa Clara. Capela mor. 1730. Autor do risco: Desconhecido. Entalhador: Miguel Francisco da Silva



EST. 3. Porto. Igreja de São João da Foz. Retábulo mor. 1734. Autor do risco: Miguel Francisco da Silva. Entalhadores: Manuel da Costa Andrade e Manuel da Rocha



EST. 4. Porto. Igreja de Santo Ildefonso. Retábulo mor. 1745. Autor do risco: Nicolau Nasoni. Entalhador: Miguel Francisco da Silva

Em 1730, porém, surge a oportunidade de evidenciar os seus dotes como entalhador ao arrematar a obra de talha da capela mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto (Est. 2). Aí Miguel Francisco da Silva desenvolve um esquema cenográfico magnífico e utilizando uma decoração requintada e inventiva, faz deste conjunto retabulístico uma das melhores jóis da talha joanina portuense. Com este retábulo, o artista dá início a uma genealogia de retábulos joaninos que se espalham pelo Norte do país.

Após este trabalho admirável, o artista associa o seu nome a outras obras de talha importantes: em 1734, o retábulo (e outra talha) da sacristia da Sé do Porto; em 1737, o coro alto da Sé de Braga; em 1738, seis retábulos do corpo da igreja do Convento de Arouca; em 1745, o retábulo mor (e restante talha da capela mor) da igreja de Santo Ildefonso (Est. 4), desenhado por Nicolau Nasoni.

A par da sua actividade como entalhador, revela nos princípios dos anos 30 uma notável faceta: a de autor de riscos de talha. Destaquemos os seguintes: o do retábulo mor da igreja de São João da Foz (Est. 3), arrematado em 1734 por Manuel da Rocha e Manuel da Costa de Andrade²⁹; o dos retábulos colaterais e frontispício do arco cruzeiro da igreja de Santo André de Canidelo (Vila Nova de Gaia), arrematado em 1741 por Manuel Pereira da Costa Noronha³⁰; o do retábulo mor da igreja do Convento de São Francisco de Guimarães, arrematado em 1743 por Manuel da Costa de Andrade; e o do retábulo mor da igreja de São Pedro de Amarante, arrematado em 1746 por José da Fonseca Lima.

Concluindo: se bem que o tema esteja longe de ser esgotado, pensamos ter demonstrado quão marcante foi a acção de Miguel Francisco da Silva no panorama artístico do Porto no segundo quartel do século XVIII.

29. Manuel da Costa de Andrade arrematou em 1733 o retábulo don Senhor Jesus do Carvalhinho (hoje desaparecido), que foi o primeiro retábulo portuense a ser influenciado pelo retábulo mor da igreja de Santa Clara. Sobre este artista consulte-se: Natália Marinho Ferrei-

ra Alves, *ob. cit.*, pp. 147-149; Idem, «ANDRADE, Manuel da Costa de», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 31.

30. Sobre este artista veja-se. Idem, *ibidem*, p. 318.

LA CREACIÓN DE ESCUELAS LOCALES DE DIBUJO Y DISEÑO EN EL SIGLO XVIII: EL INTENTO FALLIDO DE CÁCERES

Pilar de Miguel Egea

Sabido es que durante la segunda mitad del siglo XVIII la influencia de los ilustrados contribuyó a crear una poderosa corriente de pensamiento, en la que la educación protagonizaba un papel primordial al serle atribuida la facultad de ser fuente de felicidad para el hombre y de propiciar el florecimiento del Estado. El propio Jovellanos sería taxativo al respecto: «Educación, instrucción pública y cultivo de la inteligencia y del gusto son los cauces para la mejora del individuo y para la mejora de la sociedad. Esta será tanto más próspera y gobernable cuanto más culta sea»¹.

En convergencia con este objetivo se justifica el empeño de Floridablanca por multiplicar las manufacturas españolas y el interés de Campomanes por el desarrollo de la industria rural, plasmado en su «Discurso sobre la educación popular del artesano», fechado en 1775.

No extraña, pues, que las Sociedades Económicas y las Juntas de Comercio, sin olvidar diversas y numerosas iniciativas particulares, tomaran conciencia de este espíritu reformador, sumándose al demandado esfuerzo formativo mediante el patrocinio de las primeras escuelas provinciales, indistintamente llamadas de «dibujo» o de «diseño», denominaciones que encerraban cierta ambigüedad al no tener bien delimitados sus fines como artísticos o artesanales.

La Academia de San Fernando de Madrid va a jugar un papel primordial como controladora de estos nuevos centros de enseñanza, papel refrendado desde 1757 por Fernando VI al otorgarle plenos poderes en los Estatutos sancionados el 30 de mayo. «No solo prohibo en mi corte cualquier otro estudio público de todas y cada una de las tres Nobles Artes —explícita en el artículo 33—, sino también mando que no se pueda fundar alguna en los pueblos de mis reinos sin que primero se me de cuenta por medio de la misma Academia del Establecimiento que se intenta, de sus medios de subsistir y método de gobierno pues en caso de estimarlo conveniente no solo le concederé el permiso necesario, pero le participaré los honores y privilegios que le sean adaptables de esta Academia a la cual quiero que estén subordinada todas las de esta especie que se funden en mis reinos»².

Esta función controladora va a ser ejercida desde el primer momento y en aspectos tan puntuales como «in-

formar el método de sus estudios, asegurar la aptitud de los Profesores y vigilar sobre sus progresos y mejoras»³.

Estos poderes aumentarían también a medida que proliferaron las escuelas provinciales de dibujo, al establecerse de modo oficial un «Plan General para el Gobierno de las Escuelas de Nobles Artes dispuesto por la Academia de San Fernando», plan aprobado por Fernando VII y que se hizo «imprimir y circular por Real Orden de 17 de octubre de 1818 a las Sociedades Patrióticas, a los Consulados y a los demás cuerpos que sostienen y dirigen las Escuelas de dibujo»⁴.

Acentuando su protagonismo en el control de las artes, la Academia no duda en dejar muy claro la diferencia existente entre ella y las futuras escuelas, manifestando que «tan útiles son estas escuelas de diseño en las ciudades de las provincias del Reino como sería inútil la multitud de Academias de artes, pues como los profesores que descubren talento procuran establecerse en la corte, resulta que son poquísimos los sujetos beneméritos de las artes que viven fuera de Madrid»⁵. Aseveración un tanto centralista, que delata el abandono artístico que padecían las provincias y que sugiere la suerte de obligación de establecerse en la Corte para quien quisiera adquirir una cierta notoriedad.

Este criterio sigue manteniéndolo en otro documento posterior, donde sostiene «en que así como son utilísimas las escuelas, la creación de academias solo sirve de título pomposo y de hacer orgullosos a profesores muy medianos»⁶.

No obstante estas prevenciones, son muy numerosas las iniciativas para la creación de estas escuelas, muchas de las cuales perseguían el desarrollo artesanal y el aprendizaje de oficios, según revela la abundante documentación que existe en el archivo de la propia Academia de San Fernando.

Valga como ejemplo la relativa a la instalación de una escuela de dibujo en Burgos, en 1785, bajo los auspicios del Consulado de dicha ciudad. Atendiendo a esos fines artesanales, la Academia madrileña da su visto bueno y «pondera el infeliz estado de los oficios en Burgos» e insta a que «sean admitidos a la Escuela todo muchacho o hombre que no sepa leer ni escribir que quisiere aplicarse a dibujo o cualquier aprendiz o que quiera serlo en al-

1. Carmen Iglesias, *Pensamiento Ilustrado y Reforma educativa. Carlos III y la Ilustración*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988.

2. Estatutos de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1757. Capítulo 35, p. 91.

3. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-32/2.

4. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-32/2.

5. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-32/2.

6. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-32/2.

gún arte u oficio pero que no se admitirán de menos de catorce años de edad»⁷.

La Iglesia tomó en muchos casos conciencia de la importancia que para el desarrollo artístico de las ciudades podría tener la creación y fomento de estas escuelas, así como de la labor benéfica y social que a su través podría ejercerse. Tal es el caso del obispo de Córdoba, don Antonio Caballero y Góngora, que en 1790 promueve la creación de una escuela de dibujo con la doble finalidad de «restablecer en Córdoba con las nobles artes del dibujo las de la platería» y de «ayudar a la juventud para que al ejercitarse en los oficios que a su genio les incline con buenos principios para pasar la vida bien ocupado y lejos de las madres de todos los vicios como son la perniciosa ociosidad y la ignorancia»⁸. Esta argumentación es aplaudida por la Academia, «diciendo que me parece maravilla que se funde una buena escuela de diseño, pintura, escultura y arquitectura de la que no deben carecer una ciudad de tantas glorias como Córdoba donde ya habían llegado las artes a una suma decadencia y necesitaban de un héroe como el Señor Prelado para volver a levantar cabeza»⁹.

En esta misma línea se sitúa el Arzobispo de Toledo, Cardenal Lorenzana, quien, en carta fechada el 3 de mayo de 1778, se dirigió a la Academia para señalar que «luego de concluida la reedificación de la Real Casa de la Caridad de esta ciudad, me he dedicado no solo a poner telares y oficinas para que los pobres adultos y niños aprendan los oficios de texer seda, lana, esparto y otras materias, sino que también procuro ir recogiendo dibujos y modelos para que se coloquen en unas salas a fin de que algunos jóvenes de la casa y fuera de ella puedan instruirse en las bellas artes»¹⁰.

Parecido interés mueve al obispo de Canarias, don Antonio de la Plaza, al fundar otro centro en Las Palmas «a beneficio de sus naturales y la corrección y progreso de las artes»¹¹.

En otros casos, sin embargo, los proyectos son de una modestia tal que hacía imposible su fructificación. Es el de Calahorra, donde el eclesiástico don Judas José Cabriada y Zereceda, tras haber fundado una escuela para niñas donde las enseñaba «labores, a leer y principios de religión y educación» y de intentar poner en marcha «la cosecha de la seda», se dirige a la Academia para expresar «que a pesar de los gastos precisos en los dos proyectos anunciados se haya con ánimos para trabajar más en favor de esta ciudad, que si se me da algún socorro entablaría una escuela pública de dibujo para auxiliar y ocupar muchos artífices y muchachos que carecen de gusto y reglas los cuales sin este recurso siempre gemiran entre la ignorancia y falta de cultura»¹².

Aunque en sus muy completas «Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las

Bellas Artes en España», José Cabeda casi pasa por alto los múltiples problemas que planteaban a la «casa madre» las escuelas provinciales, sí alude al hecho de que en muchos casos «iba mas lejos el celo de sus promotores que los medios exigidos por la enseñanza. «Faltaban —afirma— los profesores formados en buena escuela; eran muy escasos los modelos para la buena imitación tal cual el arte los reclama; había generalmente más entusiasmo que inteligencia»¹³.

Estos problemas, resumidos de forma tan contundente, son refrendados por la documentación consultada. A pesar del carácter marcadamente artesanal de estos centros de enseñanza, sus mentores pretendían que el aprendizaje del dibujo fuera semejante al nivel más elemental de la enseñanza académica, es decir, la llamada «Sala de Principios», donde se practicaban los ejercicios de «cabezas», «pies y manos» y «figura», cultivándolos igualmente los aprendices de artistas que los artesanos.

De aquí que las escuelas reclamaran sin cesar de la Academia la provisión de colecciones de «figuras, cabezas, flores de clarooscuro y demás que V.A. considere propio para el surtido de dicha escuela», como es el caso de la de Gerona¹⁴. También Segovia, a través de don Antonio Espinosa, grabador principal de la Casa de la Moneda y Director de aquella escuela, solicita en 1778 «no solo la venia y aprobación de la Escuela sino también la protección y auxilio franquando algunos dibujos de principios de los muchos que la Academia tiene sin uso o como desechados»¹⁵. Por su parte, la escuela de Salamanca ruega se sirva «dirigirla con sus luces y ayudarla con alguna de las preciosidades que posee y así caminará segura por la senda del buen gusto y de la perfección»¹⁶. Y en Jaca, la Sociedad Patriótica, que pretende fundar una escuela, solicita a través de Floridablanca, en 1783, que se le permita «sacar algunas copias de los modelos que hay en esa academia»¹⁷.

Estas necesidades, concretadas en la carencia de determinados materiales y útiles, no eran ciertamente difíciles de subsanar. Pero no lo era tanto la de encontrar en muchos de los lugares en los que se pretendía establecer escuelas profesores capaces de impartir dignamente estas enseñanzas, pues, según la Academia madrileña, «para el estudio de las bellas artes siempre son preferibles las grandes ciudades, donde les da ejercicio la riqueza y opulencia, sin cuyos medios no podrán subsistir sus profesores»¹⁸.

En algunos casos se ofrecían para trabajar gratuitamente pintores locales, como Miguel de Carvajal y Antonio Palomo, «que se han prestado a la enseñanza gratuitamente para que se abra una escuela en Antequera», según reza una carta que el propio Príncipe de la Paz dirige a Isidoro Bosarte, Secretario de la Academia¹⁹.

7. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-5/2.

8. Claude Bedat, *La Academia de San Fernando*. Fundación Universitaria Española. Madrid, p. 418.

9. Archivo R.A.S.F. Doc. 36-16/2.

10. Archivo R.A.S.F. Doc. 39-8/2.

11. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-27/2.

12. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-26/2.

13. José Cabeda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Desde el adveni-*

miento al trono de Felipe V hasta nuestros días. Madrid, 1867. Tomo I, p. 186.

14. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-29/2.

15. Archivo R.A.S.F. Doc. 39-16/2.

16. Archivo R.A.S.F. Doc. 39-13/2.

17. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-1/2.

18. Archivo R.A.S.F. Doc. 39-7/2.

19. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-2/2.

Otras escuelas con mayor dotación costeaban la venida de fuera de sus profesores. Así, en Córdoba, el director de la escuela, el pintor Francisco Agustín, lo notifica al Secretario de la Academia: «que este Señor Obispo costeo mi regreso a España para que viniera a servir de su pintor de cámara y de Director de pinturas en la Escuela de Bellas Artes que pensaba establecer en esta ciudad; y es regular que tampoco ignore que en iguales términos y para los mismos efectos mando venir a mis compañeros D. Joaquín Arali, Profesor de Escultura y a D. Ignacio Thomas de arquitectura»²⁰.

De la documentación hallada se tiene, efectivamente, que los problemas de profesorado y de recursos y dotación suficientes «para mantener las obligaciones y decoro correspondientes, eran uno de los mayores obstáculos para la creación de nuevas escuelas de dibujo». La Academia deseaba que «cuantas escuelas de dibujo se establezcan de nuevo dependen inmediatamente de las Sociedades respectivas; pues de este modo no solo se establecerán en los pueblos que más convenga a su industria y fábrica sino que serán más permanentes que si se rigen por subscripciones arbitraria al cargo de particulares reunidos accidentalmente»²¹.

Llegado a este punto me parece oportuno dar a conocer en este Congreso el intento de creación de un centro de enseñanza de dibujo en la ciudad de Cáceres, intento fallido al no ser aprobado por la Academia de San Fernando, probablemente no sólo por las causas más frecuentes antes reseñadas, sino también por la particularidad y rareza del proyecto que junto con la escuela se quiso realizar.

En documento fechado en Aranjuez el 9 de junio de 1793, el entonces protector de la Academia don Manuel Godoy, Duque de Alcudia, escribe al Secretario de la misma, don Isidoro Bosarte, en los siguientes términos: «Remito a V.S. la adjunta representación de D. Manuel Rodríguez Palomino que en relación de ser el inventor del nuevo artefacto de pinturas mosaicas hechas de las borras de las lanas al óleo solicita que se le permita establecer bajo real protección una fábrica de esto que quiere establecer en Cáceres, como así mismo una academia para la enseñanza de la juventud de dicho nuevo artefacto y dibujo y que se le señale una casa suficiente en el citado pueblo para ello con una leve ayuda de costa a fin de fomentar este nuevo establecimiento»²².

El propio Rodríguez Palomino, académico de mérito por la pintura²³, argumentó su petición «deseando que la enseñanza de dicho artefacto no se oscurezca y que no se de al olvido, cosa que tanto trabajo le ha costado y que hasta ahora era ignorada aún en las demás naciones»²⁴.

La Academia de San Fernando, reunida en junta ordinaria el 7 de julio de ese mismo año, informa que «ese método de pintar con borras (Señor exmo.) es una invención extranjera conocida y practicada en España ya muchos años ha; pues se sabe que muchos ratos sirvió de di-

versión en el cuarto del difunto Sr. Infante Dn. Gabriel. Se cree que tuvo su origen en Francia a principios de este siglo y que dimanó de la pintura de borras pegadas al papel que se supone existía antes en Alemania. Aunque sus operaciones parecen vistosas lo cierto es que semejante método de pintar se ha abandonado generalmente, y no tiene aceptación en Corte ninguna. En España tampoco ha podido subsistir pues aunque a Palomino se le amparó para que trabajase en esta especie ni se ven ni se aprecian tales tapices de borra, y el hecho mismo de querer establecer fuera de la corte prueba que en ello no merece aprecio, ninguno tan dispendiosa y frívola maniobra».

«La Academia se abstiene por modestia de pronunciar sobre atribuirse asimismo Palomino esta invención sobre fundar una Academia, sobre decir que ignoran esta práctica las demás Naciones, sobre llamar a la Pintura de borras Pintura Mosaica y otras expresiones de su representación; solo si expone a V.E. que en Madrid hay sujetos que saben ejecutar esta pintura de borras quando se quisiera encargar algo de esta especie y faltase Palomino que se dice ser el que mas la ha usado»²⁵.

Tan radical e hiriente respuesta no deja lugar a dudas sobre la negativa de la Academia para autorizar el proyecto cacereño, pero sí plantea algunas curiosidades y preguntas sobre la citada «pintura de borras».

De un lado parece claramente expresado que se realiza con lanas coloreadas, pero en cuanto al soporte sólo se dice como referencia que en sus orígenes se hacía de «borras pegadas al papel». En ningún momento se relaciona con tipo alguno de manufactura textil, aunque Palomino menciona un «artefacto» para producirlo. Por último, la Academia califica el proyecto de «dispendiosa y frívola maniobra», como si de un trabajo manual se tratara.

En cualquier caso, este tipo de pintura no debió ser frecuente en España ni en Europa, pues ni los diccionarios de términos, ni los repertorios de técnicas artísticas o de artes aplicadas e industriales consultados lo recogen. Antonio Palomino de Castro y Velasco, en «El Museo Pictórico», dentro del capítulo IV que dedica a la «División de la pintura en sus especies», describe un tipo de técnica que identifica como pintura «embutida»: la que «imita a la Naturaleza embutiendo fragmentos de varias materias, con la debida unión, según conviene a lo que intenta representar, y respecto de que las materias con que esto se ejecuta, son diferentes, de que procede, el serlo sus operaciones: pues unas se hacen con metales; otras con piedras; otras con maderas; y otras con pastas»²⁶. ¿Cabría pensar en otras variedades no mencionadas, como la hecha con las borras de las lanas?

En todo caso, la falta de apoyo de la Academia a la instalación de esta escuela nos ha privado del conocimiento de dicha técnica artística, hoy totalmente desaparecida, y también quizás de que, a su través, Cáceres hubiera tenido un mayor desarrollo artístico y artesanal durante el siglo XIX, al igual que ocurrió en otras provincias.

20. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-16/2.

21. Archivo R.A.S.F. Doc. 38-32/2.

22. Archivo R.A.S.F. Doc. 2-83/11.

23. Nombrado el 6 de noviembre de 1795.

24. Archivo R.A.S.F. Doc. 3-85.

25. Archivo R.A.S.F. Doc. 2-38/11.

26. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1947, p. 81.

EL PROBLEMA DE LOS ESTILOS EN LA ARQUITECTURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVI

José Miguel Muñoz Jiménez

INTRODUCCIÓN

Diversos autores opinan que en la arquitectura hispanoamericana no se pueden aplicar los estilos históricos reconocibles y familiares en Europa, encontrando en aquel conjunto de edificaciones un «tempo» artístico completamente distinto, en el que la unión de la sucesión de los mismo estilos con su coexistencia lleva a la consecución de una arquitectura intrahistórica, intemporal, que salta la evolución de los estilos.

Al ser muy distinto nuestro criterio, estimamos de gran interés en un Congreso que como el presente se plantea el análisis del Arte en las zonas periféricas, hacer algunas consideraciones referentes a las relaciones estilísticas habidas entre la arquitectura española del siglo XVI y la construida por los españoles en América, pues aunque somos poco conocedores de la arquitectura hispanoamericana, sí que nos hemos ocupado repetidas veces de las relaciones entre la arquitectura española de la Edad Moderna y la italiana del Renacimiento¹.

Intentaremos averiguar qué supuso América para el Arte Hispánico de la época, cuando la España marginal y receptora respecto a Italia pasa a convertirse en centro emisor de arquitectura y estilos artísticos. América era una inmensa región terminal, un «plus ultra» constructivo que como gigantesco fondo de saco parecía recibir ávidamente cualquier experimentación y forma arquitectónica peninsular.

El cambio de posición y de perspectiva de la España receptora de formas y lenguajes italianos a la España emisora que se continúa en sus lejanas posesiones, siendo muy problemático para el historiador, puede ser al mismo tiempo clarificador para nuestros objetivos: debatir los problemas planteados tanto en el orden conceptual como en la sistematización, cronología y terminología aplicable al arte español del siglo XVI. Tal vez en el empeño de clasificar aquella arquitectura, repasando sus estrechos vínculos con la de la Metrópoli, podamos retrotraer algunas conclusiones que nos ayuden a comprender mejor el muy complejo, arquitectónicamente hablando, siglo XVI.

Coincide nuestra visión con la de Chueca Goitia cuando afirma que América es la misma cosa que España, si bien este autor cuando señala que la arquitectura

americana es la más española de las arquitecturas solamente percibe la operación reduplicativa, la reespañolización de los invariantes castizos que antes se habían españolizado en la escasamente culta arquitectura de la península².

Sin embargo nosotros, que no tenemos tal visión castiza de nuestra arquitectura, entendemos que en América como en España también se produjo lo que hemos llamado el parangón italiano de la arquitectura del siglo XVI, con una evolución muy parecida a la del país itálico y un problema fundamental bien conocido de todos: la rica pluralidad lingüística española en esa centuria, que exige una sistematización en una doble tendencia.

Por un lado la arquitectura tardomedieval, con mantenimiento arcaizante de formas góticas y mudéjares (se ha demostrado lo incorrecto de denominaciones como la del «estilo Cisneros»), que cuantitativa y aún más cualitativamente en América apenas tuvo implantación, y por otro lado la arquitectura renacentista, a la italiana, siendo generalmente aceptadas sus tres fases: plateresco, manierismo serliano o purismo y manierismo clasicista o viñolesista.

En América sí se encontrarán con prodigalidad manifestaciones arquitectónicas de estas tres fases (la empresa americana fue un fenómeno renacentista, moderno), resultando nexo de unión entre el italianismo y el tardomedievalismo, como en España, el Plateresco (gótico con decoración cuatrocentista), doblemente arcaizante pero de una riqueza y vitalidad suficientemente reconocidas.

En este punto, aún introductorio, conviene que repasemos con brevedad algunos de los aspectos más destacables de esos tres estilos italianizantes de nuestra arquitectura: respecto al Plateresco, en cuyo fenómeno tan singularmente español tuvo lugar la aparición de las importantes iglesias columnarias, resulta enormemente significativo que su iniciación en España, en 1492, coincidiera con el comienzo de la aventura americana. En su extenso desarrollo, que va diluyendo la lenta agonía del Gótico tardío, podemos distinguir hasta tres momentos sucesivos de muy diferente significación: los años de innovación y primeros tanteos (1492-1520), los años de vigencia y experimentación en Toledo, Burgos y Salaman-

1. P.e., vid. «El Manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, III, 5, 1990, pp. 81-92, o la comunicación «La evolución estilística de la arquitectura española del siglo XVI: el parangón italiano», *Jornadas Na-*

cionales sobre el Renacimiento español, Pamplona, marzo de 1990 (en prensa).

2. «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», *Revista de Occidente*, 38, 1966.

ca (1520-1540), y por último los largos años de subsistencia ya arcaizante y marginal y que deriva en un eclecticismo pseudomanierista propio de las obras de un Hernán González en Toledo o un Juan de Ballesteros en el valle del Henares.

Más puesto al día respecto a Italia es el estilo del Manierismo serliano, generalmente llamado Purismo, que entre 1530 y 1560 desarrollaron Machuca, Siloé y otros serlianos (como Orea, Vandelvira, Ruiz el Joven, Castillo, Quijano, Covarrubias, Villalpando, etc.), que con afán clasicista viajaron a Italia o estudiaron los libros italianos. No eran ni albertianos ni bramantescos, pues es evidente que el problema fundamental de nuestra arquitectura quinientista es la ausencia del Clasicismo sangallesco. Tampoco se les puede despachar con el calificativo de pseudomanieristas, pues en sus obras se manifiestan como experimentadores de la más alta calidad, sorpresa y libertad licenciosa. Su eco alcanzó América con gran fuerza, coincidiendo con el momento en que se amplía y consolida la empresa conquistadora.

Por el evidente retraso con que las fórmulas peninsulares llegaban al Nuevo Mundo, conviene tener muy presente la permanencia de un tardomanierismo serliano decorado en Andalucía, donde un Vermondo Resta, un Juan de Oviedo o un Hernán Ruiz III, mantienen hasta bien avanzado el siglo XVII fórmulas ornamentales procedentes del Manierismo serliano y miguelangelesco llegado a Andalucía hacia 1550.

Finalmente, entre 1560 y 1630, aunque el final de su vigencia no se percibe con claridad, se desenvuelve como estilo oficial del Imperio el Manierismo clasicista o herreriano, verdadero purismo que a la par que Viñola y Palladio extiende sus manifestaciones desornamentadas y vitruvianistas en dos o tres generaciones de arquitectos que sin embargo se adscriben a un solo estilo, el más tardío Manierismo europeo.

1. ESPAÑA COMO CENTRO, AMÉRICA COMO PERIFERIA

Sin negar la potencialidad artística autóctona, hay que reconocer que llegado el siglo XVI España era una zona periférica respecto a Italia, al mismo tiempo que empezaba a ser centro creador respecto a América. A partir del Descubrimiento, España se convierte en foco importantísimo y centro cultural.

Todo ello coincide con la floración de un potente Renacimiento hispánico, demostrable en nuestra renovación científica, nuestro vanguardismo político y la aparición de un nuevo mecenazgo artístico y cultural. Podemos concluir en que hubo un auténtico Humanismo español³.

Sin embargo, desde el punto de vista de los estilos arquitectónicos, el Imperio español del siglo XVI no conoció un Clasicismo bramantescos, no se aprovechó la experiencia italiana tan trabajosamente alcanzada en la llamada «concordatio romana» del Alto Renacimiento. Las causas de semejante ausencia son fáciles de definir: el retraso de un siglo respecto a Italia; la inercia arcaizante

del Gótico y la llegada de modelos italianos avanzados, dadas las fechas del fenómeno.

De esta manera en España se siguió el parangón italiano en la arquitectura culta pero con una evolución peculiar, plasmada en las tres fases señaladas en la Introducción: un Plateresco rico y potente, que entre 1490 y 1550 constituye la etapa de aproximación a Italia al tiempo que un estilo vernáculo de carácter popular que se acerca al Pseudomanierismo de otras regiones europeas en múltiples obras provincianas; en segundo lugar el Serlianismo o primer Manierismo español del período 1530-1560, y finalmente el Manierismo clasicista del período 1560-1630.

Esta italianización española, con resultados excelentes pero al mismo tiempo con la lógica provincialización imitativa, constituirá el grueso de la aportación española a la arquitectura americana, con la suma de la experimentación castiza que solemos encuadrar en el término de «lo mudéjar». Y muy poco más se encontrará en América, donde la reelaboración de materiales hispánicos todavía profundizará más en la provincialización de los modelos europeos.

Como se sabe, han sido Palm y Kubler los historiadores que más se han preocupado de estudiar y analizar tal proceso de importación provincial de un arte metropolitano, encontrando ambos que el caso hispanoamericano tuvo numerosos paralelismos en otros momentos y áreas de la Humanidad.

Pero antes de repasar sus conclusiones, nos gustaría dejar muy claro, con Chueca Goitia, que la existencia de la arquitectura virreinal, superior en esfuerzo y volumen a lo que se hizo en la península, demuestra claramente que no se trató de una simple colonización. El esfuerzo fue sólo comparable al de la extensión de la arquitectura grecorromana por todo su Imperio. Por último, aún siendo innegable la utilización de mano de obra indígena en importantes centros americanos, desde el punto de vista estilístico no hubo mestizaje de ningún tipo, siendo español el ambiente urbano y el resultado arquitectónico de lo realizado.

Otra cosa es que, como antes decíamos, lo español a la altura de 1550 estuviera fuertemente impregnado de italianismo, a veces muy directo. Volviendo a Palm y a sus intentos de explicar la intemporalidad de la arquitectura hispanoamericana, llena de arcaísmos no decadentes, coincidimos con él en cifrar la esencia del arte virreinal en la suma de algunas variaciones de carácter, provincialización y desarrollo repetitivo de tendencias secundarias del arte originario⁴.

De esta manera, en la arquitectura hispanoamericana el único refugio expresivo que le quedaba al indigenismo sería la decoración, el medio ornamental. Pero como han estudiado los citados autores la proliferación decorativa (más evidente en el Barroco) no es sino señal de provincialismo, como el esquematismo, el planismo y la simplificación derivados de una copia excesiva de un ori-

3. L. Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981.

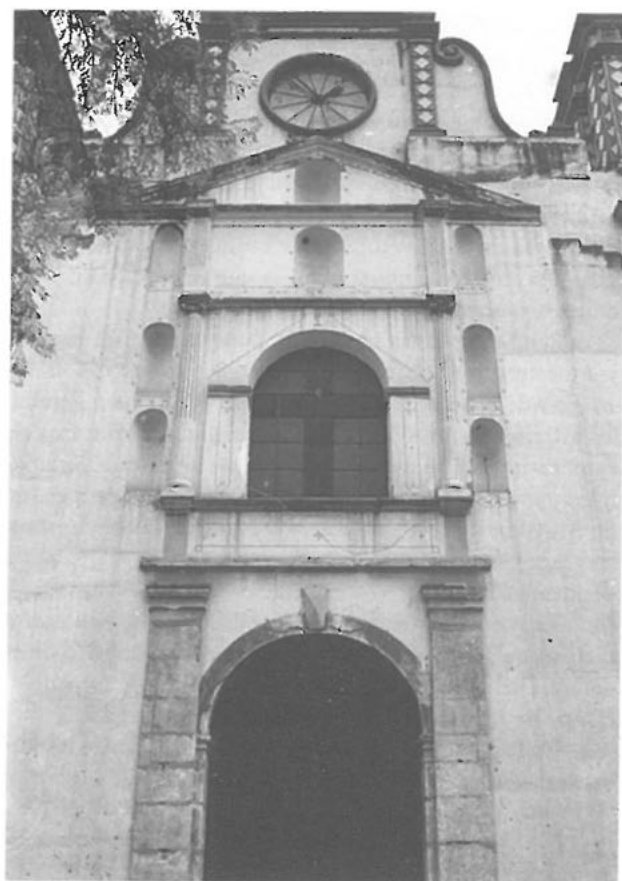
4. E. Walter Palm, «Estilo y época en el Arte Colonial», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 2, 1949, p. 7.



Portada principal de la iglesia de Santiago Tlatelolco (México) (1609). Ejemplo, con la siguiente, del mantenimiento en fechas muy tardías de portadas de origen serliano



Portada lateral de la iglesia de Santiago Tlatelolco (México) (1609)



Portada de la iglesia de Tlacolula, Oaxaca (México). Esquemas serlianos simplificados de modo popular



Portada del convento de Santa Clara de Puebla (México) (1672). Ejemplo extremado de la permanencia en el Barroco americano de portadas serlianas

ginal, de la reducción en número de los modelos a imitar.

Puede resultar excesivo reducir el fenómeno de la arquitectura hispanoamericana a una manifestación de simple reiteración formal propia de una regionalización apartada, cuando sabemos de los magníficos frutos de la experimentación, en un territorio virgen, en el ámbito de la ingeniería militar y civil y sobre todo en el de la urbanística.

Pero no debe olvidarse que desde el punto de vista de los estilos arquitectónicos, que es el único que aquí nos planteamos, no hubo en la arquitectura hispanoamericana reelaboración formal, ni mucho menos aportación o invención formal de tipos, lenguajes ni repertorios decorativos. Como más adelante se verá, el conjunto de las más importantes catedrales americanas sí que participó y se integró en la discusión formal y estilística de la genealogía de las catedrales peninsulares, en coetaneidad de fechas y problemas, pero en el resto de la arquitectura no encontramos rasgos diferenciales que singularicen el fenómeno americano de la arquitectura hispánica.

Ahora bien, como consideramos que los problemas de los estilos artísticos de la arquitectura no pueden aislarse de los demás aspectos que configuran las obras de arte, conviene que a continuación repasemos las cuestiones más importantes y singulares de aquella arquitectura hispanoamericana, las cuales, de índole social, económica o funcional, no pueden en modo alguno separarse de la cuestión estilística o de la clasificación de las formas arquitectónicas que produjeron, objeto más importante de nuestra concepción de la Historia del Arte.

2. LOS PROBLEMAS SINGULARES DEL ARTE HISPANOAMERICANO

En un primer paso habría que analizar los *aspectos medievales y los aspectos renacentistas* de la Conquista y Colonización americana, importante asunto que ha llevado a algunos historiadores a sostener que la Edad Media americana sería la fase de dominación (lo que conllevaría la fase de vigencia del arte gótico), mientras que después vendría la Edad Moderna de la explotación (momento de introducción del arte del Renacimiento). Mas es fácil reconocer que dadas las fechas del fenómeno allí se llevaron las formas finales del goticismo castellano que ya coexistían con las renacentistas.

Respecto al problema de la *denominación de aquel arte*, se ha dicho que por ser muy otros los problemas el menos apropiado sería el de «arte español en América». Al término de *arte colonial* se le puede oponer la discusión acerca de si aquello fueron colonias o provincias asimiladas. Los recursos a un arte *mexicano, peruano*, etc., se caen por su propio peso. Como no reconocemos entidad al mestizaje no aceptamos que se hable de *arte de fusión*. Al final, y no sólo por cuestiones administrativas, consideramos que la denominación más adecuada es la de *arte hispanoamericano*, o arte hispánico en América.

En lo que atañe a los estilos artísticos, si se acepta el uso del Barroco americano, por la misma razón cree-

mos lícito emplear denominaciones como Plateresco, Manierismo serliano y Manierismo clasicista o herreriano a la hora de enfrentarse a la realidad de las construcciones hispanoamericanas de la época.

De enorme interés es lógicamente el problema de los *aportes del arte hispanoamericano*. Como se sabe, para los defensores del arte mestizo los aportes indígenas fueron fundamentales y decisivos. Para los historiadores españoles como Chueca o el Marqués de Lozoya lo castizo, el invariante español, prevaleció absolutamente sobre el italianismo o el aspecto internacional (europeo no español), considerando lo hispánico como algo aislado y original, resultando para Chueca que lo americano sería más español que lo peninsular. Finalmente, para Kubler existiría una hipertrofia de hispanidad en el análisis de la arquitectura americana, dando como pauta el uso de diversas fuentes bibliográficas italianas y francesas⁵. Pero como acertadamente le ha contestado Ramón Gutiérrez, este autor ha soslayado el hecho de que los mismos tratados seguidos en América circulaban por España, así como el que estos libros extranjeros no llegaron al Nuevo Mundo al margen del proceso de transculturación sino como parte de conocimientos arquitectónicos asimilados en España⁶.

Así hemos tocado otro problema fundamental, estrechamente vinculado también con los estilos arquitectónicos: *sobre las fuentes teóricas del arte hispanoamericano*, base para la realización práctica formal. De modo semejante a lo que se siguió en España, los tratados se utilizaron con gran libertad, variabilidad y practicidad, predominando los libros simples y prácticos, como el de agredo o el Viñola de Caxés, frente a los clásicos de Alberti, Vitrubio, Palladio o Serlio, aunque este último alcanzó en América, según Gutiérrez, una particular difusión y aceptación. Especialmente fue popular entre carpinteros y alarifes, manejadores de sus repertorios decorativos, influyendo muy poco en las aportaciones estructurales. Por nuestra parte queremos destacar la enorme influencia de Serlio en tantas y tantas portadas eclesiásticas americanas, comparable a la que se percibe en la arquitectura española.

También resulta patente la semejanza entre España y América en el problema del *origen y formación de los artífices* de estas construcciones, procediendo en general los arquitectos, maestros de obras o simples canteros de Cantabria, Vascongadas o Galicia, en tanto que los albañiles y maestros de obras de yeso y carpintería proceden de Andalucía. La formación profesional y las circunstancias laborales de estos artistas eran las mismas que en la península.

Tanta coincidencia en la teoría y la práctica arquitectónicas debían conducir a semejantes resultados formales. Pero existe la lógica diferenciación de lo provinciano, de lo periférico respecto al centro creador.

En la cuestión de la interpretación y copia de las formas artísticas, sabemos que en América no hubo escuelas

5. «El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana», B.C.I.H.E., Caracas, 1968.

6. R. Gutiérrez, *Arquitectura colonial: Teoría y Praxis*, Buenos Aires, 1980, y *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, 1983 (con amplia bibliografía sobre el tema).



Fachada de la Catedral de Mérida (México). Las grandes catedrales hispanoamericana participaron estrechamente en la seriación de la catedral renacentista española



Interior de la Catedral de México. La solución de las cubiertas conoció una encendida y nada desfasada polémica sobre seguir el Gótico o "el Romano"



Fachada de la Casa de Montejo, Mérida (México). Un apreciable ejemplo del Manierismo ornamental de origen serliano, reinterpretado en Sevilla



Balcón en esquina de un palacio de Puebla (México). Soluciones manieristas como ésta, manifiestan la sintonía estilística de la arquitectura hispanoamericana con la de la Metrópoli

geográficas, aunque sí algunos centros artísticos, a su vez influyentes en las regiones más apartadas, en un fenómeno comparable al de las ondas concéntricas en un estanque al que se arroja una piedra. Después abordaremos el problema de los estilos arquitectónicos, rara vez plasmados de forma pura, sino que al contrario se expresan en el eclecticismo más exagerado basado en la practicidad.

Respecto al *estudio de tipologías y funciones* nos encontramos con que en América se siguen prácticamente los mismos modelos que en Europa, dándose allí las catedrales, los rollos, fuentes, hospitales, fortificaciones, urbanismo, villas y ayuntamientos, en todo idénticos a los metropolitanos.

Saben los estudiosos que únicamente se dieron dos tipos originales: el convento de indios con sus atrios doctrineros, sus capillas abiertas y sus posas, y los tecpanes o «casas de los naturales», abundantes en México pero de los que no se conserva ninguno.

3. LA SUERTE DE LOS ESTILOS

Llegados a este punto, manifestamos que nuestra concepción de los estilos de la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI está más próxima al hispanocentrismo del historiador Marco Dorta, por ejemplo, que a la visión americanista de un R. Gutiérrez. Al mismo tiempo, ya que consideramos extensible la terminología europea a aquella realidad, no podemos sino criticar el esquema evolutivo de Angulo que consideraba tres etapas en dicha arquitectura, coincidentes con los distintos virreyes novohispanos: Mendoza (1535-1550), con mezcla de gótico y renacimiento; Velasco (1550-1564), con plateresco pleno, y Peralta, Enríquez y Suárez de Mendoza (1565-1585), con un renacimiento pleno o etapa claroscuro que podría asimilarse al Manierismo serliano o purista español.

Repasando el manual del citado Marco Dorta, nos encontramos con una aceptable división territorial: en primer lugar, en el actual México, reconoce este autor la existencia de conventos todavía góticos, mientras que las grandes catedrales serían ya renacentistas, lo mismo que algunas iglesias columnarias de tres naves con cubiertas de madera; al tiempo señala la importancia de las portadas, como unidades artísticas independientes, a la hora de analizar la evolución de los estilos, y por último reconoce la existencia de un importante mudéjarismo en diversos elementos arquitectónicos.

En la región de Venezuela y Colombia destacaríamos la modestia de las construcciones, la ausencia de gótico puro, de nuevo el portadismo y sobre todo un mudéjarismo muy arraigado. En especial se aprecia un gran desorden cronológico y la persistencia de arcaísmos.

En Perú, Bolivia y Chile, finalmente, el recurso a la crucería como defensa sísmica, un fuerte mudéjarismo, la llegada del purismo en las grandes catedrales, y un acusado marginalismo en la región del Collao, semejante a lo percible en el Yucatán mexicano y muestra de arquitecturas periféricas respecto a los centros principales.

El más reciente manual de R. Gutiérrez apenas altera el discurso del de Marco Dorta, su principal fuente de información en este período. Sin embargo resultan de interés sus observaciones sobre el área del Caribe, donde considera que se dio una arquitectura ultraespañola, destacando el eclecticismo de la catedral de Santo Domingo, la aparición de todas las tipologías europeas tradicionales y el uso de lenguajes artísticos heterodoxos.

En el área mexicana reconoce la existencia de un gótico arcaizante, que como el plateresco tiene su mejor expresión en las portadas aisladas e inconexas. Remarca la diferencia de soluciones entre los nuevos programas arquitectónicos de los conventos de indios, y los sistemas tradicionales (iglesias, claustros y portadas) que se encuentran en los mismos edificios.

Concediendo su justa importancia a la serie de las grandes catedrales americanas, Gutiérrez se detiene especialmente en la región marginal de Tunja (Colombia), donde encuentra la transferencia directa de ideas, experiencias y mitos españoles, sobresaliendo su catedral, que en veinticinco años acumularía todas las experiencias pragmáticas y teóricas de la arquitectura española transculturada, con la suma de gótico, mudéjar y renacimiento serliano y aún paladiano.

También se extiende sobre la importancia estilística del bello convento de San Francisco de Quito, en el que señala la integración de todos los estilos europeos y españoles en una versión increíble, donde no se trata como en Europa de sucesivas ampliaciones o modificaciones de un diseño original, sino de un proyecto concebido en su totalidad incorporando todas las vertientes.

Por nuestra parte, reconociendo que en América se produce un marcado eclecticismo y un ligero retraso en la llegada de novedades estilísticas, consideramos posible y conveniente manejar las mismas categorías formales en sus estilos arquitectónicos que las encontradas en la Metrópoli: un Gótico arcaizante (que en América tiene mucha menor fuerza e importancia que en España), y las tres fases del Plateresco prerrenacentista, Manierismo serliano y Manierismo clasicista o herreriano.

Respecto al último Manierismo, verdadero purismo vitruviano, saben los especialistas de su extraordinaria vigencia a lo largo de casi todo el siglo XVII americano, en cuyo supuesto Barroco inicial se aprecia la persistencia renacentista en plantas y alzados, hasta que en fechas muy avanzadas se produzca la eclosión barroca en ornamentación, volúmenes y color. Así pudo señalar Palm que el barroco metropolitano, sobre el que insiste la arquitectura americana, no era sino un manierismo rezagado, cuyas fórmulas se repiten «ad infinitum».

Precisamente, todos sabemos que la arquitectura española de la mayor parte del siglo XVII mantiene unas fórmulas tardoherrerianas que muchas veces resulta difícil calificar de barrocas, lo que quizás ha movido a ciertos autores a englobarlas en el poco preciso término de Clasicismo.

Sea lo que fuere, hay que reconocer que por ejemplo la magnífica floración de edificios carmelitanos trazados por fray Andrés de San Miguel en México hasta 1640, está plenamente inscrita en el sacrovitruvianismo del Manierismo clasicista derivado de las recetas escurialenses.

4. CONCLUSIÓN: LOS ASPECTOS MÁS POSITIVOS DE UNA ARQUITECTURA MARGINAL

En un panorama de evidente alejamiento y aún provincialismo, el conjunto de la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI tiene en nuestra opinión aspectos muy positivos y de estrecha relación con el desarrollo arquitectónico de la Metrópoli.

En primer lugar la *abundancia de serlianismo* en esa arquitectura, no sólo limitada a portadas o repertorios ornamentales, pues muchas veces las bóvedas baídas o de cañón adornadas de casetones, con ejemplos tan excelentes como el de la catedral de Mérida, son demostración del manejo inteligente y aún crítico del libro del boloñés. Aparte de la existencia de más de una veintena de portadas eclesiásticas tomadas directamente del tratado de Serlio (destacando en especial la portada XVIII^a del *Libro Extraordinario*, repetida en las iglesias de Coixtlahuaca, Tecali, Paucarcolla y Tlacolula), no debemos olvidar que el serlianismo es tanto la base del primer Manierismo ornamentado como del Manierismo clasicista, pues muchas portadas de gran pureza de líneas y total desornamentación tienen el mismo origen. R. Gutiérrez ha enumerado el influjo de Serlio en numerosos elementos de la arquitectura americana, sobre todo en Colombia, Ecuador y

Perú (portadas, artesonados, cúpulas ornamentadas, casetones, estípites, soportes fajados, cariátides, y aún alguna planta y alguna escalera monumental). La presencia de estos elementos hace oscilar a los edificios que los acogen entre un Manierismo serliano y un Pseudomanierismo acrítico.

Otro aspecto muy destacable de esta arquitectura es el de las *grandes catedrales*, todas empezadas entre 1570 y 1580, todas con alzados toscanos, bóvedas baídas y siempre monumentales. Plenamente renacentistas, continúan la seriación española de las catedrales del Renacimiento iniciada con la de Granada. En algún caso, como en la de México, la planta con cuatro torres esquinales fue novedad absoluta, influyendo a su vez en España.

Pero más positiva aún es la *existencia de disputas estilísticas* en el proceso constructivo de las mismas basílicas, tal como se apreciaba en las discusiones sobre las cubiertas de la catedral de México, luego traspasadas a los casos de las catedrales de Puebla, Guadalajara y aún en Mérida. Otro ejemplo significativo es la realización por Juan de la Torre de hasta tres proyectos diferentes para la catedral de La Habana.

Se puede concluir que en América hubo también, como en la España del siglo XVI, un auténtico «problema del Gótico».

ARTE RURAL CASTELLANO: LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE VALLEHERMOSO DE LOS BALBASES Y LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE CASTIL DE VEGA, PERTENECIENTES A LA ENCOMIENDA SANJUANISTA DE REINOSO

Olga Pérez Monzón

Diseminados por todos los pueblos de nuestra geografía existen, o han existido, numerosos edificios religiosos que sin que por su trascendental importancia hayan influido en el devenir artístico, han sido capitales ejemplos en la historia del entorno donde se asientan. Puntos de referencia en la devoción popular, las ermitas evidencian un peculiar hacer constructivo, alejado de los principios más puristas desarrollados en los principales centros urbanos, donde la tradición y la elemental formación técnica de sus alarifes son elementos definitorios. Así se aprecia en las ermitas de Nuestra Señora de Vallehermoso y de Nuestra Señora de Castil de Vega, objetos del presente estudio. El tratamiento conjunto de ambas construcciones obedece a su carácter popular ya apuntado y a la inclusión de ambas en la encomienda de Reinoso de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén¹.

NUESTRA SEÑORA DE VALLEHERMOSO

Nuestra Señora de Vallehermoso² está situada extramuros del pueblo burgalés de los Balbases³, entre tierras de labor, en el antiguo término de la «dehesa de Quintana»⁴. Aunque las fuentes sanjuanistas señalan que es «una ermita de mucha devoción y muy antigua»⁵, la primera referencia documental específica al templo es tardía, concretamente data de 1588 indicándonos que se encuentra «bien reparado»⁶. Entre esta fecha y la de 1793 (última visita sanjuanista encontrada) el templo sufrió diversas reformas adquiriendo, prácticamente, la configuración que hoy observamos (Figs. 1 y 2).

1. La encomienda es la célula base de organización de dominios sanjuanistas. Unidad geográfica basada en la explotación de la tierra donde la Orden tiene diversos bienes de carácter artístico que cubren sus necesidades religiosas, residenciales y hospitalarias. La encomienda de Reinoso tuvo edificios en las provincias de Palencia (Reinosa, Cívico de la Torre, Espinosa de Villagonzalo, Torquemada, Osorno y Puente Ibero de la Vega), Burgos (los Balbases) y Valladolid (Castil de la Vega).

Hemos realizado este trabajo apoyándonos, básicamente, en la documentación inédita sanjuanista conservada en el Archivo Histórico Nacional (AHN), sección de Órdenes Militares (OOMM), orden de San Juan de Jerusalén.

2. Advocación surgida en el siglo XVIII derivada del topónimo Val de Fermo o Val de Hermoso. Excepcionalmente, la visita de 1636 la cita como Nuestra Señora de Entreviñas, denominación agraria en clara alusión al tipo de cultivo que rodeaba el templo.

3. Municipio cercano a la parada jacobea de Castrojeriz. Las fuentes documentales sanjuanistas señalan que estaba rodeada por un majuelo, una viña, una tierra, un campillo con nogal y un cementerio cercano. La última alusión al cementerio data del año 1729 (AHN, OOMM, leg. 7.589³, n.º 71).

Estas obras fueron sufragadas con las rentas producidas por los diversos bienes de la encomienda de Reinosa; así en 1655 las reformas efectuadas se costearon con «el fruto de las tierras que lleva el beneficiado de la iglesia»⁷. El deterioro de tales bienes animó a la petición de ayudas extraordinarias como la realizada el año de 1746 por la villa de los Balbases al comendador Aguilera «para que por vía de caridad le diese limosna para su reparo»⁸. Aunque la petición fue denegada, por el pobre estado económico de la encomienda, en años posteriores se realizaron donaciones personales de numerosos devotos del templo; entre estas últimas destacamos la entrega de dos viñas «para el reparo, culto y mantenimiento de la ermita» realizada por Blas Rodríguez y Juan Diecen en 1753⁹ y las numerosas limosnas recaudadas para la obra del camarín¹⁰.

Arquitectónicamente, Nuestra Señora de Vallehermoso es un templo construido con piedra y mampuesto que presenta una planta rectangular de medianas dimensiones y un destacado camarín en su cabecera. Tiene dos entradas: la principal, orientada al sur, de uso común¹¹ y otra secundaria, hacia el oeste, de uso más restringido al dar acceso a diversas estancias habitables y a un corral cercado trasero. Su interior se caracteriza por una triple nave separada por dos danzas de arcos apuntados y un coro alto. En un principio, y según señalan los documentos, la nave principal estaba cubierta con «artesonado de yeso, las laterales a cielo raso y el suelo embaldosado de piedra»¹².

Originariamente, la ermita tuvo una triple cabecera «tres Capillas, la Mayor y dos colaterales»¹³ con una pieza usada como sacristía al lado de la epístola y otra «frente a ella, para guardar las alajas de María»¹⁴. En la se-

4. Así lo citan los documentos vid. AHN, COMM, leg. 7.592, n.º 6, fol. 29.

5. AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 2, fol. 71.

6. AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.307v.

7. De tal pago fue eximido Juan Escribano, encargado de la ermita, al haber gastado cuantiosos ducados en la obra del coro (AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 32v).

8. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 160.

9. *Ibíd.*

10. *Ibíd.*, fol. 70v.

11. En 1782, se gastaron 200 reales en rehacer la portada de sillera con su puerta y pedazo de tapia (*Ibíd.*, fol. 39).

12. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 62v. Actualmente, y salvo el tramo de la Capilla Mayor cubierto con una sencilla bóveda de crucería, todo el templo presenta una cubierta adilantada. Ha desaparecido el artesonado de yeso de la nave principal.

13. AHN, OOMM, leg. 7.590², n.º 73, fol. 641.

14. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 62v.



FIG. 1. Dibujo de Nuestra Señora de Vallehermoso (los Balbases). Año 1782 (AHN, OOMM, leg. 7.591³, pl. 51)

gunda mitad del siglo XVIII, en tiempos del comendador Diego Briceño, la antigua sacristía se abovedó e incorporó a su correspondiente nave lateral¹⁵ construyéndose un camarín: «obra nueva que se a executado de piedra detrás del retablo de Nuestra Señora y encima de la ventana figurada la cruz de la religión por parte de fuera»¹⁶. Hoy permanece este símbolo sanjuanista acompañado de la inscripción: «Hizose esta obra, Año 1777», fecha coincidente con la dada en los documentos, aunque éstos en 1782 especifican que «la sacristía mui espaciosa que hace a camarín, fabricada a expensas de los devotos, por falta de caudales no se concluía, ni aseaba»¹⁷.

Igualmente, pertenece a una reforma posterior el coro alto que ocupa todo el fondo de la nave¹⁸. Hecho advertible en la estructura del templo al interrumpir el trazado de los arcos del último tramo de la nave y con constatación documental pues sabemos que en 1655 Juan Escribano, encargado del cuidado de la ermita, gastó 100 ducados en «hacer un coro nuevo y toda la nave vuelta a desenvolver y acer de nuevo»¹⁹. La peculiaridad de éste reside en sus dos estancias laterales y en su falso techo o desván cuyo sentido explicaremos a continuación.

Nuestra Señora de Vallehermoso conserva su «casa del ermitaño» comunicada directamente con el templo por la puerta occidental situada bajo el coro. Dicha vivienda, mencionada desde la primera visita sanjuanista²⁰ estaba formada por un desván y «dos quartos a los extremos del coro, el uno con su alcoba para si algún eclesiástico se



FIG. 2. Nuestra Señora de Vallehermoso (los Balbases). Exterior de la ermita desde el lado sur

retira a hacer ejercicios espirituales, sala embajo para las funciones de los cofrades que tienen fundada cofradía, su alcoba, cocina, bodega y lagar, corral y jardín mui lucido y todo también para la habitación del hermitaño»²¹. Esta distribución, incluida la bodega y las dos habitaciones a los lados del coro se mantiene en la actualidad²².

Al exterior, destaca una sencilla espadaña elevada en altura sobre toda la cubierta del conjunto de Vallehermoso. Las primeras visitas mencionan la existencia de «una torrecilla con una campana»²³ reemplazada en una fecha incierta por una primitiva espadaña. La ubicación de ésta —«...situada entre la ermita y la casa»— obligó a su sustitución por la que actualmente observamos, obra del maestro Fernando Rocos Grijalbo con un coste de 200 reales²⁴, que curiosamente está emplazada en un lugar similar.

El Altar Mayor del templo siempre estuvo presidido por una imagen de Nuestra Señora. De la primitiva, llamada de Val de Hermoso, sabemos que era una escultura exenta de vestir con Niño²⁵ colocada en medio de «un retablo de pincel con buena ara y ornamentos»²⁶. En el siglo XVIII fue trasladada al altar de la nave del Evangelio al realizarse un «nuevo retablo de talla dorado y pintado de colores y lo mismo la Capilla con los atributos de María Santísima, su mesa altar con el ara correspondiente de alabastro forrada y marquesada ...y la imagen de Nuestra Señora que es de peregrina escultura colocada en primer lugar con una corona imperial de plata con sus rayos de lo mismo de peso de catorce onzas y me-

15. «Lo que antes servía de sacristía se ha hecho nave al lado de la Epístola y se ha embobedado y aduquinado con los demás que se aduquinó de la Capilla Mayor y el quarto que estaba al lado del Evangelio que esto con la anterior obra ascendió a 200 ducados sin lo que ha trabajado y trabaja el actual santero como consta de la cuenta que tengo en mi libro» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 39).

16. *Ibid.*, fol. 70v.

17. *Ibid.*

18. Con suelo y barandilla de madera, se apoya en dos pilares. Su acceso se realiza por una escalera situada en la nave norte.

19. AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 32v. En 1793 se reparó «con especialidad la subida y cubierta del coro, una puerta y escalera que detrás del se alla abierta nueva que antes no tenía» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 6, fol. 65).

20. «Casa chica del ermitaño pegada a la ermita» (AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.307v).

21. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 28v.

22. En 1783, Fernando Rocos Grijalbo, maestro de obras, realizó varias reparaciones en la casa pues presentaba los siguientes desperfectos:

«...se reconoció que en un desván encima de la sala de la casa está una viga del techo o tejado quebrada y mucha parte de su chilla necesitando por lo mismo pronta reparación y retejo general la casa y hermita. En el quarto dormitorio del hermitaño tiene su ventana nueva, sin aldaba ni pasador y por lo tanto no se puede cerrar. Las dos puertas del lagar unido a dicha casa y hermita despues de estar desquiciadas son mui viejas y rotas. La puerta de la sala para salir al jardín es vieja y su arco o buque se alla arruinado y para la composición de este, está arrimado y labrado la correspondiente piedra» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 70 y 101).

23. AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 32.

24. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 101.

25. La primera referencia a Nuestra Señora de Val de Hermoso pertenece a la visita de 1588 —«Virgen y Niño de bulto» (AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.307v)— y la alusión a su carácter de imagen de vestir a la de 1655 —«imagen de bulto vestida con basquiña de lame de flores guarnecido con guarnición de oro falso y con un manto de tafetán con puntas de oro pendientes con lentexuelas de lo mismo» (AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 31v y 32).

26. AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 2, fol. 71.

dia, una peluca que dicha imagen tiene puesta, un par de pendientes de plata, un aderezo de perlas con una cruz de plata al extremo, un manto ... y un Niño Jesús a la mano izquierda con su cestita de tela de plata... Y un cuadro que está al remate de dicho retablo que representa a San Antonio Abad»²⁷. Sucesivas visitas aluden a los diversos aderezos, vestidos y joyas que adornaban esta imagen»²⁸.

El altar colateral del Evangelio también estuvo dedicado a la Virgen. La visita de 1588 alude a una «Nuestra Señora con su Hijo Precioso en su casa vieja de madera»²⁹; dicha imagen existió hasta el siglo XVIII en que fue sustituida, como hemos indicado, por la «imagen de Nuestra Señora que antiguamente se ponía en el altar mayor con retablo, cruz y dos arañas»³⁰. A partir de 1782, se le adjuntó un San Andrés de bulto anteriormente colocado «en el cuarto de las alajas de María»³¹.

El altar colateral de la Epístola sufrió diversas variaciones en sus advocaciones. En 1636, encontramos en él «un cuadro de la Magdalena»³²; en 1655, un «cuadro con tres santos pintados»³³ y, desde 1773, un «retablo con la imagen de San Antonio de Padua»³⁴.

Completaban la decoración del templo diversas «láminas» situadas bajo el coro dedicadas a San Esteban, San Millán, San Marcos, San Baudelio, la Magdalena³⁵, la Dolorosa, un Crucificado y «un Niño enfermo con su Madre dando gracias»³⁶. Igualmente, la ermita tuvo un abundante surtido de ornamentos y vestidos litúrgicos destacando un cáliz de plata y una cruz labrada con figuras y reliquias³⁷.

Actualmente, de esta decoración sólo existe el retablo del Altar Mayor presidido por una imagen mariana³⁸. Si que permanecen la pila de piedra de agua bendita mencionada en los documentos y el púlpito «de una sola piedra con la cruz de ocho puntas y encima la cifra de María Santísima»³⁹ pegado a un pilar de la Capilla Mayor (Fig. 3).

La riqueza de esta decoración responde a las dádivas «de los muchos devotos de la misma villa de los Balbaces, pueblos de sus cercanías, cofrades y piadosas inclinaciones de los comendadores»⁴⁰. Estas son fieles indicadores del fran fervor popular que gozaba este templo manifestado en la celebración de misas en «determina-

dos días»⁴¹, y probablemente, de actos religiosos-festivo como procesiones o vigiliass.

NUESTRA SEÑORA DE CASTIL DE VEGA

En término del pueblo vallisoletano de Castronuevo, la orden del Hospital tuvo el coto redondo de Castil de Vega⁴² con la ermita del mismo nombre⁴³. La histo-



FIG. 3. Nuestra Señora de Vallehermoso (los Balbaces). Púlpito con la cruz de la Orden de San Juan.

27. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 61 y 62.

28. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 37v y n.º 6, fol. 26.

29. AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.307v. Al igual que la del altar mayor también era una imagen de vestir (AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 6, fol. 29 y 7.975, n.º 16, fol. 32).

30. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 28.

31. *Ibid.*, fol. 62v y n.º 5, fol. 37v.

32. AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 6, fol. 29. Los textos del siglo XVI no aluden a ningún altar situado en la nave de la Epístola.

33. AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 32.

34. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 7, fol. 28.

35. Probablemente, era el cuadro que en principio ocupaba el altar de la Epístola.

36. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 62v; n.º 5, fol. 37v y n.º 6, fol. 26.

37. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 27v. En 1782, fue denegada la petición de trasladar a esta ermita «por su mucha devoción» la lámpara labrada de plata de la Granja de Reinoso, cabeza de la encomienda (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 93v).

38. En el altar de la nave sur, hay una imagen moderna en su caja de madera y en el de la nave norte una cabeza de Cristo en un

pobre retablo de yeso. Todas las láminas y ornamentos han desaparecido.

39. AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 62v.

40. *Ibid.*, fol. 56.

41. AHN, OOMM, leg. 7.589¹, n.º 71. Madoz, sin embargo, si cita la celebración de la festividad de Nuestra Señora de Vallehermoso el día del Dulce Nombre de María (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845, tomo XV, p. 497).

42. Identificado con el poblado alto-medieval de Gabriel Ferruz, este término pasó a la Orden el 25 de noviembre de 1135. Vid. Carlos de Ayala Martínez, *Orígenes de la Orden del Hospital en Castilla-León (1113-1157)*, (en prensa).

El 4 de diciembre de 1549 y el 8 de julio de 1554 están documentadas dos ejecutorias ganadas por Hernando de Ribadeniera, comendador de Reinoso en el pleito que litigó con la villa de Castronuevo sobre la posesión del término redondo de Castil (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 44v).

43. La documentación nos permite seguir la evolución del nombre del templo: Nuestra Señora del Castillo de la Vega, Nuestra Señora del Castrillo de la Vega y Nuestra Señora de Castil de Vega.

ría, evolución y desaparición del templo va ligada a la despoblación y el abandono de la posesión sanjuanista⁴⁴.

La primitiva ermita, conservada en perfecto estado hasta el siglo XVI⁴⁵, fue reconstruida a principios del siglo XVII: «Nuestra Señora del Castillo de Vega de poco tiempo a esta parte la aderezó y reedificó por averse caído el dicho señor comendador»⁴⁶. En 1636, nuevamente se encuentra «mal reparada»⁴⁷; en 1655, «abierta, desamparada y llena de basura»⁴⁸ y, en 1707, en estado «indecente» al haberse desplomado el soportal delantero, haberse arruinado las puertas principales y estar el tejado con muchas goteras, similar situación presenta la casa cercana construida por el comendador Basco Vazquez para el resguardo de ganados y pastores⁴⁹.

Las reformas realizadas en tiempo de los comendadores Diego Auñón y Bartolomé José de Velarde y Vierma otorgaron un nuevo aspecto al templo descrito, de la siguiente forma, en el libro de apeos de 1753: «Nuestra Señora de Vallehermoso es una ermita de 8 varas y dos tercias de frontis y 9 varas de fondo, la qual se alla hecha de cal y canto, su tejado bien compuesto todo doble de tejas con su espadaña de ladrillo nuevo con su cruz, su campana en ella con una maceta bien barreteada con su sogá de cáñamo que para tocarla está; por parte de aden-

tro bien blanca, embalsada de ladrillo,... Contigüo a dicha ermita ay una casita con las paredes de cal i canto bien reforzadas, su tejado doble y dentro tiene dos cuartos con su cocina y chimenea»⁵⁰. La ermita se conservó en un perfecto estado hasta finales del siglo XVIII⁵¹, más su falta de uso y la despoblación del lugar condujeron a su total ruina a mediados del siglo XIX⁵².

La ermita de Castil de Vega tuvo un único altar presidido por la «figura de bulto de Nuestra Señora»⁵³ a la que acudían en procesión los vecinos de Castronuevo y de Renedo el segundo día de Pascua del Espíritu Santo⁵⁴. Esta costumbre fue suspendida el año de 1706 al ser trasladada la venerada imagen al Humilladero de Castronuevo dada la aislada situación y el deterioro del templo de Castil de Vega. La prolongada situación de esta medida provisional⁵⁵ motivó un largo pleito resuelto a favor de la Orden. En 1753, el comendador Velarde gastó 212 reales en la ceremonia de volver a bendecir la ermita porque «se habían visto anteriormente dormir en ella ganados, ovejas y pasajeros con sus cabellerizas»⁵⁶ y 236 reales en «un nuevo pabellón de pintura con la encomienda de la Orden» donde se colocó «la soberana imagen en su trono pintado con mucho aplauso y concurrencia de gentes»⁵⁷.

44. En 1588, los visitantes nos informan que en la ermita «no ai obligación de misas, ni tiene renta alguna, ni bienes más que ciertos aderezos del altar» (AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.345). Las visitas del siglo XVIII ya mencionan el lugar como «el despoblado o el descampado de Castil de Vega» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n. 4, fol. 83).

45. Año 1588: «ermita bien reparada» (AHN, OOMM, leg. 7.490, n. 4, fol. 1.345).

46. Así lo cita un vecino de Castronuevo en la visita realizada el año de 1627. Dicho comendador es Lope Osorio Escobar (AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 2, fol. 21v). Un mandato del año 1620 ya señalaba la necesidad de retejarla, aderezar sus puertas y poner una persona que la cuide (AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 3, fol. 151v).

47. AHN, OOMM, leg. 7.592, n.º 6, fol. 36.

48. AHN, OOMM, leg. 7.975, n.º 16, fol. 19v.

49. En esta fecha, Manuel Blas, clérigo de Castronuevo, nos indica «aber conozido de más de 36 años a esta parte la ermita que llaman de Castil de Vega... y en dicho tiempo la conozió bien alaxada y compuesta con su puerta y soportal en defensa de las aguas y que abrá como cosa de 10 ó 12 años que no tiene soportal por cuya razón se inunda de aguas y éstas han sido causa de haberse podrido las puertas de tres años a esta parte por cuya razón está indecente dicha ermita... Asimismo, dixo que el comendador Don Basco Vázquez para el abrigo de sus ganados y pastores hizo una casita con su corral distante doze pasos de dicha ermita, la qual casa se alla al presente arruinada en parte por sus fundamentos» (AHN, OOMM, leg. 8.009, fol. 10v).

50. AHN, OOMM, leg. 7.590¹, n.º 72, fol. 37. Las dimensiones del templo equivalen a poco más de 7 metros de anchura y a 7,5 metros de longitud. El comendador Velarde gastó 606 reales en reedificar la espadaña y la casa del ermitaño.

51. Tenemos documentadas obras menores como los 1.630 reales gastados en 1773 en reformar el tejado y las paredes (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 23) y las pequeñas mejoras realizadas por el albañil Francisco González Tejedor en 1782 (Ibíd., n.º 5, fol. 102).

52. Madoz, *op. cit.*, tomo VI, p. 232.

53. AHN, OOMM, leg. 7.490, n. 4, fol. 1.345.

54. AHN, OOMM, leg. 8.009, fol. 12v. Sin embargo, no había obligación de decir misas semanales en la ermita (AHN, OOMM, leg. 7.490, n.º 4, fol. 1.345).

55. En 1753, Cayetano Cortés, vecino de Castronuevo, nos informa que «no sabe donde dista, ni existe la imagen de Nuestra Señora por no haberla conozido xamás en dicha ermita, sólo si pasear a ella en prozesión las Pasquas de Espfritu Santo de cada un año los vecinos de dicha villa de Castronuevo con una imagen que tienen en su hermita y territorio llamada Nuestra Señora de Castrillo, lo que han dejado de hazer cosa de veinte seis años a esta parte» (AHN, OOMM, leg. 8.009, fols. 24v y 15).

56. AHN, OOMM, leg. 8.009, fol. 28. Reproducimos, por su curiosidad, el desglose de los 212 reales gastados en esta ceremonia: «Primeramente 60 reales en la manutención de tres días en la ciudad de Valladolid y otro de pasar a dicha ermita de Castil de Vega el prior de la villa de Fallaves, fray don José Mozo Moreno, religioso de la Orden, en el que practicó la reconciliación. Iten 5 reales y medio a un mozo que fue acompañando con una caballeriza al dicho prior desde Valladolid a la ermita y regresó a su destino. Iten 20 reales pagados al notario que asistió a las diligencias de la reconciliación y dio testimonio en forma que remití a dicho señor comendador. Iten 117 reales en el corte de chupa de griseta de seda negra con su forro de tafetán que regalé al nominado prior por no haber admitido otra alguna gratificación. Iten 10 reales en una libra de cera que se gastó en velas durante el acto de la bendición y reconciliación» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 3, fol. 30).

En el inventario de papeles de la encomienda recogido en la visita de 1782 se menciona la existencia de un despacho ejecutorio librado por el provisor de Palencia el 20 de marzo de 1755 en consecuencia del pleito litigado por el comendador contra el concejo y vecinos del lugar de Castronuevo sobre que le restituyesen la imagen de Nuestra Señora de Castil de Vega para colocarla en su ermita (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 5, fol. 45).

57. AHN, OOMM, leg. 7.736, n.º 6, fol. 27. Los textos evidencian el carácter de imagen de vestir de Nuestra Señora de Castil de Vega: «figura adornada con un vestido nuevo de tela con fondo blanco, ramos de oro fino y flores de seda matizadas con su punta correspondiente que de devoción ha dado el bailío Bartolomé José Velarde» (AHN, OOMM, leg. 7.737, n.º 4, fol. 83).

SEVILLA Y SU PERIFERIA DURANTE EL BARROCO

Fernando Quiles García

Como todos saben Sevilla durante el barroco fue uno de los grandes centros artísticos de la Península. Se había erigido en la capital de una vasta región que abarcaba todo el occidente andaluz. El vigoroso taller que acogía entre sus murallas surtía de obras la demanda de todo este área de influencia. No obstante, esa exportación está marcada por la variedad, pues no todos los lugares de la jurisdicción hispalense se encontraron afectados por las mismas incidencias. Había ciudades situadas en el reino sevillano, dependiendo de su administración, y, sin embargo, alejadas de su órbita artística, o cuando menos más próxima a otros centros productores, por ejemplo Antequera. Veamos a qué se debió esta diversidad, abordando el tema sin llegar a agotarlo, pues entendemos que nuestro cometido es el de mostrar las posibilidades del mismo.

1. TEORÍA DE LOS CENTROS ARTÍSTICOS Y SU APLICACIÓN SEVILLANA

En su momento el profesor Martín González llamó la atención acerca de esta fenomenología, dando cuerpo a su idea a través de un artículo dedicado a la provincia de Cáceres, proyecto que luego desarrolló en el libro que versó sobre el artista del siglo de oro. Llamaba a estos «núcleos donde se produce o reúne el arte», *centros artísticos*¹. La capital del Guadalquivir vista con esa óptica puede considerarse como una de las más importantes de la modernidad, y como tal de las principales creadoras de obras de arte, pero, al contrario de lo sucedido en otros lugares, el producto de sus obradores se vio condicionado por la inversión de múltiples promotores. Si el Arzobispado capitaliza el comercio de arte religioso, no podemos olvidar una colectividad que, por momentos, va creciendo y ganando importancia en estas cuestiones, la de las cofradías. Por otro lado, también el arte secular tiene sus impulsores, entre otros, los miembros de una selecta y alta clase noble hispalense, integrantes de las familias de más abolengo en el país. En definitiva, podemos decir que el taller de artífices sevillanos vivió al amparo de una amplia gama de *entes de promoción*.

La oferta era amplia porque, sin lugar a dudas, también lo era la demanda. Desde los confines de la diócesis, incluso desde más allá, llegaban a la metrópoli los clientes a hacer sus encargos. Acudían sabedores del magnífico mercado de arte de la ciudad, a pesar de la pobre-

za de medios de transportes y del mal estado de las vías de comunicación. Con una parte de la producción se abastecía el mercado local, bastante absorbente; otra gran parte iba a cubrir las necesidades de las poblaciones del reino; y, finalmente, había artículos que traspasaban las fronteras hispalenses, llegando especialmente a Canarias, Extremadura o la América hispana. Paralelamente a los envíos de obras existían circuitos por donde circulaban las ideas estéticas provenientes de Sevilla. En virtud de ambas fórmulas, impuestas o de libre transmisión, podemos reconocer un *arte influido*, un *arte interferido* y un *arte dominado o vinculado*. O lo que es lo mismo:

Arte vinculado o dominado: sucede con los pueblos cercanos a la capital, donde el dominio del taller de ésta se superpone al de cualquier otro lugar, hasta el punto de establecer la total supremacía de sus formas. Sucede esto siempre que la localidad en cuestión carece de obrador, así las obras que posee son exclusivamente sevillanas. En ella se habla el lenguaje artístico sevillano.

Arte interferido: se da este caso en centros donde hay una balbuciente creación, aunque la presencia de lo sevillano es muy notable.

Arte influido: se hace presente en donde la relevancia de lo autóctono prima sobre cualquier otra consideración; aún así se dejan sentir las formas sevillanas.

Pero para llegar a formular una jerarquía válida a partir de estas características, habría que considerar múltiples factores determinantes, unos concernientes a los autores, otros a los promotores y otros a las propias circunstancias. Eso es lo que vamos a intentar seguidamente.

2. FACTORES DETERMINANTES DE CARÁCTER ECONÓMICO

a) Sevilla, metrópoli del sur español

¿Qué tenía Sevilla para consolidarse como centro neurálgico de la mitad sur de España? El haber sido puerto privilegiado y urbe comercial de primera categoría durante el quinientos. No conviene volver sobre el tema tan sumamente trillado de la ciudad como bastión del intercambio con el Nuevo Mundo. Al respecto hay muchos traba-

1. Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid, 1984), p. 280.

jos. Sólo una frase de Morales Padrón nos basta siquiera para intuir el alcance del impacto colonial: «En efecto, veremos cómo las riquezas americanas, verdadero Proteo de la mitología moderna, se transforman gracias a la vieja tradición intelectual sevillana, en Colegios, en bibliotecas y ediciones de lujo, en edificios, en esculturas y cuadros, en sonetos y comedias... Esa metamorfosis se hace más palpable todavía en el terreno de las artes plásticas, costoso refinamiento de toda civilización acaudalada»². Merced a esa situación tan favorable se organiza multitud de talleres artísticos.

Sin embargo la prosperidad de Sevilla apenas dura y ya a fines del siglo se detectan síntomas de una crisis inminente. La nueva situación desfavorable condujo al retraimiento en la demanda de obras de arte y, por ende, a la reducción de la comunidad de artistas y artesanos. Pero a pesar del empobrecimiento de la población, todavía se mantuvo pujante la Iglesia, con lo cual se iban a sostener ciertos niveles de creación artística. Esta institución incorporó a sus arcas una serie de rentas del campo muy fructíferas, con lo que sufrió en menor medida la decadencia comercial del antiguo emporio.

b) *Iglesia y nobleza como potenciadoras de la creación artística*

La Iglesia y la nobleza sustentaron en gran medida la producción de los obradores sevillanos, y potenciaron la circulación de sus productos por toda la región. La Iglesia, que había establecido en Sevilla la capitalidad del Arzobispado, tenía en sus manos la dirección de los asuntos espirituales, a la par que administraba grandes propiedades. Ambas cuestiones marcharon gracias a la fuerte disciplina organizativa impuesta desde las más altas instancias. A pesar de su concepción puramente espiritual del devenir, no dejaba nada de lo concerniente a la gestión de la materialidad descuidado. Todo era absolutamente controlado. La parcela artística también era objeto de especial atención. Los controles periódicos de los visitantes hacían factible el mantenimiento de todas las obras de arte, incluso incidían en su recuperación caso de ser necesario. Para el peritaje y revisión de estos bienes la Dignidad Arzobispal contaba con el auxilio de artistas de primera fila, quienes exportaban la estética sevillana a todas las localidades de la jurisdicción.

En el seno de esta institución se organizaron multitud de congregaciones cofradieras, que también impulsaron la movilidad de la obra de arte desde Sevilla hacia las poblaciones de su jurisdicción. A imagen y semejanza de las corporaciones penitenciales creadas en esta ciudad se habían ido gestando, desde el medievo, otras en las localidades de su órbita. Las de nuevo cuño locales imitaron toda la parafernalia de las hispalenses, desde el rito procesional hasta los signos identificativos. Toda la imagerie fue elaborada al modo de la sevillana, y preferiblemente en los propios talleres sevillanos, lo mismo que sucedió con las obras de platería y las de bordado.

También la nobleza se convirtió en un factor determinante de la expansión de lo sevillano. Ésta que había fundado su riqueza en la posesión de tierras, mantenién-

dose al margen de las actividades mercantiles, también sufrió durante la crisis económica del XVII. Ya se sabe que no era un sector de población muy amplio, que reunía a grandes potentados. Nada menos que catorce condes y cuarenta marqueses estaban avecindados en Sevilla en 1770, sin contar los Grandes y títulos de Castilla que también poseían en ella sus casas³. Todos ellos manifestaban con engreimiento su posición social, aún a costa a veces de sus mermados caudales. Sin poseer dinero en efectivo lograron adquirir infinidad de objetos suntuarios y otras obras de arte para hacer ostentación de una riqueza de la que ya no gozaban.

El estamento noble tenía también casas en los pueblos sevillanos, donde hacía acopio de obras de arte con la intención de labrarse lujosas casas. Marchena, Osuna, Bornos, etc, son localidades donde la aristocracia levantó sus palacios. A ello habría que añadir la existencia de una nobleza local que aspiró a imitar a sus congéneres de la capital. En suma, aún sin liquidez económica, los nobles consiguieron reunir importantes cantidades de obras de arte, adquiridas sobre todo en Sevilla. De este modo se estableció otro flujo circulatorio importante.

3. FACTORES DETERMINANTES DE CARÁCTER SOCIO-PROFESIONAL

a) *En torno al arte oficial*

Entre los factores que afectaron al talante del arte, hemos de reseñar el de la responsabilidad de las instituciones competentes, en especial el Arzobispado y el Deán y Cabildo de la Catedral. Dichos organismos religiosos tenían la misión ineludible de proponer las directrices a partir de las cuales se regiría la ejecución de las obras de arte —de envergadura— situadas bajo su tutela, es decir, las fábricas parroquiales y algunos de sus enseres no privatizados. Habitualmente, quedaba al recaudo de estas dignidades los propios edificios y los retablos mayores. Cada vez que algunos de estos templos necesitaba alguna reparación de cierta consideración, su clero pasaba aviso al Arzobispado; la autoridad competente, el Provisor y Vicario General, si lo creía conveniente, enviaba al Maestro Mayor de fábricas, quien giraba una visita para cerciorarse de las obras que necesitaba la iglesia.

Las visitas del arquitecto oficial alcanzaban a todas las localidades de la jurisdicción eclesiástica. Indudablemente, por este motivo, existe un arte oficial que responde a las ideas de los Maestros Mayores, con una impronta sevillana o al menos elaborada en el mismo crisol.

También podríamos considerar con tintes de oficialidad el arte de los plateros. Los artífices de la plata se encontraban fuertemente sojuzgados por las ordenanzas del gremio o colegio. Por ejemplo, uno de los instrumen-

2. Francisco Morales Padrón, *La ciudad del quinientos* (Sevilla, 1977), p. 284.

3. Francisco Aguilar Piñal, *Siglo XVIII*, tomo V de la «Historia de Sevilla» (Sevilla, 1982), p. 116.

tos más poderosos para la propagación de los modelos de piezas fue el libro de exámenes: nada más evidente que el caso del patrón aparecido a mediados del XVIII, donde se introdujeron las nuevas formas del rococó; de inmediato se reflejó en la producción contemporánea, incorporándose desde entonces estos motivos a las obras de los distintos maestros. Hay una queja latente en las ordenanzas de 1699 por el éxito de la técnica de la filigrana. En el fondo lo que más duele es la ruptura que esta moda puede comportar: «...de algunos años a esta parte se ha perdido la buena observancia y costumbre que siempre tubo este arte en los dibujos que se debían mostrar a los que pedían aprobación por aberse aplicado todos los mas a aprender las piezas de filigrana...»⁴.

b) Urbanización y comarcalización

A nadie sorprende la afirmación de Maravall, hoy en día admitida, sobre cómo durante el barroco se asistió a un proceso de urbanización gigantesco, sin precedentes⁵. Ello repercutió en el fortalecimiento del espíritu municipal, fomentado por las propias autoridades locales. Asimismo la precariedad de las comunicaciones, incidió en la aparición de una cierta dinámica comarcalizadora. Las localidades cercanas y afectadas por los mismos fenómenos geográficos tendieron a aproximarse en el desarrollo de las actividades comerciales. Desde muy temprano se observa ese acercamiento, apareciendo comunidades como las de la serranía de Aracena, con capital *de facto* en dicha ciudad; o la campiña sevillana, con tres villas destacadas, a saber, Carmona, Marchena y Utrera; también el Aljarafe, con un centro privilegiado en Sanlúcar la Mayor, y el Condado de Huelva, donde se enseña la Palma. Este nuevo marco social tuvo la consiguiente respuesta en el ámbito de la creación artística. En más de una ocasión se ha notado cómo los artífices que alcanzan cierto prestigio en una localidad acaban moviéndose por otras villas de la misma comarca.

Este hecho chocó con el criterio impuesto por el poder estatal, de modo que en el curso del XVIII se procedió a revertirlo. Desde Madrid se impuso la demolidora maquinaria gubernamental para instaurar su proyecto centralista, de modo que la autonomía municipal fue prácticamente anulada. La introducción en el gobierno local del Corregidor, como representante estatal, hizo del mismo «un órgano del poder central del Estado»⁶. Paralelamente a esta contestación oficial a los localismos, se dio otra en el mismo sentido con respecto al hecho artístico, al fundarse la Academia de San Fernando. Ello obedecía, por otro lado, al espíritu aperturista de los Borbones, emulando procesos similares habidos en Europa. A través de estas manipulaciones monárquicas se pretendía acabar con la carga de tradición en el ar-

te español. Sin embargo, el efecto fue muy contradictorio, pues lejos de reparar en estas medidas estatales, los artistas locales fijaron aún más sus rancias ideas: se evidencia la coexistencia durante décadas de dos formas de contemplar el fenómeno, de un lado la proveniente de los mismos centros de poder, cercanos a la realeza, que siguen sus propuestas, y la de los que siguen aferrados a la tradición más puramente hispana, de fuertes resabios de los tiempos austriacos. Por eso el arte va a oscilar entre los postulados cortesanos y los populares. Sevilla es una ciudad donde se van a dar las mayores contradicciones en este sentido. Pues aunque van a circular aires de renovación, seguirá imperando la tradición. Tal vez en tanto se mantenga vigente el espíritu acomodaticio de los artistas, lejos de toda novedad, éstos se harán acreedores de las simpatías localistas. Es decir, los centros locales siguieron adheridos a la estética más puramente barroca, y en contra de los postulados innovadores. Se dan casos tan espectaculares como el de Fuentes de Andalucía, donde la moda colorista de los alarifes de la tierra se impuso a cualquier otra vía artística. Sólo se admitió la imposición académica en el caso de las Casas Capitulares, donde se plasmó el criterio de un maestro neoclásico⁷.

c) Vías de comunicación y medios de circulación

Hasta el segundo decenio del siglo XVIII no se acometen con cierta regularidad obras de acondicionamiento en la red viaria; no obstante los avances más espectaculares en este sentido tienen lugar a partir de mediados del siglo. Hasta entonces «son frecuentes las quejas sobre el mal estado de los caminos, la inexistencia de éstos y, en general, sobre el elevado coste de los transportes»⁸. El ímpetu en la construcción de caminos obedece más que nada a intereses de carácter económico y político. Más arriba hemos visto cómo el estado quiere acabar con los regionalismos, interviniendo de manera más eficaz en el control municipal; pues bien, llevar a cabo esa tarea pasa por mejorar las vías de comunicación. Es una vieja aspiración ilustrada. De paso se consigue agilizar las redes comerciales. Decían Quesnay y Mirabeau el Viejo que la ciudad «debe ser mantenida dentro de límites rígidos; lo que debe ser reformado es el territorio en cuanto sector impulsor de la economía»⁹.

d) El transporte de las obras

«Con más lo que costare el cajón en que ha de yr la dicha ymagen y la estiva y aderezos que para que llegue en toda perfección a la dicha ciudad...» El clérigo limeño Juan López de Vozmediano, en principio, tenía que

4. José Gestoso, *Diccionario de los artífices sevillanos que florecieron...* t. I, (Sevilla, 1899), p. LXII de la Introducción.

5. Véase el capítulo cuarto de su obra: *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1986, 4ª ed.).

6. Gonzalo Anes, «El Antiguo Régimen. Los Borbones», en *Historia de España Alfaguara* (Madrid, 1975), pp. 321-323.

7. Ventura Rodríguez dio unas trazas para sustituir las de los arquitectos fontaneros. Supuso el trueque de la exaltación formal por

la pureza lineal. Véase, Antonio Sancho Corbacho: «Juan y Alonso Ruiz Florindo, arquitectos del siglo XVIII en Fuentes de Andalucía», *Archivo Español de Arte* (Madrid, 1943), pp. 336 y ss.

8. Gonzalo Anes, *El Antiguo Régimen...*, o.c., p. 313.

9. Citamos la referencia de José Miguel Morales Folguera, «Los caminos españoles: Sus autores y promotores en el siglo XVIII», en *Los caminos y el Arte*, t. II, p. 7.

pagar esta partida extra para asegurar el envío de una Virgen del Rosario hasta su casa¹⁰. El embalaje era primordial para evitarle en todo momento daños a las obras de arte que recorrían las distancias que separaban el taller y el lugar de acogida. No obstante, no era nada esta tarea en comparación con otra que debía resolverse con extrema cautela, nos referimos a la elección del vehículo para los portes. El mejor, tanto por la capacidad como por la seguridad, era la carreta. Lenta pero segura. Cuando era una localidad situada a orillas del Guadalquivir, era preferido algún medio de navegación.

e) *El artista en sus desplazamientos*

El artista sentía la más de las veces grandes reparos a realizar los desplazamientos que el comitente le imponía para ejecutar una obra. Desde luego aquél que no tuviera perentoria necesidad de trasladarse a una localidad alejada de su lugar de residencia, renunciaba a ello. Señalemos cómo a raíz de ciertas vinculaciones con entidades locales estos individuos se ejercitaban en una práctica muy común, el apoderamiento. Poderes para vender sus piezas y poderes para cobrarlas. Eso sucedía siempre en obras de poco tamaño, como las de orfebrería, o de pintura. Pero si eran de mayores proporciones era inexcusable la presencia del maestro en el lugar en donde iba a situarse. Eso pasa con los retablos, conjuntos pictóricos murales y las construcciones arquitectónicas. Pero el proceso creador suponía una serie de fases, algunas de las cuales no exigía la presencia del maestro. El arte de la retablistica es uno de los más ricos en incidencias de las que han quedado bastantes testimonios documentales. Y nos pueden servir perfectamente para ilustrar estos extremos que venimos comentando.

No era una norma establecida, pero sí un hecho lógico, el que el cliente acudiera a la casa del artífice para contratar sus servicios. De ahí que constantemente aparezcan las cartas de obligación en las escribanías públicas hispanas. En cambio, una vez acabada la obra era el artista quien debía moverse. Indudablemente entre las etapas de ensamblaje de una máquina de éstas se encontraba la de la colocación en su lugar. Ello requería la asistencia del constructor al sitio elegido, y a veces cuando se asentara cada uno de los cuerpos del mismo. Eso ocurrió, o al menos se le exigió, a Andrés de Ocampo con ocasión del compromiso escrito al hacer el retablo mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria, en el Arahal: Iba a cobrar «luego y cada e quando quel susodicho aya acavado de asentar el dicho retablo en la yglesia del dicho convento, lo qual a de ser obligado de ir desde esta dicha ciudad a ello a costa del dicho convento, dándole desde el día que saliere hasta que buelva a esta dicha ciudad mula y de comer, y todo lo que más que vbiere menester...»¹¹.

10. Contrato firmado por Juan Martínez Montañés con Juan López Vozmediano, el 3 de enero de 1620. Publicado por José Hernández Díaz en los *Documentos para la Historia del Arte Andaluz*, II (Sevilla, 1930), pp. 60-61.

11. Obligación de Andrés de Ocampo para hacer el retablo mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria, del Arahal. Está fechado el 1 de octubre de 1621. José Hernández Díaz, *D.H.A.A.*, II, pp. 28-32.

Resulta penoso para un hombre de unos setenta y un años, justo dos antes de su muerte, tener que recorrer a lomos de mula la distancia que separa Sevilla del Arahal. Ni que decir tiene que no todos aceptaban esta dura condición. Por ejemplo, Diego López Bueno no transigió en este punto cuando adquirió el compromiso de hacer el retablo del Bautista para la cofradía de San Pedro de Marchena. Para ello «el dicho Diego Lopes a de enbiar un oficial que asiente la dicha obra...»¹² Tal vez la diferencia estriba en la distancia de categorías.

En lugar de estancia el ensamblador iba a disfrutar de las mejores condiciones para su trabajo reposado. Debía de alojarse muy cerca del local donde se erigiría el retablo; el taller, por otro lado, estaría en las inmediaciones, incluso en el mismo edificio. No podemos dejar de transcribir un párrafo muy sugerente, donde quedan bien expuestas las circunstancias vividas por un maestro cada y cuando fuera a instalar un retablo. Nos referimos a las normas estipuladas por Martínez Montañés para hacer la obra del altar mayor de San Isidoro del Campo, del pueblo sevillano de Santiponce: «Y es condición que el dicho convento a de dar a el maestro, los días que se hallare en casa, la ración de un frayle para su persona, y para dos ayudantes escultores mancebos la ración hordinaria que dan a los demás oficiales... Y es condición que el dicho convento a de dar a el maestro un aposento con cama e ropa limpia, si él no la trujere de su casa, y éste con su llave, y a los demás oficiales ensambladores y escultores dará el dicho convento cama e ropa limpia, una cama para dos, y candiles para que se acuesten. Y es condición que el dicho convento a de dar a los oficiales pan y bino, e carne e pescado, azeite e binagre... Y mas es condición que el cocinero del convento o el de la gente los a de guisar la comida dándole el dicho maestro alguna cosa, e sólo pondrá el convento leña e agua e zal»¹³.

En el mismo brete que estos artistas se podían encontrar los doradores, pues también se dedicaban a labores en un soporte prácticamente inmueble.

El arquitecto de fábricas no necesariamente debía sufrir estos inconvenientes. Si acaso bastaba con girar algunas visitas para cerciorarse de la fidelidad de plasmación de su proyecto. Sabido es que en cualquier obra arquitectónica hay un maestro tracista, o ideador de los planos, y un ejecutor de los mismos. La elección de unas trazas solía recaer en un maestro sevillano, cuando no en el propio maestro mayor, en tanto que la elaboración constructiva quedaba al cargo del alarife local o próximo a la villa.

f) *La huida de los artífices*

El artista barroco crea sus obras a la medida del cliente, y en modo alguno puede permitirse el lujo de liberar-

12. Compromiso notarial otorgado el 28 de julio de 1631 por el que Diego López apodera a Luis Ortiz de Vargas, entallador y arquitecto, para que éste firme el contrato. José Hernández Díaz, *D.H.A.A.*, II, pp. 84-85.

13. Juan Martínez Montañés se compromete a hacer el retablo mayor del monasterio San Isidoro del Campo, situado en la localidad sevillana de Santiponce. Tuvo lugar el acuerdo ante notario el día 16 de noviembre de 1609. José Hernández Díaz, *D.H.A.A.*, II, pp. 50-57.

se de este yugo. De ahí la monotonía de los tipos y las soluciones formales. Ante la excesiva reiteración y la absoluta mediocridad, sobran los artífices, máxime cuando este hecho coincide con una crisis económica como la del XVII. Si a ello unimos la acuciante presión fiscal que acaban ejerciendo las autoridades municipales [La exportación de bienes muebles fuera de los límites de la ciudad de Sevilla conlleva el pago de una serie de gravámenes, en especial la alcabala *del viento*] y el peso agobiante de la normativa gremial¹⁴, resulta fácil entender cómo al pintor, escultor o platero, no les queda opción más cómoda que alejarse de la metrópoli. No obstante esta diáspora es lenta y progresiva, de modo que durante el XVII apenas se observa, en tanto que en el curso del siguiente se da una evolución vertiginosa de esta dinámica escapista.

4. REGULACIÓN CRONOLÓGICA

Entre el XVII y el XVIII hay una substancial diferencia en cuanto al desarrollo del centro artístico sevillano. Ya de partida ambas centurias están separadas por un hecho dinástico crucial, la sucesión de la familia Austria por la de los Borbones, un evento que marcó la evolución histórica del país. Ante todo fue un cambio de concepciones políticas y por ende, como hemos resaltado, una transformación a nivel social y económico. Coincide con la renovación dieciochesca la aparición de talleres para la producción artística en los ámbitos locales. Conforme retrocedemos en el XVII se va haciendo más raro el arraigo de artífices en los centros de población locales, efecto contrario al que se da durante el siglo siguiente. En el setecientos aparecen multitud de talleres en dichos lugares.

5. LAS LOCALIDADES DEPENDIENTES

Indudablemente Sevilla es el epicentro del gran movimiento creador de arte en la diócesis. A partir de él va descendiendo en intensidad a medida que las poblaciones se alejan y se reducen en tamaño. Si procedemos a efectuar una clasificación en función de los parámetros ya estudiados, podemos reconocer, entre otros, los siguientes grupos:

— Localidades de gran tamaño que por su relativa proximidad a la capital gozan del beneficio de la presen-

cia de artistas sevillanos. Entre ellas se encuentran las que por el interés de su situación geográfica o por el indudable valor económico, consiguen que dichos individuos opten por radicar en ellas. Las muestras más evidentes son Carmona, Utrera y, en menor medida, Marchena, donde el arte presenta notables concomitancias con el sevillano, a pesar de tener talleres propios; sufrirían graves ingerencias de la capital en sus propias creaciones.

— Osuna y Écija, en cambio, a pesar de su tamaño y riqueza, sufren las consecuencias de las largas distancias que las separan de la capital. Es fácil descubrir en ellas la presencia de artífices locales u oriundos de otros puntos de la geografía andaluza, sobre todo Córdoba y Granada o Málaga. A veces es difícil hallar pruebas palpables de la intervención de artífices hispalenses. Sólo aquéllos que trabajan a las órdenes de la mitra dejan sobradas muestras de su producción (el caso más evidente es el de los maestros mayores de obras).

— Aquéllas que tienen menor atractivo por su oferta laboral y sobre todo a causa de las largas distancias, es el caso de Lora del Río o Estepa, se ven afectadas por la heterogeneidad. La primera, además de los profesionales sevillanos, tiene entre sus muros a astigitanos y cordobeses; la otra, en cambio, tiene mayores influencias malagueñas.

— Las más pequeñas se ven inmersas en un marasmo de influjos de tipo comarcal, es decir, se someten a las localidades inmediatamente mayores y próximas. Carmona envía sus artesanos y artistas a Alcalá de Guadaira o Mairena del Alcor; Utrera a los Molares y El Coronil; Écija los introduce en Fuentes de Andalucía y La Campana; Jerez de la Frontera en Lebrija, etc.

— Todas las localidades que sobrepasan lo que es el actual marco provincial, por ejemplo, Teba, Campillos, Encinasola, Espera, etc., suelen quedar un tanto abandonadas por el colectivo hispalense; sólo en aquellos aspectos que dependen de la jerarquía episcopal tienen garantizada la asistencia artística.

Todos estos centros, en mayor o menor medida, presentan un arte que se encuentra interferido o dominado por el de la metrópoli. Por otro lado, entendemos como arte influido el de lugares más lejanos, como el producido en la provincia pacense o el que podemos encontrar en las Canarias, así como el de numerosas localidades que radican en el continente americano.

14. En el gremio de plateros es en el que hay una mayor evidencia de este extremo, con una férrea disciplina.

ASTURIAS Y SUS «CENTROS» DE SUMINISTRO ARTÍSTICO. RENACIMIENTO Y BARROCO

Germán Ramallo Asensio
Universidad de Oviedo

Tan sólo en los momentos conocidos como Reino Asturiano, y más concretamente en el siglo IX, ha sido Asturias exportadora de ideas artísticas, «centro» difusor de vanguardia que se vio reflejado en sus zonas colindantes como Galicia y León. En los otros tiempos ha necesitado importar artistas e ideas de otros lugares más privilegiados, pues incluso, lo más destacado de sus hombres, artistas incluidos, han abandonado su territorio por las pocas posibilidades que allí podían conseguirse.

No obstante, siempre ha pesado sobre el asturiano su amor por la tierra de origen, lo que le ha hecho favorecerla en cuanto ha podido, así como el sentido de su antigua hidalguía y la consciencia de haber sido instrumento fundamental en la recuperación de la España cristiana y europea, algo que se ha reflejado en el afán por no quedar aislados, aunque geográficamente si lo estuvieran, y los que más.

Ya en el siglo XI se notan estos esfuerzos por estar al día en la sorprendente colegiata de Teverga (1069), y sobre todo en los restos románicos del monasterio de San Pelayo de Oviedo (1056)¹, y lo mismo sigue evidenciándose en el XII con las obras románicas realizadas en la basílica de El Salvador que sólo llegaron a finalizarse en su Cámara Santa con el Apostolado, auténtica obra maestra del románico nacional, y en la torre llamada «románica», también obra señera dentro del estilo. No quisiera pormenorizar mucho en este período histórico ya que no es este el que anuncia el título de mi comunicación y además, hay ahora otras personas que lo investigan, sin embargo sólo quiero recordar la existencia del Libro de los Testamentos (c. 1120) y la del Arca Santa (1075), como claros exponentes de esos raros ejemplos «geniales» que pueden encontrarse en esta región, que son producto de los desvelos expuestos atrás.

Para la última década del siglo XIV se toma la decisión de renovar por completo la ya antigua basílica de El Salvador, basándose para ello concretamente en su mucha antigüedad y honra². Ello, como es lógico iba a poner en contacto de nuevo la aislada Asturias con los centros de la vanguardia artística que, si no quedan muy claros a la hora de la procedencia de las trazas, pronto comienzan a individualizarse León y Palencia como continuados cen-

tros de referencia artística³. La obra se termina con el siglo XV, y para 1500 se plantea su cierre con una fachada flanqueada de torres, siguiendo el ejemplo de las más señeras catedrales españolas: la de León y la de Burgos.

EL SIGLO XVI

En el primer año de este siglo se convocaron a los maestros de las catedrales de León y Burgos para que, junto con el de Oviedo (y Palencia), Bartolomé de Solórzano, presentaran trazas para la fachada de la recién terminada catedral de San Salvador de Oviedo. El de Burgos no asistió y por ello quedó la pugna entre el de Oviedo y Juan de Badajoz, el viejo, como maestro de León. Ganó este último que se hizo cargo de la obra inmediatamente y con ello continuó la vecina capital implantando su estética en el templo ovetense también en el siglo XVI.

Ese mismo eco leonés se va a reflejar en otro de los monumentos importantes del Oviedo del siglo XVI; me refiero al monasterio de benedictinos o de San Vicente. Aquí, hacia el final del primer tercio de siglo se comenzarían las obras de sustitución del antiguo edificio románico por otro moderno y de más envergadura. Lo más antiguo de esa nueva fase es el piso bajo del claustro que siempre se ha atribuido a Juan de Badajoz el Mozo, relacionándolo con la situación de su padre en la fachada de la catedral. La verdad es que tal atribución resiste bien el análisis estético ya que este claustro es muy similar (aunque más pobre de factura) al del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes, trazado por este arquitecto en 1537⁴. O incluso, si queremos facilitar las cosas, ya que parece que el tal arquitecto no estuvo en Oviedo, podemos pensar en Pedro de la Tijera, aparejador en la fachada de la catedral a partir de 1530, formado en León con el viejo maestro y colaborador de su hijo, de quien pudo muy bien tomar esa traza.

La tercera obra importante que se inicia en Oviedo en el siglo XVI, se sitúa también hacia la década de los treinta, pero esta vez, al cambiar de usuarios, cambiamos

1. G. Ramallo, «El hipotético pórtico de San Pelayo de Oviedo», *Actas del V C.E.H.A.*, Barcelona 1984.

2. F. Caso y G. Ramallo, *La catedral de Oviedo*, Ed. Everest, p. 30, León 1983.

3. Actúan primero los flamencos Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas (1449), luego Juan de Candamo, asturiano educado artísticamen-

te en León (1459-1489) y por último Bartolomé de Solórzano, maestro mayor de la catedral de Palencia; F. Caso, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Universidad de Oviedo, 1981.

4. G. Ramallo, «El Renacimiento», dentro de *Enciclopedia Temática Asturiana*, Silverio Cañada Editor, Gijón 1981.

también de centro estético. Ahora son los dominicos los que han de hacer convento e iglesia y, aunque la construcción de ambas cosas estén relacionadas con un local Juan de Cerecedo «el mayor en días», la fuente de inspiración, quizás la traza, hay que buscarla en Salamanca, en el convento de San Esteban, obra de Juan de Álava y luego Fr. Martín de Santiago⁵. La iglesia, con sus proporciones, trazado de ventanas y diseño de pilares, nos lleva al de Álava; sin embargo el claustro incide más en el arte del segundo que, como sabemos, a partir del año 33 fue encargado de supervisar todas las obras que se hicieran en la provincia de Castilla. Más avanzado parece el esquema utilizado en la portada y como tal, producto de un tracista que ya hubiera asimilado las propuestas que estaban hechas a finales del rico primer tercio de siglo; por ello, y aunque aún no se haya señalado, me hace pensar en el estilo de Rodrigo Gil, vinculado con Oviedo desde 1572, aunque este diseño habría que situarlo unos veinte años antes.

Durante el 2º tercio de siglo se van obrando estas importantes edificaciones sirviéndose de maestros locales, o foráneos de poca entidad que, a su vez, parecen tener una relativa movilidad en las provincias del entorno⁶.

Hasta ahora sólo hemos hablado de arquitectura, pero hay también otra obra de envergadura que se hace en Asturias en el primer tercio del siglo y que plantea la necesidad de escultores y pintores; me refiero, claro está, al retablo mayor de la catedral, importante máquina que cubre todo el frente del presbiterio y que, junto a Toledo y Sevilla es de lo mejor que se hace por estos años en esta modalidad. Para él también hay que echar mano de artífices foráneos y así la parte de arquitectura y escultura corre a cargo de Giralte de Bruselas (1511), siendo éste ayudado por el palentino Juan de Balmaseda en la parte escultórica. Para la pintura se pensó en principio, y llegó a venir a Oviedo, en Alonso Berruguete (1522), pero el trato por motivos oscuros no llegó a cuajar y así contactaron con León Picardo, de Burgos, y Miguel Bingeles, terminándose la obra en 1531. Como vemos, una vez más, se acudió a León y a Burgos, los dos centros que habían sido también decisivos para la obra arquitectónica.

Asimismo de Burgos vienen los artistas que se encargaron de las vidrieras del templo; entre 1509 y 1510 fueron instaladas por Diego de Santillana, auxiliado por el también burgalés Arnaldo.

Y también se relaciona con la misma ciudad el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Llanes, villa muy oriental con lógicas relaciones con la Montaña y por tanto con Burgos. De él sólo se sabe que se estaba obrando por un artista de Saint Omer, en 1517⁷. Pero desde

luego su huella estética hay que buscarla por entre la producción burgalesa tanto en su arquitectura, escultura (lo más extranjerizante) o pintura, cercana en algunos aspectos al León Picardo que pintó el retablo mayor de la catedral.

Ahora bien, lo cierto es que a partir de los años finales de este primer tercio de siglo, Burgos va a desaparecer prácticamente como centro de influencia, reforzándose la zona occidental de Castilla, sobre todo Valladolid y Palencia. Allí hay que buscar al maestro del retablo mayor de Pola de Allende, así como el del precioso relieve del Descendimiento de la catedral, obras ambas de mediados del siglo XVI⁸.

La cosa comienza a cambiar al llegar al último cuarto de este siglo; con las obras que se inician de nuevo o las remodelaciones de las anteriores, comienza a tomar mucho auge la zona vallisoletana y su área de influencia. Podemos convenir que es algo lógico sólo con que recordemos que, efectivamente, esa ciudad se erige en cabeza indiscutible a nivel político y asimismo artístico, pero ello también nos demuestra como Asturias no sólo va buscando lo más próximo, sino lo mejor entre lo más próximo.

Las obras nuevas son: la Universidad, el colegio e iglesia de los jesuitas, y los monasterios benedictinos de San Pelayo, de Oviedo, y San Juan de Corias; las que se remodelan: la torre de la catedral, la iglesia del monasterio de San Vicente y la del convento de dominicos.

Para el primer edificio, fundación de D. Fernando de Valdés y Salas, se cuenta con trazas de Rodrigo Gil de Hontañón (1572) que luego, quizás serían reformadas por Juan del Ribero Rada que a partir de ahora entra de lleno en la órbita asturiana⁹. También Rodrigo Gil es el encargado de dar nuevo diseño al remate de la torre y el responsable de que se añada un cuerpo, muy bien armonizado con el tardogótico dominante y con un movimiento en planta nada usual en nuestra arquitectura nacional, no obstante que su alzado y decoración sean bastante arcaizantes para el 1575 en que se trazó¹⁰.

Sin embargo para el resto de las actuaciones se iba a contar con gente más joven, y por tanto más moderna, y estos, trasmeranos casi en su totalidad, estaban en la órbita de Valladolid y su zona de influencia.

Para remodelar San Vicente y trazar San Juan de Corias se contó con Juan del Ribero, tanto por el contacto habido a través del edificio de la Universidad, como por el buen trabajo que venía haciendo, primero en León, y luego en Valladolid, en San Benito el Real, casa de la que dependían los monasterios de Oviedo¹¹. Para trazar la iglesia de San Pelayo se eligió a Leonardo de la Cajiga (1592)¹², otro de los arquitectos que habían asumido el lenguaje monumental y desornamentado y que habitual-

5. José Fernández Arenas, «Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca», B.S.A.A., Valladolid, 1977. Este autor atribuye la traza de Oviedo a Fr. Martín de Santiago por estética y por la fecha en que se comienza la obra.

6. Sobre todos ellos, los de Cerecedo, grupo de artífices de la arquitectura que ahora están en proceso de investigación por Dª Pilar García Cueto en lo que será su Tesis Doctoral.

7. M. C. Morales Saro, «El retablo de Santa María de Llanes», B.I.D.E.A., n. 84-85, Oviedo 1975.

8. G. Ramallo, «El Renacimiento», dentro de *Enciclopedia Teológica Asturiana*, p. 340-341.

9. C. Miguel Vigil, *Colección Histórico Diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo 1889, p. 458 e I. Pastor Criado, *Arquitectura Purista en Asturias*, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987, pp. 65-67.

10. F. Caso, *La construcción...*

11. I. Pastor Criado, *op. cit.*

12. J. A. Samaniego Burgos, *Arquitectura del Monasterio de San Pelayo de Oviedo*, Memoria de Licenciatura leída en Oviedo 1978, inédita.

mente trabajaba con los vallisoletanos. Y para el colegio e iglesia de San Matías, los jesuitas, se contó con Juan de Tolosa desde 1584¹³, aunque también se ha atribuido esta iglesia a Juan de Nates¹⁴.

Estos arquitectos, debido a su valía profesional, habían de ocuparse de otras muchas obras que se extendían por todo el cuarto noroccidental de la Península, y por ello, habían de dejar aparejadores de su confianza que dirigieran la materialización de la obra; maestros de poco resalte pero seguramente buenos prácticos que se ejercitaban en estas obras «periféricas» y luego pasaban a otras de mayor envergadura, como por ejemplo sucedió con Domingo de Argos que terminó trabajando en Lerma, en el año 1613¹⁵. Pero lo importante es que se iban materializando nuevos modelos, trazas modernas de buenos maestros y con ello se avanzaba en el necesario cambio estético y formándose artífices locales que, aunque degenerando los modelos y simplificando las soluciones, podían ir extendiendo las novedades por el resto de la región, aún a los rincones más apartados.

Por último y para cerrar este siglo XVI, veamos lo que sucede con otras manifestaciones artísticas, concretamente la platería¹⁶. La catedral cuenta con cuatro preciosos cetros de plata dorada realizados en 1527 por el leonés Enrique de Arfe; ellos dan muestra de cómo también en este arte la relación con la vecina ciudad era continua y fructífera, pero para reforzar más la afirmación, si se consulta la relación estadística realizada por Y. Kawamura en su citado reciente estudio, veremos que son un total de 10 las piezas procedentes de allí, frente a seis de Valladolid, dos de Burgos, y una sola de Toledo. Bien es cierto que estamos contando sólo con lo aún existente y muchas otras habrán desaparecido o no habrán sido localizadas, pero esto afecta a las de uno u otro lugar y la estadística como tal sigue siendo válida.

UN CASO EXCEPCIONAL, EL MECENAZGO DE VALDÉS DE SALAS

Ya hemos hablado antes de la construcción de la Universidad, fundada por D. Fernando de Valdés, para la que se escritura con Rodrigo Gil en 1572, pero luego dirige desde el 75 Juan del Ribera Rada. En esa fecha, el maestro Gil estaba en Salamanca, pero seguramente su elección pudo venir condicionada por haber hecho ya para el mismo cliente su fastuosa colegiata en Salas, villa de origen del Inquisidor. Esa iglesia era la destinada para recoger los sepulcros de sus padres y el suyo mismo, y para su factura se eligió nada menos que al mismo artista que, venido de Italia, estaba realizando los de El Escorial para el rey, su padre y su familia: Pompeyo Leoni. Para él se realizó un gran mausoleo de cuerpo con tres

calles y ático, poblado con su efigie orante, sus acompañantes (tres) y siete virtudes, y para sus padres una pequeña estructura de hornacina única para cada uno, situada a ambos lados del presbiterio¹⁷. Para traerlo en carros se tuvo que ir abriendo la carretera, pero una vez más, y definitivamente, podemos comprobar como el mayor aislamiento no ha de ser óbice para el retraso artístico o cultural, aunque indudablemente, es un condicionante muy decisivo.

Para completar sus fundaciones, tanto la Universidad, como la Colegiata, se necesitaban los retablos adecuados, pero esta obra ya fue decisión de los testamentarios y la importancia de los artífices descendió un tanto; tanto para uno, como para el otro, se contactó con Juan Ducete, del Taller de Toro, que si bien no llegó a alcanzar la calidad de su sobrino Sebastián, si realizó un par de obras de notable altura, y en algunos detalles, sobresaliente (sobre todo en lo tocante al retablo de la colegiata) y sirvió para establecer una fecunda relación con este centro artístico que se materializó después en una sillería de coro para el monasterio de Corias, y un monumento de Semana Santa para la catedral¹⁸. Para todas estas obras ya estábamos en el siglo XVII: 1606 los dos retablos y 1612 y 13, la sillería y monumento, pero su comitente excepcional, su estética ciertamente arcaizante y el ser complemento de obras del periodo anterior, nos ha llevado a introducir las en este apartado especial.

EL SIGLO XVII

En lo concerniente a la arquitectura las primeras décadas del siglo se ocupan en avanzar sobre los edificios proyectados en los últimos años de la centuria anterior. Hay que llegar ya a los años 20 para encontrar obras de envergadura: Ayuntamiento y girola de la catedral; y ya tras ellos, se continuará con otros ejemplos, tanto de carácter civil como religioso que irán trayendo a la provincia una nutrida colección de maestros más o menos importantes, así como propiciando la formación de otros locales que poco a poco irán haciendo menos necesaria la dependencia foránea.

En la escultura, a partir de la cuarta década se vive un momento de esplendor gracias a un maestro local formado fuera: Fernández de la Vega; y ya al entrar en los últimos veinte años, con un forastero afincado aquí: Antonio Borja. Ambos se nutren en la estética vallisoletana y es ella la que se enseñoreará de las esculturas aquí producidas hasta casi la mitad del siglo siguiente.

La pintura, la poca que se puede encontrar de este siglo, es importada y Valladolid su centro emisor: Diego Valentín Díaz.

13. J. M. Patac y E. Martínez, *La Historia del Colegio de San Matías*, Gijón 1976, p. 11.

14. A. Bustamente García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano, 1541-1640*, Valladolid 1983, p. 93.

15. Bustamente, *op. cit.*, p. 491.

16. Datos sacados de la Tesis Doctoral de D^a Yayoi Kawamura, *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias du-*

rante el periodo Barroco, Universidad de Oviedo, mayo 1990, aún inédita.

17. E. Benito Ruano, «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeyo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», *Actas del Simposio Valdés Salas*, Universidad de Oviedo, 1968.

18. J. González Santos, «El Taller de Toro en Asturias», B.S.A.A. tomo LV, Valladolid 1989.

Y también en el arte de la platería lleva Valladolid la voz cantante con un nutridísimo grupo de piezas que se encargan a los plateros de la ciudad, o se compran directamente cuando se va a otros menesteres.

Así pues, puede decirse que la ciudad del Pisuerga se impone sobre las otras que han predominado en el siglo anterior. León, Burgos o Salamanca, pasan a ocupar un puesto muy secundario; sólo León, por su cercanía, sigue haciéndose presente, pero desde luego, sin la fuerza de antaño.

Como era costumbre, para las obras de importancia, se buscaba lo mejor y más moderno y así se hizo cuando se quiso acometer la nueva girola catedralicia. En principio intentaron conseguir una traza de Fr. Alberto de la madre de Dios (aunque no se le nombra se habla de «un carmelita de Madrid que tiene en esto gran nombre»), era el 1619, pero al no poder conseguirla, contactaron con Juan de Naveda, activo en la villa de Lerma, Burgos y León. Como vemos aparece ya Madrid que para la segunda mitad del siglo va a ser mucho más importante, así como el gran centro de las primeras décadas del siglo, la villa del gran Duque¹⁹. Mucho de su estética se ve reflejada en la obra catedralicia, así como en el ayuntamiento de Oviedo que, luego, pasando cuarenta años, se copiaría en Avilés.

El otro edificio importante, la colegiata de Cangas de Narcea, se construyó por traza venida de un centro exótico para estas latitudes: Granada. Pero ello fue debido a que su fundador, D. Fernando de Valdés y Llano era en aquellos años de 1636 arzobispo de Granada y contrató a Bartolomé Fernández Lechuga para que le trazase el templo que había de acoger su mausoleo²⁰.

Ya pasada la mitad del siglo se acometen en Oviedo nuevas obras de envergadura, tanto religiosas, como civiles, pero la mayoría de ellas, en lo que hasta ahora sabemos, se levanta con trazas de los trasmeranos que para estos momentos eran vecinos de la ciudad, sin duda porque ofrecía posibilidades de trabajo. La arquitectura que se hace entonces continua en mucho el estilo desornamentado del primer tercio de siglo pero creemos que mas por ahorrar lo superfluo del gasto en decoración que por una auténtica voluntad de estilo. De hecho, cuando el comitente es persona de posición y buena formación cultural y artística (caso de D. Bernardo Caballero de Paredes) podemos encontrarnos con obras tan monumentales y decoradas como en cualquier otro lugar de España²¹.

De entre los que suministran trazas están Ignacio de Caxigal y Melchor de Velasco, ambos podían haber hecho una gran labor en Asturias, pero el primero murió muy pronto, y el segundo se marchó enseguida a Galicia a hacer lo mejor de su obra²². Pero además de la existencia de tracistas, se nota a partir de los años 70 algún reflejo del *tratado* de Fr. Lorenzo de San Nicolás (porta-

da del monasterio de San Vicente) que habla de una implantación temprana de estos auxiliares de trabajo entre los trasmeranos actuantes en Asturias²³.

En la última década del siglo aparecen en la escena los Menéndez Camina, primeros arquitectos asturianos, de Avilés, que suministran trazas y que, frente a la dominante austeridad anterior proponen abigarradas decoraciones con voluntarias recurrencias al arte de principios del siglo XVI. Los datos que tenemos por ahora sólo nos hablan de Galicia como fuente para su formación, pero su propuesta es distinta a lo que allí se venía haciendo y bastante más «bárbara». Su actividad es profusa en las villas de Avilés y Gijón, así como en Oviedo, pero seguramente esa personalidad un tanto discordante no era grata a los clientes más exigentes y así, para levantar la iglesia de Santa Ana de Meres, en el año de 1700, se trae planta de Madrid que, según se dice en el documento de contrato para su construcción, era como la de San Lorenzo de El Escorial, pero la verdad es que lo que se materializó no se le parece en nada, estando incluso cubierta con estrellas de crucería, sistema abandonado a su tiempo pero retomado por los Camina y luego empleado por otros en el siglo XVIII.

En escultura, como ya he dicho antes, el foco para todo el siglo es Valladolid. Allí se forma Fernández de la Vega que hacia la mitad de la cuarta década ya está de regreso en Asturias. Su calidad es buena y ello le hace hacer obra para León, Medina del Campo, y Puente de la Reina²⁴. Pero a su muerte, el exigente monasterio de San Pelayo no quiere contar con ninguno de los artistas locales formados por él para hacer su nuevo retablo mayor y, tras el correspondiente pregón, se trae a Alonso de Rozas, escultor de Valladolid, que muere aquí, pero que se ve continuado por su oficial Antonio Borja, de Sigüenza, aunque formado en Valladolid²⁵; con él se renueva la sabia vallisoletana con movimientos más dinámicos y expresiones más marcadas, y ello quedará vigente hasta mediados del siglo XVIII.

De Galicia llegaron un par de maestros: Juan de Castro y Pedro Sánchez de Agrela. El primero para el retablo mayor de Grandas de Salime en 1626 y ya no hay otra constancia; el segundo para el de la Colegiata de Cangas de Narcea en 1638, pero éste hará tandem con Fernández de la Vega para ocuparse de la arquitectura de buen número de retablos. De todas formas, ambos aparecieron por villas del occidente asturiano, zona en que la relación con la vecina autonomía siempre ha sido muy clara a niveles de cultura popular. Pero además de estos artífices tenemos también constancia de la llegada de una traza de Domingo de Andrade para hacer un retablo en la capilla mayor de la iglesia de Celles (Siero); caso anómalo que puede explicarse si se piensa que para el 1695

19. Caso-Ramallo, *La catedral de Oviedo*, pp. 36-38.

20. A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, C.S.I.C., 1966, G. Ramallo Asensio, *Escultura Barroca en Asturias*, I.D.E.A., 1985, p. 266-267.

21. Subvencionada por él se construye la Nueva Cámara Santa de la catedral de Oviedo, obra en la que, en un segundo contrato que especifica la riqueza decorativa que se ha de añadir, se amplía el costo casi en un tercio. G. Ramallo Asensio, «Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio de Caxigal...» *Liño*, n. 6, Universidad de Oviedo 1987.

22. G. Ramallo Asensio, *Arquitectura Civil asturiana*, Ed. Ayalga, Salinas, 1978; *El Barroco en Enciclopedia Temática Asturiana*, Silverio Cañada, editor, Gijón 1981.

23. Resulta especialmente reconocible en la portada del Monasterio de San Vicente, obra de 1670, realizada por Juan de Estrada.

24. G. Ramallo Asensio, *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*; Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico y Consejería de Educación y Cultura del Principado, Oviedo 1983.

25. G. Ramallo, *Escultura Barroca...*, pp. 294-300.

en que se realiza la traza, el comitente: D. Pedro de Argüelles Celles y Valdés, era deán de la catedral de Santiago²⁶. Y a sólo esto se reduce la relación documentada con Galicia.

También la pintura nos muestra la vía de Valladolid durante este siglo. Los grandes lienzos del monasterio de San Vicente de Oviedo, en cantidad de cuatro, que estuvieron atribuidos a Fr. Juan Rizzi, se documentaron no hace mucho como obras del buen pintor de esa ciudad: Diego Valentín Díaz; y también asignable a él es un precioso cuadro de Santa Eulalia, patrona de la Diócesis, que se guarda ahora en la sacristía de la catedral y que, seguramente, fue un encargo oficial del Cabildo.

Asimismo, de Valladolid, vinieron los doradores del retablo mayor de San Pelayo: Manuel Martínez Estrada y Miguel Gerónimo de Mondragón (1687)²⁷. Y hay constancia documental de que el oro para este menester también se compraba allí²⁸.

En cuanto a las piezas de platería, son trece las piezas constatadas como procedentes de allí, frente a una de Salamanca y catorce de Madrid; como vemos la nueva capital arranca con fuerza en su influencia. Pero lo más normal era aprovechar los viajes a la capital castellana para hacer compras de objetos valiosos, y entre ellos las piezas de plata²⁹.

También con Valladolid se relaciona la evolución experimentada por las trazas plasmadas en los retablos. El del benedictino monasterio de Cornellana (c. 1604) se aproxima al del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo; el de la capilla de Santa Bárbara (Nueva Cámara Santa) de la catedral resulta casi idéntico al de las reliquias de la Colegiata de Villagarcía de Campos, aunque bien es cierto que el asturiano es cinco años anterior (1660 frente a 1665) algo que puede explicarse por la cualidad del obispo Caballero de Paredes que encargó y pagó el de la catedral ovetense; con Juan Fernández se relaciona el mayor y colaterales del monasterio de Corias (c. 1680), aunque tiene más concomitancias con los de la Clerecía (1673) que los obrados anteriormente en Valladolid y su provincia. Y también con los vallisoletanos hemos de relacionar la iconografía religiosa usada en la región, aunque bien es cierto que hay abundancia asimismo del San Juan Bautista gallego que arranca del modelo de Moure, otra de las claras, aunque escasas, referencias de Galicia³⁰.

MADRID, EL OTRO CENTRO DEL SIGLO XVII

Ya se ha visto en las piezas de platería como superan en una a las de procedencia vallisoletana. La importancia de Madrid, de todas formas, comienza a hacerse evidente hacia los años del último tercio del siglo. Esa Corte es la elegida por Carreño de Miranda (1614-1685) para su formación que se adelanta como pionero del numeroso grupo de artistas asturianos que marchará allí en los años finales del siglo y que dará sus frutos en el primer tercio del siguiente.

Pero también se trasponen desde allí las nuevas ideas religiosas y litúrgicas como demuestra la construcción de la capilla de Santa Eulalia en la catedral, sin duda transposición de la capilla de San Isidro, el Patrón, levantada en la iglesia de San Andrés. En efecto la una inspira a la otra. Santa Eulalia, patrona de la Diócesis, había siempre ocupado un lugar de dignidad en la catedral, pero nunca había gozado de una capilla para ella; en este caso se le construyó una monumental, de planta central con cúpula y bajo ella el baldaquino de cuatro altares, caso único en toda Asturias. Esto se hacía en 1692 por el arquitecto Francisco Menéndez Camina.

EL SIGLO XVIII

En este siglo decae claramente la influencia directa de Valladolid como centro artístico siendo suplantada por la Corte. En efecto a Madrid marchan los Villabrille y Ron hacia 1686, y al año siguiente sabemos que Juan Alonso estaba ya ejerciendo como maestro escultor. Mas hacia final del siglo, lo hizo Juan de Villanueva (nacido en 1681). Y asimismo por esos años lo hace Miguel Jacinto Menéndez (nacido en Oviedo en 1679)³¹. La verdad es que ninguno de estos asturianos, ni tampoco Carreño que les precedió, iban a tener mucha incidencia en su tierra de origen, pero sí es cierto que se contaría con ellos cuando hubiera que hacer alguna obra muy valiosa como por ejemplo las imágenes de los retablos de la colegiata de Pravia, atribuidas a Villabrille³², o las de los colaterales de la catedral, documentados como de Juan de Villanueva³³.

Pero además de estos estaban los artistas locales o actuantes en la región que demuestran una relación frecuente con Madrid, cosa que no sucedía en el siglo anterior. Así el cántabro Francisco Antonio Martínez Bustamente (Santander, 1680), se forma en esa ciudad, quizás con José García Hidalgo, y para principios del siglo ya

26. Id., *id.*, p. 251.

27. Id., *id.*, p. 296 y 333.

28. Sólo ya en el siglo siguiente se indica en los contratos que se ha de traer de Madrid.

29. Cuando Gómez Santirso, peregrino a Covadonga, ha de iniciar su viaje «se encargaron algunos obsequios especiales para los del Infiesto que se pidieron a Valladolid; C. Gómez Santirso, *Noticias de un peregrino de Oviedo a Covadonga, 1759*, Madrid 1965, p. 4. Asimismo, en el año 1628, unos vecinos de Soto de Luiña fueron comisionados por el resto de los vecinos para ir a Valladolid a comprar un cáliz, unas olieras de plata y un frontal para el altar mayor. Dato suministrado por Yayoi Kawamura, tomado del *Libro de Fábrica*, I, fol. 74.

30. Este modelo entra por el occidente asturiano antes de la mitad del siglo XVII, pero su copia se ve impuesta a Alonso de Rozas para reproducirlo en el retablo mayor del Monasterio de San Pelayo (1680). Ramallo, *Escultura Barroca*, p. 294.

31. Elena M.^a Santiago Páez, *Miguel Jacinto Menéndez, Pintor de Felipe V*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo 1989.

32. G. Ramallo Asensio, «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron», *A.E.A.*, n. 214, Madrid, 1981.

33. F. Bouza Brey, «Los altares del crucero de la catedral de Oviedo», *B.I.D.E.A.*, n. 20, Oviedo 1953.

está actuando en Oviedo³⁴. También el arquitecto Francisco La Riva Ladrón de Guevara (asimismo santanderino) que representa el máximo grado en su profesión en el primer tercio del siglo³⁵, tiene documentadas salidas a Madrid y allí muere en 1741. Y el escultor y arquitecto de retablos Toribio de Nava, en 1739 se trasladada a la capital para ver allí modelos de retablos que le inspiren para realizar la traza de los colaterales de la catedral.

Desde allí se remite una traza para el monumento de Semana Santa (1732) que luego no es llevada a cabo por la actuación de un enigmático sevillano llamado Pedro de Rivera, al que le encargan otra en 1739³⁶. Asimismo la traza para los citados retablos colaterales de la catedral, a la vez que allí se compran los colores, oro y plata para dorarlos y pintarlos³⁷. Y también desde allí mismo llegó otra traza para que el escultor Juan de Luxigo hiciera un retablo para una capilla particular de Cangas de Onís³⁸.

Y por no abundar más, veamos ahora que las obras de platería de procedencia madrileña son 45; Valladolid queda representado con dos piezas, mientras suben León y Salamanca con trece y nueve, respectivamente³⁹.

Lógicamente a partir de los años de la segunda mitad del siglo, sobre todo hacia los sesenta, esta relación se intensifica por las exigencias que impone la Academia de Bellas Artes, pero ahí no entramos ya que por ahora está en proceso de investigación⁴⁰ y por otra parte es un fenómeno común a toda España.

Galicia también sirve de centro difusor en este siglo pero con la poca intensidad característica. Sabemos que José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto local hubo de adaptarse a una traza venida desde allí para hacer el retablo mayor de Puerto de Vega (1747)⁴¹. Y mucho más importante fue la labor de tracista y dirección de D. Miguel Ferro Caaveiro, Maestro Mayor de la catedral de Santiago de Compostela que llevó a cabo para la reconstrucción del Monasterio de San Juan de Corias a partir del año 1773⁴². Como vemos, estamos otra vez

hablando de localidades muy occidentales en las que esa incidencia era la más lógica, aunque no se dio con la frecuencia que era de esperar.

También Cantabria volvió a estar presente, aunque a través de sus canteros; esos que llevaban su buen hacer por casi toda España, y mas concretamente por Castilla, León, Asturias y Galicia. Estuvo Bernabé de Hazas para la capilla del Rey Casto de la catedral y trajo aires burgaleses y cántabros. Más importante fue Fr. Pedro Martínez de Cardeña con su pronta propuesta desornamentada en arquitectura y «neoplateresca» en la talla del retablo⁴³. Y también el ya citado Francisco la Riva que dio de sí los más espectaculares palacios ovetenses (1719 el de Camposagrado y 1725 el del Duque del Parque)⁴⁴. Con ellos se ven estrellas de crucería, frisos de hojarascas y cabecitas de ángeles, pilares octogonales... un repertorio resucitado de estilos pasados que va a perdurar hasta la tímida implantación de motivos rococó o «aires» neoclásicos en la década de los cincuenta y por aquellos que tienen el contacto con Madrid.

Y por último, nos queda otro centro que cada vez va cobrando mayor importancia: América, pero éste mas que nada suministra dinero, aunque sea en piezas de platería. Son ya varias las noticias de obras subvencionadas con dinero americano, tanto de arquitectura, como de escultura, sin embargo pocas obras concretas podemos enumerar que puedan relacionarse en concreto con aquellas latitudes. Como decimos, sólo la platería alcanza entidad sobresaliente, y asimismo podemos considerar de allí una pequeña esculturita de muy buena calidad que representa un San Juan Bautista niño y que está en la iglesia de Grandas de Salime; su estilo se relaciona mas con Juan de Mesa que con Montañés, y su material, el plomo, parece reforzar esa procedencia.

Así pues, primero León y Burgos, luego León y Salamanca, después Valladolid y Madrid, y por fin, Madrid, son los «centros» que han servido para que una «periferia» aislada y cerrada pudiera ir avanzando al compás de los centros más privilegiados del gusto.

34. J. González Santos, *Actividades pictóricas en Asturias*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1990.

35. G. Ramallo Asensio, *Arquitectura Civil...*, p. 155 a 169.

36. Id., *Escultura Barroca...*, p. 43.

37. A.C., Libro LI (1741), fol. 6.

38. G. Ramallo Asensio, *Escultura Barroca...*, p. 44.

39. Yayoi Kawamura, *Arte de la platería...*

40. Vidal de la Madrid, en proceso de realización de su Tesis Doctoral sobre la figura del arquitecto D. Manuel Reguera González.

41. G. Ramallo Asensio, *Escultura Barroca...*, p. 45.

42. M. C. Morales Saro, «Datos sobre la construcción del Monasterio de Corias», *B.I.D.E.A.*, nn. 93-94, Oviedo 1978.

43. G. Ramallo Asensio, «Documentación y estudio de la obra de Fr. Pedro Martínez de Cardeña en el Monasterio de San Pelayo de Oviedo», *B.I.D.E.A.*, n. 87, Oviedo 1976.

44. Vid. nota n. 35.

LOS CONTRATOS DE APRENDIZAJE ARTÍSTICOS EN BADAJOZ. 1701-1730

Fernando Rubio García

Llevamos algunos años empeñados en el estudio del Arte en Badajoz en el siglo XVIII a través de las noticias recogidas en los protocolos notariales de la ciudad, período escasamente conocido y muy relevante desde el punto de vista artístico para la misma, de los que llevamos revisados aproximadamente la mitad de los 600 legajos que constituyen su fondo.

Los protocolos notariales nos facilitan no sólo el estudio e identificación de distintas piezas, conservadas o no, sino que nos permiten, al mismo tiempo, elaborar una amplia nómina de artistas, desconocidos en su mayor parte, y aproximarnos a la dimensión humana y social de los mismos.

Con el presente trabajo pretendemos realizar una primera aproximación a los contratos de aprendizaje, paso inicial y de acceso al mundo profesional de los artífices, que constituyen un hito fundamental en su formación, y la base en la que consolidar su futuro artístico, económico y social.

El período de estudio elegido es el comprendido entre 1701 y 1730. Su oportunidad viene dada, además de por constituir las fechas límites de los contratos que presentamos, por ser similar desde el punto de vista social y artístico al siglo XVII, en el que se emplearon las mismas fórmulas y estructuras gremiales, lo que nos permitirá contrastarlas con las consideraciones hechas por d. Arcadio Guerra en los contratos de aprendizaje de los siglos XVI y XVII. No hay que olvidar que estos años están aún lejanos de aquellos que verán las reformas Borbónicas, especialmente en la segunda mitad del siglo, y que socavaron las rígidas estructuras sociales y económicas del antiguo régimen para alumbrar un cierto liberalismo, que culminará con la supresión definitiva de los gremios por las Cortes de Cádiz en 1813.

Antes de iniciar el estudio de los contratos de aprendizaje que presentamos, haremos una serie de consideraciones previas del Badajoz del momento: demografía, estructura social y económica, gremios y cofradías, ordenamiento jurídico, etc.

LA CIUDAD

Refiriéndose al Badajoz del siglo XVIII, y a los rasgos característicos que lo definen, Antonio Soletto nos dice: «En líneas generales, el núcleo urbano de Badajoz se caracteriza... por constituirse, esencialmente, en un im-

portante centro administrativo, militar y religioso, donde las actividades agrarias y ganaderas, a causa de los sucesivos conflictos bélicos, han perdido la preeminencia que desempeñaron en tiempos pasados...»¹. Históricamente Badajoz, excepto en momentos muy concretos, ha sido un núcleo urbano periférico muy ruralizado en el que el sector económico primario fue fundamental. Junto a esta característica, y a la importancia y peso que el estamento religioso ha tenido como en otras muchas ciudades españolas, en el siglo XVIII la ciudad afirma un fuerte carácter administrativo —capital de Extremadura, sede de la Intendencia, Capitanía General, etc.—; sin embargo, no llegaríamos a comprender a esta ciudad y su devenir histórico sin señalar que el rasgo que mas la ha definido es su carácter militar, impuesto por la situación fronteriza de su territorio, lo cual ha perturbado y mediatizado gravemente su función agraria y ganadera, y ha impedido que se convierta en un importante centro comercial durante distintos y amplios períodos².

Esta situación es igualmente aplicable al comienzo del siglo XVIII —Guerra de Sucesión, que afectó especialmente a la región de 1704 a 1715, crisis de subsistencia, invierno europeo de 1709, plagas de langosta, etc.— Todo ello provocaría, sin duda, un nuevo estancamiento demográfico y económico tras el ligero despegue apreciado a fines del siglo XVII. Por tanto, habrá que esperar casi hasta la tercera decena del siglo XVIII para poder apreciar una incipiente recuperación en la ciudad.

CONSIDERACIONES DEMOGRÁFICAS, ECONÓMICAS Y SOCIALES

No conocemos con exactitud la población de Badajoz en el primer tercio del siglo XVIII por la poca fiabilidad que se le otorga al Vecindario de Ustáriz o Campo-florido de 1717. Según Fernando Cortés, Badajoz tenía en 1690 1.700 vecinos o 6.698 habitantes, lo cual representa una fuerte recuperación respecto a los 1.243 vecinos y 4.897 habitantes de 1.646. La ciudad iniciaría, entonces, el siglo XVIII con una población similar a la descrita. Tras la crisis que se produciría entre 1704-1715, por las causas ya señaladas, se iniciaría de nuevo un cre-

1. A. Soletto López, «Sociología testamentaria en Badajoz durante el siglo XVIII», *R.E.E.*, T. XLVI, n. 1, 1990, p. 196.

2. F. Cortés Cortés, *Una ciudad de frontera. Badajoz en los siglos XVI y XVII*, Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz, 1990, pp. 27-29.

cimiento rápido de la población que, hacia 1730, sumaría algo menos de los 2.314 vecinos censados en 1745, o los 2.323 del «Vezindario para la única contribución» que aparece en la respuesta XXI del Catastro de Ensenada de 1752. De todas formas, aunque consideremos al siglo XVIII como una etapa de recuperación económica y demográfica tras la caída continua experimentada desde los últimos años del siglo XVI, no llegarán a alcanzarse los 2.850 vecinos y 11.229 habitantes de 1575³.

A pesar de la aparente uniformidad que debiera caracterizar al grupo de artistas y artesanos desde el punto de vista económico y social, en Badajoz, al igual que en otros lugares, aparece una gran disparidad dentro de la escala. En la parte baja de la misma encontramos individuos próximos a la indigencia, y en la superior otros que pudiéramos considerar ricos burgueses⁴, incluso alcanzan puestos de considerable dignidad en la ciudad como es el caso del Teniente de Milicias Juan Eusebio Estrada⁵. Por otro lado, desde el punto de vista social, a pesar del reconocimiento de la práctica de las artes liberales —pintura, escultura o talla, arquitectura y platería— frente a las llamadas mecánicas o manuales —albañilería, carpintería, cerrajería, herrería, etc.—, no tenía una correspondencia económica, ya que el nivel de salarios era similar, produciéndose la diferencia de ingresos sólo en función de la demanda social y el número de practicantes, controlado férreamente por los gremios, la calidad y eficiencia del trabajo de cada maestro, o el patrimonio personal y familiar de los mismos.

El grupo social del artista-artesano es cerrado, debido en gran parte a la estructura gremial del trabajo: «Es un grupo unido por una comunidad de intereses, que viene a consolidarse a través de los vínculos familiares... Esta endogamia profesional se confirma también a través de la transmisión de la profesión...»⁶. En Badajoz tenemos ejemplos conocidos en las familias de los pintores Mures y Estrada, los plateros Rivero y Sánchez Burrero, los alarifes Rabanales, etc.

GREMIOS, COFRADÍAS Y CARRERA PROFESIONAL. MARCO JURÍDICO

El funcionamiento del gremio en la España del Antiguo Régimen tenía como misión reglamentar, administrar y dirigir el colectivo de sus asociados: regulaba el acceso de sus miembros, garantizaba la calidad de las obras, y atendía sus necesidades humanitarias, hospitalarias y religiosas a través de las cofradías. Tenemos noticias in-

directas y parciales de los gremios y cofradías en Badajoz como la de carpinteros y sastres, entre otros⁷; sin embargo, aún no se ha realizado el estudio de los mismos y, por tanto, no conocemos como se cumplían las normativas generales seguidas en otras ciudades, y cuales eran sus particularidades, si existían.

En cuanto a la carrera profesional de los artistas-artesanos en Badajoz, Arcadio Guerra señala que: «Se mantienen con claridad y distinción los tres grados de aprendiz, oficial y maestro; se pasa a ser oficial mediante examen entre otros oficiales;... de estos oficiales pasan a la categoría de maestro y pueden tener tienda abierta los que superen las pruebas correspondientes ante un maestro designado por el Regidor a quien tocó tal misión en el sorteo de cargos que se celebraba en el Cabildo municipal de 24 de junio, día de San Juan»⁸. Estas afirmaciones requieren algunas matizaciones. En primer lugar, según el Catastro de Ensenada, algunas actividades artesanales no contaban con oficiales, lo que nos induce a pensar que tras el aprendizaje se optaba directamente al grado de maestro, caso de los olleros y latoneros⁹. Las noticias de exámenes en Badajoz son poco frecuentes, como ocurre en Castilla según el profesor Martín González¹⁰, y en la documentación que hemos revisado hasta el momento aparece de forma esporádica los de maestros sastres, zapateros o zurradores. Por último, entre los veedores-examinadores nombrados anualmente por el regidor de turno del Cabildo, solo constan aquellos dedicados a actividades puramente artesanales o de «artes mecánicas»¹¹.

El marco jurídico en el que se tenía que desarrollar la actividad profesional del artista-artesano, estaba fijado por las distintas Pragmáticas emitidas por el Rey, las ordenanzas municipales, y las propias ordenanzas de los gremios que, aunque desconocemos, sabemos de su existencia en Badajoz. La Pragmática de Carlos I, datada en Madrid el 25 de mayo de 1552, obligaba a las villas y ciudades a elaborar unas ordenanzas que regulasen el funcionamiento de los oficios, y a nombrar anualmente veedores hábiles para los mismos¹². Esto último, como consta en la serie de Actas Municipales, se cumplía en Badajoz; sin embargo, no conocemos las ordenanzas municipales anteriores a las de Carlos III aprobadas por el Consejo de Castilla el 28 de enero de 1767, ya que un incendio sufrido en las Casas Consistoriales en el siglo XVII destruyó un importante volumen de documentación, pero indudablemente existieron. Según M. Adelaida Peralta Olea, el cabildo elaboró unas nuevas ordenanzas en 1702 que fueron rechazadas por el Consejo de Castilla; a pesar de ello, «se pusieron en práctica, al menos, algunos de sus títulos»¹³. Entraran o no en funcionamiento

3. F. Cortés Cortes, *op. cit.*, pp. 43-44.

4. A. Guerra Guerra, «Vida económica de Badajoz a mediados del siglo XVIII, según el Catastro de Ensenada», *Separata de la R.E.E.*, 1974, p. 57. En respuesta a la pregunta XXXIII aparece el maestro cerrajero José Pacheco, tal vez el mismo aprendiz que presentamos en el doc. n. 4, con una utilidad anual, además del jornal, de 7.700 reales.

5. A.H.P.B., Sec. Protocolos Notariales, Gómez Landero, leg. 618, 21-I-1775, fs. 13-14.

6. M. A. Hernández Bermejo, *La familia extremeña en los tiempos modernos*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1990, pp. 224-225.

7. A. Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *B.S.A.A.*, T. XIII, 1946-7. Cita la nómina de

artistas de la madera agrupados en la Cofradía de San José que fue fundada en 1566 por el bachiller Melchor de Bobadilla, y contó con capilla propia.

8. A. Guerra Guerra, «La formación profesional en Badajoz en los siglos XVI y XVII», *Separata de la R.E.E.*, 1976, pp. 5-6.

9. A. Guerra Guerra, *Vida...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

10. J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 20.

11. A.M.B., Serie de Libros de Actas Municipales, nombramientos de cargos anuales realizados en la sesión de 24 de junio.

12. Nov. Recop., libro VIII, título XXIII, ley I.

13. M. A. Peralta Olea, «Badajoz en el siglo XVIII. Un proyecto de Ordenanzas Municipales», *R.E.E.*, t. XL, n. 2, 1984, p. 259.

estas ordenanzas, al no contener referencia alguna al asunto que nos ocupa, no alteraron la vida de los gremios y de sus miembros.

Con todo, en la primera mitad del siglo XVIII debió existir una peligrosa relajación, descontrol y abuso en el cumplimiento de sus obligaciones por parte de los gremios y sus asociados como menciona el texto de las Ordenanzas de Badajoz de 1767, lo cual motivó una precisa reglamentación en temas tan puntuales como la función de los veedores-examinadores, aprendizaje, exámenes, jornadas y salarios, y se obligaba al estricto cumplimiento de las ordenanzas gremiales y, si no las tienen, a formarlas. En ellas se establecen las funciones de los veedores-examinadores —inspección de talleres y obras, y examinar a los oficiales que pretendieran el título de maestro—, y un estricto control de los maestros alarifes, cuyo cometido era fundamental en una plaza fortificada. En cuanto al aprendizaje y examen, asunto que nos ocupa y que puede servirnos de referencia para el período que nos interesa, agrega: «...en adelante todos los que hayan de ser examinados Maestros de Albañil, dengen de Oficiales, y Aprendices en el oficio, aquel tiempo que sea necesario para aprenderle, y consumarse en él, pasado el qual hayan de comparecer ante los Regidores, Fieles-Executores, y estos les examinaran a presencia de tres Maestros del mismo oficio, los más antiguos, que haciendo al examinado las preguntas conducentes a verificar su pericia, y experiencia, le aprobarán hallándose suficiente; y en este caso darán Carta de Examen, y en su virtud procederá a obrar como Maestro¹⁴. De ello cabría inferir que sólo existían exámenes para alcanzar la maestría, cuyo control estaba en manos de los maestros más antiguos, quienes otorgarían la carta de examen tras unas pruebas, al parecer, teóricas. Igualmente se desprende del texto que no existió un tiempo determinado en la duración del aprendizaje y oficialía.

CONTRATOS DE APRENDIZAJE

No es fácil comprobar el funcionamiento de los centros artísticos y su grado de dependencia u originalidad respecto a los grandes focos de irradiación. En principio, cabría pensar que, en líneas generales, seguirían las orientaciones marcadas por estos; sin embargo, su comportamiento no dejaría de ser particular. Esta afirmación, válida igualmente a la hora de enfrentarnos con los contratos de aprendizaje y fijar sus particularidades, habría aún que corroborarla, ya que todavía son pocos los estudios realizados en estos centros.

El contrato de aprendizaje otorgaba al aprendiz la aptitud necesaria para ejercer y vivir de su trabajo, y al maestro mano de obra barata y prestigio personal y social. Es frecuente la transmisión del oficio dentro del marco familiar, pero en aquellos casos que no ocurría así, se accedía al aprendizaje mas por motivos económicos que

vocacionales; pues era la mejor forma de adquirir conocimientos, y de asegurarse un futuro profesional sin costo alguno para la familia. La elección del tipo de aprendizaje, e incluso el del maestro, correspondía al padre o tutor, quien otorgaba el contrato debido a la frecuente minoría de edad de su hijo¹⁵. Por tanto, factores como la vocación y la libertad de elección solo jugarían un papel predominante en caso que el aprendiz hubiera alcanzado la mayoría de edad.

Por otro lado, durante los largos años de enseñanza, el aprendiz convivía con su maestro en la «casa-tienda»; lo cual solía facilitar unas relaciones afectivas que conducían a menudo a establecer lazos de amistad y familiares, afirmando aún más el carácter endógamo de los artesanos.

La duración de los contratos de aprendizaje suele ser variable, al contrario de lo que ocurre con las fórmulas empleadas en su redacción. En líneas generales, las obligaciones del aprendiz acostumbran a ser: residencia en el taller del maestro; cumplimiento exacto del tiempo pactado; y obediencia ante las actividades mandadas realizar por el maestro relativas o no al oficio, siempre que no fueran abusivas. Por parte del maestro: comida, cama, ropa y atención médica en enfermedades no contagiosas y breves; buen trato; y enseñanza completa que asegurara al aprendiz alcanzar el nivel deseado de oficial. Como veremos en los contratos que presentamos, y en otros estudios ya realizados, todas estas normas no eran de igual y obligada presencia, y las condiciones pactadas y su número son, a veces, cambiantes.

Antes de iniciar el estudio pormenorizado de los contratos, solo nos queda manifestar nuestra extrañeza por la escasez que representa los cuatro que hemos localizado —uno de pintura, incluida entre las artes liberales, y tres de los considerados artes mecánicas—; sobre todo si atendemos al cálculo de 250 que, según Arcadio Guerra, se formalizan en el Badajoz de 1660¹⁶, con una población menor, y en plena guerra de independencia portuguesa. Para justificar esto, podemos mencionar algunas posibles causas: 1) Una fuerte endogamia que permitía a los aprendices formarse en el taller familiar sin formalizar contrato. 2) Escaso porcentaje de población artesanal en una ciudad ruralizada, en la que la población agraria, militar y administrativa dominan. 3) Ámbito estrecho de la actividad de los talleres que atiende casi exclusivamente el marco local o comarcal, y ocasionalmente el provincial. 4) Retraimiento de la actividad en un momento de crisis dominado por la guerra y sus consecuencias en buena parte del período. 5) Falta de reglamentación y control de las actividades artesanales en un núcleo periférico como Badajoz.

Contrato de aprendizaje de pintura de José Antonio con el maestro Manuel de la Puente (documento nº 1)

Contenido:

- El contrato es otorgado por el maestro pintor Manuel de la Puente, y el maestro sangrador José Antonio del Castillo, padre del aprendiz.

y obligaciones que hicieren los hijos en poder de los padres, y los menores sin licencia de sus tutores».

16. A. Guerra Guerra, *La formación...*, p. cit., p. 7.

14. A.M.B. «Ordenanzas de la M.N. y M.L. ciudad de Badajoz», impresas en Madrid por Antonio Sanz, título XXII, cap. I.

15. Nov. Pecop., Libro X, Título I, Ley XVII. Otorgada por Felipe II en Valladolid en 1558, referente a que «no valgan los contratos

- Ambos vecinos de Badajoz.
- El aprendiz, José Antonio, cuenta con 16 años.
- El aprendizaje se realiza en la casa-tienda de Manuel de la Puente, y su duración es de cuatro años.
- Debió comenzar cinco días antes de la formalización del contrato, pues mientras este se produce el dos de diciembre de 1701, los plazos indicados cumplen el 27 de noviembre.
- La única obligación del maestro es enseñar el oficio y, en su defecto, correr con los gastos de enseñanza con otro maestro pintor. El mantenimiento corresponde al padre.
- El aprendiz se obliga a asistir al maestro en su casa-tienda.
- El contrato finaliza con las fórmulas legales pertinentes. Firman ambas partes.

Características:

- El aprendizaje, en este caso, no se busca como una pura fórmula de prosperar económicamente y asegurar el futuro del aprendiz y, mucho menos, como solución a la pura subsistencia propia de las clases modestas; pues la extracción social de las partes es similar.
- La razón expuesta, y el inicio del aprendizaje a una edad relativamente avanzada, 16 años, indica una clara predisposición vocacional a la hora de definirse por esta actividad profesional.
- Se produce un desfase entre el inicio del aprendizaje y la formalización del contrato, tiempo que probablemente utilizaran ambas partes como período de prueba.
- El contrato es sencillo desde el punto de vista formal, y poco exhaustivo a la hora de fijar las cláusulas de compromiso; lo cual, puede indicar ciertos lazos de amistad o parentesco entre las partes.
- El mantenimiento del aprendiz corre por parte del padre, lo que no es habitual, y seguramente se deba a que la enseñanza se desarrollaría en un régimen «externo», mostrando cierto desahogo económico de la familia.

Contrato de aprendizaje de cerrajero y herrero de Miguel Martín Valentín con el maestro Francisco Lozano (documento n.º 2)

Contenido:

- El contrato es otorgado por el maestro cerrajero y herrero Francisco Lozano y el padre del aprendiz José Martín, trabajador del campo.
- Ambos vecinos de Badajoz.
- Se especifica la edad del aprendiz, 13 años.
- El aprendizaje se realiza en la «casa-tienda» del maestro.
- La duración es de ocho años que corren desde la fecha de formalización del contrato, 6 de marzo de 1719.
- Obligaciones del maestro: 1) Enseñar «entera y cumplidamente» los oficios de cerrajero y herrero para que le permitan trabajar como oficial y, en su defecto, pasado los ocho años le tendrá que pagar como tal oficial hasta que concluya el aprendizaje. 2) Dará al aprendiz de comer, vestir, calzar y lo asistirá en caso de enfermedad.

- Obligaciones del aprendiz: 1) Servir al maestro como tal aprendiz. 2) El padre, en caso de fuga, lo repondrá en casa del maestro, y le atenderá si padece una enfermedad de larga convalecencia; en ambos casos tendrá que recuperar el tiempo que esté ausente.

- El contrato finaliza con las fórmulas de rigor, y por parte de José Martín firmará, al no saber, un testigo.

Características:

- Extracción social diferente de los otorgantes, lo cual supone la posibilidad de conseguir el ascenso social y económico del aprendiz.
- La duración excesiva del contrato, ocho años, se debe a que la enseñanza abarca dos campos profesionales distintos, y capacita para desarrollar dos actividades, cerrajería y herrería, cuyo tiempo normal de aprendizaje sería de cuatro años cada una.
- El hecho de que al finalizar la formación el aprendiz estaría capacitado para trabajar como oficial, o que cobrará como tal si el maestro no le ha enseñado el oficio convenientemente, nos induce a pensar que no existían exámenes para acceder a este nivel, como sin duda si ocurre a la hora de alcanzar la maestría.

Contrato de aprendizaje de alarife de Juan Francisco con el maestro Francisco Rabanales (documento n.º 3)

Contenido:

- El contrato es otorgado por el maestro alarife Francisco Rabanales y los padres del aprendiz Domingo González, del que no consta profesión, y su mujer María Gutiérrez.
- Todos vecinos de Badajoz.
- No se especifica la edad del aprendiz.
- La duración del aprendizaje será de cuatro años que corren desde el día del otorgamiento de la escritura, 11 de noviembre de 1728.
- Obligaciones del maestro: 1) Enseñar el oficio «según y en la forma que el dicho otorgante lo ejerce...» 2) Si en los cuatro años no aprendiera se compromete a mantenerlo hasta que lo perfeccione. 3) Llevará al aprendiz siempre consigo a trabajar, y cada día le pagará el salario de peón. 4) Si mandara al aprendiz a realizar una obra a otra parte, le pagará diariamente tres reales.
- Obligaciones del aprendiz: 1) Asistirá al maestro tanto en los menesteres de su oficio como en cualquier «recado» de su casa. 2) Saldrá con el maestro a trabajar como peón en toda obra que se le mande. 3) Ante cualquier falta de asistencia, excepto en caso de enfermedad o muerte, los padres obligarán a que vuelva con su maestro y, de no ser así, costearán otro peón que le ayude hasta que finalice el contrato.
- Se prevé la disolución del contrato en caso de enfermedad o muerte del aprendiz.
- Por los padres, al no saber, firmará un testigo.

Características:

- Es el más completo y pormenorizado de los que presentamos, tanto a la hora de fijar las cláusulas legales, como las obligaciones de las partes contratantes.

- Es el único caso en que otorgan contrato el padre y la madre.

- Entre las obligaciones del maestro no figura la habitual manutención, pero si se le abona un salario como peón, hecho igualmente singular; lo cual nos lleva de nuevo a pensar en un régimen de enseñanza «externa».

- Al aprendiz, una vez cumplida sus obligaciones, se le permite realizar obras por su cuenta; lo cual incurre en una clara infracción a la norma que prohíbe contratar obras a todos aquellos que no fueran maestros. Ante este caso no podemos olvidar las prevenciones que figuran en el preámbulo de las Ordenanzas Municipales de 1767 a cerca de la relajación, abuso y descontrol de los gremios de Badajoz.

- Sólo en este contrato se prevé la disolución del contrato —distrato— por enfermedad o muerte, condicionado por el indudable peligro físico que tal actividad representa.

- Este aprendiz, Juan Francisco, puede que sea el mismo que con ese nombre figura relacionado como maestro alarife en la respuesta XXXIII del Catastro de Ensenada al que se le calculan, además de su jornal, 1.180 reales anuales por su mayor «habilidad»¹⁷.

Contrato de aprendizaje de cerrajero y armero de José Pérez Pacheco con el maestro Antonio Salinas (documento n.º 4)

Contenido:

- Otorgan el contrato Antonio Salinas, maestro cerrajero y armero, y el padre del aprendiz Francisco Pérez Pacheco.

- Vecinos de Badajoz y Alburquerque respectivamente.

- No se especifica la edad del aprendiz.

- Contrato de seis años desde el día de San Miguel de 1730.

- Obligaciones del maestro: 1) Enseñará el oficio de cerrajero, que es el principal que ejerce, y lo que alcance de armero, para que pueda trabajar de oficial con cualquier maestro; de lo contrario, lo mantendrá con sueldo de oficial hasta que complete la formación. 2) Dará comida, cama y cuantos «zapatos y polainas» necesite.

- Obligaciones del aprendiz: 1) Hará todo lo que mande su maestro y «maestra», fuera y dentro de casa. 2) Recuperará el tiempo perdido en todo tipo de ausencias. 3) Será obligación del padre reponerlo en caso de fuga dentro del año transcurrido desde su desaparición, y presentará testimonio de escribanos que demuestren la veracidad de la búsqueda.

- Firman los dos otorgantes.

Características:

- Nos encontramos con un Badajoz constituido en «centro» artístico, pues supera el puro marco local atrayendo a aprendices de localidades de cierta entidad como Alburquerque.

- El contrato se firma unos días antes del inicio del aprendizaje que comenzará el día de San Miguel, fecha señalada en las sociedades agrarias del antiguo régimen.

- Al aprendizaje de cerrajero corresponde un período

de formación de cuatro años, y los dos restantes, hasta un total de seis que tiene de vigencia el contrato, iniciarán al aprendiz en el oficio de armero. El hecho de rebajar a seis los ocho años que comprendería el doble aprendizaje de cerrajero y armero, puede deberse a que este tuviera una edad superior a la habitual.

- El presente contrato da a entender que el acceso al nivel de oficial se efectuaba automáticamente, sin mediar ningún tipo de examen.

- Frente a otros casos en que el maestro se compromete a poner a su costa al aprendiz en otro taller una vez transcurrida la vigencia del contrato para que adquiera la suficiencia necesaria, en este se opta por mantenerlo con salario de oficial.

- El aprendiz se compromete no sólo a cumplir con las obligaciones propias de la actividad profesional, sino también con otras que podríamos denominar «caseras» y que están más próximas a la pura servidumbre.

- La necesidad que el maestro tenía de defenderse de la fuga, hecho que a la luz de la documentación debió ser frecuente, mediante la obligación del padre a reponer al aprendiz y de este a recuperar el tiempo, evidencia en este contrato la relajación que dichos padres debían manifestar en la búsqueda del hijo, cuando no tomaban parte activa en dicha fuga, hasta el punto de exigirle testimonio dado por los escribanos de las distintas localidades por las que pasara que confirmaran la veracidad de las diligencias practicadas para encontrarlo.

- En la respuesta XXXIII del Catastro de Ensenada figura el maestro cerrajero José Pacheco al que se le calcula, además de su jornal, una considerable renta de 7.700 reales al año por su mayor «trabajo»¹⁸; lo cual indica la existencia de un importante taller sin el que sería impensable desarrollar tan amplia actividad.

CONCLUSIONES GENERALES

- Los respectivos contratos están otorgados por el maestro y el padre del aprendiz, acompañado en una ocasión por la madre (documento n.º 3).

- Aunque el inicio del aprendizaje coincide habitualmente con el de formalización del contrato, en un caso lo hace antes (documento n.º 1), y en otro después (documento n.º 4).

- Todos los que toman parte en los distintos contratos son vecinos de Badajoz, a excepción de Francisco y José Pérez Pacheco (documento n.º 4).

- No podemos establecer la edad media del aprendiz pues sólo figura en dos casos, 16 y 13 años (documentos n.ºs 1 y 2).

- Frente a la disparidad que según Arcadio Guerra existió en los siglos XVI y XVII en la duración de los contratos, y que estaba en función del tipo de oficio —cinco años en los alarifes¹⁹—, en estos inicios del siglo

17. A. Guerra Guerra, *Vida...*, op. cit., p. 56.

18. A. Guerra Guerra, *op. cit.*, p. 57.

19. A. Guerra Guerra, *La formación...*, op. cit., p. 6.

XVIII aparece una mayor uniformidad, ya que en todos los casos presentados fue de cuatro años.

- El aprendizaje se efectuaba en la «casa-tienda» del maestro, ya fuera en régimen «interno» (documentos n^{os} 2 y 4) o «externo» (documentos n^{os} 1 y 3).

- El maestro se comprometía a una enseñanza completa que facultara al aprendiz ejercer de oficial. De lo contrario estaba obligado a continuarla en su propia «casa-tienda» (documento n^o 3), a abonarle el sueldo de oficial mientras lo perfeccionaba (documentos 2 y 4), o a costear su enseñanza con otro maestro (documento 1).

- Es habitual que el maestro corra con el mantenimiento del aprendiz (documentos 2 y 4), pero esto no ocurría cuando la enseñanza era «externa» (documentos 1 y 3), en cuyo caso el maestro incluso abonaba un salario de peón por día trabajado y le permitía contratar obras por su cuenta (documento 3).

- Según estos contratos podemos aventurar que, al menos para los cerrajeros, herreros y armeros (documentos 2 y 4), el aprendiz alcanzaba el grado de oficial sin necesidad de examen al igual que ocurría en Sevilla²⁰, y frente a lo que Arcadio Guerra afirma para el Badajoz de los siglos XVI y XVII.

- Entre las obligaciones del aprendiz figura la de cumplir con lo que se le mande respecto a su oficio, y también es normal que acepte cierta servidumbre al tener que

atender cualquier «recado» de la casa, tanto de su maestro como de su «maestra» (documentos 3 y 4). Este grado de servidumbre dependería, al menos en parte, de su extracción social y de las necesidades económicas familiares.

- El aprendiz tenía que recuperar los días no asistidos, ya fuera por larga enfermedad, normalmente superior a quince días, o por fuga. Este fenómeno, al que hacen referencia todos los protocolos, debió ser muy usual. Entre las causas que podían motivarlo estaban: la imposición paterna al elegir un determinado oficio y maestro; falta de vocación; y la dureza del aprendizaje que estaba en función de la duración del contrato, el alejamiento del seno familiar, y los posibles abusos del maestro. A reponer al aprendiz en caso de fuga quedaba comprometido su padre o tutor, quien en ocasiones la facilitaría u ocultaría: por lo que, excepcionalmente (documento 4), se le obligaba a presentar testimonios de escribanos públicos que demostraran la autenticidad de la búsqueda.

- Por último, solo se prevé un caso de distrato o disolución del contrato (documento 3) por las razones ya expuestas.

20. M. C. Heredia Moreno, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Madrid, 1974, p. 62.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N^o 1

Contrato de aprendizaje de pintura de José Antonio con el maestro Manuel de la Puente

«En la ciud. de Badajoz a Dos días del mes de Diciembre año de mill setecientos Y uno Ante mi el essno, pco, y testigos Parezio Joseph Anttonio Mro. de sangrador Vezino desta dha. ciud. de la una pte. Y de la otra Manuel de la puente Mro. de pintor veco. de ella y Dijo el dho. Joseph Antto, Que pone En la cassa y tienda del dho. Manl. de la puente a Joseph Antto. su hijo Que es de hedad de Dies y Seis a. poco mas o menoss. Para que le enseñe el dho. ofizio de pintor enteramte. de todo lo que tiene Que Enseñar y saver segun y como lo save el suso dho. por tiempo Y espacio de quatro a. Que enpezaron a correr y contarse desde el día Veinte y siete de nobiembre Passdo, deste año y feneceran Por otro tal día del año Que biene de mill setezientos y cinco Con calidad que el dho. Manl. de la puente no tener obligazon. de darle Cosa Alguna Joseph antto. su aprendis Porque todo Quanto necesitare Se lo a de dar el dho. Joseph Antto, Su padre pr. que solo a de ser de su obligacion el darle enseñado el dho. ofizio de pintor Cumplido El tiempo de los dhos. Quatro a. Segun Y Como lo save el suso dho. El Qual Haviendo oydo Y entendido lo aquí Conthenido Dijo lo aceptava Y acepto y Que Recivia y recibio En su cassa y tienda pr. su aprendis al dho. Joseph antto. pr. el dho. tiempo de los Quatro a. Y que en ellos le a de dar enseñado el dho. oficio de pintor segun en la manera que el suso dho. lo save sin tener obliga-

cion de darle Cosa alguna mas de Enseñarle el dho. oficio Segun Y Como ba predho., Y si cumplido dho. tiempo no lo supiere el dho. Joseph antto. lo a de poder poner En casa de otro maestro de dho. oficio de pintor p. que se lo acave de enseñar a costa del dho. Manuel de la puente, el qual se obliga a que el dho. su hijo asistiera dhos. Quatro años En la cassa y tienda del dho. Manuel de la puente, Y al cumplimto. y firmeza de lo que dho. es Cada una de las ptes. Por lo que le toca se obligan en forma con sus Personas y Vienes muebles por avidos y Por aver Con poder cumplido Que dan p. su apremio a las Justicias y Juezes de su mgd. que de sus caussas de Cada uno Con derecho Puedan y devan conocer y en especial a las Reales desta dha. ciud. Renunciaron su propio fuero Jurisdiccion y Domicilio y la ley Sit Conbenerit, de Jurisdiccion onniun Yudican p. que las dhas. Justizas. a ello les compelen y apremien como pr. sentenxa. Passda. en aut. de cosa Juzgada Renunciaron todas leis de Su favor y la q. en forma y asi lo dijeron otorgaron y firmaron dhos. otorgantes a quienes Yo el essno., Doy fe conosco siendo testigos Juan Alonso rr. Joseph herz. y Franco. Gonz. Vezos. desta cid. = Manuel de la Puente = Joseph antonio del Castillo = Ante mi Juan de Morales».

(A.H.P., Sec. Procolos Notariales, Juan de Morales, leg. 1.476, 2-XII-1701, f. 155)

DOCUMENTO N^o 2

Contrato de aprendizaje de cerrajero y herrero de Miguel Martín Valentín con el maestro Francisco Lozano

«En la Ziud. de Badajoz a seis días del mes de marco de mill settos. y diez y nueve Años ante mí el essno. pppo. y testigos parecio Joseph mrin. de oficio travaxador del canpo vecino

de esta ciud. y dixo que pone en la casa y tienda de Franco. Lozano mro. de zerraxero y herrero becino de ella a Migel mrin. balenttin su hixo lexitimo que es de hedad de treze años para

que le enseñe el dho. oficio de serraxero y herrero enteramte. segun y como lo save el susodho. por ttiempo Y espasio de ocho años que an de comensar a correr y contarse desde oi dia de la fha. y fenessero por otro tal dia del año que viene de mill setezientos y beintte Y siete de forma que cumplido dho. tiempo le a de dar enseñado enteramte. del dho. oficio de zerraxero y herrero de forma que pueda trabaxar por oficial en qualquiera tienda y si acaso el dho. Migel mrin. balenttin hisiera algunas fugas o se ausenttare de la casa Y tienda del dho. su maestro este otorgte. lo a de buscar donde quiera que estubiere a su costta y traerlo a la casa y ttienda del dho. Franco. Lozano su maestro pa. que le acave de cumplir el ttiempo de los dhos. ocho años y los dias que inporttaren las dhas. fugas se los a de dar y cumplir ademas del dho. ttiempo Y el dho. Franco. Lozano le a de dar de comer vestir y calsar de todo lo nesesario al dho. Migel balenttin Y curarles las enfermedades q. tubiere Como no sean graves y de mucho tiempo porque siendo de esta forma a de ser de quentta del otorgte. el qurarlas y asisttirle a dho. su hixo Y el ttiempo que inportaren dhas enfermedades siendo largas Y graves se lo a de cumplir despues asi mismo de forma que le a de serbir por tal aprendis los rreferidos ocho años Utiles pa. el dho. Franco. Lozano = el qual que a lo co-ntenido en esta escriptta. a sido Y es presente Y la a bisto oido Y entendido De lo que otorga que la azeptta segun Y como en ella se contiene y rresive en su casa y tienda por su aprendis al dho. Migel mrin. Valenttin por el dho. tipo. de ocho años dentro de los quales le a de dar enseñado enteramente. del dho. oficio de zerraxero y herrero segun Y como lo save el suso dho. de forma que pueda travaxar por oficial en qualquiera tienda Y le

a de dar de comer bestir y calsar de todo lo nesesario y curarle las enfermedades que tubiere Como no sean graves y de mucho ttiempo que estas an de ser de qta. de dho. su padre el curarlas y si cumplido el dho. ttiempo de los rreferidos ocho años y no supiere el dho. Migel Valenttin el dho. oficio de serraxero Y herrero este otorgte. le a de pagar como a un ofisial el demas tiempo que hubiere menester pa. acabar de aprender el dho. oficio de zerraxero y herrero de forma que pueda trabaxar Por oficial en qualquiera ttienda Y al cumplimtto. Y firmesa de esta escriptta. cada una de las ptes. por lo que le toca se obligan en forma Con sus personas y bienes muebles y rraizes avidos Y por haver Con poder Cunplido que dan Para su apremio a las Justticias Y Juezes De su Mgd. q. de sus causas de cada Uno con dro. puedan y deban Conoser y en especial y sin derogazon. al [asrz] de esta Ziud. renunsiaron su propio fuero Jurisdizon. Y domicilio y la ley [sit] Conbenerit de jurisdicione omnium Judicum pa. que las dhas. Justicias a ello les conpelan y apremien Como por senttensia Pasada En autoridad de cosa Jugada Consentida y no apelada Renunsiaron todas leies fueros Y dros. de su favor Y la gral. en forma Y así lo dijeron y otorgaron dhos. otorgantes a quienes yo el essno. doi fee conosco siendo testtigos Anttonio Gonz. Franco. xavier de morales y Juan morgado vezinos de esta Ziud. y lo firmo el dho. Franco. Lozano y por el dho. Joseph mrin. que dixo no save a su rruego Y por el suso dho. lo firmo uno de dhos. testtigos = Franco. Lozano = tio. Franco. xavier de morales = Ante mi Juan de Morales no.»

(A.H.P., Sec. Protocolos Notariales, Juan de Morales, leg. 1.487, 6-III-1719, fs. 60-61).

DOCUMENTO Nº 3

Contrato de aprendizaje de alarife de Juan Francisco con el maestro Francisco Rabanales

«En la Ziudad de Badajoz a onze dias del mes de Nobiembre de mill setezientos Y Veynte Y ocho a. Ante mi el essno. Publico y testigos parezieron de la una parte Domingo Gonzales y Maria Gutierrez su muger y de la otra Franco. Rabanales Mro. de Alarife y todos vezinos desta dha. Ziud. Y los primeros Haviendo prezedido la venia y Lizencia que de mugr. a marido se requieren pedida conzedida y azeptada de ella usando Juntos y de mancomun a Voz de uno y cada uno de nos por si y por el todo ynsolidun Renunciando como expresamente Renunziaron las leyes autenticas de la Mancomunidad Divizion y escurzion de vienes como en ellas y en cada una de ellas se contienen Y Dijeron como los dhos. otorgtes. tienen por su Hijo lexmo. a Juan Franco. y deseando su aumento y venefizio Tienen Tratado Con franco. Rabanales Mro. de Alarife El que haya de enseñarle a el dho. su Hijo El referido su Oficio por tiempo Y espasio de quatro a. en cuyo Tiempo a de darlo enseñado con las condizes. sigte.—Primeramente que el dho. Juan Franco. su hijo durante el tiempo de los quatro a. que han de empezar a Contarse desde el dia del otorgto. desta excrpa. hasta otro tal dia de la que viene de mill setezientos y treynta Y dos a de asisttirle a el dho. Franco. Rabanales En todo lo perteneziente a su Ofizio co el cuydado y asistencia nezezaria sin hazerla falta alguna como no sea por razon de enfermedad que tenga El dho. su hijo y en la misma Conformidad a de tener la asistencia el susodho. a el referido su maestro en lo que huviere menester de recados en su casa en ynterin que no sale a el trabajo con su Mro.— Y con condizion que durante el tiempo de los quatro años si el dho. Juan Franco. se le ofreciese algun encargo que hazer de su Oficio haviendo echo en las casas de su Mro. los recados nezezos., primero se le a de permitir lizencia pa. Ello, con tal que si en el mismo dia se le ofreciese a el dho. su Mro. obra que hazer en el dho. su Oficio a de zer primero la del dho. su Mro.—Y con condizion que en el referido tienpo de los quatro a. siempre que saliere a trabajar el dho.

su Mro. a de llebar consigo a el expresado Juan Franco. a qn. se le a de pagar El salario que Ganare Un peon todos los dias que trabajase con el dho. su Mro.—Y con condizion que en el tiempo de los quatro a. siempre q. saliere a trabajar El dho. Juan Franco. con su Mro. Y se le mandare que haga alguna obra del dho. su oficio a la parte Y Lugar donde fuere nezezaria dándole el dho. su Mro. el salario de tres reales por dia cunple El susodho. sin que le pueda pedir mas ynterezes Y haviendo mas aumento de los tres reales en el trabajo que hiciere el dho. Juan Franco. la demacia que hubiese a de zer para el dho. su Mro. pues de esta solo a de zer El enseñarle su oficio—Y con condizion que durante el tienpo de los quatro a. a de tener la asistencia diaria El dho. Juan Franco. a su Oficio y en el caso de que por Algun aczidente q. no sea justo quiera dejarlo sin causa ni motibo se a de poder obligar a los Padres del suso dho. a que buelba a el Y en su defecto le an de dar otro peon que asista a el dho. su Mro. todo el tienpo que le faltare por cunplir a costa de los Vienes de los dhos. sus Padres Como no sea por enfermedad. o muerte del dho. su Hijo pues en estos casos queda disuelta la dha. obligon—Y con las dhas. condizes aqui expresadas los dhos. otorgantes otorgan en la mejor via y forma que a lugar en dro. q. se obligan a que el referido su Hijo asistira el tienpo de los quatro años del dho. su Mro. y que en ellos no tendra falta alguna como no sea en los casos de enfermedad. Y en otros q. pueda haver de hazer fuga del dho. oficio los otorgtes. les daran otro peon para que le asista a el dho. su mro., el qual hallandose presente a todo lo aqui conthenido por el thenor desta otorga que azeta en todo y por todo sus condizes. y rezive en si a el dho. Juan Franco y se obliga que en el tienpo de los quatro a. a de darlo enseñado en su Oficio de tal Albañil segun y en la forma que el dho. otorgte. lo ejerze a su satisfazion segun su leal saver y entender Trayendolo en su Compania y asistencia para cuyo efecto cada uno de los dhos. otorgtes. respectivamente obligaron suspersonas y vienes muebles y rai-

zes avidos y por haver con poder que dan a las Justizias y juezes de su Mgd. que de sus causas conforme a dro. puedan y devan conozer en espezial a las reales desta ciud. para q. a ello les apremien como si fuese por sentencia pasada consentida y no apelada pasada en Authord. de cosa Juzgada sumizon de fueros a ellas y renunciaron. de leyes en dro. nezezarias, Y la dha. Maria Gutierrez renuncio las leyes de los emperadores Justiniano Velezano Zenatus Juris Consultus nueva y bieja Constituzon. Leyes de thoro Madrid y partida Y todas las demas q. son y hablan en favor de las Muejes. de cuyo auxilio y remedio confesó ser savedora Y ademas de ello le [accuse] y el preste. esbno. de sus efectos que para validazon. desta escriptura las devia renunziar q. savedora de ellas las renuncio, Y por ser casada Juró a Dios nro. señor y una señal de Cruz que hizo con los dedos de su Mano dra. que para hazer y otorgar esta escriptura no a sido Ynducida atrayda ni atemorizada por el dho. su marido ni por otra persona en su Nombre Y si la haze de su libre y espontanea Volunt. Y no pedira sus Vienes dotales harras parrafrena-

les mitad de multiplicos ni el dro. de ypoteca de ellops y de este Juramto. no a pedido ni pedira absoluzion. a nro. muy sto. Padre de Roma ni nuncio ni legado que pa. ello poder tenga Y si a defectun agendy O en otra Manera se lo Conzedieren no Usara del en manera alguna Y tantos juramentos haze y uno mas q. la relajazion y a la concluzion del dho. Juramto. Dijo si juro y Amen; Y se previene q. El dho. Franco. Rebanales si cunplidos los quatro a. del referido Juan Franco. no estubiere suficiente en el oficio se le a de poder obligar a el dho. su Mro. para que le perfecone en el. Y en esta Conformidad Cada unos dhos. otorgtes asi lo dijeron y otorgaron q. a los cuales yo el essno. Doy fee conosco firmo el q. supo y por los que no Uno de los testigos q. se hallaron prestes. siéndolo Agustin de Colmenares Chamizos Alonso del Castillo y Pedro Gonzales de Melilla todos Vezos. desta dha. Zitud. = Franco Rabanales = Ttestigo Pedro Gonz. de Melilla = Ante mi Juan Franco. Pizarro». (A.H.P., Sec. Protocolos Notariales, Juan Francisco Pizarro, leg. 553, 11-XI-1728, fs. 295-296).

DOCUMENTO Nº 4

Contrato de aprendizaje de cerrajero y armero de José Pérez Pacheco con el maestro Antonio Salinas

«En la Zitudad de Badajoz a diez y seis dias del mes de Sepre. de mill setezientos y treynta a. Ante mi el essno. publico y testigos parezieron de la una parte Antonio Salinas Maestro de Zerrajero Y Armero vezino desta ciudad y de la otra Franco. Pérez Pacheco vezo. de la Villa de Albuquerque y estante a el presente en esta Como Padre y Legitimo administrador de la persona y Vienes de Joseph Pérez Pacheco, Y ambos Los dhos. otorgantes Junttos y de mancomún a voz de Uno Y Cada Uno de nos por si Ynsolidum renunziando como expresamente renunziaron las leyes autenticas de la mancomunidad divizion y escurzion de Vienes Como en ellas y en Cada Una de ellas se contienen Y dijeron el dho. Pedro Perez Pacheco como a el referido su Hijo tiene tratado Y conferido con el dho. Antonio Salinas de entregarselo por tiempo de seis a. q. an de enpezar a contarse desde el dia de san Miguel deste presente a. y a de Cunplir el que bendrá de mill setezientos y treynta Y seis para que en ellos a de tener el dho. su hijo y cunplir Lo que adelante se expresara Y en su defecto, a de zer el referido otorgte. obligado a ejecutarlo que a saver es lo sigute.—Primeramente que el dho. Antonio Salinas en el prefinido tiempo a de enseñar a el expresado Joseph Perez Pacheco el ofizio de Zerrajero que es el principal que ejerze, Y todo lo que diere de si del de Armero con tal que el primero a de zer a Satisfazion de quales quiera Mro. de dho. Ofizio de Zerrajero de forma q. cunplido los seis a. a de hallarse ofizial el suso dho. para que en quales quiera tienda pueda ganar su jornal, Y no lo estando el dho. Antonio Salinas le a de mantener en sus casas en ynterin que lo este y Le pagará a el referido Joseph Perez pacheco El Jornal que otro ofizial ganare los dias que se dilatare mas del tiempo de los seis a.—Yten que el dho. Antonio salinas a de darle diariamente la Comida, a el suso dho. su cama, Y Ropa labada, Y asi mismo le a de dar Zappatos y polainas Las que durante el dho. tiempo ronpiese el dho. Joseph Perez Pacheco en el tiempo de los seis a.—Yten es condizion que el dho. Joseph Perez Pacheco en el tiempo de los seis a. a de hazer en su tienda Y fuera de ella todo quanto le fuere mandado por el dho. su Maestro y Maestra en los casos y cosas que se puedan ofrezar—Y con condizion que en el Caso que antes de Cumplir el tiempo de los seis a. si el expresado Joseph Perez pacheco hizie fuga desta Ciudad ausentandose de ella a de zer obligazion del expresado Franco. Perez Pacheco su Padre y a su Costa buscar a el suso dicho Y entregarselo a el referido su Mro.

para que Cumpla el zitado tiempo asi mismo Los dias que huviere faltado del dho. Ofizio—Y todas las bezes que no puidiere zer avisado el dho. Joseph Perez Pacheco en las partes y Lugar a donde le buscare el dho. su Padre a de zer de la obligazion deste sacar testimonio del essno. de la Zitudad Villa o lugar adonde hiziere la diligenzia de su busca de Como no esta en dhas. partes y entregarselos a el dho. Antonio Salinas para su satisfazion.—Y Con Condizion que si dentro de Un año, mas o menos tiempo se supiese del paradero del referido Joseph perez pacheco haviendo efectuado la fuga Sin aver Cunplido el tiempo de los seis a. el expresado Franco. Perez Pacheco su Padre a de zer obligado y a su costa Como ba dho. pasar por el referido su hijo Y entregarselo a su mro. apra que el suso dho. acave de cunplir el tiempo que el faltare Y cunpla assimismo Los dias que huviere faltado a su Cunplimto; que se notaran en el caso de llegar el de su fuga para la buena quenta Y Razon—Y Con dhas. Condiciones aqui ynzertas Amboz Los dhos. otorgantes Y Cada Uno por lo que asi toca respectivamente se obligan a Guardarlas Cumplirlas y ejecutarlas segun Y Como en ellas se contienen sin faltar en cosa alguna de lo que en ellas se expresan, y en su defecto quieren ser Cunplidos y apremiados a ellos por todo rigor de derecho y bia ejecutiba para cuyo fin Y efecto dieron poder Cunplido a las Justizias y Juezes de S. Mgd. que de sus Causas Conforme a derecho puedan Y devan Conozer en espezial Y sin derogazion a los Reales desta Zitudad para q. a ello Les paremien come si fuese por sentenzia pasada Consentida Y no apelada pasada en autthoridad de cosa juzgada Con la obligazion de personas y Vienes muebles y raizes avidos y por haver renunciaron su propio fueron Jurisdiccion Domizilio y la ley sit Combenerid de jurisdiczione obniun Judicun Y todas las demas leyes fueros y derechos que se an en su favor Con la General del dro. en forma en testimo. de lo qual Y de rezivir en si el dho. Anto. Salinas a el expresado Jph Perez Pacheco con las Condiciones q. ban prefinidas Y con las mismas entregarselo el dho. Franco. Peres Pacheco su Padre asi lo dijeron otorgaron Y firmaron dhos. otorgtes. a qnes Yo el essno. doy fee conosco siendo testigos Dn. Manuel de Pineda = Antonio Salinas Y Antonio Martin todos vezos. desta Zitudad = Antonio Salinas = franco. peres pacheco = Ante mi Juan Franco. Pizarro».

(A.H.P., Sec. Protocolos Notariales, Juan Francisco Pizarro, leg. 554, 19-IX-1730, fs. 178-179).

ASPECTOS TEÓRICOS DE LA OBRA LITERARIA DE JUAN DE ARFE

M.^a Jesús Sanz
Universidad de Sevilla

La figura y la obra de Juan de Arfe constituyen aspectos bastante conocidos del Renacimiento español, aunque ello no implica que puedan aparecer nuevos datos sobre estas materias en investigaciones posteriores.

Desde Justí al trabajo de Cruz, pasando por Sánchez Cantón, Menéndez Pelayo, García Chico, Bonet, nuestro propio trabajo, y el estudio del inventario de sus bienes publicado por Barrio Moya, las noticias sobre el artista han ido aumentando progresivamente¹.

En lo que se refiere a su obra teórica las principales aportaciones para su estudio proceden del profesor Bonet que realizó la introducción y el estudio crítico de las dos principales obras escritas de Juan de Arfe: *La Varia Conmesuración* y el *Quilatador de oro, plata y piedras*. Su tercera obra escrita, *La descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Yglesia de Sevilla*, fue estudiada por nosotros en *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Las tres obras son de muy diferente contenido y tuvieron muy distinta repercusión en la sociedad de su tiempo.

En realidad Juan de Arfe, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, es un hombre del Renacimiento español, ampliamente preocupado por los problemas intelectuales que ocuparon la mente y las actividades de los artistas de su tiempo. Como bien apunta Bonet, su producción literaria es amplia, y tiene además altos vuelos pues pretende recoger todo el saber de su tiempo en las mal llamadas Artes Mayores, y en otras consideradas como Menores, tales como la platería, joyería y relojería. Todo esto lo expresa en su principal obra: *La Varia Conmesuración*.

LA VARIA CONMESURACIÓN. UNA TEORÍA DE LA ESTÉTICA

Constituye el libro más difundido e importante de Juan de Arfe y del que más ediciones se hicieron, Bonet

recoge en su edición crítica siete, aunque en realidad son ocho pues él considera las dos primeras como una sola, al no ser la primera completa. Las fechas de las ediciones son: 1585 (incompleta), 1587 primera edición completa, ambas hechas en vida del autor y en Sevilla, 1675, de ésta hay alguna sin lugar de edición, 1736, 1763, 1773, 1795, 1806, y la novena que sería la propia de Bonet en 1974.

Tanto la segunda (primera completa) como la tercera edición tienen una composición muy interesante pues se dividen en libros —que para nosotros serían partes—, éstos en títulos, y éstos a su vez en capítulos, llevando un índice al final de cada libro o parte. Esta división no resulta nada excepcional en su época, pero lo que sí resulta altamente interesante es el concepto de obra completa y cuidada que presentan las ediciones.

Cada capítulo, y a veces cada concepto distinto, se explica de dos formas, primero con una introducción en octavas reales, y a continuación por un texto en prosa que glosa y amplía el verso. A todo esto se añaden unas láminas ilustrativas de cada una de las partes explicadas. Como vemos la obra del humanista es palpable hasta en el modo de editar el libro, pues no se priva de demostrar sus conocimientos de la métrica castellana, ni naturalmente de su arte del dibujo. No podemos olvidar que el saber versificar y diseñar eran artes consustanciales con todo artista o intelectual que se preciara de serlo.

En lo que se refiere al contenido de la obra puede decirse que la *Varia* expresa las teorías estéticas de su tiempo, precisando con todo detalle, medidas, proporciones, estilos con su ornamentación, e incluso aspectos de la técnica, que se presentan preferentemente en el libro primero.

Se compone de cuatro libros o partes que son: Libro I, tratado de la Geometría y de los relojes, Libro II la medida y proporción del cuerpo humano, Libro III las alturas y formas de los animales y aves y Libro IV la arquitectura y piezas de iglesia.

1. Aunque los estudios sobre Juan de Arfe son bastantes, aquí sólo citaremos los referidos a su obra teórica. J. L. Barrio, «El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XIX, Madrid, 1982. A. Bonet, *Quilatador de oro, plata y piedras, de Juan de Arfe y Villafañe*, Edición crítica y prólogo, Madrid, 1976. A. Bonet, *De Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura, de Juan de Arfe y Villafañe*, Edición crítica y prólogo, Madrid, 1974. J. A. Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo 1.^o, Madrid, 1800. Ibídem, «Notas y adiciones a la ilustración que puso... a la Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla, de Juan de Arfe», *Archivo Hispalense*, tomo II, año 1886, pp. 285-334. A. Cruzada Villamil, *El arte en España*, tomo III, Madrid, 1865, pp. 174-196. J. Ch. Davillier, *Notice des principaux orfèvres espagnols*, Paris,

1878. Ibídem, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance*, Paris, 1879, pp. 223-227. K. Justí, «Die Glodschmiedefamilie der Arphe», *Miscellaneen aus drei Jahrhunderte spanischen kunstlevenes*, I Berlin, 1908, pp. 269-290. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, tomo II, Madrid, 1947. A. Ponz, *Viaje por España*, Madrid, 1947, tomo III, pp. 68-71. I. Rosell y Torres, «La custodia de la catedral de Sevilla», *Museo español de antigüedades*, tomo VIII, Madrid, 1877. F. J. Sánchez Cantón, *Los Arfes escultores de plata y oro*, Madrid, 1920. M. J. Sanz, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978. F. Torre Farfán, *Descripción panegírica de la custodia de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de la ciudad de Sevilla. Explicación exornada de sus símbolos, Notas y Hieloglíficos, así los que la ilustran antiguos como los que la perfeccionan modernos*. Año de 1699 (Manuscrito).

En *el libro I* se comienza hablando de la *Geometría*, ciencia que sabemos era fundamental en el Renacimiento, de la que todo artista de cierta categoría se preciaba de conocer e incluso alardeaba de ello. Juan de Arfe, platero de profesión, aunque con aficiones escultóricas, que sólo pudo realizar al final de su vida, inicia precisamente su tratado con la *Geometría*, que se halla ampliamente ilustrada, no sólo con figuras sencillas, sino incluso con complicadas formas de volúmenes prismáticos o esféricos desarrollados.

Se continúa con un estudio de los *relojes*, aparatos novedosos y en pleno desarrollo en el siglo XVI, con una amplia escuela centroeuropea, pero con poca tradición en España. No obstante Arfe demuestra aquí una gran sabiduría en la técnica de su construcción, tanto en los de sol como en los de cuerda, e incluso establece unas tablas en las que relaciona la situación de las ciudades según sus grados de longitud y latitud, que naturalmente condicionan su horario.

Este complicado tratado de los relojes en el que se muestran algunos hoy casi desconocidos, es evidentemente un tratado científico-técnico, pero no hay que olvidar que el hombre del Renacimiento no distinguía como nosotros la ciencia del arte, sino que todos eran conocimientos que le servían para adentrarse en la naturaleza de las cosas.

El libro II es un libro dedicado a la *escultura*, y antes que a ella y como paso previo, al conocimiento del cuerpo humano. En sus páginas ya aparece el concepto estético del Renacimiento, y naturalmente la referencia al Mundo Clásico. Pero además de ello en esta parte, y en las siguientes, Arfe introduce aspectos históricos del arte y de los artistas principales de los que nos menciona sus aportaciones a las proporciones del cuerpo humano. Así por ejemplo habla de los cánones empleados por Pomponio Gaurico y Durero en sus conocidos tratados, y también menciona a artistas conocidos sólo por sus obras plásticas como Pollaiuolo, Baccio Bandinelli, Mantegna, Donatello, Rafael o Miguel Ángel. A estos artistas extranjeros contraponen los españoles como Berruguete y Gaspar Becerra, que cambiaron los cánones italianos por los españoles.

Las noticias que de los artistas españoles da, son naturalmente más concisas que las de los griegos, romanos, e incluso de sus contemporáneos italianos, pues nos habla de los lugares de nacimiento y de las obras. Todo ello demuestra un gran conocimiento de las corrientes artísticas y de los artífices de su tiempo, no sólo españoles, sino también europeos, que seguramente se realizó a través de textos y grabados, pues no se sabe que Arfe estuviese en Italia.

Los diseños que presenta del cuerpo humano son correctos, siempre dentro de la cuadrícula para facilitar el dibujo proporcionado, y tomados desde el exterior del cuerpo, con más o menos resalte de los músculos, y con representación aislada del esqueleto. El interior de cuerpo humano no aparece representado como en Leonardo o Vesalio, pues aunque se sabe que Arfe había asistido a lecciones de Anatomía en Salamanca, a él no le parecía conveniente, ni agradable mostrar esos aspectos del cuerpo.

Muy interesante es la parte final del libro, dedicado a los *eskorzos*, es decir al movimiento. En ella vuelve a

mencionar a Durero llamándolo «milagroso ingenio», lo que muestra que bebió en su tratado. Los diseños que lo ilustran son además altamente expresivos.

Al final de este libro termina la primera edición de la obra, pues como sabemos se publicó incompleta por primera vez en Sevilla en 1585, por haberse quemado las planchas de las otras dos partes finales. Dos años después, también en Sevilla, sale la edición completa que tiene ya las dos últimas partes, las dedicadas a los animales y aves, y a la arquitectura y las piezas de iglesia.

El tratado de las alturas y formas de los animales y aves, constituye el *Libro III* y no menciona para nada a los artistas de la época, ni tampoco representa las imágenes en cuadrículas para su más fácil representación, sino sólo cuidadosos dibujos y a veces relación de las alturas. Se trata en realidad de una parte puramente descriptiva y diferenciadora de los animales. Sus ilustraciones son a veces propias, y a veces tomadas de otros tratadistas como por ejemplo la del rinoceronte tomada de Durero, como ya hizo notar Bonet en su estudio.

Finalmente el *Libro IV* está dedicado a la *Arquitectura y a las piezas de iglesia* y es uno a los que el autor le dedica más interés, tanto como al de las proporciones del cuerpo humano. Para él la Arquitectura es la más importante de las artes y así lo expresa en la primera octava del libro, en la que nos dice que todo lo anterior no ha sido sino una preparación para esta parte:

*Ya con próspero viento hemos llegado
a puerto, con la nave bien segura,
que todo cuanto avemos navegado
ha sido hasta alcanzar la Arquitectura,
que quien en lo de atrás no esté enseñado
no entenderá su traza y compostura,
pues de la proporción que ay en los hombres
salió su partición, su forma y nombres.*

Es evidente a través de estas líneas el concepto del hombre centro del Cosmos y centro de toda la representación artística, pero a su vez es también evidente que él considera la Arquitectura como la más importante de las artes. Quizá Por este motivo aparezca colocada al final de la obra y además formando parte con las piezas de iglesia.

Arfe, que, como hemos dicho, fue casi toda su vida platero de profesión, y además humanista, quiso elevar la categoría del arte de labrar la plata equiparándolo con la Arquitectura en lo que se refería a las grandes obras como las custodias o andas, es decir en las microarquitecturas. En realidad sabemos que él se hizo llamar en su madurez «escultor de oro y plata», como decía en su pleito con los plateros de Burgos².

Su trabajo de platero cuando realizaba piezas le permitía ejecutar piezas de arquitectura como las mencionadas custodias y andas, donde el artista podía expresarse más libremente, ya que la representación iconográfica, al menos en los temas principales, le era dada.

Así pues sus conocimientos arquitectónicos sólo pudo expresarlos en sus obras de platería, ya que nunca realizó una obra de arquitectura mayor.

2. M. J. Sanz, *ob. cit.*, pp. 40-41.

El inicio del estudio de los órdenes arquitectónicos se desarrolla paralelamente al del cuerpo humano y comienza hablando de los artistas de la Antigüedad relacionados con la Arquitectura, tales como Plinio, Calímaco, Vitruvio, etc. Sin embargo en el Libro II —del cuerpo humano—, enlaza la Antigüedad Clásica con la Contemporaneidad, saltándose el Medievo y esto no ocurre aquí, ya que dedica alguna atención a historiar la arquitectura gótica, que relaciona naturalmente con las custodias góticas de su abuelo, atribuyéndole la paternidad de las custodias de torre o templete, hecho este no totalmente cierto.

Menciona Arfe después de los clásicos, algunas de las ruinas romanas conservadas en España, y a ellas atribuye, también arbitrariamente, la vuelta al clasicismo del siglo XVI español.

Identifica toda la arquitectura medieval con la gótica, ignorando todos los demás estilos, incluido el mudéjar, tan patente y en vigor durante la primera mitad del XVI y parte de la segunda.

Llama a la arquitectura gótica: bárbara, de masonería (de piedra trabajada a mazo), de crestería o moderna, pero naturalmente en ningún momento gótica, y reconoce que es obra sólida y de traza vistosa.

La descripción de Plateresco o primer Renacimiento queda confundida entre la Platería y la Arquitectura, y debido a la mentalidad manierista de Arfe, no queda muy bien parada. No obstante al ser un estilo practicado en la Platería por su padre, le concede una cierta beligerancia, afirmando que precisamente su padre fue el primero que utilizó este estilo en las custodias. Otros plateros famosos de su tiempo aparecen también mencionados, tales como: Juan Álvarez, Alonso Becerril, Juan de Orna y Juan Ruiz el Vandalino, este último según Arfe discípulo de su abuelo; dando de casi todos ellos su origen y obras conocidas. Para Arfe estos plateros introdujeron las proporciones racionales, y de esta manera pudieron hacer las piezas tan grandes como quisieron, sin que ellas resultaran desproporcionadas.

Con respecto a la arquitectura del renacimiento nos menciona a Alberti, a Peruzzi y a Bramante, entre los italianos, todos como se ve de la generación anterior. Entre los españoles, por el contrario, menciona a los anteriores pero también a sus contemporáneos. Así aparecen Covarrubias y Diego de Siloé entre los de la etapa anterior, de los que menciona sus principales obras, dando además una opinión sobre su estilo. Nos dice por ejemplo: «donde fabricaron, aunque siempre con alguna mezcla de obra moderna (gótica), que nunca la pudieron olvidar del todo»³.

Así pues, para Arfe la arquitectura del primer renacimiento es todavía una mezcla de renacimiento y gótico, lo que naturalmente lo decanta como un manierista. Sus ideas arquitectónicas se identifican con la obra del Escorial, alabando a sus arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, a los que considera como los máximos representantes del estilo en España.

La descripción que de los órdenes arquitectónicos hace es minuciosa, al igual que sus dibujos, pero en éstos aparecen estilos como el jónico y el corintio, cuyos diseños se ajustan al renacimiento más decorado de los estilos anteriores que al manierismo escurialense.

El título segundo de este cuarto libro está dedicado a las *piezas de iglesia*, obras que él conocía muy bien pues constituían su principal trabajo.

Comienza describiendo las andas, piezas absolutamente arquitectónicas, que Arfe clasifica según los órdenes clásicos. También en estas obras de plata, como en los modelos puramente arquitectónicos, los diseños aparecen decorados según su estilo correspondiente, y con un aspecto estructural muy brunellesquiano. A estas grandes piezas siguen los diseños de obras de menor envergadura como cálices, jarras, cruces, etc., que se presentan en un solo modelo y extraordinariamente decoradas. La parte final de este apartado dedicado a la plata muestra a las custodias de torre, piezas máximas en el trabajo de la plata según el mismo Arfe. A ellas dedica una planta y un alzado, añadiendo un diseño de custodia completa al final del libro, que se corresponde con la gran custodia de la catedral de Sevilla. En los diseños más arquitectónicos de esta parte, que son naturalmente los de las andas y las custodias, se muestra la oscilación entre los modelos platerescos y los manieristas, pues en casi todas las piezas presenta dos mitades, una con decoración más profusa y otra más sobria.

Como vemos en Arfe se da este dilema continuamente: es un defensor teórico del Manierismo, pero a su vez sus obras prácticas no se corresponden —en su mayor parte— con la teoría, y se hallan dentro del estilo del segundo tercio del siglo XVI, en sus aspectos más decorativos. Quizá ello se debiera a las exigencias de sus patronos, pero esto no es por el momento comprobable, aunque si posible. Al final de su vida el manierismo arquitectónico apareció en algunas de sus realizaciones, pero teóricamente lo defendió desde sus primeras expresiones literarias.

En lo que se refiere a la mención de artistas de su tiempo, se ve claramente su origen castellano-leonés, pues no cita a artistas de la periferia —Cataluña, Andalucía, etc.— de reconocida calidad y fama, tanto en la arquitectura y escultura, como en la orfebrería. Bien es verdad que el libro parece que estaba escrito antes de su llegada a Sevilla en 1580, y naturalmente antes de ello no tenía conocimiento de la intelectualidad y artistas andaluces, pero sus textos no se alteraron en este sentido en la segunda edición completa de 1587, cuando ya llevaba 7 años viviendo y trabajando en la mencionada ciudad, y por lo tanto inmerso en su elevado ambiente cultural.

No obstante el libro, que fue magníficamente estudiado por Bonet, especialmente en sus dos primeras partes —El tratado de la geometría y los relojes, y El tratado de las proporciones del cuerpo humano—, es el más completo en cuanto a teoría artística del renacimiento español, que todavía estaba vigente a comienzos del XIX, cuando se hizo la edición de Asensio y Torres, en 1806.

La segunda parte, es decir, sus tercero y cuarto libros dedicados a Los animales y a La arquitectura y piezas de iglesia, fueron más someramente tratados en el estudio de Bonet, y no se hallan reproducidos en ella, ya que no formaban parte de la primera edición, como ya

3. J. Arfe, *Varia Conmesuración*, edición de Madrid, 1675, libro cuarto, fols. 2v y 3.

advertimos anteriormente. A estas dos partes y sobre todo a la última es a la que nosotros hemos querido dedicar una mayor atención.

EL QUILATADOR DE ORO, PLATA Y PIEDRAS. UNA TEORÍA DE LA PRÁCTICA

Es un libro de signo completamente diferente y su difusión se realizó en otros ambientes. No tuvo tantas ediciones como la *Varia* pues sólo se conocen tres, dos en vida del autor, y otra casi un siglo posterior que data de 1678.

En 1976 Bonet publicó un estudio crítico y facsímil de la primera edición de 1572, aunque en su estudio alude a las otras dos ediciones, la de 1596 y la de 1678⁴.

El Quilatador de muy diferente grosor entre su primera y sus otras dos ediciones, es un libro que trata de la técnica de los metales y las piedras preciosas, en casi todos los aspectos de su trabajo, yendo desde la aleación de los metales hasta la talla y calificación de las piedras preciosas. En realidad, como ya vio Bonet, la primera edición tiene un sentido puramente docente y va dirigida a orfebres, mercaderes y monederos, tratando de ser una orientación para ellos, es decir una teoría de la práctica del trabajo, y de la venta de los metales.

Es evidente que sus conocimientos no eran los correspondientes a un orfebre común sino los de un hombre de ciencia, que, sabiendo leer, había manejado tratados españoles y extranjeros al respecto, y resumiendo estos conocimientos, que se añadían a su experiencia profesional, los plasmaba en un tratado⁵. En realidad la primera edición, dedicada al obispo de Sigüenza, Inquisidor general y Presidente del Consejo Real, consta sólo de tres libros o capítulos, dedicados: *el primero a la técnica de la plata, el segundo a la técnica del oro, y el tercero a la de las piedras preciosas*, refiriéndose tanto al trabajo de ellos, como a su valor, venta y distinción. El libro lleva finos y sencillos grabados, así como iniciales decoradas con temas del primer renacimiento.

La segunda y tercera ediciones son mucho más voluminosas porque se añade al primer texto, al comienzo de cada capítulo, un resumen de la ley vigente al respecto, además, en la última edición se cuentan ocho libros o capítulos. Los tres primeros capítulos coinciden en todas las ediciones, pero a partir del cuarto hay otras añadidas:

El *cuarto libro* o capítulo se dedica a las *leyes y aleaciones de la plata*.

El *quinto* se dedica a los *pesos de la moneda de oro y sus señales*.

El *sexto* trata de *ensayos y afinamientos*.

El *séptimo* trata de *pesos y medidas referidos a toda clase de mercaderías*.

4. Véase edición de Bonet, ya citada, p. 19.

5. J. L. Barrio, *ob. cit.* Al final del inventario aparecen sus libros, cuya lectura permite apreciar las preferencias y conocimientos del artista, entre los que los que no faltaban los libros de Serlio, Vignola y Vitruvio, entre los de arquitectura, pero también aparece Cellini como tratadista de orfebrería y escultura. Libros de aritmética y geome-

El *octavo* trata del *peso y tasación de las piedras preciosas, semipreciosas y perlas*.

Como puede verse la segunda y tercera ediciones son ampliaciones de la primera y bastante más complejas. La segunda edición coincidió con su cargo de Ensayador Mayor de la Casa de la Moneda de Segovia, y quizá por eso al comienzo de cada uno de los apartados o capítulos del libro incluye la legislación vigente referida al tema que va a tratar a continuación.

Este texto previo legislativo es a veces muy antiguo llegando a referirse a Las Partidas de Alfonso X, en algunos casos, aunque la mayoría de las veces presenta leyes dadas por los Reyes Católicos, Carlos V, o el mismo monarca reinante Felipe II, es decir, la recopilación de las leyes vigentes al respecto. No obstante el texto legislativo sólo se aplica al inicio de los cinco capítulos añadidos, poniéndose a continuación el texto original de Arfe titulado con su propio apellido.

La información que Arfe nos presenta aquí, es fundamentalmente técnica y legislativa, pero dentro de ella nos presenta también una información histórica, acerca de la aparición de las leyes, las medidas, la inclusión de la técnica, y el origen de la nomenclatura. Igualmente informa sobre la circulación, vigencia y modelos o cuños de las monedas.

En la tercera edición, hecha bastantes años después de la muerte del artista, se acumula aún más información, debida ya a otro autor, según Bonet, pero en realidad la mayor diferenciación en los textos se halla entre la primera edición y la segunda.

El Quilatador, es enfin, la obra teórico-técnica que responde a las actividades de orfebre y ensayador de Arfe, en las que el perfecto conocimiento de los materiales, la descripción, y en trabajo de los mismos que en el libro nos da lo califican como un técnico y científico de su época.

La vigencia del Quilatador no fue tan corta como algunos de los estudiosos piensan, pues todavía en el siglo XVIII se reimprimían páginas de este libro para uso de los plateros, encontrándose algunas de ellas en el archivo de los plateros sevillanos.

LA DESCRIPCIÓN DE LA TRAÇA Y ORNATO DE LA CUSTODIA DE PLATA DE LA SANCTA YGLESIA DE SEVILLA. UNA TEORÍA DE LA ICONOGRAFÍA

En realidad, como ya dijimos al principio, esto es un corto folleto cuya intención es más docente que teórica, pero cuyo contenido es absolutamente iconográfico.

El librito fue publicado en Sevilla justamente el año en que se terminó la custodia —1587—⁶, y en el mismo año en que se publicó completa *La Varia Conmesura*

tría, y por supuesto de técnicas de metalistería, e incluso de iconografía bíblica, aparecen igualmente, por mencionar los más significativos.

6. De la descripción y análisis iconográfico de esta obra tratamos ampliamente en nuestra obra *Juan de Arfe y Villafañe...*, ya citada, pp. 81-98.

ción por primera vez, como ya hemos visto. Ambas obras salieron de la misma imprenta sevillana, que se llamó primeramente de Andres Pescioni y Juan de León —en 1585—, y más tarde —en 1587— sólo de Juan de León, pues probablemente el primero de los impresores se habría muerto o retirado.

El libro del que no se conserva la edición original, lo conocemos por las reimpressiones que hicieron los eruditos de fines del XVIII y del XIX, principalmente Ponz y Ceán, quien hizo su primera reedición completa en la revista sevillana *Archivo Hispalense* en 1885⁷, aunque una década antes había intervenido en la que había hecho Zarco del Valle en el tercer tomo del *Arte en España*.

En realidad el libro es una descripción minuciosa de la custodia grande de la catedral de Sevilla con todos los elementos que la componen, tanto en la arquitectura como en la escultura, o los aspectos puramente ornamentales.

La información principal de la intencionalidad de Juan de Arfe nos viene en los inicios del libro, tanto en la licencia como en el prólogo, éste del mismo Arfe. La necesidad de la publicación de la obra se debió al complicado programa iconográfico que la conformaba y a la inquietud despertada en el cabildo catedralicio sobre la posible incomprensión de sus figuras por parte de los fieles. Esta inquietud se advierte ya en la licencia dada por el Asistente de Sevilla, Juan Hurtado de Mendoza, conde de Orgaz, en el que se dice: «para que todos entiendan las historias y hieroglyphicos, que en sí contiene, sin incurrir en pena alguna»⁸. Esta sencilla frase no sólo implica una intención abierta y desinteresada con el pueblo, para que simplemente comprendiese el contenido de la obra, sino que añade muy claramente «sin incurrir en pena alguna». Esta afirmación se refiere evidentemente a las desviaciones heréticas que corrían por la ciudad en la segunda mitad del XVI, principalmente luteranas, pero también moriscas o judías. La Santa Inquisición, de tanta fuerza en Sevilla, trataba de apartar al pueblo de cualquier información o interpretación errónea. Fue por eso por lo que el docto teólogo Francisco Pacheco, autor de los principales programas iconográficos catedralicios —tales como los del cabildo Nuevo— y las inscripciones del cirio pascual⁹, hace el mucho más amplio y complicado de la custodia.

Es precisamente Juan de Arfe, en su corto prólogo de dos páginas, el que nos explica el motivo de la obra y su «invención». Comienza diciendo que la obra escrita es absolutamente necesaria para el conocimiento del arte, pues ella es más duradera que las mismas obras, aunque sean de mármol, bronce o diamante, argumentando que el conocimiento de los artistas clásicos lo tenemos precisamente por la obra escrita y no por sus piezas realizadas, que el tiempo ha destruido. Sus aseveraciones, como en sus otras obras, especialmente en la *Varia*, no dejan de demostrar sus aficiones manieristas en la arquitectura, pues menciona al Escorial como máxima obra de la arquitectura española, que sobrepasa incluso a los clásicos.

No pierde tampoco ocasión de denostar al renacimiento flamenco y francés que utiliza «menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándoles invención adornan, o por mejor decir destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado». Su sentido ornamental queda aquí bastante claro y parecemos estar oyendo a Miguel Ángel cuando denosta a la pintura flamenca.

Su sentido decorativo nos lo expresa a continuación diciendo «de lo qual como cosa mendaz y reprobada e huydo siempre, siguiendo la antigua observancia de arte, que Vitruvio y otros excelentes autores enseñaron, con demostración de los mejores ejemplos de los antiguos, principalmente en la fábrica de la custodia de plata...que he hecho para esta Sancta Yglesia».

Es curioso sin embargo que la visión que nos produce la custodia sevillana está claramente relacionada con ese renacimiento tan decorado que él critica, y que vuelve a replantear la cuestión entre la diversidad de ideas y de obras de Arfe, cuya causa aún no está explicada, pero que bien podría relacionarse con las exigencias de los patronos.

Esta contradicción parece aclararse en las líneas siguientes cuando dice refiriéndose a la custodia «la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe, quise dar noticia a todos de su figura y traça, por describir el hermosísimo ornato, que para ella por mandado de V.S. (el arzobispo) ordenó el licenciado Francisco Pacheco, el qual para que fuesse muy propio y decente, y de magnífica significación, la acomodó a la traça de la Iglesia Cathólica, repartiendo por todas sus partes, historias, figuras y hieroglyphicos, que quadran con este intento, y principalmente con el misterio del Santísimo Sacramento...»¹⁰

A través de estas líneas se percibe que toda la iconografía de la custodia, e incluso su colocación en los distintos cuerpos procedía del programa ideado por Pacheco, que «se acomodó a la traça de la Iglesia Catholica...» como ya analizamos amplia y detenidamente en uno de nuestros anteriores trabajos¹¹. La custodia representaba a la Iglesia y en último término el proceso de la Redención, cuyo centro lo constituye el sacramento de la Eucaristía, y su celebración —el Corpus Christi— había originado la construcción de la custodia.

El programa iconográfico, muy complejo, con escenas principales que llevaban su leyenda aclaratoria, pero que resultaba prácticamente imposible de leer, por su tamaño pequeño, y a veces por estar escritas en latín, era incomprensible para el pueblo. Por otra parte las escenas con sus imágenes tampoco eran muy claras para el espectador, ya que su pequeño tamaño y la visión fugaz que de ellas se tenía durante la procesión del día del Corpus, única oportunidad que para contemplar la obra de cerca tenía la población, imposibilitaban su comprensión. Por todo ello Pacheco propuso a Arfe, hombre de letras, que escribiese el programa y lo diese a la imprenta, explicando en él el significado de cada una de las escenas, que éste había realizado en obra.

7. Véanse obras de los autores citados en nota n. 1.

8. J. Arfe, «Descripción de la traza...», edición de *Archivo Hispalense*, tomo II, Sevilla, 1886, p. 281.

9. M. J. Sanz, *ob. cit.*, p. 81.

10. J. Arfe, «Descripción...», ed. de *Archivo Hispalense*, p. 286-287.

11. M. J. Sanz, *ob. cit.*, pp. 75-102.

Quizá la redacción de este librito sirvió al mismo artista para aumentar sus conocimientos iconográficos, pues probablemente los de Pacheco eran superiores a los suyos, y le había servido de maestro a lo largo de los siete años que había durado la realización de la custodia.

Este libro nunca llevó ilustraciones, pues las que se encuentran en las ediciones del siglo XIX han sido añadidas por los editores, como en el caso de Ceán que tomó las relativas a la custodia de la *Varia Conmesuración*. Arfe sin embargo se lamenta al final del texto de no haber podido ilustrar el librito de la custodia pues nos dice así: «quisiera yo hallarme desocupado y con tallador liberal y suficiente, para poder mostrarlas particularmente en diseño, como las lleva la obra hechas para mayor satis-

facción. Mas bastará para los buenos ingenios decirlo por relación, de forma que se entienda como si se viese»¹².

Así pues la obra literaria de Juan de Arfe es quizá una de las más completas del Renacimiento español pues atiende no sólo a los contenidos de las Artes Mayores, sino también a los del arte de la platería, donde incluso aplica los mismos principios. Bien es verdad que otros tratadistas del Renacimiento español pueden ser quizá más profundos en los temas de arquitectura, pintura o escultura, pero lo que no se puede negar es que Arfe toca las principales preocupaciones de los humanistas españoles de su época: la estética, la técnica y los contenidos iconográficos.

12. J. Arfe, *Descripción...*, p. 287.

NOTAS SOBRE LA PINTURA DEL PRIMER TERCIO DEL XVI EN PALENCIA

M.^a Pilar Silva Maroto
Universidad Complutense de Madrid

El interés despertado por la pintura palentina de esta época se percibe en la amplia bibliografía que existe sobre ella. Aunque es mucho lo que se ha avanzado, particularmente gracias a los estudios de Angulo, Post y Vandevivere¹ entre otros², todavía quedan muchas cuestiones por resolver. Éstas afectan tanto a la identificación de una parte importante de los maestros que trabajaron entonces en Palencia y a la delimitación de la personalidad pictórica de otros, con la consiguiente reconstrucción de sus catálogos, como a la valoración de lo que la presencia de Pedro Berruguete primero y Juan de Flandes después supuso para cada uno o la que de la propia pintura palentina se debe hacer en el conjunto de la castellana de este primer tercio del XVI.

Aunque, dados los límites de esta comunicación, resulta obvio que no podemos referirnos a todas —independientemente de que no tengamos en nuestro poder los elementos de juicio suficientes como para satisfacerlas todas³—, trataremos de aproximarnos a algunas de ellas, sobre todo las que afectan a las dos últimas, aun cuando, no por ello, dejemos de aportar algunos datos relativos a las otras.

El mejor conocimiento que tenemos ahora respecto a la pintura de la segunda mitad del XV tanto en Palencia como en Burgos⁴ constituye una ayuda inapreciable. La revisión de la documentación ha permitido constatar

la existencia de algunos pintores locales, no sólo en la capital, sino también en otros lugares, como sucede en Aguilar de Campoo con Juan Alonso⁵. En aquélla, en las dos últimas décadas del siglo se registra la presencia de una familia, la de los Perea⁶, cuyo estilo no se ha identificado aún. Al parecer esta situación es la misma que se mantiene hasta concluir el primer tercio del XVI, y, pese a que algunos residen en Palencia en el entorno de Juan de Flandes como el Maestro Benito, otros permanecen algún tiempo en Paredes de Nava, como sucede con Juan Tejerina⁷, al que se le cita ya en Palencia en el censo de 1533⁸ y que también deriva del pintor flamenco, y no de Berruguete, como cabría esperar, dada su actividad en Paredes, si es que realmente se trata del que hizo *la Visitación y la Adoración de los Magos* del retablo mayor de la catedral de Palencia, como se ha supuesto⁹. Ignoramos si su caso es el mismo que el del otro pintor que trabajó en Paredes, García Ruiz, citado también en ese mismo censo de 1533 como «el pintor que se vino de Paredes»¹⁰, y sobre el que se ha especulado para tratar de identificarle con alguno de los maestros activos entonces. Yarza¹¹ apunta al respecto que, dado lo que pagaba en 1533, cuatro reales, si se comparan con uno solo que satisfacía entonces Tejerina y los tres del Maestro Benito, sin duda debía tratarse de un artista notable. Por esta razón, le resulta difícil creer que fuera «el Maestro de Paredes», y señala la posibilidad de

1. De Angulo se pueden destacar «El Maestro de Becerril», *A.E.A.A.*, 1937, pp. 15-24; «Nueva obra del Maestro de Becerril», *A.E.A.A.*, 1940-1, p. 478; «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *A.E.A.A.*, 1945, pp. 229-231 y *La pintura del siglo XVI*, «*Ars Hispaniae*», XII, 1954. De Post, *A History of Spanish Painting*, IX, 1947 y los apéndices de los vols. X-XIV. De Vandevivere, «La catedral de Palencia. L'église paroissiale de Cervera de Pisuerga». *Les Primitifs flamands*, I, Bruselas 1967 y el catálogo de la exposición *Juan de Flandes*, Museo del Prado Madrid, febrero-marzo, 1986, así como «Palencia et l'art flamand à la fin du Moyen Age et au début de La Renaissance», en *Actas 1.^{er} Congreso Historia de Palencia*, 1987 (1985), T. I, pp. 75-79.

2. Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, 1962, Matías Díaz Padrón, «Una tabla del Maestro Becerril en el Museo de Burgos», *A.E.A.A.*, 1968, pp. 63-64; «Dos retablos inéditos del Maestro de Becerril en Ventosa de la Cuesta», *A.E.A.A.*, 1970, pp. 269-278 y «Una Visitación de Juan Tejerina en el Museo del Prado», *B. M. Prado*, 1985, n. 18, pp. 134-137. J. Yarza Luaces, «Pedro Berruguete y su escuela», en *Jornadas sobre el renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, 1987, pp. 39-56 (se cita I). P. Silva Maroto, «Nuevas aportaciones para el estudio de la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: El Maestro de Calzada», ponencia presentada al C. H.^a Arte de Zaragoza, diciembre, 1982 (actas sin publicar); «Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila», *Anales Historia Arte*, I, 1989, pp. 105-119 (se cita 1989 (I)) y «La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, t. II, n. 4, pp. 134-141.

3. Particularmente en lo que afecta a la documentación, ya que, como veremos después, existen dificultades para identificar el estilo de algunos pintores cuyo nombre conocemos.

4. Ha sido el tema de mi tesis doctoral. Véase P. Silva Maroto, *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*, Ed. facsímil, Universidad Complutense, Madrid, 1988, n. 195. Con ese mismo título se hace una nueva edición, que recoge los resultados de la investigación, que publica la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990, 3 vols.

5. Véase P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, vol. I, p. 72.

6. *Idem*, Francisco era joven en 1493, cuando se le cita junto a su padre.

7. Vandevivere (*ob. cit.*, 1967, pp. 34 y 71-72) recoge el dato de que el 14 de marzo de 1522 se les cita a los dos, comprometiéndose a pagar lo que sobrepase de los 500 ducados en que se contrató el retablo mayor de la catedral palentina con Juan de Flandes, muerto en 1519. La documentación referente a esta obra la publicó Jesús San Martín Payo, «El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos», *P.I.T.T.M.*, 1953, pp. 275-312.

8. García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, t. III, Valladolid, 1946, pp. 11-13.

9. Vandevivere (*ob. cit.*, 1967, p. 61) señala cómo fue Elisa Bermejo (*ob. cit.*, 1962, pp. 22 y 43) la primera que vio no eran de Juan de Flandes y, a partir de ellas, se ha reconstruido el catálogo de este discípulo de Juan de Flandes, que se asocia con Tejerina.

10. García Chico, *ob. cit.*, 1946, pp. 11-13.

11. *Art. cit.*, 1987 (I), p. 56.

que se trate del «de Becerril», para él «seguramente el mejor y el más moderno de los seguidores de Berruguete».

Lamentablemente, por ahora, no contamos con datos para poder llegar a una identificación, y aunque «el de Becerril», en nuestra opinión, no sea un seguidor de Berruguete, sino de Juan de Flandes, como insistiremos después, el que trabaje en Paredes no impide que así sea, como hemos visto que pasaba con Tejerina. Pese a que desconocemos si en esta ocasión sucede lo mismo, lo que sí podemos aportar de nuevo es que este pintor no fue el único de ese apellido que trabajó entonces en Paredes de Nava. La revisión de la documentación palentina que llevé a cabo durante la elaboración de mi tesis doctoral me permitió acceder ya en 1972 a un documento conservado en el archivo parroquial de Becerril de Campos. Se trata del testamento de Constanza Martínez, vecina de Becerril, fechado el 10 de febrero de 1528, por el que consta que su hija, llamada igual que ella, estaba casada con Andrés Ruiz, pintor vecino de Paredes. Pese a que no sabemos si Andrés tuvo alguna relación con el anterior, y tampoco podemos identificarle con ninguno de los maestros que aún permanecen anónimos, su presencia sirve al menos para constatar la vitalidad que tenía la pintura en Paredes de Nava en esos años previos o próximos a la marcha de los anteriores a Palencia.

Junto al análisis de la documentación, también el de las obras de la segunda mitad del XV y los primeros años del XVI¹² resulta esclarecedor. Gracias a éstos, podemos descubrir que, además de las realizadas por los maestros locales —particularmente en lo que se refiere a la pintura mural—, existen otras ejecutadas por maestros burgaleses, sobre todo las más importantes, como se comprueba en *el retablo de Frómista*¹³. Esta situación parece mantenerse a comienzos de la primera década del XVI hasta que Juan de Flandes se instala en Palencia en 1509, como señalaremos después, y en ella el papel que corresponde a los promotores es determinante.

Resulta obvio que la proximidad de Burgos, el núcleo artístico más importante de la zona Norte de Castilla, proporcionaba a los que encargaban obras de pintura en Palencia la posibilidad de contar con maestros de calidad, e inclusive, si así lo querían, podían ir a buscarlos a otras zonas. Esto justifica el que Palencia no constituyera un foco de atracción para los pintores de esas características. Yarza¹⁴ lo apunta ya y alude a cómo ninguno de los obispos que tuvo la sede entonces —ni tampoco ninguno de los miembros de la nobleza palentina— propiciaron el que se instalara allí un maestro destacado hasta que lo hiciera Fonseca con Juan de Flandes. No debe sorprender, por tanto, que durante esa segunda mitad del XV y los primeros años del XVI su pintura estuviera abocada a situarse en la periferia del foco burgalés, de cuyas representantes derivan la práctica totalidad de los pinto-

res locales. Y esto parece confirmarse incluso con el maestro que hizo *el retablo de Sirga*, al que se identifica con Alejo, cuyas primeras obras muestran puntos de contacto con el maestro burgalés «de San Nicolás», con el que pudo estar conectado¹⁵.

En un medio como el palentino resulta excepcional una figura como la de Pedro Berruguete; y, si él trabajó allí, fue más por razón de su nacimiento en Paredes y por su propia decisión de permanecer en su lugar de origen, cuando sus labores en otras zonas de Castilla se lo permitían, que porque el ambiente local propiciara la labor de un maestro como él, no sólo de primera fila, sino el primero que en ella tuvo conocimiento del arte italiano. Sólo por eso se entiende que se quedara en Paredes.

En un reciente artículo sobre Berruguete¹⁶ sugería cómo incluso si su primera formación transcurrió en Castilla, como todo parece indicar, no había lugar mejor que Burgos para ello. Junto a esto trataba también de justificar los motivos que le hicieron ser el primero que emprendiera el camino de Italia cuando los pintores castellanos estaban volcados hacia Flandes. Lo que parece explicarlo, sin duda, es su situación personal, al proceder de una familia hidalga y tener una posición económica desahogada, a la vez que sus posibles relaciones con algún personaje que gustara del arte italiano, como pudo ser el propio obispo palentino Diego Hurtado de Mendoza, sobrino del cardenal toledano, que había estado ya en Roma o algún otro no identificado.

Precisamente es esto lo que permite comprender por qué no buscó un núcleo artístico más favorable que el palentino para instalarse. De hecho, no hubiera tenido dificultades para ello, pese a lo que sugiere Yarza respecto a Burgos¹⁷. Y así lo prueba el que en 1483 fuera, llamado por el cardenal Mendoza sin duda, a trabajar en la sede toledana. Y en Toledo tuvo que tener abierto un taller, como mínimo mientras realizaba las pinturas murales. Debíó ser al menos en los años en los que su estancia en ella se prolongó cuando al parecer se trasladó con toda su familia, y allí debíó nacer su hija, llamada La Toledana. Pero aun así, él siempre se consideró vecino de Paredes de Nava y en esta villa palentina tuvo abierto un taller en el que pudo trabajar no sólo en las obras que ejecutó para la zona, sino incluso para otras, incluida quizá la propia Toledo, si se trataba de retablos, tablas a sargas¹⁸.

Por desgracia, esto es algo que, por ahora, no podemos precisar, como tampoco saber quiénes fueron los miembros de su taller en cada momento o quiénes se formaron o estuvieron de algún modo relacionados con él. Y tampoco se puede conocer si los que tenía en Paredes eran los mismos que le acompañaron a Toledo, como parece que le sucedió con Juan González Becerril, que luego habría de ser su yerno, documentado en Toledo en 1498

12. P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990. Véanse las localizadas en Palencia y sobre todo las del Maestro Alejo (Vol. III, pp. 903-970).

13. *Ibidem*, vol. I, p. 73. También se refirió a ello Yarza en «El retablo de Santa María del Castillo (Frómista). Problemas de la pintura en Palencia a fines del siglo XV», en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 99-114.

14. Véase «Definición y ambigüedad en el tardo-gótico palentino: Escultura», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, T. I, 1987, p. 28 (Se cita II).

15. Véase P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, T. III, pp. 907 y ss.

16. P. Silva Maroto, *art. cit.* 1989(I), pp. 106 y ss.

17. *Art. cit.*, 1987 (I), pp. 46-48.

18. De hecho consta en las actas de la catedral de Ávila que se le pagan 1.000 mrs. el 15 de noviembre de 1499 «para ayuda a su gasto que fiso en yr a su servicio», aunque ignoramos desde dónde lo hizo, si fue desde Toledo, Paredes o algún otro sitio.

trabajando en el claustro de su catedral¹⁹; y menos aún si alguno de ellos no volvió a Palencia, como bien pudo ser el caso de este último²⁰.

Sin duda en el foco toledano y con promotores como el cardenal Mendoza se pudo valorar más lo que de nuevo tenía la obra de Berruguete que en Palencia y en otros lugares para donde trabajó como Segovia o Burgos. Esto explica que Pedro Berruguete desempeñara en vida para la pintura palentina coetánea un papel en cierto modo similar al que hubiera ejercido un artista de calidad establecido en otro foco que realizara alguna obra en la zona o, mejor aún, que permaneciera en ella durante un tiempo limitado, favoreciendo la renovación de los maestros locales en un doble aspecto formal y temático, aun cuando ninguno de éstos hubiera tenido un contacto directo con él, si bien este no debe ser el caso de Berruguete, ya que probablemente alguno como el llamado «Maestro de Paredes» pudo tenerlo²¹. No obstante, a juzgar por las obras conservadas, parece que su influencia no se detecta en ellos hasta los años próximos a 1500, poco antes de su muerte, ocurrida ya en 1504, aunque no podamos asegurar si esto es así o se han perdido las que reflejaban su huella con anterioridad.

Además, todo apunta a que, dadas las características del ambiente palentino, los que encargaron obras a Pedro —en su mayoría promociones parroquiales²² como las de Paredes o Becerril—, no le eligieron porque vieran en él a un representante del nuevo estilo renacentista. El tipo de obras que realizó, casi todos retablos de gran tamaño, no se diferenciaba mucho de las hispanoflamencas, como tampoco su traza, gótica, como hispanoflamenca era también la escultura que se incorporaba en ellas, según comprobamos en los retablos antes citados en los que colaboró con el escultor Alejo Vahía²³. No hay duda que lo que apreciaban aquéllos en sus obras, aparte de su renombre, era su formación y su técnica flamencas y ese amor por el fausto, el lujo y el oro²⁴, tan del gusto de los donantes castellanos, que veían representadas las escenas sacras en unos ambientes tomados de la realidad castellana²⁵, en la que, poco a poco, tenían cabida ya las formas del arte renacentista. Junto a esto, también valoraban el modo en que traducían los temas, algunos de los cuales suponían una novedad en la zona.

Quizá lo que mayor eco encontró fue el que en los bancos de los retablos mostrara unas figuras —en su caso

profetas— sentadas en ocasiones en tronos ante un antepecho, en un rico ámbito en el que proliferaba el oro. Su huella la vamos a encontrar en un maestro de formación hispanoflamenca como Alejo, que, en nuestra opinión, no tomó de él más que estos préstamos que detectamos ya en torno a 1500 en obras como *el Moisés* firmado, algo posterior²⁶ (Fig. 1). Y esto mismo lo vemos más tarde en un pintor como «el de Becerril», más joven que el anterior, y que, en nuestra opinión deriva de Juan de Flandes, según hemos indicado antes, como podemos comprobar en el retablo de la Asunción de Ventosa de la Cuesta (Valladolid), en el que alguna figura del banco como *el San Pedro* (Fig. 2) muestra el mismo amor por los brocados y las joyas que las obras de Berruguete²⁷.

Sin duda, podría parecer sorprendente que, contando con un maestro como Berruguete, los pintores palentinos no se transformaran en la dirección marcada por su estilo, mientras él vivió, o al menos de forma más rápida que lo hicieron; pero, si no fue así, debió ser indiscutiblemente porque, cuando él trabajó, aún no se había producido la transición al nuevo arte renacentista y ni los pintores locales ni los promotores juzgaron al pintor de Paredes de modo diferente a como lo hubieran hecho con cualquier otro «hispanoflamenco» de calidad. Y esto se explica porque no siempre identificaban lo que de italiano tenía su obra, algo que para ellos se manifestaba particularmente cuando en sus composiciones se daba acogida a los motivos «del romano», lo que Berruguete no hizo con frecuencia y, en cambio, poco a poco, iban introduciéndolos en sus obras algunos de los pintores hispanoflamos como Alejo en *la Resurrección* de Villalcázar de Sirga²⁸.

Tras conocer esto, no debe extrañarnos el que en la primera década del XVI la situación de la pintura palentina fuera similar a la de las dos últimas décadas del siglo anterior. Así lo prueba el que, para los retablos de calidad, se contara con Berruguete o con los burgaleses como entonces. Del primero sólo nos consta que en 1501 contrató *el retablo de Guaza de Campos*²⁹, probablemente porque por aquellos años debía hacer otros encargos fuera de Palencia como el retablo mayor de Ávila, inconcluso a su muerte³⁰. De los segundos caben destacar *los retablos de la Visitación* de la catedral palentina, obra del llamado «Maestro de la Visitación de Palencia», costeado por el prior Juan de Ayllón, y *el de Santa Clara* de Pa-

19. Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. Notas del Archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pp. 11, 21 y 23.

20. Ignoramos si después de la muerte de Pedro Berruguete, Juan González Becerril se quedó trabajando en Toledo, por lo que, en mayor medida aún que con otros, carecemos de base para identificarle con ninguno de los pintores palentinos que todavía permanecen anónimos.

21. Algunas de las obras atribuidas a Berruguete muestran colaboración de su taller, con la consiguiente pérdida de calidad, aunque los que intervinieron en ellas copien sus composiciones y mantengan los mismos tipos humanos. Desconocemos si los que le ayudaron en su ejecución eran los mismos siempre, ya trabajara en Paredes o en Toledo, y si luego desarrollaron un estilo personal, independiente del de su maestro. Con relación a Palencia, lo que nos consta, aparte de esas colaboraciones, es que los que de algún modo derivan de su estilo —directa e indirectamente— muestran uno propio, perfectamente diferenciado del suyo y muy inferior en calidad, como le sucedió a este «de Paredes».

22. Así lo señala Yarza, *art. cit.*, 1987 (II), pp. 16-17. Véase también P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, I, pp. 91-92.

23. *Idem*. También ha aludido a este Ara Gil en distintas ocasiones, una de ellas en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, 1988, pp. 58 y ss.

24. Sobre este véanse P. Silva, *art. cit.*, 1989 (II), pp. 135 y ss. y Ana Ávila, «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma Madrid), I, 1989, pp. 103 y ss.

25. Véase P. Silva, *idem* y Ana Ávila, «Lo gótico en la arquitectura pintada del Renacimiento», en *Jornadas sobre el arte gótico postmedieval*, Coloquio C.E.H.A., Segovia (1985), 1987, pp. 237-248.

26. Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, «Ars Hispaniae» IX, 1955, pág. 379 y P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, III, pp. 914-916, fig. 347.

27. Matías Díaz Padrón, *art. cit.*, 1970, fig. 15.

28. P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, II, fig. 364.

29. M. González Simancas, «Un retablo de Pedro Berruguete», *A.E.A.A.*, 1925, p. 231. La iglesia pertenecía a la orden de Santiago.

30. P. Silva Maroto, *art. cit.*, 1989 (I), pp. 114 y ss.



FIG. 1. Alejo. Moisés. Paradero actual desconocido



FIG. 2. Maestro de Becerril. San Pedro, Retablo de la Asunción de Ventosa de la Cuesta (Valladolid)



FIG. 3. Tejerina (?). Nacimiento de Cristo. Museo de Paredes de Nava (Palencia)



FIG. 4. Pedro Berruguete. Nacimiento de Cristo. Becerril de Campos (Palencia)



FIG. 5. *Maestro de Becerril. Presentación en el templo. Retablo de la Asunción de Ventosa de la Cuesta (Valladolid)*



FIG. 6. *Dürero. Presentación en el templo. Xilografía de la vida de la Virgen (B. 88)*



FIG. 7. *Bartolomé del Castro. Salomé ante Herodes. Antes Requena de Campos (Palencia)*



FIG. 8. *Raimondi. Venus y Cupido, grabado según Rafael*

lencia, en el que, como en el otro intervino Juan de Nalda³¹. Probablemente la única novedad que se detecta es que es mayor el número de los maestros locales que trabajan entonces, lo que determina que la pintura palentina experimente un auge, iniciando su separación de la burgalesa, que comienza ya su declive. Será, pues, a partir de entonces cuando tenga un desarrollo independiente que la singulariza respecto a esta última.

Entre los pintores locales que trabajan en esa primera década del XVI unos son hispanoflamecos como el ya citado «Maestro de Sirga», con el que, en nuestra opinión, se formó «el Maestro de Calzada», que nosotros separamos del anterior, tal como expusimos en una ponencia presentada en 1982 al Congreso de Zaragoza, cuyas actas están aún sin publicar³². Otros, en cambio, muestran ya la huella de la influencia de Berruguete como «el Maestro de Paredes», al que hemos aludido antes³³, cuya calidad es muy inferior a la suya (prescindiendo de que las obras que se le han adscrito se deban a varios autores), y que evidencia todavía una deuda muy grande con el arte hispanoflamenco, del que toma incluso los modelos iconográficos de muchas de sus composiciones. Y lo mismo podríamos decir de Bartolomé del Castro, que, aunque, en ocasiones, se acerca a Berruguete y copia alguno de sus modelos como *la Virgen de la leche* de Villoldo (Barcelona, colección privada)³⁴ y siente ese amor por el oro, las joyas, los brocados, la manera con que representa sus figuras, con desproporciones anatómicas y de un rudo feísmo, que hace aún más evidente su grafismo simplificador, le alejan de él.

En este contexto se entiende perfectamente que el 19 de diciembre de 1509³⁵ Juan de Flandes reciba el encargo de pintar once tablas destinadas a la ampliación del retablo mayor de la sede palentina que se hacía desde 1504 «al romano y de talla», costeado por el obispo Deza³⁶. Los documentos conservados permiten comprobar que fue el obispo Rodríguez de Fonseca, su sucesor, el que tomó la decisión de introducir pintura en él, cambiando el proyecto original —él mismo fue el que proporcionó el diseño—, así como constatar que fue también el que seleccionó a Juan de Flandes para su ejecución.

No son muchas las veces en esta época en que, como en ésta, tenemos la certeza de que una decisión personal, acorde con las preferencias de un promotor, conlleva el que lleve un maestro nuevo y permanezca en un lugar determinado durante algún tiempo, como sucede con Juan de Flandes, que se quedará en Palencia hasta su muerte en 1519, ejerza una influencia decisiva en el desarrollo posterior de su arte, como pasa en la pintura pa-

lentina a partir de entonces. Además, este dato es doblemente valioso porque permite conocer, no sólo el momento exacto en que inició su labor Juan de Flandes, sino los motivos por los que se le seleccionó, lo que favorece en gran medida la valoración de lo que su presencia significa para aquélla. Y lo es más aún porque es precisamente ahora cuando se está produciendo la transición al nuevo arte renacentista, en un ambiente —al que antes nos referíamos— dominado por maestros formados en el hispanoflamenco o conectados de algún modo con Berruguete, cuyo estilo, en su doble aspecto formal y temático, han ido asimilando en distinto grado.

Vandevivere³⁷ sitúa a Fonseca entre los promotores que gustan del Renacimiento. Por eso, según él, encarga la obra a Juan de Flandes, que antes ha trabajado en «el ambiente humanista de la Universidad de Salamanca». En nuestra opinión, esto no es exactamente así. El obispo de Palencia y conde de Pernia, como se dice en el contrato de 1509 ya citado, vinculado a la corte de los reyes católicos y embajador de los monarcas hispanos en los Países Bajos durante algún tiempo, gustaba de la pintura flamenca y, como es harto conocido, regaló a la catedral de Palencia el políptico del trascoro, obra de Jan Joest, y una colección de tapices que trajo de Flandes. A nuestro juicio, Fonseca contrató al antiguo pintor de la reina Isabel no sólo por lo que «de romano» había en sus obras (aunque esto no fuera un hecho desdeñable), sino por su condición de flamenco y su evidente calidad, que no había mermado, pese a que desde que murió la reina, el 26 de noviembre de 1504, tuvo que dejar la corte y se vio obligado a competir en el mercado artístico hispano³⁸, realizando un tipo de obras distinto a las que había hecho antes, como muy bien ha indicado Vandevivere³⁹.

Su primera experiencia en Salamanca, iniciada en el verano de 1505, no parece satisfactoria para el pintor que debe aceptar el 2 de septiembre un contrato casi «leonino» e insólito para un maestro de sus dotes. Por los documentos conservados⁴⁰, sabemos que no se pensó inicialmente en él para llevar a cabo el retablo de la capilla del estudio, cuya talla hizo Bigarny, sino en Juan de Borgoña. Es más, consta que debió realizar un proyecto que fue sometido a una comisión para conseguir que se le otorgara la obra, y, cuando ya se le encargó, una de las condiciones era que, si no les gustaba, tendría que devolver todo el dinero. Bien es verdad que, cuando la termina, se dice de él «que es tan excelente pintor» y que la ha hecho «en perfección»⁴¹, pero es a costa de trabajar lentamente, al modo flamenco, empleando mucho más tiempo que los artistas hispanos y perdiendo, por tanto, dinero. No es extraño que, cuando la concluya, pida más di-

31. Véase P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, pp. 90-93. En nuestra opinión ninguno de ellos estuvo establecido en Palencia.

32. Véase nota 2.

33. Véanse notas 11 y 21.

34. Angulo (*art. cit.*, 1945, p. 230) se la adscribe por primera vez al aparecer su firma en ella tras su limpieza. Véase P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, I p. 147. Me he referido allí a que su apellido puede quizá aludir a su origen en Castrojeriz, pueblo burgalés cercano a los límites con Palencia.

35. El documento lo publica San Martín Payo (*art. cit.*, 1953, pp. 293-296) y lo recoge Vandevivere (*ob. cit.*, 1967, pp. 66-67).

36. Véase San Martín Payo, *ibidem*, pp. 283-286 y también Vandevivere, *ibidem*, pp. 48-49. La traza se contrata con Pedro de Guadalupe. En el documento se dice que se ha de emular y mejorar el promo-

vido por el cardenal Mendoza para el colegio de Santa Cruz de Valladolid. En 1505, por expreso deseo del obispo Deza se encarga la talla a Felipe Bigarny, radicado en Burgos, que, aunque borgoñón de origen, da acogida en su obra a la influencia renacentista.

37. *Ob. cit.*, 1967, pp. 50 y ss. y *ob. cit.*, 1987, pp. 75 y ss.

38. Me he referido a sus características en mi tesis doctoral. P. Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, I, pp. 41 y ss.

39. Vandevivere, *ob. cit.*, 1967, pp. 51 y ss. y *ob. cit.*, 1987, pp. 75 y ss.

40. Publicados por Gómez Moreno, «La capilla de la Universidad de Salamanca», *B.S.E.E.*, VI (1913-14), pp. 321-329. Los recoge Vandevivere, *ob. cit.*, 1986, pp. 79-87.

41. Vandevivere, *ibidem*, p. 87.

las mejoras realizadas y se aluda a que sufrió engaño y pérdida ⁴².

Tras conocer esto, se explica que reciba la llamada de Fonseca con satisfacción y abandone Salamanca. El contrato palentino es explícito. El prelado le libera del trabajo de preparar las tablas e insiste no tanto en los materiales empleados como en que la obra sea de su mano y «que no aya el de fazer sino obra de su ofiço». Además, se le da un plazo amplio de tres años que se sobrepasan con creces, ya que hasta 1518 no se concluye, y un pago elevado, 500 ducados. Sólo se le pone como condición: que la haga en Palencia y que le puedan ver día a día trabajar en ella ⁴³.

No hay duda de que, como antes dijimos, lo que valora Fonseca de Juan de Flandes es que sea un artista flamenco y de calidad, que, aunque se encuentra ya al final de su carrera, ha sabido incorporar a sus obras motivos del arte renacentista, incluso cuando trabajaba para la reina, como lo prueba *La coronación de espinas* del Museo de Detroit, que transcurre en un edificio renacentista, en cuyo friso se representan escenas, sin duda inspiradas en grabados ⁴⁴. También en sus obras palentinas incorpora elementos del «romano», y el que lo haga responde, como señala Vandevivere ⁴⁵, a que en su proceso de «hispanización» recoge también esos motivos, esas arquitecturas, que poco a poco se van introduciendo en el panorama artístico castellano.

Juan de Flandes va a aportar a la pintura palentina un estilo que responde a su formación en la escuela de Gante ⁴⁶, renovada por la introducción de esos elementos renacentistas recibidos por vía indirecta, cuando ya en otras zonas trabajan artistas que han tenido un contacto directo con el arte italiano. Además, resulta paradójico que sea él, y no Berruguete, que ha estado en Italia, el encargado de favorecer la evolución hacia el Renacimiento en ella. Y esto es así porque es entonces cuando se da el paso decisivo en esa dirección, y no cuando se realizaba la labor pionera de Berruguete. Es pues, Juan de Flandes el que en mayor medida va a contribuir a la transformación de los maestros locales, a los que enseña (con su ejemplo) cómo son los grabados y los dibujos, entre otras fuentes, los que les permiten acceder a las formas y a las composiciones del nuevo arte; y entre los que utilizan és-

tos no faltan tampoco los modelos de Berruguete, que se difunden e inspiran incluso las obras de aquéllos que están más próximos a Juan de Flandes, como el supuesto Juan Tejerina en *el Nacimiento de Cristo* de Paredes de Nava ⁴⁷ (Figuras 3 y 4). Por tanto es entonces, más que en el período anterior, cuando la pintura palentina tiene un desarrollo más autónomo bajo la influencia de Juan de Flandes, si bien, al tratarse de un pintor que trabaja en otros lugares, también su huella se detecta en Salamanca, pero no hasta el grado que en aquella. Y si influye también en León y Zamora, tal vez sea a través de Palencia donde es posible que se formaran algunos de sus maestros ⁴⁸.

No hay duda de que es en ese primer tercio de siglo, y sobre todo desde 1510, cuando la pintura de Palencia muestra una personalidad que la separa de otros focos de los que deriva o con los que se relacionó antes como el burgalés o el toledano, hasta que experimente más tarde la influencia de Valladolid de la mano de Alonso Berruguete. Tanto por la deuda que sus representantes han contraído con Juan de Flandes como porque la huella del arte de Pedro Berruguete no se ha extinguido aún, su pintura muerta muestra entonces unas notas que la distinguen de la de otras zonas de Castilla. Además, apenas se manifiestan en ella los ecos del manierismo hasta que se acaba el período, como podemos comprobar en *la Santa Úrsula* del Maestro Benito de 1531 ⁴⁹. Lo que sí percibimos es la influencia de las composiciones de Durero y Lucas de Leyden y después las de Rafael y otros artistas italianos, a las que se accede sin duda a través de grabados. Como hacen otros pintores locales en un momento de cambio de estilo como es éste, los palentinos las utilizan para conocer los elementos formales de la representación, particularmente disposiciones espaciales, edificios, motivos decorativos o actitudes de distintos personajes ⁵⁰ para incorporarlos a unos tipos derivados en este caso fundamentalmente de Juan de Flandes —aunque no sea siempre así—, como claramente vemos en «el Maestro de Becerril» ⁵¹ (Figs. 5 y 6), uno de los más representativos y el de mayor calidad de entre los que trabajaron en este período bajo la influencia del pintor flamenco, que, como muy bien dice Vandevivere, forma una verdadera escuela ⁵².

El carácter que van a mostrar estos pintores, su dependencia flamenca, el equilibrio de sus composiciones,

42. *Ibidem*, p. 82.

43. Véase nota 35.

44. Vandevivere alude ya a ello (*ob. cit.*, 1967, p. 50). Un estudio más completo, analizando las fuentes, lo realiza Cuttler, «Simulated Reliefs in a Painting by Juan de Flandes», en *Source. Notes in the History of Art*, Nueva York, I, 1981, pp. 7-11. Señala, además, cómo se produjo un cambio en la composición. La reflectografía infrarroja permite ver que en un principio el edificio era gótico.

45. Vandevivere, *ob. cit.*, 1986, p. 25.

46. Lo analiza Vandevivere con detalle tanto en su obra de 1967 sobre la catedral como en el catálogo de la exposición de 1986 (pp. 20 y ss.).

47. Vandevivere lo señala (*ob. cit.*, 1967, pp. 47 y 63) y apunta también cómo en *La Adoración de los Magos* de ese conjunto, conservada en la colección Kisters de Kreuzlingen (Suiza), se sigue un grabado de Lucas de Leyden del mismo tema de 1513 (*ibidem*, p. 63).

48. Los estudia Post en 1947 (IX, pp. 504 y ss.). Alguno de ellos como el llamado «Maestro de Astorga» parece trabajar también en la actual Palencia, donde se le ha atribuido *el retablo de Cisneros*, correspondiente entonces a la diócesis de León.

49. Han desaparecido las actas capitulares en las que se registraba el 7 de agosto de 1531, pero la cita fue recogida por Vielva Ramos

en su edición de A. Fernández Madrid, *Silva Palentina*, II, Palencia, 1932, p. 122, nota 2, que recoge asimismo Vandevivere (*ob. cit.*, 1967, p. 62).

50. Me he referido a ello en una comunicación presentada a los Coloquios sobre el Renacimiento español, celebrados en Pamplona en marzo de 1990, sobre la utilización de grabados por los pintores españoles del XVI (actas en prensa).

51. Ana Ávila («Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados de Rafael», en *Rafael en España*, Museo del Prado, mayo-agosto, 1985, pp. 57-85) ha señalado algunas de las figuras que toma prestadas de los grabados de Rafael como la de *la Matanza de los Inocentes* de Raimondi que incorpora a *la Flagelación de San Pelayo* del retablo de Becerril (catedral de Málaga) (pp. 57-58), aunque sus rasgos deriven de Juan de Flandes todavía. Junto a los italianos maneja otros como los de Durero, incluso para los fondos de arquitectura renacentista, según comprobamos en *la Presentación en el templo* de Ventosa de la Cuesta (Figura 5), que se inspira en la xilografía del mismo tema del alemán (B. 88, figura 6), que fue muy utilizada, según indiqué ya en la comunicación presentada al Coloquio de Pamplona, citada en la nota 50.

52. *Ob. cit.*, 1967, pp. 46-47 y 61-64 y *ob. cit.*, 1986, pp. 100 y ss.

pese a la intensidad dramática en el tratamiento de algunos temas, los separan de los burgaleses. No hay nada en ellos de ese manierismo nórdico que percibimos en éstos, salvo excepciones como «el Maestro de Cueva»⁵³, aunque sus tipos también derivan de Juan de Flandes. Precisamente, es en relación con el pintor flamenco con el que se justifican los estilos del supuesto Tejerina ya citado antes, o «el Maestro de Becerril»⁵⁴, enamorado de la arquitectura del Renacimiento y del paisaje⁵⁵, como ya apuntó Angulo⁵⁶, siguiendo en esto último a su maestro, al igual que hace con los tipos humanos que utiliza, así como con composiciones, figuras o motivos, como el de la ciudad ardiendo reflejada en las armaduras. No faltan tampoco en sus obras las escenas de carácter simbólico, introducidas en sus arquitecturas⁵⁷ con mayor abundancia que en él. Del eco que encontraron en Palencia da fe el que las introduzca en algunas de sus obras excepcionalmente un maestro derivado de Pedro Berruguete como lo fue Bartolomé del Castro. Éste incorpora a la escena de *Salomé ante Herodes* del retablo de Requena de Campos la *Venus y Cupido* de Rafael (Figs. 7 y 8), como ha señalado Ana Ávila⁵⁸. Sin duda, el que lo haga cons-

tituye una señal inequívoca de que, aun en pintores influidos por el pintor de Paredes de Nava, se daba también acogida a las novedades aportadas por los grabados, incluso con el carácter simbólico que les otorgaron Juan de Flandes y el de Becerril».

En las páginas anteriores hemos tratado de poner al descubierto la importancia que la actividad de Berruguete y Juan de Flandes tuvo para la pintura del primer tercio del siglo en Palencia, así como el sentido que la influencia de cada uno de ellos tuvo en cada momento en relación con los maestros locales. De este modo, se pueden conocer mejor las características que muestra aquella en esos años en los que alcanza una autonomía y una singularidad mayores que en ninguna otra etapa, aunque, dado que los dos artistas que contribuyeron a su desarrollo no trabajaron exclusivamente en ella, algunos de sus pintores pueden coincidir en algunos aspectos con los de otro foco, que deriven sólo de Juan de Flandes como en Salamanca o de Berruguete como en Toledo y Ávila, pero en ninguno de ellos se fundieron las dos tendencias y alcanzaron de algún modo a la totalidad de los pintores activos en esos años, como al parecer sucedió en Palencia.

53. Post, IX, 1947, pp. 470 y ss. Algunas de las obras que le atribuye no son suyas como en otras ocasiones.

54. Vandevivere señala magistralmente las características de ambos (véase nota 52) e indica cómo su huella aparece sobre todo en el paisaje (nota 55) y en los tipos humanos utilizados, en detalles como el reflejo apocalíptico de la ciudad en llamas, el gusto por las ruinas o las gemas esparcidas en el suelo rocoso. Apunta también a que no hay copias literales de sus obras, aunque se imitan sus composiciones, grupos o personajes aislados.

55. Es uno de los aspectos en los que su huella se deja sentir más, sobre todo en su gusto por las ruinas. Incluso parece influir en maestros formados en la tradición hispanoflamenca como «el de Calzada», que en *el retablo de Castrillo de Matajudíos* (Museo Diocesano de Burgos), de hacia 1525, sitúa las figuras del banco ante un fondo de paisaje

que sustituye a los de oro de la tradición hispanoflamenca y aún de Berruguete. Me he referido a ello en la ponencia del Congreso de Zaragoza de 1982, citada en la nota 2. Sin duda, esto está de acuerdo con lo que señala Ana Ávila (*art. cit.*, 1989, p. 114) de que en la década de los veinte se reducen ya o desaparecen los brocados y el oro, porque se desarrolla entonces una tendencia crítica hacia el lujo que enlaza con el pensamiento erasmista.

56. *Art. cit.*, 1937, pp. 15 y ss.

57. Angulo se refirió a ello ya en 1952 en «la mitología y el arte español del Renacimiento», *B.A.H.*^a, CXXX, pp. 103 y ss. Sobre Juan de Flandes, véase lo dicho en la nota 44.

58. *Ob. cit.*, 1985, p. 59, figs. 23 y 23.1. La autora señala que el tema mitológico inserto en la decoración arquitectónica ayuda a la lectura del tema general, concibiéndose el edificio como «Templo del vicio».

EL GRABADO XILOGRÁFICO Y LAS MARCAS DE FÁBRICA DE MANRESA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Imma Socias Batet

1. DEFINICIÓN Y ACOTACIÓN DE LAS MARCAS DE FÁBRICA Y DE COMERCIO

La totalidad de las Marcas de Fábrica aquí presentadas corresponden a la manufactura de la seda de Manresa, industria que tuvo su expansión en la segunda mitad del siglo XVIII. Excepcionalmente, hay algunas referentes a la fabricación del chocolate, de pólvora, de papel, o del algodón. Sobre este último sector cabe decir que cuando la industria sedera decayó a finales del siglo XVIII y la mayoría de las manufacturas se reconvirtieron al sector de la lana o del algodón, hubo antiguas Marcas de Fábrica que se continuaron utilizando para la comercialización de las nuevas industrias.

Según Pella¹ se entiende por Marca de Fábrica y de Comercio todo signo o medio material, cualquiera que sea su clase y forma, que sirva para señalar y distinguir los productos de la industria. Pueden constituirse en marca las denominaciones, razones sociales, seudónimos y nombres debidamente caracterizados, viñetas, ambientes, divisas, timbres, sellos, ex-libris, rótulos y cabeceras de periódicos y revistas; relieves, orillos, recamados, filigranas, escudos, monogramas, insignias, emblemas, en la forma distintiva adoptada por el fabricante.

En la mayoría de Marcas de Fábrica suele constar el nombre del fabricante y su ciudad, acompañadas frecuentemente de una iconografía determinada que denota alguna característica del fabricante, de su mercancía, de la ciudad originaria o del destino final del producto. En general, la Marca de Fábrica revela la categoría del producto y desde luego la del fabricante, pues explicita su psicología y su hábito empresarial.

Según Hernández² «todo industrial tenía la obligación de poner su marca en los tejidos. Nadie compraba tejidos que no llevasen la marca, ya que si eran descubiertos eran confiscados y el tendero que los vendía había de pagar una fuerte multa (...) Mediante las marcas, los vendedores sabían si se elaboraban los tejidos conforme a la ley. Y también era un buen método para controlar el contrabando extranjero realizado hacia América (...)».

Aunque sólo sea de paso, queremos poner de relieve que las Marcas de Fábrica y de comercio tienen muchos denominadores comunes con las filigranas de papel, los ex-libris, y las marcas tipográficas, con las cuales com-

parten una composición, una temática iconográfica y una técnica artística muy parecida. Quizás, y a nivel hipotético, las Marcas de Fábrica se inspiraron o hallaron su más inmediato modelo en este otro tipo de marcas que las precedieron en el tiempo.

2. EL GRABADO XILOGRÁFICO Y LAS MARCAS DE FÁBRICA

Aunque sea muy corriente ver Marcas de Fábrica en exposiciones o en la ilustración de libros sobre la economía de los siglos XVIII y XIX, no hemos localizado una bibliografía pertinente sobre ellas. Solamente hemos hallado referencias muy breves y sumarias. De hecho, creemos que falta un estudio de las Marcas de Fábrica, tanto desde la perspectiva de la historia económica, como de la historia del arte. Sin embargo, y aunque sea de una forma parcial, queremos contribuir a clarificar este campo doblemente interesante tanto para la historia del arte, como para la historia en general.

Desde el siglo XV hasta el siglo XIX el grabado xilográfico fue el principal agente de difusión de estampas religiosas, aleluyas, romances, calendarios, etc. Cuando a mediados del siglo XVIII se generaliza el proceso industrializador en Catalunya, el grabado xilográfico también es utilizado para la identificación y comercialización de los productos textiles de las nuevas manufacturas, dando lugar a las Marcas de Fábrica y de Comercio.

Así, pues, la gran mayoría de las Marcas de Fábrica del siglo XVIII son xilográficas, aunque también hallemos algún ejemplo calcográfico. Este predominio del grabado sobre madera frente al de metal cabe buscarlo en la mayor duración de la plancha xilográfica, ya que ésta permitía realizar un tiraje mucho más alto, y por consiguiente reducir los costes. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX la litografía y las nuevas técnicas del fotograbado irán progresivamente ocupando el sitio del grabado tradicional como medio de difusión y comercialización de las nuevas industrias.

Las Marcas de Fábrica y de Comercio que analizamos se inscriben en el siglo XVIII, oscilando entre 1750 y los primeros años del siglo XIX, y como hemos dicho

1. Ramón Pella, *Casos prácticos de propiedad industrial. Patentes marcas. Procedimientos industriales*, Barcelona, Gráficas Typus, 1912, p. 87.

2. Isabel Hernández, *La industria de la seda a Manresa en la segunda mitad del siglo XVIII*. Les Fonts. Quaderns de recerca i divulgació. Col·legi de Doctors i Llicenciats. Delegació del Bages, 1981, p. 56.



FIG.

son exclusivamente xilográficas. Las planchas suelen estar grabadas con el nombre del fabricante, su ciudad y con una temática determinada. Cabe decir que la conjugación de la imagen y el texto es de una contundente y eficaz fuerza visual.

Estas Marcas de Fábrica están formadas por un conjunto de 78 planchas que forman parte del Fondo Abadal de la Biblioteca de Catalunya³ (53 marcas) y del Archivo Histórico de la Ciudad de Manresa (25 marcas), aunque tenemos fundadas sospechas de que ambos fondos tienen un mismo origen común: la familia Abadal de Manresa, dinastía de gravadores e impresores. Este linaje inicia su andadura en Mojà a mediados del siglo XVII, hasta que en el año 1718 se afincan en Manresa, trabajando muy activamente en esta ciudad catalana. No cabe duda que los Abadal son uno de los representantes más conspicuos del grabado peninsular, tanto por la calidad, como por la cantidad de su obra gráfica.

Los Abadal de Manresa, si durante los siglos XVII y XVIII habían realizado grabados fundamentalmente de carácter religioso, en el último tercio del siglo XVIII se pondrán al servicio de la industria de Manresa y de su

comarca, propiciando el grabado y el estampado de numerosas Marcas de Fábrica.

Durante doscientos años esta familia había sido una de las más eminentes y prolíficas en cuanto al grabado xilográfico se refiere. Pero a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX los Abadal⁴ dejan de grabar planchas de madera, dedicándose fundamentalmente a la tarea de impresores y libreros, difundiendo la obra de sus antecesores y encargando los nuevos pedidos a grabadores xilográficos en activo.

Es justamente a causa de esta situación que no sabemos con certeza quien grabó estas Marcas de Fábrica, motivo por el cual es realmente difícil realizar algún tipo de hipótesis atributiva. Algunas de ellas pudieran estar grabadas por Noguera, xilógrafo catalán del siglo XIX que trabajó para los Abadal de Manresa; pudieran ser de un Ignacio Abadal, padre o hijo, pero como hemos indicado no tenemos constancia fiable de ello⁵.

La mayoría de ellas son de Manresa y algunas, las menos, son de poblaciones vecinas, como Castellgalí, Suria, etc., poblaciones que también contaban con fábricas de seda, si bien el centro indiscutible era Manresa.

Las formas más corrientes son rectangulares, redondas y poligonales, y su tamaño oscila entre los 136 × 90 mm y los 68 × 57 mm.

Los ejemplares del siglo XVIII están grabados en planchas de cerezo, peral y más raramente de boj. Frecuentemente, estas Marcas de Fábrica xilográficas están gravadas al hilo, aunque también existen al contrahilo o a la testa, técnica que nació en el último tercio del siglo XVIII, y se generalizó en el siglo XIX. El grabado a la testa o al contrahilo permitía una mayor agilidad en el grabado y en la composición, ofreciendo, además, unas magníficas gradaciones tonales, aspecto prácticamente imposible en el grabado al hilo en que el contraste entre las masas blancas y negras es casi absoluto.

Las Marcas de Fábrica eran estampadas en blanco y negro. Aunque algunas veces también lo eran en color sepia o bistre. La estampación se efectuaba en un borde de la tela, o encima del papel de embalar. Al compás de la revolución industrial se fueron desarrollando nuevas técnicas comerciales y publicitarias. Una de ellas fue colorear la marca de fábrica, a fin de otorgarle mayor encanto y poder de sugestión. Uno de los sistemas más habituales fue el sistema tradicional de iluminación a la trepa⁶, predominando los colores rojo, amarillo, azul y verde. Técnica que dominó hasta pleno siglo XIX, siendo sustituida por la cromolitografía.

3. TEMÁTICA DE LAS MARCAS XILOGRÁFICAS

El análisis temático del conjunto de las Marcas de Fábrica revela las claves iconográficas de esta modalidad

3. En la Biblioteca de Catalunya. Sección de Grabados, están depositadas las 747 planchas xilográficas del linaje Abadal, que la institución compró en el año 1923. Sin lugar a dudas, este fondo de grabado es uno de los más importantes de Catalunya y de todo el territorio peninsular.

4. Imma Socias, en *Els Abadal, un linatge de gravadors. Sobre el Fons Abadal de la Biblioteca de Catalunya*. Tesis Doctoral, 23 de abril de 1990. Universidad de Barcelona, p. 106.

5. Vid. Socias, *op. cit.*, p. 110.

6. La trepa es una de las técnicas tradicionales de colorear el grabado xilográfico. Sobre la estampa se aplica un papel grueso que encaja sobre ella. Este papel dispone de unos orificios que resiguen el dibujo en las zonas en que ha de ser coloreado, y por ellos es por donde pasa la pintura. Después la estampa se pone a secar, y si se desea, se puede aplicar una segunda trepa, y así sucesivamente.

mercantil, que constituyen una doble forma de expresión del acervo artístico y de la industrialización del país.

La temática se puede resumir en los siguientes, modelos:

1. El Sol, la Luna y las Estrellas	12
2. Mitología	12
3. Heráldica	9
4. Temática Marinera	9
5. Bestiario	9
6. Floral y tipográfica	9
7. Religiosa	4
8. Personajes	6
9. Paisaje rural y urbano	2
10. El nombre de Catalunya	2
11. Objetos	1
12. Elementos móviles	1

Mitología

Las figuras aladas constituyen uno de los elementos más utilizados. Los ángeles son muy abundantes, frecuentemente flanquean un motivo central, como el número de la fábrica, o el nombre del fabricante, como es visible en la "*Fábrica de Andreu Pons de Manresa*", o sostienen un lienzo en el que consta la marca, como en la "*Fábrica de Antón Cornet y Fill en Manresa*". También es bastante corriente un ángel con una estrella en la mano: "*Fábrica de Ignacio Lluvia*".

Otra representación muy común es la de la Fama. Está representada, la mayoría de las veces, como una mujer alada que sostiene en una mano una trompeta anunciadora de la buena nueva mercantil, mientras que en la otra enarbola una filacteria en la que consta el titular del establecimiento manufacturero, como es el caso de "*Fábrica de Ignacio Riera y Sansalvador de Manresa*". Algunas veces la Fama campea sobre el mar, denotando, sin ningún género de dudas, el destino americano de la mercancía, como en la "*Fábrica de José Anrich e Hijos en Manresa*".

Otro tema mitológico que encontramos, aparte del de la Fama y de algunas cornucopias, es el de Hermes, con el caduceo, como es visible en la "*Fábrica de Francisco Cornet*", donde vemos al dios que lleva una filacteria con el nombre de Cataluña. El hecho que se utilice este personaje de la mitología clásica en la comercialización de los productos textiles no tiene nada de extraño, dado que Hermes era el dios tutelar del comercio y de los negocios.

También se usan animales mitológicos, como se hace notar en el correspondiente apartado, y algunos detalles ornamentales, utilizados en la marca "*Principado de Cataluña. Papel de la Fábrica de Juan Alsina y Riber de Suria*", o cornucopias y Famas "*Cataluña. Fábrica de [...] Orriols en Manresa*".

Heráldica

Los escudos de la propia ciudad frecuentemente se utilizan, junto con el nombre del fabricante, como mar-

cas de fábrica, como por ejemplo en la de "*Josep Araño [...]*", o en la marca de "*La legítima manresana de mechas para barrenos de Manuel Sola*". También con el mismo fin se comercializan marcas con las armas reales, como es patente en la documentación de la Junta de Comercio de Barcelona en la cual consta que numerosos fabricantes solicitan el uso de las armas reales⁷, como José Arimón, fabricante de medias de seda, que quería gozar de los derechos otorgados en 1752 y 1753, y especialmente de los de la Cédula del 18 de junio de 1756, para poder poner en su fábrica y en sus mercancías el escudo de las Armas Reales.

Igualmente, se hallan escudos con armas parlantes que hacen referencia bien a los apellidos o a los topónimos. Así la marca de "*Fábrica de José Torre de Manresa*" exhibe una Torre, como clara referencia a su apellido. Del mismo modo, la "*Fábrica de Pla, Prat y Torras de Manresa*" utiliza un jeroglífico «ad hoc» en su marca de fábrica: una torre y un gallo, claro exponente de la población donde se ubicaba su industria: Castellgalí.

Temática marinera

Dentro del conjunto de las Marcas de Fábrica aparecen con mucha frecuencia los temas marineros. Situación muy lógica, dado que un porcentaje muy alto de la producción sedera catalana era exportada hacia América. En este sentido son muy corrientes las marcas que encuadran navíos, puertos o poblaciones que bordean la mar, como es notorio en la "*Fábrica de D. Juan Claret y Sala*", "*Fábrica de Tomas Bovets de Manresa*", "*Fábrica de Francesch Vilaressau, en Manresa*", "*Fábrica de Listonería de Granada*". Dentro de este grupo faltan los paisajes marineros de carácter tropical, presentes en otras marcas de fábrica catalanas.

Bestiario

La presencia de animales es muy frecuente. Aparecen animales reales, junto a otros de fantásticos y mitológicos. La mayoría de ellos presenta un cierto carácter simbólico que entronca con la tradición medieval. Como botón de muestra se pueden observar: ovejas, como en la "*Fábrica de Joan Herp y fills: en Manresa*", leonés rampantes, como la "*Fábrica de la Compañía de Felix Valles de Manresa*", pájaros, gallos, unicornios, como en la "*Fábrica de D. Juanmandreu y [...] de Manresa*", águilas, como en la de "*Ramón Perera en Manresa*", perros, con una antorcha en la boca, como en la "*Fábrica de Vilomara: En Manresa y de Santane domiciliada en Barcelona*".

El Sol, la Luna y las Estrellas

Viejos signos astronómicos, cabalísticos y mitológicos utilizados también en épocas pretéritas. En numero-

7. B.C. Junta de Comercio, Legajo XII/C. 17. «Respuesta de José Arimón y Raspall, fabricante de medias de seda en Barcelona, solicitando el uso de las Armas Reales y otras gracias para su fábrica».

sas marcas se representa la Luna, el Sol y las Estrellas, acompañadas por una generosa y abundante decoración floral.

Sin lugar a dudas, la marca del Sol es uno de los símbolos más usual y presente dentro de esta modalidad artístico-comercial. Se le representa en forma antropomórfica. Alrededor del Sol aparece el nombre del fabricante y la ciudad, como en la “*Fábrica de Francisco Sola en Manresa*” o la “*Fábrica de Ramón Perera e Hijo de Manresa*”, “*Fábrica de Auguriperera y Soler. Manresa*”.

Precisamente, la utilización de este tipo de marca fue la causa de numerosos conflictos entre distintos fabricantes a mediados del siglo XVIII.

Florales y Tipográficas

Existen algunas marcas que utilizan exclusivamente o preferentemente motivos florales, como la “*Fábrica de Antonio Sala y Llopis*” o la de “*Francisco Viladesau en Manresa*”. Aunque es menos corriente el uso de árboles, también lo vemos en la marca de “*Francisco Oms de Manresa*”, donde en el centro hay un árbol, que seguramente designa un «om» (olmo), clara referencia a su apellido. La marca de “*Juan Pons de Manresa*”, renuncia a toda representación humana o animal, prefiriendo una simple decoración vegetal.

Las tipografías suelen tener forma rectangular. A veces suelen ir acompañadas de una pequeña ornamentación floral, como es patente en la “*De Francisco Pons*”, o en la “*De Jose J. Almirall*”.

Representaciones humanas

No son excesivamente abundantes. Sin embargo, hay algunas de curiosas como la de la “*Fábrica de Félix Testagorda, veler de Manresa*”, donde en el centro aparece una efigie, clara referencia a su apellido. En la de “*Quer, Soler y Peix*” se observan dos figuras femeninas que flanquean un medallón en el cual esta la Fama sobre el escudo de Manresa. Cada una de las mujeres lleva un pez en la mano, aparte de su posible valor simbólico, creemos que es una clara referencia al apellido de Peix.

Paisaje rural y urbano

Son realmente escasos y quizás se quiera significar la procedencia rural del fabricante o la ubicación de la empresa, como es patente en la marca de “*Felis Casamitjana Manresa*”, o en la de “*Ignacio Pons y Perera de Manresa en Catalula*”. Tanto en un caso como en otro, las composiciones de las marcas hacen referencia a los apellidos de los fabricantes, estando a medio camino entre el paisajismo y la heráldica.

El paisaje urbano está representado en una tienda de portada neoclásica, como en la marca de “*F. de Pedro Portabella e Hijos de Manresa*”.

Elementos móviles

Para encuadrar diferentes nombres o productos. Son marcas ambivalentes o multiuso. El centro suele estar agujereado a fin de colocar la inscripción pertinente, y está rodeado de una abundante e intrincada decoración floral.

Objetos

No consta ni el nombre del fabricante ni el de la ciudad, al menos en el caso que se conoce. Parece un objeto para hacer chocolate.

El nombre de Cataluña

Son marcas de forma rectangular en las que solamente aparece el nombre de Catalunya en su parte superior, y están adornadas con abundante decoración floral.

Religiosa

Es bastante habitual el uso de temas religiosos tradicionales como marca. Como otros signos parecidos han sido sustraídos de su propio contexto a fin de que ejercieran otra función distinta. Quizás, este tipo de marcas haya que situarlas en el seno de una sociedad con fuertes valores religiosos, que impregna también profundamente la actividad industrial. Como ejemplo citamos la “*Fábrica de Domingo Cornet, Baler de Manresa*”, o la “*Fábrica de Joseph Santasusana de Manresa*”, en que ambas utilizan un corazón de reminiscencias religiosas, aunque también comparten un cierto sentido heráldico.

Otros ejemplos lo constituyen las marcas de “*Papel de la Fábrica de Joseph Llubia de Manresa en Catalunya*” que utiliza una custodia con el anagrama de Jesús, o la de “*Fábrica de Francisco Pons y Compañía de Manresa*”, que utiliza «Charitas» como emblema o «leit motiv» de su empresa.

4. CLOENDA

Las Marcas de Fábrica presentan, pues, una temática bastante diversificada, que origina distintos géneros: Mitológico, como Hermes con el caduceo, o la Fama repartiendo sus dones, Heráldico: los escudos, tanto los de la ciudad, como onomásticos, Emblemático, o Astronómico: el Sol, la Luna o las estrellas, Marítimo: el puerto, el velero, Paisajístico: tanto urbanos, como rurales, etc.

Esta iconografía mitológica, religiosa o marítima está al servicio de un objetivo mercantil, el cual, a su vez, genera y proporciona una nueva temática en el campo de las marcas, como el navío, las mercancías, el puerto, el obrador, etc.

Queremos señalar, aunque pueda parecer sorprendente, que algunas marcas tienen un cierto carácter jero-glífico, ya que su temática viene dada en muchos casos

por la combinación de varios elementos que conforman el tema, situación que tiene su paralelo en el terreno de la heráldica parlante. Como botón de muestra se pueden citar las marcas de *Joan Herp*, fabricante de lanas, que utiliza el cordero como marca, y unas hierbas forrajeras que en catalán precisamente se les llama «herp». La de *Ignacio Pons*, en la que hay un puente, o en la de *Félix Testagorda*, en la cual aparece lo que presumiblemente es su propio busto.

Los diferentes signos que aparecen, como oveja, hierba, puente o cabeza, no se representan a sí mismos sino que connotan otra realidad, que se refiere al apellido del fabricante, al producto fabricado, o a una característica personal del empresario, o de la ciudad de origen. Muchos de los elementos que conforman las marcas son, pues, claves simbólicas que son necesarias conocer para analizarlas y situarlas correctamente.

Parece, aunque no lo podamos documentar de una forma fehaciente, que también se utilizaron como marcas el monograma del nombre y apellido del fabricante, así como diversos signos religiosos, como la cruz, la custodia, etc.

Generalmente el espacio compositivo de la marca se va repitiendo de una forma bastante homogénea a lo largo del tiempo: en el centro el tema iconográfico, en la parte superior, a veces y como hemos señalado, el nombre de 'Catalunya', y en la inferior la leyenda del fabricante, estando todo el conjunto enmarcado con abundante vegetación floral.

Sin duda, la Marca de Fábrica es deudora de modelos pasados, visible ya en los emblemas de Alciato, en las marcas de los papeleros, o en las de los tipógrafos. Las Marcas beben de fuentes tradicionales, preexistentes a ellas, pero con una función enteramente nueva, y a la vez sorprendente, ya que no es raro ver, como se ha remarcado anteriormente, una iconografía exclusivamente religiosa, como las «Ánimas del Purgatorio», o el «Corazón con las espadas» al servicio de una rentable y lucrativa difusión mercantil.

Pero también es verdad, como hemos subrayado anteriormente, que el socaire de los nuevos tiempos aparecen temas inéditos como el velero a vapor surcando el Océano, fachadas o interiores de fábricas, tinglados portuarios o un paisaje de palmeras caribeñas.

Desde el punto de vista de la historia del arte, estas Marcas de Fábrica quedan encuadradas dentro del que es conocido con el nombre de grabado popular. Este carácter popular viene dado por la combinación de diferentes elementos que configuran la imagen y que le otorgan unas características determinadas, que vienen dadas por la propia técnica xilográfica. Así, uno de los rasgos más sobresalientes del grabado sobre madera es la existencia de un código muy específico que conlleva una simplificación y un ahorro de los elementos innecesarios de la imagen. La economía icónica es una de sus características más relevantes, sobre todo, si comparamos estas marcas de fábrica con sus homónimas de la segunda mitad del siglo XIX, de una mayor complejidad iconográfica y propagandística.

Por otra parte cabe decir que otro rasgo del grabado xilográfico es el frecuente predominio de unos modelos compositivos marcados por un cierto bidimensionalismo y un cierto sabor «primitivo». Por último, otro factor a tener en cuenta son los propios comitentes de los grabadores, que a diferencia de la aristocracia o de la alta burguesía, generan unas demandas circunscritas frecuentemente a la tradición y que se van repitiendo sistemáticamente, hecho que es una constante, no solamente dentro de las marcas, sino en la mayoría de las producciones de este género.

Y como colofón, decir que las Marcas de Fábrica y de comercio se inscriben dentro de la protohistoria de la publicidad, resaltando una vez más, que el viejo principio de colaboración entre texto e imagen recibe una nueva codificación, constituyéndose las marcas en una de las formas significativas y expresivas del proceso industrial y artístico del mundo contemporáneo.

BARTOLOMÉ ZUMBIGO Y SALCEDO Y SU INTERVENCIÓN EN LA IGLESIA DE LA CASA PROFESA DE LOS JESUITAS EN TOLEDO

Diego Suárez Quevedo
Universidad Complutense de Madrid

Los Padres de la Compañía de Jesús que, con fines fundacionales, habían llegado a Toledo en 1557, cuando Madrid es una zona periférica respecto a la Ciudad Imperial, no van a acometer la construcción de la iglesia de su Casa Profesa toledana hasta inicios del siglo XVII, cuando los términos se han invertido: Toledo, desde 1561, había perdido la capitalidad del reino en favor de Madrid.

En el estudio que hemos realizado de este templo toledano de los jesuitas¹, ya hemos dado cuenta y analizado, creemos que de modo exhaustivo y pormenorizado, todo el largo y complejo proceso seguido hasta la conclusión de dicha iglesia que, con varias e importantes interrupciones en los trabajos, no verá rematadas sus obras hasta 1756, a algo más de una decena de años de la expulsión de los regulares de la Compañía decretada por Carlos III; proceso que se había iniciado un siglo y medio antes, con la definitiva escritura fundacional de 1606².

Es un hecho comprobado, «la vinculación tipológica entre las distintas iglesias erigidas por la Compañía: Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Colegio Imperial de Madrid, etc.»³. Para el templo toledano que nos ocupa, en la citada escritura fundacional se insta, precisamente, a seguir —dándose incluso medidas precisas— a la iglesia, entonces en construcción, del Colegio Máximo de Alcalá de Henares.

Durante los períodos 1619-1633 y 1633-1669, por trazas y dirección de obras, la iglesia de la Casa Profesa toledana está a cargo de los arquitectos jesuitas hermanos Pedro Sánchez⁴ y Francisco Bautista⁵, encargados, a su vez, de la erección de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid⁶; ello contribuye y fomenta, al tiempo que explica, las relaciones entre ambos templos, toledano y madrileño, ya desde hace bastante tiempo señaladas⁷.

Entre 1669 y 1682, también por trazas y dirección de obras, será el arquitecto Bartolomé Zumbigo y Salcedo⁸ el que esté al frente de la construcción de la iglesia de la Casa Profesa toledana; nuevos datos documentales aportados en la presente comunicación, corroboran lo que ya afirmábamos en este sentido. El 8 de abril de 1679, se pide a Zumbigo, siempre mencionado como «Don Bartolomé», que declare sobre el estado de las obras en ese momento y lo construido durante el año anterior, así como lo gastado en esto último⁹. La misma fecha lleva la declaración del arquitecto¹⁰, que es mencionado como «aparejador de la obra y fabrica de la yglesia y templo que se esta aziendo En la Cassa profesa de la Compañía de Jhs. de esta Ciudad»¹¹; este título de aparejador será el mismo que ostentará José Hernández Sierra¹², arquitecto de las obras que completarán este templo en el período 1752-1756.



FIG. 1. Conjunto exterior de la iglesia. En primer término lo que fuera Casa Profesa, hoy Delegación Provincial de Hacienda de Toledo; izquierda, torres de la iglesia jesuítica; derecha, torre mudéjar de San Pedro Mártir

1. D. Suárez Quevedo, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*. Toledo, 1990; «Iglesia de los Jesuitas. Luego parroquial de San Juan Bautista», pp. 197-227.

2. Id., «Escritura de fundación y dotación de la iglesia y casa profesa de los jesuitas en Toledo», *Anales Toledanos*, vol. XXVII (1990), pp. 135-151.

3. A. Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, 1990, p. 135.

4. Al respecto, ver: A. Rodríguez G. de Ceballos, «El arquitecto hermano Pedro Sánchez», *Archivo Español de Arte*, n. 169 (1970), pp. 51-81.

5. Entre otros, ver el capítulo correspondiente a este arquitecto en V. Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.

6. A. Rodríguez G. de Ceballos, «El Colegio Imperial de Madrid», *Miscelánea de Comillas*, 54 (1970), pp. 407-444.

7. G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, «Ars Hispaniae», vol. XIV. Madrid, 1957, p. 79.

8. En relación con este arquitecto, ver: D. Suárez Quevedo, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Colección Tesis Doctorales, nn. 489/88. Madrid, 1988, tomo I, Tercera Parte, pp. 759-798.

9. Apéndice Documental, Documento n.º 1. Aquí es Zumbigo citado como Ayuda de Maestro Mayor y Trazador Mayor de las Reales Obras de Su Magestad y Maestro Mayor de los Reales Alcázares de Toledo.

10. Ahora, a los cargos anteriores le es añadido el de Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, que ostentará nuestro arquitecto desde 1671 hasta su fallecimiento en 1682.

11. Apéndice Documental, Documento n.º 2.

12. Respecto a Hernández Sierra, ver: D. Suárez Quevedo, *Arquitectura barroca...* Ed. Universidad Complutense de Madrid; *op. cit.*, tomo I, Tercera Parte, pp. 799-809.

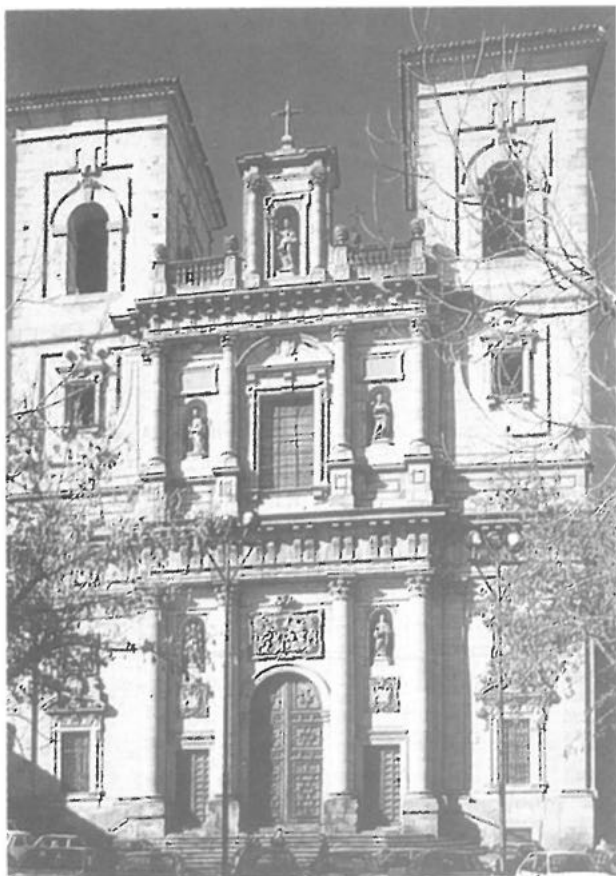


FIG. 2. *Fachada principal de la iglesia*



FIG. 3. *Fachada, detalle. Torre de enmarque derecha*



FIG. 4. *Torre derecha de la iglesia, vista lateral*



FIG. 5. *Torre izquierda de la iglesia, vista lateral*

Hace constar Zumbigo en la citada declaración de 1679, que el cuerpo de la iglesia está levantado hasta el arquitrabe de su alzado, incluido el mismo, al tiempo que se labora en las partes altas de la pétrea fachada y en las torres que la enmarcan. Son, fundamentalmente, los dos cuerpos superiores de estas torres los que, como ya indicáramos, hay que atribuir a trazas de Zumbigo (Figs. 4 y 5). Finalmente, declara nuestro arquitecto que desde fines de mayo de 1678 hasta la fecha de la declaración, 8 de abril del año siguiente, han sido gastados, en materiales y jornales, 36.705 reales.

La intervención de este arquitecto en la construcción de la iglesia toledana de los jesuitas, nos permite insistir, por su propia trayectoria profesional, en las relaciones entre el foco cortesano madrileño y el de la Ciudad Imperial. Zumbigo, toledano de nacimiento¹³, desarrolló su actividad arquitectónica y de marmolista en las obras reales de la corte madrileña y del Real Sitio de El Escorial, con su padre —marmolista del mismo nombre— y como ayudante de Alonso de Carbonel en las obras del Palacio del Buen Retiro, hasta 1655 en que retorna a la Ciudad Imperial, desde donde atenderá, asimismo, la obra salmantina de las agustinas de Monterrey. En Toledo, como arquitecto de las principales instituciones de la ciudad, llevará a cabo una importante actividad constructiva hasta su fallecimiento en 1682.

Por su parte, la intervención de los citados arquitectos jesuitas —los hermanos Sánchez y Bautista—, que propicia los paralelismos señalados con las iglesias de los Colegios alcalaíno y madrileño, así como la obligación de enviar las trazas a Roma para ser aprobadas¹⁴, determinan que la fábrica toledana de nuestra atención sea, en general, ajena a lo que es la arquitectura seicentista y su desarrollo en la Ciudad Imperial, contribuyendo, por otro lado, «a la aparente uniformidad de los edificios jesuitas»¹⁵.

Salvo su pétrea fachada, exteriormente la iglesia jesuítica de Toledo se nos presenta, en general, como una construcción realizada en ladrillo visto que, en determinadas zonas, incluye las consabidas rafas de mampostería, siguiendo la técnica constructiva toledana de tradición mudéjar. La monumental fachada, toda en piedra¹⁶ (Figura 2), se estructura en dos amplios cuerpos y ático. Aquéllos quedan articulados mediante poderosas columnas adosadas, entre las que se distribuyen puertas, vanos y nichos; el ático es adintelado con balastradas laterales, también en piedra. A partir del segundo cuerpo, las torres de enmarque, que habían formado unidad con la

fachada, en cuanto a material constructivo, quedan diferenciadas al realizarse en ladrillo (Fig. 3); el último cuerpo de dichas torres —los respectivos cuerpos de campanas—, ya exento y también de ladrillo, eleva su marcada forma cúbica y de nítidas aristas sobre la fachada (Figs. 2 y 3). De este modo, el juego contrastado con los materiales constructivos y sus cromatismos, queda plenamente consignado en este hastial, al tiempo que las formas y perfiles más moldurados de la fachada se oponen a los estrictamente rectilíneos de las torres, de inaudita valentía cúbica en palabras de Chueca Goitia¹⁷.

En general, este templo jesuítico, interior y exteriormente, es ajeno, como ya hemos insinuado, al contexto arquitectónico de Toledo; la fachada tampoco se ajusta a los presupuestos toledanos, y no sólo por el material empleado, la piedra, sino por su mismo planteamiento y diseño, propios de una monumentalidad barroca a lo romano, fruto de los condicionamientos señalados que la Compañía imponía a sus edificios. Sí enlaza con la práctica constructiva del momento en Toledo, que a su vez asume la tradición de raíz mudéjar, el empleo del ladrillo como material de construcción, también por su mayor economía, singularmente en los dos cuerpos superiores de las torres que, como dijimos, son las partes del edificio obedientes a los diseños de Zumbigo¹⁸, y que, de algún modo, imponen y retoman la tipología toledana de torre mudéjar, presente, por ejemplo, en la vecina iglesia conventual de los dominicos de San Pedro Mártir (Fig. 1).

Además de mostrar un singular cuidado en el acabado de la obra en general, así como un perfecto dominio de la estereotomía en las partes de cantería, fruto de su experiencia como consumado marmolista, los criterios expresados por Zumbigo en su intervención en esta cons-



FIG. 6. La iglesia de los jesuitas, punto de referencia visual en el conjunto urbano de Toledo

13. Fue bautizado en la parroquia toledana de San Lorenzo, el 29 de febrero de 1620. Completamos aquí este dato que ya apuntábamos como correspondiente a la Parroquia de San Justo de Toledo: Libro de Bautismos (D. Suárez Quevedo, «La colección de pinturas del arquitecto toledano Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682)», *Archivo Español de Arte*, n. 245 (1989), p. 91, nota 1). En realidad, el dato documental es como sigue: Libro de Bautismos de la parroquia de San Lorenzo de Toledo, n. 6 (1617-1631), fol. 49; lo que sucede es que desaparecida San Lorenzo como institución parroquial, sus archivos han pasado y se guardan en la de los Santos Justo y Pastor, usualmente conocida, simplemente, como San Justo.

14. En relación con la problemática de la arquitectura jesuítica, ver: A. Rodríguez G. de Ceballos, *Bartolomé Bustamente y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, 1967.

15. A. Cámara Muñoz, *op. cit.*, p. 135.

16. En este sentido, ajena a los hastiales seicentistas toledanos, con sus portadas-retablo en piedra, destacadas de las fachadas en ladrillo.

17. F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1979, p. 119.

18. La fachada con tres portadas de acceso, en sí misma pétrea retablo al exterior del templo, obedece a las trazas de los arquitectos hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bautista; las torres que la enmarcan, por su parte, en sus dos cuerpos superiores son debidas a diseños de Zumbigo, con sus sencillas placas recortadas decorativas, similares a las que este arquitecto utilizara en el convento e iglesia de las capuchinas de Toledo. La portada (Fig. 4), situada en el lateral de la torre derecha jesuítica, hoy día acceso a la Delegación Provincial de Hacienda de Toledo, que ocupa el edificio que fuera Casa Profesa, es similar por diseño, por las comentadas placas recortadas y por sus florones de remate, a las dos de la iglesia y a la conventual, del mencionado cenobio de las capuchinas de Toledo.

trucción jesuítica toledana, van a ser la claridad y sencillez en la sintaxis arquitectónica de elementos clasicistas, manejados con la libertad propia del barroco; sintaxis respetuosa, por otro lado, con la tradición local y sus técnicas constructivas, potenciando la significación del edificio y su fachada en sí mismos y respecto al entorno urbano, al tiempo que es permitida la mutua valoración y contraste de los materiales constructivos —ladrillo y piedra en este hastial— bajo criterios escenográficos, sabia e intencionalmente manejados. Estos serían, en síntesis, los presupuestos arquitectónicos aquí materializados que, a nuestro juicio, suponen, más que nada, la adaptación e interpretación del lenguaje, asimilado por Zumbigo durante su trayectoria profesional en las obras reales, de Juan Gómez de Mora¹⁹, sin duda la figura clave del desarrollo arquitectónico durante la primera mitad del seiscientos en la Corte, y cuya producción manifiesta la superación de la férrea herencia herreriana.

Los jesuitas y sus instituciones²⁰ contribuyen a la configuración de Toledo, ya desde la segunda mitad del siglo XVI pero sobre todo en el XVII, como ciudad-convento que, al calor del impulso contrarreformístico, adquiere esta categoría desde su condición de Ciudad Imperial. En este sentido, los paralelismos se establecen a nivel urbanístico entre Toledo y Alcalá de Henares, consolidando las concomitancias de todo orden existentes entre ambas, desde las fundaciones cisnerianas en la urbe universitaria, también ciudad-convento, lo que se suma

a las relaciones comentadas entre los templos jesuíticos de las dos localidades.

La singularidad señalada de la iglesia de la Compañía que nos ocupa, respecto al contexto arquitectónico toledano, en aparente uniformidad con otros edificios jesuíticos, no es óbice, por otro lado, para su importancia y significación urbanísticas en la ciudad del Tajo (Fig. 6); aspectos que, a nuestro juicio, no han sido siempre valorados ni puestos de relieve suficientemente.

En este sentido, la actual plaza toledana de Juan de Mariana²¹, está dominada y presidida por la fachada de nuestra iglesia que, enmarcada por las torres y con las adecuadas dosis escenográficas propias del barroco para estos dispositivos, queda presentada como monumental retablo en piedra «sacado a la calle», que hace adquirir a la mencionada plaza un carácter híbrido cívico-religioso. En otras palabras, se tuvo muy en cuenta el espacio urbano que era —y es— el entorno del edificio religioso, cuyo hastial, así «presentado» a la ciudad, queda convertido en diafragma entre la plaza y el espacio interno de la propia iglesia²². Por otra parte, las torres de este templo, son elementos de referencia visual que emergen sobre el complicado tejido urbano de Toledo²³, singularmente vista la ciudad desde su lado Norte, y si bien dichas torres encajan inmediatamente en la panorámica urbana que así se nos presenta, no ocurre lo mismo con la cúpula de la iglesia, asimismo importante elemento de referencia visual, que se hace extraña a la Ciudad Imperial (Fig. 6).

19. Respecto a este arquitecto, sobre todo, ver: V. Tovar Martín, «Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid», en *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, 1986, pp. 1-162.

20. Hasta 1727 en que será suprimida la «Domus professa Toletana», fueron dos en Toledo: Casa Profesa con su templo, ambos bajo la advocación de San Ildefonso, y Colegio de San Eugenio con su iglesia.

21. Las casas que los jesuitas, en 1569, compraron al conde de Orgaz y que serán el núcleo de sus Casa Profesa e iglesia toledanas, conllevaban la propiedad y servidumbre de una plazuela situada ante dichas casas; en repetidas ocasiones hicieron valer los padres de la Com-

pañía sus derechos sobre este espacio urbano abierto, base de la actual plaza de Juan de Mariana, y que quedó, como documentalmente consta, ante la fachada de la iglesia de la Casa Profesa.

22. Al respecto, y ahondando en estas ideas, ver: V. Tovar Martín, «Formas tradicionales y experimentales. La flexibilidad y el carácter multiforme de la “fachada” barroca española», en *El arte del Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Madrid, 1990, pp. 142-180.

23. Lo mismo cabría decir, incluso en mayor grado, de la cúpula, resultado de las obras del setecientos debidas a Hernández Sierra. El trasdosar su curvatura, algo ajeno a los prismáticos cimborrios con que suelen enmascarar sus cúpulas las iglesias de la Ciudad Imperial, la hacen parecer más que toledana, cercana a cúpulas del denominado Madrid de los Austrias (Figs. 1 y 6).

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N.º 1

Archivo Histórico Provincial de Toledo: Protocolo 3.494, 1679. Escribanía de Sebastián López de la Cruz Abedo

— fols. 219 y 219v: Petición a Bartolomé Zumbigo y Salcedo, por parte de la Casa Profesa toledana, para que, como responsable de las obras de la iglesia de la citada institución, declare el estado de las mismas. Toledo, 8 de abril de 1679.

«Joseph de la torre administrador de la fundacion de la Casa Professa de la Compañia de Jessus de esta Ciudad de Toledo Digo que de los frutos y rrentas de la azienda de los Señores Doña estefania manrique de Castilla Dama que fue de la Serenisima Señora Reina Doña ysavel y Don Pedro manrique de Castilla su ermano se esta fabricando en la dicha Cassa Profesa templo Con adbocazion del glorioso San yldefonso En Cumplimiento de la Voluntad y dispusizion de los dichos fundadores y a mi derecho Conbiene que Don Bartolome zunbigo ayuda de Maestro maior y trassador mayor de las Reales Obras de su Magestad y maestro maior de las de los Reales alcazares de esta Ciudad por cuia quenta Corre la fabrica del dicho tenplo aga

declarazion En forma del estado En que oi esta la fabrica del dicho tenplo y de lo que se aumento y fabrico en el año de mill y sseiscientos y setenta y ocho y de lo que ynporto el gasto de lo fabricado el dicho año Con toda distinzion y claridad = A V. md. pido y suplico mande que el dicho Don Bartolome Zunbigo aga la dicha declarazion a el tenor de esta Petizion y que de ella Se me den los traslados que pidiere Signados y firmados En publica forma y manera que aga fee... = Joseph de la Torre (rubricado) que El dicho Don Bartholome Zunbigo... haga la declaracion... Toledo a ocho días del mes de abril de mill y seiscientos y setenta y nueve años = ».

DOCUMENTO Nº 2

Archivo Histórico Provincial de Toledo: Protocolo 3.494, 1679. Escribanía de Sebastián López de la Cruz Abedo

— fols. 219v y 220: Declaración de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, según se le ha pedido. Toledo, 8 de abril de 1679.

«Declarazion. En la dicha Ciudad de Toledo en el dicho día ocho de abril de mill y sseiscientos y setenta y nueve años yo el escribano notifique e hice notorio el auto de suso a Don Bartolome zumbigo y salzedo ayuda de Maestro maior y traza-dor mayor de las obras Reales y maestro maior de los Reales alcazares de esta Ciudad y maestro maior de las obras de la san-ta yglesia de esta ziudad y aparejador de la obra y fabrica de la yglesia y tenplo que se esta aziendo. En la Cassa profesa de la Compañia de Jhs. de esta Ciudad y por cuiu quenta Corre la dicha obra y fabrica y abiendo Jurado Siendo preguntado a el tenor de la dicha Petizion dixo que la obra que se esta azien-do de la dicha yglesia y tenplo de la dicha Casa Profesa esta fabricada En su fachada de Canteria sobre todo el alquitrabe (sic.) y en una de las torres esta echo el friso Con su adorno de cartelas y otro pedazo de friso en la otra torre ttodo de Can-teria y por la parte ynterior de dicha fachada enrasado de alba-ñileria y en el un lienzo del cuerpo de la yglesia y Pies de ella esta levantado de Albañileria asta el fin del alquitrabe y en di-

cho lienzo a la Capilla mayor se continua el acavar... (palabra perdida) la altura asta los Capiteles y dicho alquitrave y se va Prosiguiendo y abra prevenido para ello sesenta mill ladrillos javoneros que de presente Estan en dicha obra y algunas fane-gas de Cal en polvo y lo mas de la arena para mezclarlas y otras Cien fanegas mezcladas que van gestando y Cantidad de piedra berroqueña para proseguir el friso de dicha fachada y desde el mes de maio del año de mill y sseiscientos y setenta y ocho asta oy Se an Consumido y gastado En dicha obra y materiales En ser ttreinta y seis mill Setezientos y zinco Reales de Vellon por-que este que declara lo a rrezevido y gastado por su mano por Correr por su quenta y a su Cargo dicha obra y que esta es la verdad So Cargo de su juramento y que es de edad de Cinquen-ta y nueve(?) años y lo firmo = a quien doi fee que Conozco siendo testigos francisco quadros Mateo de montes y luis lopez de la Cruz vecinos de toledo =
Bartolome Sonbigo y Salçedo (rubricado)
anti mi Sevastian lopez (rubricado) escribano publico»

CONFRONTACIÓN DE LENGUAJES BARROCOS EN LOS PROYECTOS DE LA CATEDRAL NOVA DE LLEIDA

Frederic Vilà i Tormos

Estudi General de Lleida

Universitat de Barcelona

1. PROPUESTAS VARIAS PARA UNA REPARACIÓN

Lleida, tras duro asedio, fue invadida por las tropas borbónicas en 1707 y posteriormente castigada con rigor por su lealtad a la causa del archiduque Carlos, en la guerra de Sucesión. Uno de los aspectos más significativos de esa condición de ciudad vencida fue la pérdida para el culto del conjunto románico-gótico de su catedral —la Seu Vella— que, en parte por necesidades de estrategia militar por su situación en la cima de la colina y en parte por la voluntad vejatoria de Felipe V, fue convertida en cuartel y la residencia capitular trasladada provisionalmente a la iglesia de San Lorenzo. Por el contrario Carlos III, a su paso por Lleida en 1759 procedente de Nápoles, fue informado de la situación y asumió de inmediato las exigencias que se le plantearon, comprometiéndose no a restituir la Seu Vella pero sí a costear de forma urgente una nueva iglesia —la Catedral Nova— que debía realizarse con toda suntuosidad en la parte baja de la ciudad.

Y tan peculiar circunstancia que hace surgir una catedral de nueva planta en pleno siglo XVIII propiciará una interesante confrontación de variantes lingüísticas barrocas, debido a que serán no uno solo sino cuando menos cuatro los proyectos entre los que se escogerá.

De esta situación diversa en el momento inicial de la elección del diseño no se ocupa Cèsar Martinell en su espléndida monografía sobre la Catedral Nova¹, ni tampoco posteriores obras generales dedicadas al arte catalán del período², que se centran exclusivamente en la solución de Zermeno y en las modificaciones sobre la misma introducidas en el transcurso de la construcción. Propiamente quién se apercebe de la primitiva pluralidad de propuestas es el canónigo archivero Francisco Abad Leroy³, al aportar unos planos, —lamentablemente atribuidos en su totalidad por error tipográfico a Zermeno—, y unos documentos —en que se resaltan la traza de Burria y se constata el interés de Carlos III por «todos» los proyectos de la catedral—. Y es precisamente esta pista la que vamos a seguir, completando y clarificando los datos de Martinell

y Abad, y sobre todo intentando desentrañar su significado en cuanto a encrucijada de lenguajes estilísticos.

La formación de esos diseños, así como la selección del definitivo, se realizó mediante el proceso siguiente: Tras la visita antes mencionada del rey a Lleida en octubre de 1759, en que se le presenta un nuevo memorial sobre el asunto⁴, se consigue su promesa de costear la Catedral Nova. A partir del abril siguiente el gobernador de Lleida insta, a requerimiento del marqués de Esquilache y del capitán general de Cataluña, para que se inicien los trámites de compras y expropiaciones en el terreno previsto para la fábrica⁵, y en julio pide el cabildo una propuesta de cuentas⁶. Como respuesta al requerimiento se presenta el proyecto de Burria —bien porque es el primero de los realizados, bien por una inicial selección por el cabildo respecto a los restantes encargados— y se transmite a Barcelona para ser examinado, pues es sólo sobre él que versa la respuesta de Zermeno que, en calidad de adscrito a la comandancia de Cataluña, lo enjuicia posteriormente. En este dictamen de Zermeno cursado al cabildo⁷, se dice que el edificio previsto es excesivo en tamaño y adolece de la falta de algunas oficinas necesarias. Por todo ello dispone que se trabaje en una «idea», proporcionando mejor la nave y otras dependencias. Enjuiciamiento de trámite, por tanto, pero también suplantación de protagonismo técnico, con dejos de abuso de situación, intentando hacerse con el encargo del proyecto. Tras esto, si no lo había hecho antes, el cabildo consigue las otras tres soluciones —planos de Melet, Costa y Escubet— y seguramente protesta al gobernador por la tardanza en serle devueltos los de Burria, que necesita para enviar el expediente completo a la corte. De todo ello tenemos noticia por una carta de Zermeno⁸ que anuncia su envío inmediato, para que si lo creen oportuno los transmitan al rey, pero en que reitera su oferta de elaborar una «idea» con nuevos planos y perfiles. Tal vez es entonces que el cabildo decide pragmáticamente basarse en la propuesta de Zermeno. En cualquier caso en diciembre el asunto ya está zanjado, y Zermeno escribe sendas cartas al obispo, al capítulo y al gobernador co-

1. C. Martinell, *La Seu Nova de Lleyda*, E. Castells, Valls, 1926.

2. *L'Art Català*, Aymà, Barcelona, 1958. C. Martinell, *Arquitectura y escultura barroca a Catalunya*, Alpha, Barcelona, 1959. J. R. Triadó, *L'època del barroc*, 62, Barcelona, 1984.

3. F. Abad, *La catedral neoclásica de Lérida*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1986.

4. A.C.L. (Archivo Capitular de Lleida) —Actas Capitulares— Sesiones 22, 23, 24 y 30 /10/1759.

5. A.C.L. Actas Capitulares —Sesión 16/4/1760; Cajón 15— Cartuario, s/n, 16/4/1760 y 15/6/1760.

6. A.C.L. Cajón 15-Cartuario, s/n, 10/7/1760.

7. A.C.L. Cajón 15-Cartuario, s/n, 16/8/1760.

8. A.C.L. Cajón 15-Cartuario, s/n, 17/9/1760.

mo autor indiscutido⁹. No obstante —no sabemos si por gestiones indirectas capitulares— la sanción de la corona no se producirá sin el conocimiento de todas las soluciones que son requeridas en enero de 1767: «...haviendo hecho presente al Rey la referida Planta [de Zermeno], y que el expresado Cabildo tiene en su poder otras tres que ha hecho formar por distintos Arquitectos, espera su Magd. se le remitan también estas para determinar en vista de todas...»¹⁰. De todas formas en carta del 26 de febrero¹¹, se traslada un oficio de Esquilache del día 14, diciendo que el rey entre las cuatro plantas examinadas que se retornan «...se ha servido aprobar la que ha formado el Director de Ingenieros D. Pedro Zermeno... [para que] en su consecuencia pueda el mismo Cabildo disponer que se de principio a dicha Fabrica». La noticia es recibida por sumo agrado por los canónigos y el obispo, que acuerdan la fecha para bendecir la primera piedra, y que se dispongan luminarias, castillos de fuego y otras demostraciones de pública alegría¹², por lo que —cuando menos a nivel formal— se muestra satisfacción por el resultado de la selección, y años más tarde, en el sermón de los ritos consagratorios de 1781, la retórica laudatoria llega a su clímax al proclamarse: «... Qué planes no formaron! Qué modelos! Qué visitas de los diestros Ingenieros para el acierto de la obra! Qué desvelos!...»¹³

Pasando pues del proceso administrativo al análisis concreto, veamos a que se da prioridad —y frente a que— con esta aprobación.

2. ANÁLISIS DE LOS PROYECTOS

2.1. La propuesta de Burria

De Josep Burria sabemos que se intitula a sí mismo arquitecto, en los planos que aquí comentamos, y sería con toda probabilidad un maestro albañil que realizó en Lleida diversas tareas para el cabildo en relación con las obras de la Catedral Nova, trabajando casi siempre junto con Melet —ambos de unos sesenta y cinco años de edad en 1761, según consta en un dictamen de la fecha¹⁴—, e incluso subsanando, ciertas deficiencias de los técnicos proyectistas o directores que no siempre facilitaban la documentación necesaria —como el alzado lateral de la catedral— que completa rudimentariamente los planos de Zermeno¹⁵. En el diccionario Ràfols¹⁶, consta que se ofrece para realizar el crucero, y Martinell indica que además es el autor de la colegiata de Guisona que se construirá a partir de 1776¹⁷.

Su propuesta¹⁸ —Figs. 1, 2 y 3— consiste en un templo de tres naves de planta longitudinal muy corta,

de esquema casi centralizado en torno a la gran cúpula del crucero, sostenida por columnas y contrafuertes interiores entre los que se disponen las capillas laterales, cubierto por variadas bóvedas de aljibe apuntadas, de rincón de claustro o vaídas. Las naves laterales continúan en girola, y la cabecera absidal desaparece tras el añadido caótico de las dependencias capitulares. Las columnas de fuste liso poseen capiteles corintios, sobre los que se suplementa la altura para el arranque de las bóvedas y los arcos. Pese al desorden del techo, la ligereza de las columnas consigue un ambiente bastante aéreo a nivel inferior. La cúpula, desmesurada interior y exteriormente, no consigue la deseable integración proporcionada al conjunto. En cuanto a los alzados, efectuados con escasa habilidad y gran desconocimiento de las técnicas representativas, presentan en la parte lateral una composición simplísima sólo amenizada por ventanales enmarcados de un excesivo decorativismo. El frontispicio persiste en esa exageración, más propia de yeseros ornamentistas que de constructores, intentando disimular con ella los errores de una composición no controlada: consta de dos torres, de tramos desproporcionados, y de un cuerpo central, que incluye tres portadas de medio punto —la central mayor— de acceso al atrio, sobre las que se disponen —mediante un juego descoordinado de molduras, ménsulas y peanas— cinco imágenes, terminando todo por una cornisa en curvatura cóncava, a modo de torpe réplica de ciertos rasgos borrominianos.

Realmente sorprende que un intento de tan escasos resultados fuera seleccionado para someterse al dictamen de Barcelona, y ello nos inclina a conjeturar un error de denominación, o bien que se trata de una primera solución precipitada a la que seguirían otras, cuando menos las de Costa, realizadas con posterioridad y por esta causa no tramitadas en el primer momento, aunque sí defendidas, a nivel de gestiones capitulares, y enviadas después al rey.

2.2. La propuesta de Melet

Francesc Melet, aparte la referencia biográfica que hemos indicado anteriormente de sus colaboraciones con Burria, en trabajos para el cabildo, tal vez provenga de una familia de constructores, pues Lladonosa¹⁹, cita a un tal Joan Melet —quizás su padre— que participó en las tareas edificatorias de los años veinte. Así mismo Martinell indica que en 1775 se le nombra maestro de la catedral de Tortosa, de la que dirigirá la sacristía mayor²⁰. En los presentes planos firma como maestro de obras y, aparte de esos escasos datos, nada más conocemos de su personalidad profesional.

9. A.C.L. Libros de Cuentas —vol. 48— Carpeta contraportada 27/12/1760: Cajón 15-Cartuario, s/n, 27/12/1760 y 3/1/1761.

10. A.C.L. Cajón 15-Cartuario, s/n, 29/1/1761.

11. A.C.L. Cajón 15-Cartuario, s/n, 26/2/1761.

12. A.C.L. Actas Capitulares-Sesión 28/2/1761.

13. J. B. Arjol, *Sermon que en la solemne dedicación de la nueva Iglesia Catedral de Lérida...*, Imp. F. Suriá y Burgada, Barcelona, 1781, p. XXII.

14. A.C.L. Actas Notariales —Vol. 8— 26/8/1761.

15. A.C.L. Cajón 130 —Planos— L. 7 —doc. 30— nº 4.

16. J. F. Rafols (direc.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Millà, Barcelona, 1951, vol. I, p. 174.

17. C. Martinell, *Op. cit.*, 1959, vol. III, p. 66.

18. A.C.L. Cajón 130 —Planos— L. 7. doc. 23.

19. J. Lladonosa, *Història de Lleida*, F. Camps, Tàrraga, 1974, vol. II, p. 626.

20. C. Martinell, *op. cit.*, 1959, vol. III, p. 106.

Propuesta BURRIA



FIG. 1

Propuesta MELET

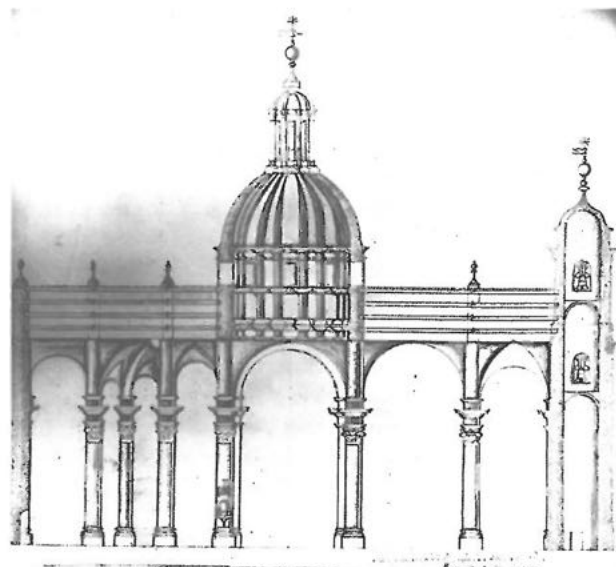


FIG. 4

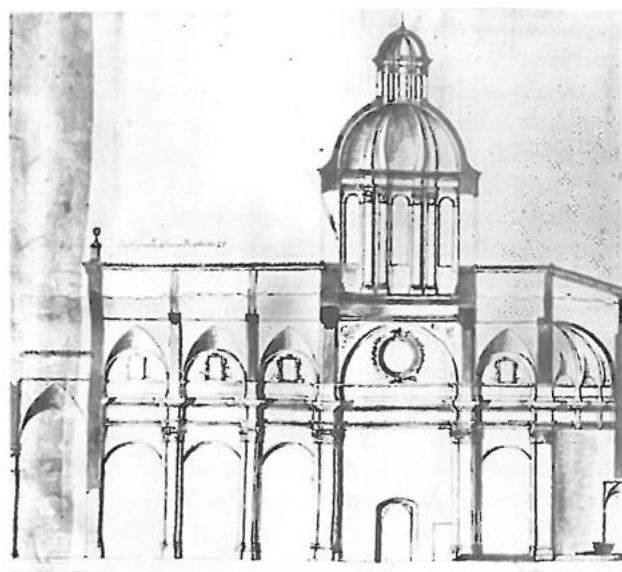


FIG. 2

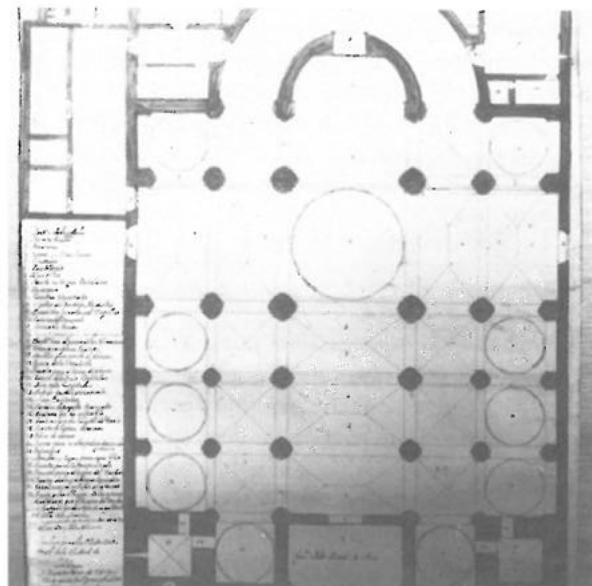


FIG. 5



FIG. 3

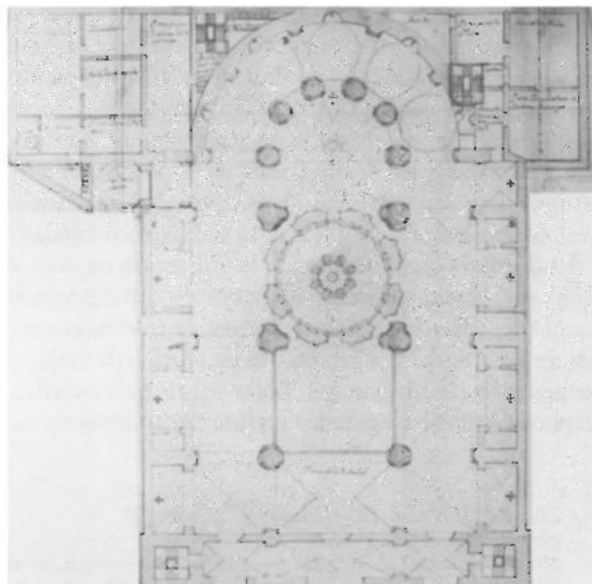


FIG. 6

Su propuesta²¹ —figs. 4, 5 y 6— consiste en un templo de tres naves desiguales —casi cinco, por la amplia comunicación de las capillas laterales y la escasa longitud de los contrafuertes embebidos—, sostenido por columnas cuadrúples, cubierto por arcos de medio punto y en discreta herredura, gran cúpula semiesférica con tambor en el crucero, y bóvedas por arista, esquifadas o de media naranja en los diversos tramos. Las dos naves laterales se prologan en deambulatorio, tras el que se añaden —regularizando el esquema en rectángulo y sobrepasándolo— las dependencias del cabildo. Pasando al exterior, el alzado lateral —de gran elementalidad— sólo resulta amenizado por las pequeñas linternas cupuladas de las capillas laterales. El frontal, ofrece en los costados dos monumentales torres flanqueantes de base hexagonal, terminadas por sendas cúpulas lobulares; en el centro, un atrio de apertura única cubierta a la que se accede por momental arco de medio punto coronado por una exuberante ornamentación rococó de connotaciones germánicas enmarcando un relieve de la Asunción, y en los intercolumnios de derecha e izquierda, hornacinas orladas, con dos esculturas más; la puerta central con pilastras y frontón conteniendo un arco de medio punto, todo ello enriquecido por una crestería ornamental.

En conjunto una solución pintoresca, algo exótica en su rareza, seguramente de difícil ejecución, pero muy representativa de la sensibilidad plasticista local.

2.3. Las propuestas de Costa

Costa —sin especificar el nombre de pila— en los planos de sus dos soluciones figura como escultor y arquitecto, y con él se introduce una aportación foránea, pues no creemos que se trate de Pere de la Costa²², uno de los maestros de Lleida que había trabajado a finales del siglo XVII e inicios del XVIII en la Seu Vella. Podría considerarse también como alguno de los miembros de la familia Costa de carpinteros barceloneses, que consiguió bastantes encargos de la intendencia de Cataluña en el ramo de la madera²³. Pero —mientras no se obtenga documentación más definitiva— nos parece que este Costa de las propuestas es el célebre Pere Costa i Cases, nacido en Vic y afincado en Barcelona, hijo del escultor Pau Costa, formado junto a Ferdinando Galli y Conrad Rodulf, que obtiene el grado de académico de mérito de San Fernando a los sesenta años en 1754, arquitecto y escultor muy ocupado en retablos y fachadas que cabe alinear en la vertiente más clasicista del barroco catalán²⁴. Y fundamenta dicha suposición la utilización en estos diseños de algunos rasgos de ese autor en otros proyectos mejor identificados, como el sistema de columnas pareadas de la catedral de Girona, o el de portico de atrio, coronamiento de hidrias con bolas sobre balaustradas y amplios ventanales vidriados con enmarcamiento de mol-

dura, del diseño en parte no realizado, de Sant Agustí el Nou de Barcelona²⁵. Caso de ser así, presentaría sus soluciones para la Catedral Nova poco antes de morir en Berga 1761, y ello explicaría quizás que, siendo a nuestro juicio éstas las de mayor calidad, no fueran enviadas a Barcelona, ni en consecuencia, enjuiciadas, en los trámites antes referidos.

La primera de sus propuestas²⁶ —Figs. 7, 8 y 9— consiste en un templo de tres naves de diferente amplitud y altura, sostenido por pilares y amplios contrafuertes interiores, entre los que se disponen las capillas laterales y las dependencias de su servicio inmediato, cubierto por arcos de medio punto y bóvedas vaídas y por arista, en algunos casos apuntadas. La disposición general en planta de salón, con galerías de aberturas balaustradas sobre las capillas, y grandes ventanales en los vanos aprovechando la diferencia de altura entre la nave central y las laterales. La nave central termina en el presbiterio absidal, y las laterales en dos capillas cupuladas. En el crucero, una potente cúpula semiesférica con alto tambor, coronada —como las dos pequeñas de las capillas— con cupulino. Las dependencias capitulares completan el esquema rectangular y lo sobrepasan en la cabecera y en el costado izquierdo. Los pilares, con cuatro columnas corintias de fuste liso adosadas, de las que, tras amplio entablamento, como en los muros, arrancan los arcos de soporte de las bóvedas. La decoración del conjunto interior, basada en el repertorio clásico de los distintos elementos arquitectónicos, es de una severa suntuosidad. Pasando al exterior, la tipología del frontispicio consta de dos enormes torres flanqueantes en los extremos, —de planta cuadrangular en el cuerpo inferior y hexagonal en el superior, abriéndose en la parte alta pequeñas ventanas de medio punto— coronadas por terrazas horizontales con balaustrada y chapiteles. El cuerpo central, influenciado por soluciones del alto barroco romano —Maderno, Rainaldi...— combinadas con la apertura berninésca de galerías en el atrio, fórmula también utilizada como indicábamos antes en Sant Agustí el Nou de Barcelona y que reencontraremos en Zermeno, y con estructuración vertical en columnas pareadas separando vanos, en los que se abren hornacinas y un gran ventanal central, todo ello terminado en frontón coronado por una cruz, embebido en potente baranda balaustrada jalonada de hidrias terminales.

La segunda propuesta²⁷ —Figs. 10, 11 y 12— es muy similar a la anterior de la que fundamentalmente difiere, en planta, por la disposición lateral derecha de los anexos de las dependencias del cabildo, y en el frontispicio, por la supresión de las torres dando mayor amplitud y ligereza al cuerpo central, y reduciendo a solo una la serie de columnas dobladas que antes repetía dos veces.

En su conjunto las dos propuestas —y sobre todo la segunda más controlada compositivamente— hubieran supuesto de haber sido elegidas una excelente muestra del

21. A.C.L. Cajón 130 —Planos— L. 7 doc. 27.

22. J. Lladonosa, *op. cit.*, p. 539.

23. M. Arranz, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, Fac. Geografía e Historia, 1979, pp. 791-795.

24. C. Martinell, *op. cit.*, 1959, vol. III, pp. 70-71.

25. *Ibidem*, lám. VI.

26. A.C.L. Cajón 130-Planos-doc. 35-n. 5.

27. A.C.L. Cajón 130-Planos-doc. 5-n. 6.

Propuesta COSTA-1ª

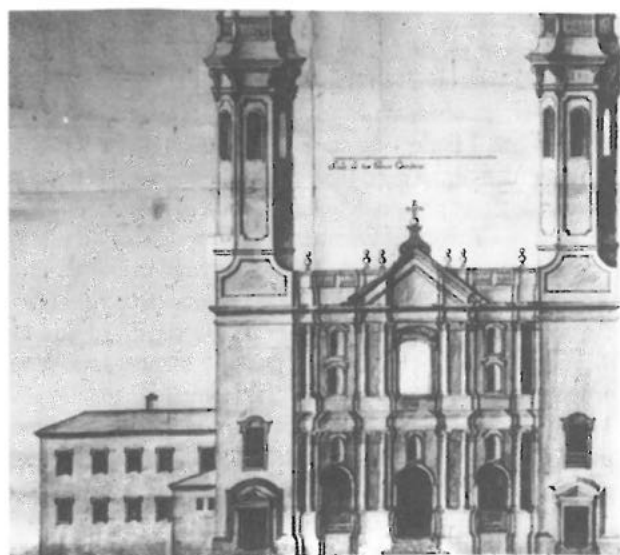


FIG. 7

Propuesta COSTA-2ª

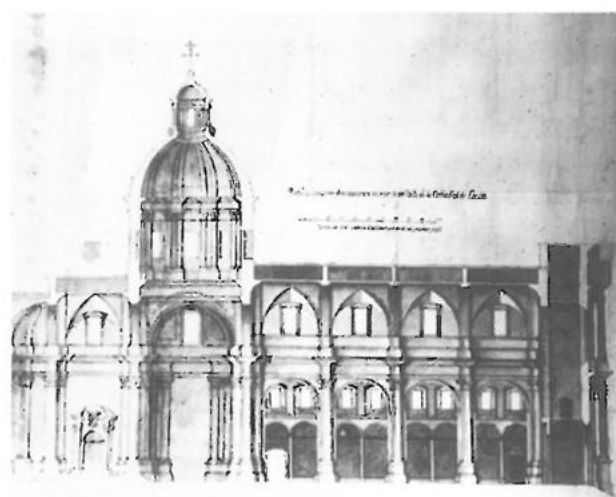


FIG. 10

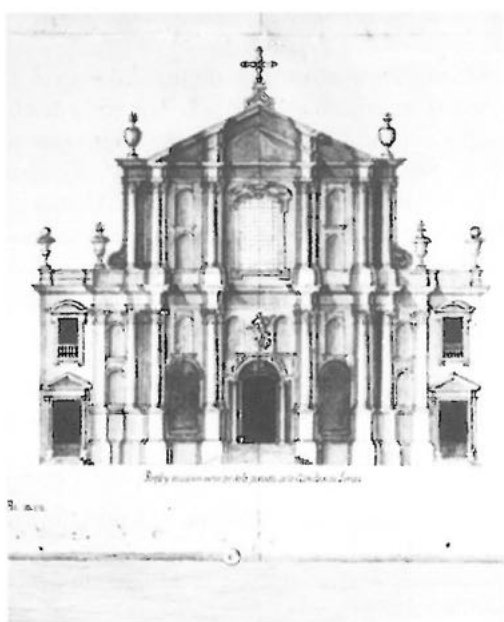


FIG. 8

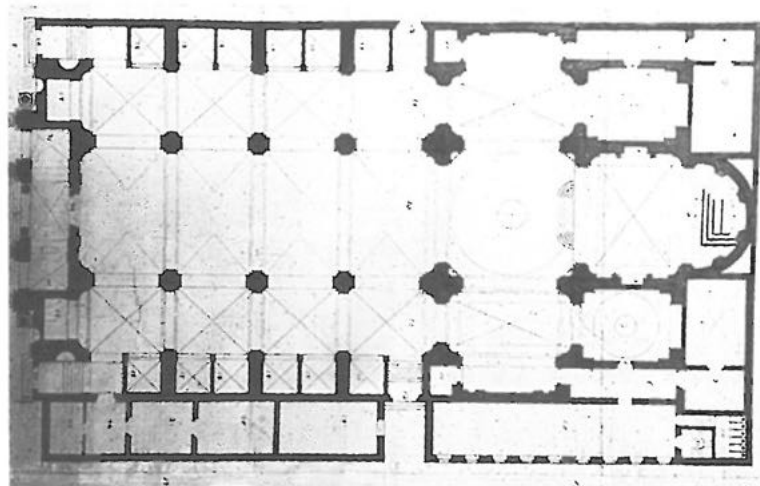


FIG. 11



FIG. 9

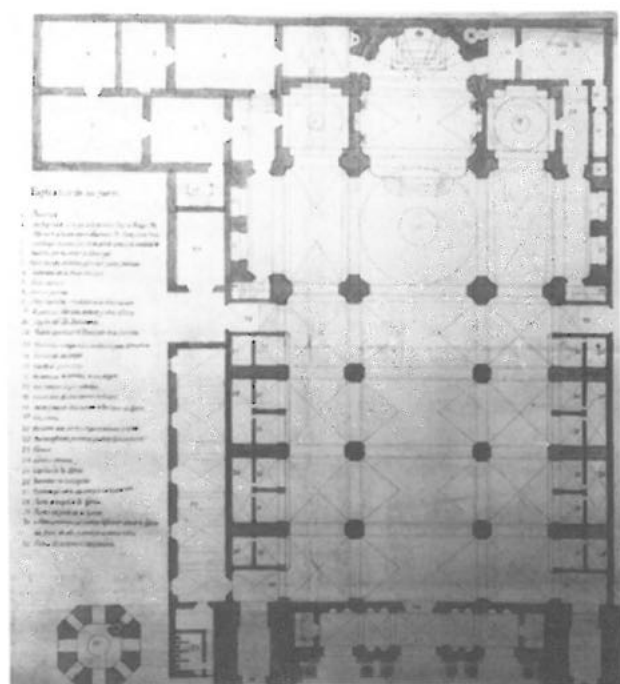


FIG. 12

Propuesta ZERMEÑO

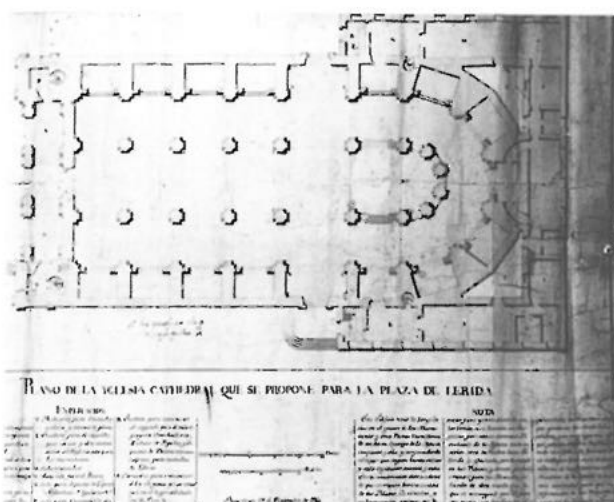


FIG. 13

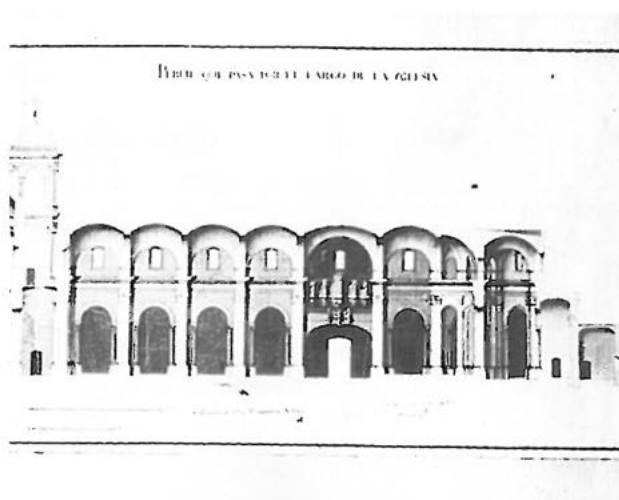


FIG. 14



FIG. 15

barroco clasicista autónomo, muy impregnado ya de rigor académico y resonancias cosmopolitas.

2.4. La propuesta de Escubet

Escubet es, de todos los participantes, el que nos resulta más desconocido. No consta en el diccionario Ràfols, ni en las obras de Martinell, de Arranz, ni tampoco lo consigna Triadó, y a nivel de historiografía local no aparece mencionado en la obra de Lladanosa. Tal vez se tratara de un copista o delineante, y de él solo sabemos su nombre —Christofol Escubet— estampado en un plano.

Su propuesta —si de tal puede hablarse— es muy incompleta: carece de secciones y de alzados, y consiste tan sólo en una planta que tiene cierta similitud con los diseños de Costa. Tal vez nunca llegó a considerarse un proyecto y quizás por eso en la documentación escrita sólo se mencionan cuatro soluciones. En todo caso —y mientras no obtengamos nuevos datos— vamos a obviarla en nuestro análisis, dada la dificultad que supone la precariedad de este material gráfico, dejando sólo constancia de su existencia.

2.5. La propuesta de Zermeno

Pedro Martín Zermeno —hijo de Juan Martín Zermeno, y como él ingeniero militar— continuó la tradición familiar de ocupar altos cargos en el ejército y gozó de varias distinciones. En 1768 ingresó como individuo de honor y de mérito en arquitectura en la Academia de San Fernando. Lamentablemente no hemos obtenido datos sobre su etapa de formación e influencias en el rastreo de los expedientes personales del cuerpo²⁸, ni nos aportan nada al respecto Martinell o Arranz, que se ocupan ampliamente de su biografía²⁹, si bien estos autores ofrecen otros datos interesantes sobre él, como su elaboración del proyecto de San Miquel del Port de la Barceloneta, fortificaciones en Figueres, el trazado de la vía Barcelona-Lleida incluyendo el puente de Molinas de Rei sobre el Llobregat, proyecto de la aduana de Cádiz, puerto y arsenal de Cartagena, y por supuesto la Catedral Nova de Lleida, atribuyéndosele también la aduana de Málaga, el cuartel de caballería y la urbanización de la rambla de Barcelona, el cuartel de la Barceloneta, y un largo etcétera, aunque con ciertas confusiones de autoría en relación a su padre. Murió el 23 de mayo de 1792.

Su propuesta³⁰ —figs. 13, 14 y 15— que triunfó sobre las restantes, consiste en un templo de tres naves de igual altura, sostenido por pilares y contrafuertes interiores entre los que se disponen las capillas laterales, cubierto por arcos de medio punto y bóvedas vaídas. La disposición general, muy deudora de esquemas góticos catalanes de planta salón, potencia el espacio unitario y resuelve la continuación de las naves laterales en deambulatorio, ordenando con rigurosa simetría las dependencias anejas en un compacto rectángulo envolvente de la cabecera y girola absidal. Los pilares llevan adosadas cuatro pilastras de fuste estriado, corintias, de las que tras el en-

28. Archivo de la Corona de Aragón-Sec. Diversos-Comandancia de Ingenieros-Serie II-Personal del Cuerpo.

29. C. Martinell, *op. cit.*, 1926, p. 258. M. Arranz, *op. cit.*, 1979, pp. 746-750.

30. A.C.L. Cajón 130-Planos-doc. 34-nn. 1.997, 2.001 y 2.004.

tablamento —que también recorre la totalidad de los muros— arrancan los arcos de soporte de las bóvedas. Esta solución de pilastras se repite en la testa de los contrafuertes, y la apertura de las capillas entre ellos se produce por dos columnas corintias de fuste liso de menor dimensión, y arcos de medio punto. El alzado principal —algo fachadista por su separación del conjunto del edificio— es una clara muestra del barroco clasicista, muy en la línea del culto eclecticismo profesado por los ingenieros militares. Así, el cuerpo central, siguiendo esquemas del barroco romano temprano —a su vez impregnado de palladianismo— presenta logia abierta de tres arcos y clara acentuación vertical del edículo, que intenta romper la horizontal por la potente acentuación de la crujía de en medio, solo suavizada por la disposición convencional a ambos lados de una réplica esquematizada de las clásicas volutas, a semejanza de modelos como Santa Bibiana, la primera obra de Bernini en Roma³¹. Por otra parte, las potentes torres flanqueantes del exterior de tres pisos, muy difundidas por Europa y claramente influenciadas por soluciones italianas del alto barroco, (pensemos en el proyecto no realizado de Bernini para el Vaticano, o en Sante Agnese in Piazza Navona, de las que solo se hurta la imponente cúpula) completarían una elegante tipología cosmopolita, desafortunadamente mutilada con torpeza en la ejecución de las obras. La caligrafía de este delicado diseño vendría dada por la suave inclusión de pilastras corintias de fuste liso, por un discreto molduraje en los entablamentos separadores de los distintos cuerpos y en las ventanas, por el coronamiento del frontón con una cruz y las esculturas de San Pedro y San Pablo, y por al entronización en la hornacina central de una imagen de la Asunción. Todo ello supondría una epidermis, o mejor un suntuoso tapiz sobrepuesto —muy barroco—,

cuyo efecto de cálida sensualidad no ha podido eliminar del todo la reducción de las previsiones iniciales, por la precipitada terminación de la fábrica antes aludida.

3. ENCRUCIJADA DE SENSIBILIDADES

Por tanto —y a modo de balance de las consecuencias extraídas del desarrollo del proceso— podemos concluir que la existencia de proyectos diversos para la Catedral Nova de Lleida aportan datos sobre la situación del momento: un momento en que se dan variantes lingüísticas de una gran diversidad, en parte dialogantes y en parte confrontadas.

Y así se puede entender que en Lleida, como en el resto del país, coexisten las corrientes más pintoresquistas y rococós de los maestros de obra locales —Burria, Melet—, con las academicistas de los arquitectos o ingenieros militares embebidas de barroquismo clasicista y cosmopolita, a veces sabiamente integradas en la sensibilidad autóctona —Costa—, y en ocasiones actuando con más distancia a modo de terapia clarificadora —Zermeno—. Pero en todo caso auxiliándose, en ese intento regenerador cara a la eficacia, de toda la estructura de control administrativo que facilita el cuerpo de los ingenieros militares, estructura de control que más adelante continuará la incipiente Academia de San Fernando. De modo que no sólo es un debate de estéticas y de ideas, sino también de nueva forma de extender y ejercer la profesionalidad proyectual desde los mecanismos del Estado.

31. R. Wittkower, «Palladio y Bernini», in *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, G. Gili, Barcelona 1979 (1966), pp. 13-28.

EL PRIMER RENACIMIENTO GALAICO-PORTUGUÉS: INFLUJOS MUTUOS

M.^a Dolores Vila Jato
Universidad de Santiago

En el ámbito artístico fueron fecundas y continuadas las relaciones que existieron entre Galicia y el Norte de Portugal ya desde la Edad Media, cuando el Camino de Santiago también a través de Portugal era vehículo de transmisión de fe religiosa y renovación cultural.

Al menos desde finales del siglo XV conocemos varios nombres de artistas, sobre todo maestros de obras y canteros, que se desplazan por ambas regiones trabajando indistintamente a uno y otro lado de la frontera. Consecuencia de ello es la identidad de planteamientos en las construcciones, así como un mismo gusto decorativo que, durante las dos primeras décadas del siglo XVI, coincide de forma casi exacta para evolucionar después en Galicia hacia un dominio de la estructura sobre la ornamentación, en tanto que en Portugal alcanzará ésta una gran exuberancia durante el período Manuelino¹. Por ello hemos de precisar que los edificios portugueses que nos interesa poner en relación con ejemplos coetáneos gallegos no son en rigor decorativamente Manuelinos, sino tan sólo construcciones llevadas a cabo durante el reinado de D. Manuel pero en las cuales domina un rescoldo flamígero renovado por una gramática decorativa plate-resca, que allí impusieron los maestros canteros vizcaínos y gallegos llegados a partir de 1520².

Son muchos los portugueses que aparecen citados en la documentación gallega a lo largo de todo el siglo, comenzando a partir de la construcción del Hospital Real y del Claustro de la Catedral de Santiago; al mismo tiempo, a través de Galicia deben de llegar a Portugal muchos maestros de obras, en ocasiones procedentes de Francia, pero preferentemente del País Vasco o Trasmiera, cuyo papel es decisivo para la introducción del Renacimiento en el vecino país. En estas mutuas relaciones e intercambios habrá de jugar un papel importantísimo la costumbre, extendida en Galicia y documentada en Santiago, de acudir periódicamente a Portugal a comprar materiales, sobre todo piedra y cal, que llegaban luego en barco hasta Padrón, lo que provocó algunos problemas ya que, por ejemplo en 1521 Maestre Martín, que dirigía las obras del claustro de la Catedral, fue avisado por un maestro

de Coimbra de que el precio fijado para este material en aquella ciudad era menor que el que luego se pagaba al desembarcarlo.

Las interrelaciones entre ambas regiones atlánticas pueden sentarse en tres puntos, cada uno de ellos con unos caracteres diferenciados, una cronología similar y todos muy interesantes para el estudio de la introducción del Renacimiento en Portugal.

En primer lugar, y por razones de proximidad geográfica, hemos de situar la presencia de artistas portugueses en Pontevedra, menos abundante de lo que cabría esperar en estas primeras décadas del siglo, pero sin duda determinante en la construcción de un edificio como la Iglesia de Santa María de Pontevedra, a la que el profesor Sánchez Cantón definió como «joya del gótico final, en la que no faltan acentos manuelinos y galanuras plate-rescas»³ y en la que a lo largo de su construcción, muy dilatada en el tiempo, sabemos que intervinieron algunos canteros y maestros de obras portugueses, entre los que destaca Juan Noble, el colaborador de Cornielles de Holanda en la construcción de la fachada principal, así como de la nave mayor de la iglesia, torres de las campanas y capilla que está debajo de ésta. La nave central, más ancha y alta que las laterales, presenta indudables semejanzas con algunas iglesias manuelinas, tanto en el planteamiento de los pilares como en el sistema de abovedamiento, rasgos que para el profesor Caamaño denotan una relación con la Iglesia del Jesús de Setúbal⁴.

También en relación con prototipos portugueses creo que hay que interpretar la portada Sur de la iglesia, fechada en 1539 y similar a la de la iglesia de Caminha, según apuntó ya Filgueira Valverde quien advierte que Juan Noble había trabajado con anterioridad en esta iglesia matriz, edificio clave de las relaciones artísticas galaico-portuguesas de los primeros años del siglo XVI⁵.

La iglesia de Caminha fue construida a partir de 1488 por un maestro de obras oriundo de Galicia, Pedro Gallego, y continuada por otros dos españoles, quizá vizcaínos, Tomás de Tolosa y Francisco Fial⁶. De 1511 es la Capilla de los Mareantes, con bóveda de nervios y terce-

1. Pedro Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição para a Renascença*, Coimbra, 1982, p. 375.

2. Sobre el problema de las relaciones entre España y Portugal en ese momento, véase J. Caamaño Martínez, *El Hispanoflamenco y el Manuelino*, Valladolid. B.S.E.A.A., 1965. J. J. Martín González, *La huella española en la escultura portuguesa*, Valladolid, 1961; Reinaldo dos Santos, *O estilo Manuelino*, Lisboa, 1952. Pedro Dias, *A arquitectura Manuelina*, Porto, 1988.

3. F. J. Sánchez Cantón, *Informe académico sobre el conjunto monumental de Pontevedra*, Museo de Pontevedra, 1950, p. 211.

4. J. Caamaño Martínez, *op. cit.*, p. 21, Pedro Dias, *A arquitectura manuelina*, Porto, 1988, p. 109.

5. J. Filgueira Valverde, *El escultor Cornielles de Holanda en Pontevedra*, Museo de Pontevedra, t. I, 1942, p. 20.

6. Flavio Gonçalves, *Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre-Minho e Douro*, Matosinhos, 1978, p. 4.



Santa María de Pontevedra. Fachada sur



Iglesia matriz de Caminha (Portugal)



Puerta interior del Hospital Real de Santiago



Iglesia Matriz de Marvilha, Santarem (Portugal)

letes del tipo de las que aparecen en Galicia por estas mismas fechas, así como el arco de entrada al recinto, uno de los primeros ejemplos de la incorporación de la decoración renacentista en el Norte de Portugal⁷.

Habremos de retener estas fechas, así como la estructuración de la fachada de Caminha para ponerla en relación con la obra del Hospital Real de Santiago, en donde desde los primeros años de su edificación se detecta la presencia de canteros portugueses, constituyendo el segundo foco de interinfluencia (el primero en importancia) entre los que nos ocupan.

El Hospital Real de Santiago se comenzó a construir a partir de 1499 siguiendo las trazas dadas por el arquitecto toledano Enrique Egas, quien sabemos vino a Santiago en repetidas ocasiones entre esa fecha y 1517, quedando al cargo efectivo de las obras durante su ausencia un maestro de obras llamado Juan de Lemos, del que no conocemos ninguna otra obra ni referencia⁸. En su construcción se emplearon materiales venidos de Portugal como cal y sobre todo piedra, la bella y dúctil piedra de Coímbra, mucho más apta para la filigrana ornamental que el granito de la tierra, por lo cual eran frecuentes los viajes para comprar materiales y, lógicamente, vendrían también canteros portugueses a labrar la piedra como maestros más hábiles. La indudable presencia de estos canteros en Compostela, no probada documentalmente pero cierta, determinó que existan en el edificio compostelano elementos decorativos a relacionar con el coetáneo arte portugués, sobre todo las portadas que se abren en los claustros, en relación evidente con ejemplos portugueses coetáneos, como la portada de la Casa de Cadaval en Olivença⁹ lo que viene a confirmar la comunidad estilística existente entre Galicia y Portugal que ha de deberse a la presencia en ambas de artistas vizcaínos o montañeses, ya que, en el caso de Santiago, sabemos que los dos claustros delanteros (los posteriores son del siglo XVIII y no estaban previstos en la traza inicial) fueron contratados por Juan de Marquina, Gonzalo Rey el Mozo y Pedro de Omonio, quienes sin duda trabajaban sobre trazas de Enrique Egas.

Muchos de estos maestros de obras, tanto españoles como portugueses, debieron de marchar desde aquí, una vez finalizada la obra del Hospital Real, a trabajar al vecino país, en donde la política renovadora de D. Manuel I exigía la presencia de ingentes cantidades de operarios. Es pues probable que estos canteros iniciasen un recorrido de Norte a Sur del vecino país, interviniendo en obras como la Sé de Braga o las de Viana do Castelo, etc., hasta recalar en Lisboa, en el Monasterio de los Jerónimos de Belem, en donde a partir de 1517 se dan cita gran número de maestros de obras, canteros y decoradores, trabajando a las órdenes del vizcaíno Juan del Castillo.

A este respecto quiero plantear la similitud entre alguna de las puertas claustrales del Hospital Real y las del claustro del Monasterio de los Jerónimos de Belem, evidentemente de concepción más renacentista tanto por el uso del arco de medio punto como por su decoración, pero que creo que puede ser fruto de la actividad de estos canteros cántabros que se forjaron en el taller compostelano bajo las directrices de Enrique Egas¹⁰. No olvidemos que este recorrido fue el que hizo Nicolas de Chanterenne, el escultor borgoñón que hizo las esculturas de la capilla del Hospital Real en 1511-1512 y que con posterioridad aparece trabajando en el vecino país, en relación con Juan del Castillo y los Jerónimo de Belem¹¹. Paralelamente, otros arquitectos y maestros de obras hicieron el viaje a la inversa, desde Portugal a Santiago, ya en fecha un poco más tardía; entre ellos quiero destacar a dos arquitectos y decoradores franceses Martín de Blas y Guillén Colás, que llegaron del país vecino para hacerse cargo de la construcción de la fachada del Hospital Real de Santiago, obra que supone el inicio del Renacimiento ornamental de esta región.

En cuanto a su presencia en Santiago, la primera noticia que de ellos conocemos es de 1520, cuando contratan la citada portada con los mayordomos del Hospital tras haber capitulado el año anterior sobre la obra con el Obispo de Oviedo D. Diego de Muros, como administrador del Hospital Real. Pero sin duda habían llegado con anterioridad a Compostela, atraídos por las obras del claustro de la Catedral ya que en el testamento de Guillén Colás declara que «la mitad de los dineros que deben de los cimientos de la claustra de la Santa Iglesia de Santiago se me deven e son míos porque yo e Maestre Martín teníamos la obra de por mitad...»¹². En 1520 contrataron también la reforma de la entrada del Obradoiro de la Catedral, y a esto se reduce en la práctica los datos que sobre su actividad compostelana nos facilita la documentación. Sin embargo, ésta nos ofrece una referencia del mayor interés, como es el camino previo que había hecho al menos Martín de Blas, ya que en un documento del 14 de febrero de 1521, Maestre Martín, pedrero, da su poder a Guillén Colás para que cobre «de Juan del Castillo, maestro de las obras del Reino de Portugal, 22.000 maravedís que le debe por ciertas obras que le hizo, así como cualquier deuda que le tengan en Portugal»¹³.

Parece evidente por tanto que con anterioridad a su establecimiento en Santiago Maestre Martín había trabajado en Portugal con el arquitecto Juan del Castillo, y sin duda en obras importantes ya que la cantidad que el maestro vizcaíno le adeuda era en esos momentos una cifra más que respetable. Otra cuestión es llegar a fijar en qué obras pudo haber intervenido Maestre Martín, ya que Juan del Castillo estaba trabajando en el vecino país al menos desde 1509. En este año estaba en Braga, acababan-

7. Pedro Dias, *A arquitectura de Coímbra na transição para a Renascença*, Coímbra, 1982, p. 407.

8. J. M. de Azcárate y Ristori, *El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas*, Compostellum, 1965, p. 860.

9. Pedro Dias, *A arquitectura manuelina*, Porto, 1988, p. 32.

10. Rafael Moreira, *Los Jerónimos de Belem*, Lisboa, 1987, p. 32.

11. Pedro Dias, *A arquitectura de Coímbra na transição para a Renascença*, Coímbra, 1982, p. 411.

12. P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p. 275.

13. Prot. Rodríguez de Saavedra 1521; citado en: Alberto Rodríguez Pantín, *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del XVI*, Tesis de Licenciatura inédita, Santiago, 1988.



Santa Lucía, Claustro de los Jerónimos de Belem (Lisboa)



Detalle de la fachada del Hospital Real de Santiago



Fachada del Monasterio de Trandeiros (Orense)



Fachada del Monasterio de Vilar de Frades (Portugal)

do la capilla mayor de la Sé, encomendada por el Obispo Don Diego de Sousa; en 1511 pasó a trabajar en la iglesia matriz de Vila do Conde, templo que había sido empezado por maestros vizcaínos. Con posterioridad, Juan del Castillo remató la construcción de un puente en Guimarães y quizá haya intervenido también en la reconstrucción de la Sé de Viseu. No obstante, la obra clave de este primer período de actividad de Juan del Castillo es la dirección de las obras del Monasterio de los Jerónimos de Belem en Lisboa, en donde ya aparece trabajando al menos desde 1516 a la cabeza de un enorme taller de destajistas, lo que dio un renovado empuje a las obras.

La mayoría de los operarios que con él colaboraban eran extranjeros, franceses, flamencos y, sobre todo, españoles de las montañas de Asturias y Vascongadas y estaban dirigidas por un maestro de obras de confianza de Juan del Castillo quien tenía su propia cuadrilla en la que figuraban, inmediatamente después de su nombre, los de los franceses maestre Maryn, Gylhelme ... ¿Son estos maestros Martín de Blas y Guillén Colás? Creo que es perfectamente factible entenderlo así, ya que coinciden los nombres y el origen de los dos maestros de obras y, por otra parte, ello explica cual había sido la relación portuguesa entre Juan del Castillo y Martín de Blas, que se extendería también a Maestre Guillén Colás, su colaborador en las obras compostelanas¹⁴.

Por consiguiente ambos maestros habían trabajado en los Jerónimos de Belem, en donde, además, por esas mismas fechas intervenía como escultor el francés Nicolás de Chantarenne, quien quizá haya influido en la decisión de Maestre Martín y Maestre Guillén de venir a trabajar a Santiago, en donde a partir de 1518-19 se emprende la obra del claustro catedralicio bajo la dirección de Juan de Álava, quien va a imponer finalmente en Compostela un patrón estético salmantino no muy alejado tampoco del aportado por los artistas franceses.

Si examinamos la Fachada del Hospital Real de Santiago a la luz de la filiación estilística que acabo de esbozar, creo que se observan bastantes similitudes, sobre todo en la gramática ornamental, con la obra de los Jerónimos lisboeta e incluso con algún modelo más modesto pero no menos interesante, como son las fachadas Occidental y Sur de la iglesia de Caminha; así, el tipo de decoración a candelieri que recorre las pilastras o las roscas del arco, los medallones de las enjutas o el friso superior con el apostolado; ciertamente el lenguaje de la fachada compostelana es mucho más evolucionado, más renaciente, pero ello hemos de verlo en relación con la decoración de Los Jerónimos, de cuya puerta principal puede proceder el gusto por la decoración con pequeñas esculturas bajo hornacinas en los arcos, algunos grutescos o la decoración vegetal, del mismo modo que alguna de las esculturas de la fachada compostelana (tomemos como ejemplo la Santa Catalina del segundo cuerpo) nos recuerdan muy de cerca a algunas de las figuras del claustro lisboeta, como Santa Lucía, tanto por el canon utilizado como por el ritmo de plegados de las telas, muy borgoñón todavía.

En el Sur de la región gallega, en la diócesis de Orense, la influencia y la relación con el arte portugués, que será notoria y fundamental en el periodo barroco, solamente está probada en un reducido grupo de edificaciones de los años primeros del siglo, todos ellos debidos a la presencia y dirección de un maestro de obras portugués, Bartolomé de Nosendo, de quien no poseemos ninguna otra referencia de origen que la de su nombre y que aparece trabajando en relación con el canónigo de la catedral de Orense Don Alonso de Piña, promotor de importantes obras también en la propia Catedral de Orense, como el retablo mayor, encargado por él al escultor flamenco Cornielles de Holanda.

Los datos que conocemos del chantre y canónigo Piña lo hacen oriundo de Toledo y ejerció importantes cargos eclesiásticos en la diócesis orensana, siendo Protonotario Apostólico, chantre, provisor, vicario, así como prior del monasterio de Xunqueira de Ambía y rector de varias iglesias del cabildo¹⁵. En todas las iglesias con él relacionadas dejó el chantre Piña muestra de su munificencia, destacando por su magnitud las llevadas a cabo en la colegiata de Xunqueira de Ambía, en donde está enterrado. Para allí encargó la construcción del claustro, la sacristía, la sala capitular, el retablo del altar mayor, la sillería del coro, etc. Fundó asimismo el Convento del Buen Jesús de Trandeiras, como consecuencia de la aparición de la Virgen a un vecino del lugar, quien dio parte al prior de Xunqueira como señor de dicho lugar. Asimismo ha de deberse a la intervención del chantre Piña la construcción de la iglesia de Vilar de Sandiás, también en territorios del citado priorato.

En las tres obras trabaja el maestro de obras portugués Bartolomé de Nosendo, un enigmático cantero del cual no tenemos ninguna noticia sobre su posible trabajo en Portugal y que aparece citado en la documentación de Trandeiras publicada por Couceiro Freijomil¹⁶: «Vuelto el chantre Piña a Trandeiras, hizo llamar a Bartolomé de Nosendo, buen maestro de cantería que había hecho y acabado la sacristía de este monasterio (Xunqueira de Ambía) y otras obras que estaba haciendo en la iglesia de Sandián, y trató con él de hacer la iglesia allí».

A la vista de estas obras orensanas de Bartolomé de Nosendo, da la impresión de que se trata de un cantero relacionado con el arte de la zona portuguesa de Braga o Tras-os-Montes, en donde a principios del siglo XVI trabajan también maestros de obras vizcaínos que imponen un lenguaje decorativo y un tipo de cubiertas muy en relación todavía con el último gótico hispano, que parece inspirar a Nosendo, quien estaba habituado al decorativismo hispano-flamenco que irradiaba entonces desde Toledo.

La primera obra emprendida por Nosendo bajo los auspicios del Chantre Piña fue una serie de dependencias en el Monasterio de Xunqueira de Ambía (Orense): la sacristía es una sala rectangular, situada a la derecha de la cabecera de la iglesia, y se accede a ella por una puerta de arco mixtilíneo con decoración naturalista en las pi-

14. Pedro Dias, *A arquitectura manuelina* Porto, 1988, p. 140.

15. J. M. Bedoya, *Retrato histórico del Emmo e Ilmo D. Pedro de Quevedo y Quintano*, Madrid, 1835, p. 263.

16. A. Couceiro Freijomil, *Origen, fundación y primeros tiempos del Monasterio del Buen Jesús de Trandeiras*, Boletín de la Comisión provincial de Monumentos histórico-artísticos de Orense, t. XI, 1936-38, pp. 503-511.

lastras, con un esquema muy sencillo y rudimentario, pero que puede recordar algunos tipos de vanos del Norte de Portugal; en la sacristía, el elemento más destacado en la cubierta, una hermosa bóveda de crucería con terceletes y combados de movido perfil y molduraje muy fino y múltiple, que sugiere conexiones con abovedamientos castellanos de finales del XV, de tipo flamígero, pero que no deja de recordar también algunos prototipos del vecino país, como la bóveda de la Sé de Braga.

En la iglesia de Vilar de Sandiás (Orense), que Bartolomé de Nosendo construyó después, se aprecia una clara evolución hacia formulaciones protorenacentistas también en relación con Portugal, como se observa en la portada de doble arco, el exterior de medio punto ligeramente rebajado adornado con cuatro florones y una imagen de San Pedro en el centro y en el interior de arco rebajado mixtilíneo. Esta portada ha sido puesta en relación con algunas portuguesas, en concreto la de la iglesia de Maravilla de Santarem y la parroquial de Batalha¹⁷, mostrando una fase más evolucionada del Manuelino, en relación con los hermanos Castillo, en especial con Diego, o con Andrés. En efecto, parece clara la relación de esta portada orensana con algunas de la zona del litoral central, atribuidas no a los grandes arquitectos sino a anónimos maestros de obras como la iglesia de Arruda dos Vinhos. Interiormente la iglesia es de nave única y capilla mayor rectangular cubierta con una bóveda de cruce-ría ya renacentista.

Del Monasterio del Buen Jesús de Trandeiras (Orense), fundado también por el chantre Piña, tan sólo se conserva la iglesia y los restos ruinosos del claustro, todo ello debido a Bartolomé de Nosendo¹⁸. La iglesia es de una

nave y cabecera poligonal cubierta con crucería, a la que se adosa la sacristía; en 1688 el edificio fue pasto de las llamas y como consecuencia de ello se renovó la iglesia, sustituyéndose la primitiva cubierta de madera por una bóveda de cañón cuyas presiones recaen sobre los muros laterales, estructurados con pilastras adosadas enlazadas por arcos de medio punto.

El elemento más significativo de la iglesia es la portada de arco mixtilíneo remontado por sucesivas arquivoltas que dejan entre sí un campo decorativo repleto de temas vegetales estilizados, acantos, rosetas, láureas con escudos y grutescos; sin citar un modelo concreto como referencia, esta portada recuerda, en la fina molduración de los basamentos situados a distinta altura o el perfil de los arcos decorados, a la portada de la iglesia matriz de Azurara o la del monasterio de Vilar de Frades, lo que nos demuestra que Bartolomé de Nosendo había asimilado ya plenamente la multiformidad de un lenguaje decorativo que triunfa a principios del siglo XVI en Galicia y Portugal.

Muy pocos años después, la decisiva intervención de D. Alonso de Fonseca en la labor renovadora llevada a cabo a Santiago, y la consiguiente llegada de arquitectos y maestros de obras salmantinos, dará como consecuencia una interrupción de las relaciones artísticas entre ambas zonas peninsulares y sólo esporádicamente se detectará la presencia de algún arquitecto portugués en Galicia, como es el caso de Mateo López.

17. O. Gallego Domínguez, «La obra del entallador Aymon Pourchelet en Orense», *Boletín Auriense*, 1971, p. 135.

18. J. F. Ogando Vázquez y J. Suances Pereiro, «El Monasterio del Buen Jesús de Trandeiras», *Revista Orense*, n. 1, s.d., p. 44.

PALENCIA EN EL RENACIMIENTO. EL DESARROLLO ARQUITECTÓNICO DE UN CENTRO ARTÍSTICO SECUNDARIO

Miguel Ángel Zalama
Universidad de Valladolid

Al finalizar el siglo XV Burgos era el foco artístico más importante de Castilla la Vieja. La renovación arquitectónica introducida por Juan de Colonia había llegado a su punto culminante con las obras realizadas por su hijo, Simón de Colonia, en las que se aúnan de forma magistral estructuras nórdicas con una decoración de raigambre islámica, características definitorias de la arquitectura hispano-flamenca¹. El desarrollo de nuevas tipologías como la Capilla del Condestable en la catedral burgalesa, o las variaciones introducidas en las cubiertas donde destaca la bóveda de esa misma capilla terminada hacia 1494, eran ejemplos a seguir. Por los mismos años en Valladolid había una gran actividad constructiva, centrada en las obras que se realizaban en la iglesia del convento de San Pablo y en la edificación del Colegio de San Gregorio, a cargo del obispo de Palencia Fray Alonso de Burgos, donde intervinieron los artistas más importantes del momento: Juan Guas, Simón de Colonia y Gil de Siloé²; contemporáneamente se levantaba el Colegio de Santa Cruz, bajo el patrocinio del cardenal don Pedro González de Mendoza, donde ya aparecían elementos decorativos propios del Renacimiento italiano. Entre ambas ciudades Palencia.

De esta conexión en el desarrollo arquitectónico de Burgos y Valladolid no participó Palencia, camino obligado entre las dos poblaciones, a pesar de que desde las últimas décadas del siglo XV se había retomado la construcción de la catedral, lo que significaba una intervención arquitectónica a gran escala³. Sin embargo, Palencia desde finales de la Edad Media se mostró como un

centro artístico secundario mediatizado por los focos burgaleses y vallisoletano, incapaz de crear una escuela que marcara unas directrices a seguir, incluso en los momentos en que la fábrica de la catedral concentró un considerable número de artistas⁴.

La razón de esto hay que buscarla en el escaso peso específico de la sociedad palentina, tanto civil como eclesiástica. El señorío de la villa correspondía a los obispos, pero estos durante décadas demostraron el más absoluto desinterés por la ciudad⁵. La sede palentina, aunque proporcionaba importantes beneficios económicos a sus titulares, tuvo un marcado carácter de paso —don Diego de Deza (1500-1504) se trasladó al arzobispado de Sevilla, don Juan Rodríguez de Fonseca (1505-1514) fue a Burgos, don Pedro Gómez de Sarmiento (1525-1534) y don Cristóbal Fernández de Valtodano (1561-1569) a Santiago, y don Pedro de la Gasca (1551-1569) a Sigüenza—. Al permanecer la mayoría de los obispos una corta temporada en Palencia —en ocasiones ni siquiera llegaron a tomar posesión de su cargo como don Juan Fernández de Velasco (1514-1520), que murió sin haber entrado en la ciudad— no les llevó a prever su enterramiento en la catedral, lo que sin duda hubiera sido motivo de importantes intervenciones arquitectónicas⁶. Pero aún hay más, los obispos ni siquiera vivían en Palencia durante su permanencia en la diócesis⁷. El antiguo palacio episcopal había sido derruido en los acontecimientos acaecidos en 1465, cuando se proclamó rey al Infante don Alfonso en esta ciudad, y sólo al finalizar el siglo XVI se constató

1. J. M. Azcárate, «Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica» *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII, Valladolid, 1971, pp. 201-224.

2. F. Arribas, «Simón de Colonia en Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, II, Valladolid, 1933-34, pp. 153-166; C. J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.

3. Sobre la construcción de la catedral de Palencia cf. J. Agapito Revilla, *La catedral de Palencia*, Valladolid 1897; M. Vielva Ramos, *La catedral de Palencia*, Palencia, 1923; T. García Cuesta, «La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XX, Valladolid, 1954, pp. 91-142; R. Martínez, *La catedral de Palencia*, Palencia, 1988 y *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 121-140.

4. La incapacidad, como veremos, de Palencia para erigirse en un foco artístico de primera magnitud, se manifiesta en la aparición de otros centros en poblaciones cercanas de la provincia: Becerril de Campos, Paredes de Nava, Astudillo,... que tienen gran autonomía respecto a la capital e incluso influyen en sus creaciones. Cf. J. J. Martín González, «Centros artísticos de la provincia de Palencia», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, I, Palencia, 1987, pp. 83-95, y J. Yarza Luaces, «Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, I, Palencia, 1987, pp. 23-50.

5. Con la llegada de los Reyes Católicos el poderío de los obispos fue acotado. Aprovechando los continuos enfrentamientos con el Concejo, la Corona aumentó su influencia con introducción de un corregidor real. Cf. M. A. Ladero Quesada, «La época de los Reyes Católicos», *Historia de Palencia*, II, Palencia, 1984, pp. 8 y ss.

6. El desinterés por enterrarse en la catedral de Palencia nos lo relata el arcediano del Alcor al hablar del fallecimiento del obispo don Luis Cabeza de Vaca, 12 de diciembre de 1550. «Mandose sepultar en el crucero [de la catedral] entre los dos coros; pagadas sus deudas hizo heredera a la fábrica de la iglesia. Y porque ninguno se acordaba ni hallamos cosa escrita de la manera que se debía hazer y porque de CL años a esta parte ningún prelado se había enterrado en esta iglesia...» Cf. A. Fernández de Madrid, *Silva palentina*, Ed. de Matías Vielva Ramos, tomo II, Palencia, 1932, p. 226.

7. Los obispos preferían Valladolid que desde la época de los Reyes Católicos se trató de separar de la diócesis de Palencia y que los habitantes de esta ciudad, sabedores de «que es tan pequeño pueblo, y tan pobre» intentaron que no se produjese la división pues «es dar ocasión y hazer, que todo se olvide, se deshaga, y disminuya la Iglesia y Ciudad de Palencia» Cf. P. Fernández del Pulgar, *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, Madrid, 1679, tomo II, libro III, p. 210.

un interés por rehacerlo aunque de hecho permaneció inacabado largo tiempo⁸.

A pesar del despego demostrado por los prelados sus aportaciones económicas a la fábrica de la catedral fueron determinantes para llevar adelante los trabajos, si bien se limitaron a entregar considerables sumas de dinero, más como una obligación de revertir parte de sus ingresos en la misma diócesis que por propio interés, dejando la administración del dinero al cabildo, que imprimió a las obras un carácter tradicional en el que prácticamente no tenían cabida las innovaciones.

En 1488 el cabildo ponía al frente de la fábrica de la catedral a Bartolomé de Solórzano⁹, maestro de cantería cántabro que como buena parte de sus paisanos había dado la espalda a la forma de hacer hispano-flamenca del círculo burgalés, o toledano. Solórzano rechazaba la invasión de la decoración y optaba por retomar estructuras más tradicionales empleando bóvedas de tracería poco complicada, que se repetían con escasos cambios; en otras palabras, se buscaba la belleza del edificio a través de su propia solidez que en la práctica suponía un resultado más pobre. Gracias al legado de doña Inés de Osorio y sobre todo a las grandes sumas donadas por el obispo Fray Alonso de Burgos, las obras continuaron a buen ritmo. Fray Alonso dejó a la catedral dos millones de maravedís en su testamento para que se levantase el claustro, pero con anterioridad había entregado otras importantes cantidades¹⁰, lo que parece entrar en contradicción con la política general de los obispos hacia Palencia, pero en realidad no es una excepción. El prelado gastó sumas muy superiores en las obras realizadas en Valladolid, dejó por heredero universal al Colegio de San Gregorio, y prefirió enterrarse en la capilla por él realizada en San Pablo y, sobre todo, mientras que en Valladolid eligió a los artistas más importantes del momento, en Palencia se limitó a entregar el dinero dejando la dirección artística en manos del cabildo.

Junto a Bartolomé de Solórzano trabajó Rodrigo de Astudillo, que durante temporadas estuvo al frente de las obras supliendo las ausencias de Solórzano, quienes también ostentaba la maestría de la catedral de Oviedo. Bajo la dirección de éstos se había realizado el crucero, cerrado en 1497, y al año siguiente se contrató la hechura de un tramo nuevo hacia los pies. El marcado tradicionalismo de la construcción sufre un considerable giro en la cubierta del crucero. Se trata de una bóveda crucería estrellada donde aparecen nervios terceletes curvos junto a combados, cortándose en múltiples ocasiones lo que obliga a la aparición de veintiuna claves; la plementería es muy plana en comparación con el resto de las bóvedas más capialzadas. La bóveda del crucero de la catedral de Palencia es un elemento extraño dentro del contexto y

pasa por ser la primera de nervios curvos realizada en España. Ante su singularidad es difícil admitir que su autoría se deba a Bartolomé de Solórzano, quien realizó el tramo inmediato al crucero hacia los pies donde en la cubierta vuelve a emplear nervios rectos además de un casco más apuntado, y se ha supuesto a Simón de Colonia como su tracista¹¹, dado que él ya había utilizado nervios curvos en los arranques de la bóveda de la Capilla del Condestable y se encontraba trabajando para Fray Alonso en Valladolid.

En 1504 Martín de Solórzano sustituyó en la maestría de las obras a Bartolomé de Solórzano. Trasmerano como el anterior había trabajado en el claustro de la catedral de Ávila y en la catedral de Coria¹². De formación eminentemente técnica como su predecesor, se comprometió a terminar la catedral en un plazo de seis años a excepción del claustro. Aunque no pudo cumplir el contrato ya que murió en 1506, los términos en que se redactó son significativos para entender el gusto estético del cabildo. Debía erigir cuatro pilares torales «que han de ser del grueso e hechura de los dos pilares últimos que agora están en la primera capilla después del crucero» y las bóvedas «de la misma manera e forma que está hecha agora la primera capilla después del crucero»¹³. En otras palabras, se ponía mucho cuidado en no admitir innovaciones dejando de lado la magnífica bóveda sobre el crucero. Juan de Ruesga, sin introducir cambios, siguió a Martín de Solórzano en la dirección de las obras de forma que en 1514 prácticamente se dieron por finalizadas.

El empeño del cabildo por mantener unas pautas estilísticas que no admitían variaciones de ningún tipo, ni siquiera en el trazado de las bóvedas, fue menos intransigente en la construcción del claustro. Su autoría se debe a Juan Gil de Hontañón, quien en octubre de 1505 se comprometió a terminar la obra, junto a la de la sala capitular, en el plazo de tres años. Los trabajos se demoraron una década, hasta 1516, y lo avanzado de la fecha debió ser condicionante para que apareciesen bóvedas con nervaduras más complicadas, sobre todo en los cuatro ángulos. Por los mismos años se llevaba a cabo una intervención importante en la catedral, y que al igual que la bóveda del crucero de su hechura no fue responsable el cabildo, sino en este caso el obispo don Juan Rodríguez de Fonseca¹⁴. Se trata del trascoro y la añeja escalera que baja a la cripta de San Antolín. Es una obra más propia de la escultura que arquitectónica y en todo caso de considerable indefinición estilística, que aunque se ha querido ver como una creación típicamente renacentista hay demasiados elementos góticos (esculturas bajo doseletes y entre pilares fasciculados además de un gran arco políbulado que penetra en la cornisa) y una falta de claridad compositiva propia de la tradición medieval. Sin embar-

8. A. Álvarez Reyero, *Crónicas episcopales palentinas*, Palencia, 1898, p. 264. La reconstrucción se comenzó en 1567 pero en 1592 apenas habían avanzado las obras. Cf. M. A. Zalama Rodríguez, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, p. 307.

9. R. Martínez, «En torno a Bartolomé de Solórzano», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57. Palencia, 1987, pp. 295-302; M. A. Zalama Rodríguez, *ob. cit.*, pp. 312-314.

10. C. J. Ara Gil, «La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos», *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 86-87.

11. J. D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Madrid, 1985, p. 252.

12. J. M. Azcárate, «El brote de renacimiento en Palencia», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, I. Palencia, 1987, p. 63.

13. T. García Cuesta, *ob. cit.*, pp. 110-111.

14. Sobre el gusto estético y la actividad artística desarrollada en Palencia por este prelado cf. J. Yarza Luaces, «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 105-135.

go, la aceptación de motivos inspirados en la cultura clásica abría un camino a las nuevas concepciones estilísticas, que hacían pensar que Palencia podía ser centro de irradiación del Renacimiento. De nuevo no ocurrió así, el trascurso fue una realización aislada que apenas influyó en obras posteriores¹⁵.

Con la terminación de la obra del claustro en realidad se dio por concluida la actividad arquitectónica en la catedral ya que aunque faltaba por levantar la fachada occidental, el desinterés por la obra fue absoluto como lo demuestra el hecho de que nunca se realizase¹⁶. Con el traslado de Juan Rodríguez de Fonseca a Burgos se puede decir que la ciudad de Palencia sufrió una importante decadencia constructiva de la que tardara décadas en recuperarse y su responsabilidad ya no recaera en los prebendados. En 1534 se consagró la cabecera de la iglesia del convento de San Pablo realizada a costa de los Marqueses de Poza, que la eligieron como lugar de enterramiento¹⁷. De planta que se convierte en un ochavo en altura, está en relación con las capillas exentas (como la del Condestable), que paulatinamente se habían ido incorporando al templo para convertirse en sus cabeceras. Es un ejemplo de calidad a cuyo hasta hoy anónimo arquitecto cabría suponer otras intervenciones en Palencia de importancia, sin embargo la actividad arquitectónica en Palencia prácticamente desapareció hasta el último cuarto del siglo XVI.

En 1575 Hernando de Pumar construía la fachada de la iglesia de San Bernardo en Palencia, donde se mantenía un esquema de fachada-retablo cuyo modelo era el retablo tripartito que enmarcaba el enterramiento de los Marqueses de Poza en la cabecera de San Pablo, realizado entre 1553 y 1557. La disposición en tres cuerpos con calles definidas por columnas exentas, donde el cuerpo inferior da cobijo a un arco de medio punto que servía de entrada al templo —en el caso del sepulcro de los Marqueses el arco contiene a las estatuas orantes— se repite en las fachadas de las iglesias de San Miguel en Villarramiel, y San Pedro de Frómista —sólo el cuerpo inferior—, ambas en la provincia de Palencia, y en la parroquial de Tudela de Duero (Valladolid). Estas obras están en la órbita de acción de Juan de Escalante y son creaciones renacentistas autóctonas¹⁸. No obstante, su desarrollo se vio cortado bruscamente por la irrupción de los dictados arquitectónicos provenientes de El Escorial. Las obras de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid), según las trazas del aparejador de El Escorial, Pedro de Tolosa, y las de la futura catedral vallisoletana siguiendo los planos de Juan de Herrera, crearon un foco arquitectónico en Valladolid que se extendió rápidamente hacia Palencia¹⁹. En esta ciudad se levantaron dentro

de las corrientes clasicistas la iglesia del convento de San José, hoy desaparecida, la iglesia del convento de las agustinas canónicas y, como obra principal, la iglesia de la Compañía de Jesús, actualmente Nuestra Señora de la Calle.

Por lo que se refiere a los arquitectos, o maestros de cantería si se prefiere mantener la denominación habitual del siglo XVI, que trabajaron en Palencia durante ese siglo, en su mayoría provenían de lugares ajenos a Palencia y por lo general no fijaban en esa ciudad su residencia definitiva, sino que una vez terminado su contrato se trasladaban a otro sitio. Esto es especialmente válido para los artistas más cualificados que, sobre todo después de la terminación de las obras de la catedral, sólo se trasladaban a Palencia para dar trazas de un edificio determinado o para realizar tasaciones de lo construido. Así, arquitectos como Juan de Escalante en los años centrales del siglo, o Juan de Nates y Diego de Praves en el último cuarto, participaron en construcciones pero sólo de forma nominal, pues dejaban todo el desarrollo de las obras en sus aparejadores, que a la postre eran los verdaderos responsables del resultado final (en la provincia ocurría lo mismo como se constata en las obras de Rodrigo Gil de Hontañón en Becerril, Castromocho o Carrión de los Condes, de las que sólo se preocupó a la hora de cobrar su parte)²⁰.

Hasta ahora hemos hablado de arquitectura religiosa sin hacer referencia a obras civiles. La razón no ha sido metodológica tratando de separar edificios de función diferenciada, sino simplemente por la nula importancia que las construcciones civiles tuvieron en Palencia. A lo largo del siglo XVI, y en mayor medida después de las Comunidades, la población palentina estaba formada por pequeños artesanos y comerciantes, sin la concurrencia de grandes señores capaces de financiar obras de cierta entidad²¹. La nobleza mantenía intereses en Palencia aunque no residía en la ciudad, con lo que no tenía necesidad de edificarse palacios, o al menos casas de cierta importancia para su morada. Desde la construcción del palacio de Don Sancho de Castilla en el siglo XV, no se levantó ningún edificio palaciego durante toda la centuria siguiente. Tampoco el Municipio potenció la arquitectura, ni siquiera para mejorar su poco destacada «Casa del Común», y constatada la despreocupación de los obispos por su palacio, se puede concluir que la arquitectura civil en Palencia a lo largo del siglo XVI se redujo a las actuaciones, más de reparo que de construcción de nueva planta, de las casas del vecindario.

Resumiendo, la valoración de la arquitectura palentina del siglo XVI está en un segundo plano comparada con la actividad de otros centros. La gran oportunidad

15. M. A. Zalama Rodríguez, *ob. cit.*, pp. 171-177.

16. En las reuniones capitulares de 1605 y 1606 se propuso reedificar la fachada de los pies del templo sin que se llevase a efecto. Cf. J. San Martín Payo, «Voces de dentro y de fuera. Los cancelos de la catedral de Palencia», *Publicaciones de la Instrucción Tello Téllez de Menses*, 39. Palencia, 1977, pp. 309-409 y J. J. Martín González, «La catedral de Palencia entre los obispados de Axpe y Sierra, y Molino Navarrete (1594/1685)», *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, p. 184.

17. G. Sancho Pradilla, «Monumentos histórico-artísticos palentinos. Convento de San Pablo», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VI. Valladolid, 1914, p. 232.

18. M. A. Zalama Rodríguez, «Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII, Valladolid, 1987, pp. 312-316.

19. A. Bustamente García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983.

20. M. A. Zalama Rodríguez, *La arquitectura...*

21. El número de hidalgos censados en Palencia en 1534 sólo ascendía a tres; en 1562 había aumentado a diez. G. Herrero Martínez de Azcoitia, «La población palentina en los siglos XVI y XVII», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 21. Palencia, 1961, p. 72.

que suponía la construcción de una catedral no fue aprovechada para crear una escuela arquitectónica influyente. La bóveda del crucero, que marcó un hito en la concepción de las cubiertas en España, pasó desapercibida en Palencia y el Renacimiento que, a pesar de su escasa comprensión, se

hacía patente en los primeros años del siglo tan sólo fue una obra aislada. Durante el resto de la centuria ni encontramos artistas destacados que no estuviesen de paso, ni construcciones importantes, con la destacada particularidad de la ausencia absoluta de edificaciones civiles.

JUAN ALFONSO DE LADERA Y LA INFLUENCIA PORTUGUESA EN LA ARQUITECTURA BAJOEXTREMEÑA DEL SIGLO XVIII

Carmelo Solís Rodríguez
Francisco Tejada Vizuete

La presencia de artistas portugueses en Extremadura es un hecho al que todavía no se le ha prestado la atención debida ni en la historiografía artística hispano-lusitana ni en la extremeña, centrada en el pasado casi exclusivamente en Castilla y Andalucía a la hora de buscar las fuentes originarias de nuestra historia artística regional. Sin negar la influencia castellano-andaluza en la conformación del arte extremeño, hay que postular para éste una más destacada influencia de las corrientes procedentes del vecino Reino, que, manifiestas en toda la región, adquieren especial acento en la provincia de Badajoz: la frontera de Caya antes que una barrera de separación, fue durante más de tres siglos puente de enlace a través del cual el arte portugués y el extremeño dialogaron entre sí, dejando a uno y otro lado de la «raya» testimonios más que abundantes. Arquitectos, canteros, albañiles, marmolistas, entalladores, comediantes, músicos... hacían el camino de España a Portugal y viceversa. Mármoles de Estremoz, Vilaviçosa y Borba ornamentan fachadas e interiores de iglesias y casonas en Badajoz, Jerez, Zafra, Alburquerque..., o la más lejana Llerena. Arquitectos de no poca entidad como Gaspar Mendes, Juan Bautista Machado o Juan Alfonso de Ladera, traen sucesivamente, del XVI al XVIII, resonancias del «manuelino» o del barroco «pombaliano», a la vez que una numerosa cohorte de oficiales y maestros albañiles (en Extremadura «portugués» llegó a ser sinónimo de «albañil») dejaron sembrado de «lusismos» el panorama artístico bajoextremeño¹.

1. LA CIRCUNSTANCIA SOCIO-HISTÓRICA

Aunque en otros trabajos hemos significado la importancia que, para un posterior desarrollo de las artes plásticas bajoextremeñas cobraron los acontecimientos, que se desarrollaron o acaecieron a lo largo de una centuria sobre el territorio extremeño (guerras de Secesión y Sucesión, terremoto de Lisboa), sea suficiente ahora aducir algunos ejemplos y testimonios expresivos que sirven tanto para ilustrar el estado de postración a que llega el patrimonio arquitectónico, como para explicar la demora que se advierte en la recuperación de este patrimonio,

por lo que la arquitectura barroca bajoextremeña será exponente de los momentos terminales del barroco y de los primeros balbuceos neoclásicos, a veces en curiosa mezcolanza. Poblaciones enteras quedaron materialmente arrasadas en la segunda mitad del siglo XVII, no sólo las más inmediatas a la frontera (La Codosera, La Roca de la Sierra, o el propio alfoz de Badajoz), sino también otras más distantes (Puebla de la Calzada, Montijo...). Y si los pueblos abiertos eran presa fácil para el «rebelde portugués», las ciudades o villas fortificadas sufrieron igualmente toda suerte de acosos: a finales del siglo XVII Alburquerque es una pura ruina²; Jerez de los Caballeros, Barcarrota, Fregenal de la Sierra notaron sobremanera el acoso sucesivo; la iglesia mayor de Oliva de la Frontera fue demolida hasta sus cimientos, etc.

Testigo cualificado de las consecuencias derivadas de los acontecimientos antes dichos y los que habrían de sentirse a principios del siglo XVIII, el ilustrado sacerdote don Manuel Antonio de Figueroa, rector de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, nos ha dejado un largo memorial en el que aflora el estado de postración en que se encuentra toda la zona suroccidental de la provincia y, muy particularmente, la propia ciudad jerezana, cuya iglesia de Santa Catalina no era otra cosa sino «un rural templo donde muchas vezes se receptaba y ocultaba los contrabandos en que comerciaban algunos...». Pero también nos confirma la inequívoca recuperación que, junto a un notabilísimo incremento demográfico (Jerez de los Caballeros pasa de 705 vecinos, en 1703, a 2.041 en 1791), emerge al calor de la paz definitiva (1716), en todo el entorno y en la propia ciudad. Refiriéndose a ésta, escribe en el año 1762:

«Se han aumentado en diez y ocho matrimonios y cuarenta y una persona esta feligresía (de santa Catalina) en este año; en el mismo se acabo de hacer la torre y se hace una lucida custodia...se hizo tambien un lucido monumento para la Semana Santa de cristales; y con haber estado la guerra rota con el Reino de Portugal, no ha padecido esta ciudad la hostilidad mas leve ni tenido la vexacion mas leve. Sea Dios alabado por todo por todos los siglos...»³

Esta situación de paz, tras los acontecimientos bélicos, lograba despertar una activa e ilusionada participa-

1. Carmelo Solís Rodríguez, «La puerta de San Blas», *Alminar*, n. 2, 1983, «El corral de comedias de Badajoz», *Memorias de la Real Academia de Extremadura*, 1983, pp. 379 y ss.

2. Cf. Francisco Tejada Vizuete, *El santuario de Nuestra Señora de Carrión...* Badajoz, 1990.

3. «Notas» históricas de don Manuel Antonio de Figueroa, en *Libro sexto de matrimonios*, Jerez de los Caballeros, Archivo Parroquial de Santa Catalina (J.C.A.P.S.^aC.^a), 1579-1808, fol. 32.

ción del pueblo en la empresa reestructuradora, alentada también por las autoridades eclesiásticas⁴, que daba, a su vez, lugar al desarrollo de un abigarrado mundo artesanal en el que se contabiliza por doquier una amplísima nómina de entalladores, pintores, escultores, cerrajeros, alarifes, organeros..., responsables todos ellos del «desafuero artístico» que tanto disgustara al Secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, don Antonio Ponz⁵. Ni siquiera el terremoto de Lisboa (1755) lograría disuadir de este empeño a los protagonistas, cuando muchos de ellos ya oteaban en el horizonte los signos precursores de acontecimientos más devastadores que la guerra o los terremotos: la desamortización llamaba a unas primeras puertas, la de los Jesuitas. Bien había afectado el terremoto de Lisboa, norte a sur, a lo largo de la frontera portuguesa, en los pueblos limítrofes bajoextremeños: desde la Roca de la Sierra a Fregenal, sin librarse pueblos más interiores del entorno frexnense, como Cabeza la Vaca. El día de Todos los Santos de 1755 la iglesia jerezana de San Bartolomé sufría gravísimos perjuicios en bóvedas y paredes, mientras que su torre necesita urgentemente ser asegurada si se quiere evitar el desastre total⁶. Y similares efectos se advierten a la parroquia de Santa Ana de Fregenal⁷, que precisará de una casi total remodelación de su fábrica.

Serán, pues, estos años centrales del siglo XVIII y como consecuencia de los acontecimientos señalados, los que conocerán una de las empresas constructivas de más aliento en la Baja Extremadura, sólo comparable a la que, también a mediados de la centuria, tuviera lugar en el siglo XVI. Si en este siglo los artistas portugueses se hacían presentes en el ámbito reducido de la antigua Diócesis pacense, con algunas incursiones en los territorios aledaños santiaguistas, será ahora en el XVIII cuando esta presencia lusitana se hará más patente, cuantitativa y extensivamente, en toda la actual provincial de Badajoz. Presencia a la que vendrá a sumarse, poco después, la de otros artistas castellanos —siguiendo las pautas de una tradición ya secular entre nosotros—⁸.

Pero si en los siglos pasados la actividad arquitectónica emergía de Badajoz y Zafra, como epicentros más significativos, ahora este protagonismo lo detentará la ciudad de Jerez de los Caballeros, receptáculo y vivero de significados maestros alarifes. Basta señalar que en el interrogatorio previo al Catastro de Ensenada se contabilizan doce maestros y seis oficiales, entre los que destacan nombres tan significativos como el de Baltasar Martínez de la Vera (a cuya autoría se debe la torre de la parroquia de San Bartolomé) o el de Juan Alfonso de Ladera, personaje central de nuestro estudio⁹.

2. EL MAESTRO PORTUGUÉS JUAN ALFONSO DE LADERA

En su referencia a la arquitectura bajoextremeña el profesor A. de la Banda escribe: «El conjunto, ya tardo-barroco, más interesante de toda la Baja Extremadura es, sin duda alguna, el de Jerez de los Caballeros, pues en él se combinan tanto los preceptos de la corriente culta del estilo cuando las experiencias propias de la de carácter popular, así como por otro lado, lo hacen las raíces regionales con las influencias andaluzas e hispanoamericanas. Por ello, pienso, dado que el triple ejemplario que las patentiza se construyó en trece años y que no hay uniformidad absoluta entre las tres edificaciones, pese a las múltiples coincidencias de elementos ornamentales, que estamos ante un claro proceso de evolución estilística desde formas netamente barrocas hasta otras más tranquilas en las que se advierten signos influyentes del academismo borbónico que se lleva a cabo dentro de la producción de un interesante proyectista desgraciadamente inédito aún, al que auxiliarían albañiles locales de diversa categoría profesional y aún estética lo que justifica la desigualdad de calidades a la hora de ejecutar los elementos decorativos...»¹⁰. Se refiere el profesor de La Banda a las torres jerezanas de las que por fortuna sí podemos hoy conocer los nombres de los alarifes que las alzan, entre los que se encuentran, a nuestro entender, los propios proyectistas.

En 1762 el santuario de Nuestra Señora de la Hermosa de Fuente de Cantos se encontraba sacado de cimientos, levantadas fachada y espadaña, y cubierto de bóvedas el primer tramo de la nave. Al frente de esta obra se hallaba el alarife segedano Juan de Silva, y se pretende ahora rematarla con un proyecto más ambicioso que el inicial. A la licitación de la nueva obra concurrirá el maestro portugués Juan A. de Ladera, quien, por habérsela adjudicado de nuevo a Juan de Silva, protagonizará una protesta frente a las autoridades locales, basada en las siguientes razones: primero, Juan de Silva no es un *maestro alarife examinado*; segundo, él, que sí lo era, estaba en disposición de realizar una obra de mayor embergadura y más moderna que la de su opositor, «menor y de menor arte», a un más bajo precio. Lo cierto es que las autoridades locales deciden que Juan de Silva la continúe, pero también es cierto que el proyecto a ejecutar responderá al presentado por J. Alfonso de Ladera, quien para demostrar su valía exhibirá, además del ya citado título de maestro alarife examinado, el haber «concluido y acabado (en Jerez de los Caballeros) la torre de la parroquia de señor san Miguel, la capilla mayor y cruzero de la parroquia de santa María y, ultimamente, la torre de la parroquia de señora santa Catalina a satisfacción no solo de aquella ciudad, sino también del señor Protector de las Iglesias de las

4. Particular referencia merecen los Obispos pacenses Marín de Rodezno y Merino Malaguilla, así como el Protector de las iglesias santiaguistas, don Miguel Verdes Montenegro.

5. Ponz, *Viage de España*, tomo VIII, Madrid, 1784.

6. Badajoz Archivo Histórico (B.A.H.), Jerez de los Caballeros. Isidro González Pacheco, 1756, leg. 2.097, fol. 166.

7. Badajoz Archivo Histórico (B.A.H.), Fregenal de la Sierra, Benito Vicente Morales, 1757, fols. 184 y ss.

8. Desarrollamos ampliamente el tema en nuestro trabajo inédito *Notas sobre la arquitectura en el Priorato de Llerena*.

9. Se citan, en concreto, los nombres de los siguientes maestros de alarife: Antonio Rodríguez García, Adriano Suárez, Agustín Ferrer, Bartolomé Pérez, Baltasar Martínez, Benito Pérez, Cayetano Rodríguez, Juan José Suárez, Juan Alfonso de Ladera, José Alfonso, Martín Pérez y Manuel Domínguez; como oficiales se registran los de Agustín Ferrer, Miguel Méndez Infantes, Benito portugués, Manuel Domínguez, y José Domínguez. En varios (son muchos más) se especifica su origen portugués.

10. Antonio de la Banda y Vargas, «Arquitectura del Renacimiento y Barroco», en *Historia de la Baja Extremadura*, II, Real Academia de Extremadura, 1986, p. 564.

Órdenes Militares; con *otras muchas obras en la provincia* que acreditan el desempeño de mi obligación»¹¹.

Estudio formal y proceso constructivo de las torres jerezanas han sido pormenorizadamente abordados por José María Torres Pérez, quien, a la vez, ha trazado la cronología de Juan Alfonso de Ladera en su período estrictamente jerezano¹². Tal aportación sólo requeriría algunas precisiones sobre aspectos concretos del proceso constructivo de la torre de Santa Catalina y algunas referencias a la tan interesante obra de la cabecera y ábside de Santa María. La rápida lectura por R. Martínez Martínez (seguida también por Hernández Nieves) de la relación escrita por don Manuel Antonio de Figueroa (y no Juan Antonio de Figueroa) en la que se detallan los momentos constructivos de la citada torre de Santa Catalina, no le llevó a percatarse del error cronológico a que daba pie el propio relator, que fechando sus declaraciones en 1672 refiere como concluidas en 1772 las obras de la torre. Error por otra parte que deshace el mismo relator, cuando en otro libro sacramental¹³ hace presente «que el año que acaba de 1762 ...se acabó de hacer la torre...» lo que también queda refrendado por el maestro cantero que labrara la lápida conmemorativa de la efeméride (MDCCLXII). El hecho no es anecdótico por cuanto aleja toda sospecha que se pudiera cernir sobre la autoría de una obra que fue trazada y realizada por el maestro Juan Alfonso de Ladera¹⁴.

Conociendo la cronología de la torre de San Miguel, ciertamente ultimada para 1756, y la conclusión a su vez de la de Santa Catalina, que se levanta desde el arquitrabe que corona el cuerpo prismático sustentante entre 1759 y 1762, surge inevitable la pregunta sobre el cambio estilístico operado en tan breve espacio de tiempo en el autor de ambas obras, que, a partir de la de santa Catalina, apuntará inevitablemente a soluciones neoclásicas servidas en un lenguaje ornamental rococó.

Cabría pensar en la utilización por el maestro de trazas que le fueran impuestas; pero el tenor de los documentos no hace verosímil esa hipótesis y nos inclina, más bien, a postular la autoría de los proyectos de las nuevas obras a favor del maestro Juan Alfonso de Ladera y el equipo familiar. Algunos ejemplos resultan significativos: la torre de santa Catalina, cuya edificación comienza por una traza de la que sólo sabemos que había sido aceptada, en 1757, por el maestro¹⁵, se verá afectada en 1759 por un proyecto más ambicioso, propiciado por el nuevo párroco don Manuel Antonio de Figueroa, quien nos avisa que «la forma que tenía la planta (anterior) era una desdicha», por lo que difiere su ejecución hasta tanto no encontrara sujeto que pudiera dar respuesta al ahora más atrevido proyecto; maestro que, para este caso y con mayor presupuesto, será de nuevo el propio Juan Alfonso

de Ladera. Bastantes años después (1780) el equipo familiar acomete una obra significativa en la arquitectura señorial bajoextremeña: el «palacio» del Marqués de Rianzuela (al final de la calle de San Agustín, de Jerez de los Caballeros). Pues bien, aquí tenemos la certeza de que partiendo de una distribución espacial en planta, todo el alzado se proyectó originalmente por los propios concertantes de la obra.

Es curioso comprobar que el cambio estilístico de Ladera, desde los aires más tardíos del barroco a los nuevos academicismos neoclásicos, se operan justamente, a partir del momento en que se ha de someter a las pruebas pertinentes para ser reconocido como maestro alarife o arquitecto «examinado», pruebas que tendrán lugar en la ciudad de Llerena en 1756¹⁶ y a las que no hay constancia de que se sometieran los restantes maestros del entorno, ni siquiera *Juan de Silva*, maestro mayor de obras de la casa de Feria. Sin duda que Juan Alfonso de Ladera es hombre de libros y, desde luego, hábil manejador de las Ordenanzas de oficios que entonces se imprimían, y en concreto de las de Sevilla, a cuya jurisdicción civil pertenecía entonces la villa de Fregenal, lugar de sus intereses. No es infrecuente que en los testamentos de estos maestros (tal el caso de coetáneo y familiar Baltasar Martínez de Vera), los inventarios de bienes recojan, junto a los pertrechos y herramientas del oficio, alusiones a libros de su arte¹⁷. Todo esto es claro exponente de los cambios que se vienen realizando al interior de estas familias gremiales que, además de los conocimientos generacionalmente transmitidos en el seno familiar, se abrían a las enseñanzas teóricas y a nuevas normativas impuestas desde las más altas instancias.

3. CRONOLOGÍA DE J. A. DE LADERA Y ÁMBITO GEOGRÁFICO DE SU OBRA

Hasta ahora, sólo se había perfilado la cronología activa de Ladera en el ámbito jerezano y su incursión frexenses, en torno a la obra del Colegio de Jesuitas, durante un período de poco más de diez años¹⁸. La numerosa documentación por nosotros examinada permite ampliar temporal y espacialmente, biografía y actividad del maestro portugués y postular su autoría para otras obras importantes de este ámbito geográfico, a la espera de la confirmación documental oportuna. Ya es significativa su referencia genérica en Fuente de Cantos a las «otras muchas obras en la provincia (de León, Orden de Santiago), que acreditan el desempeño de mi obligación»; como en su día, en Fregenal, apoyara su prevalente derecho a la adjudicación de otras obras en el ámbito del entonces

11. Badajoz Archivo Diocesano (B.A.D.), leg. 145, n. 5.891.

12. José María Torres Pérez, *Las torres de Jerez de los Caballeros*, Pamplona, 1988.

13. J.C.A.P.S.*C*, Libro 5º de matrimonios, fol. 92 y ss. y Libro 6º fols. 32 y ss.

14. Tal error cronológico lleva a Torres Pérez a dudar de la autoría «de la parte más sobresalientes de esta torre» (*op. cit.*, p. 43).

15. «Escritura de obligación, contrato y conbenio que otorgan el señor licº don Juan de Lima presbítero, cura de la parrochial de señora santa Cathalina, los mayordomos de su fabrica, Joseph Alfonso

y consortes, todos vezinos desta ziudad» (B.A.H.: Jerez de los Caballeros. José López Montesino, leg. 2.212, 6 de febrero, 1757, fols. 24 y ss.)

16. B.A.H., Fregenal de la Sierra. Benito Vicente Morales, 1757, fols. 195 y ss.

17. B.A.H.: Jerez de los Caballeros. Isidoro González Pacheco, fol. 5: «Testamento que otorga Balthasar Martinez de la Vera» (se trata de su primer testamento; el último se fecha el 9 de febrero de 1780, pocos días de su muerte = *Ibid*, Baltasar José Alvarado, 1779-1780, fol. 18).

18. Cf. Torres Pérez, *op. cit.*, pp. 51-55.

reducido Obispado pacense por su condición privilegiada de maestro examinado «diocesano».

Partiendo de sus propias declaraciones, sabemos que nace hacia 1720, que es portugués, aunque no se especifique el lugar concreto de su nacimiento. ¿Era también oriundo de Viana del Camino, lugar de origen de los padres de Baltasar Martínez de la Vera, cuyo apellido algunas veces incorpora a su propio onomástico? Miembro de una familia de alarifes, hermanos suyos y colaboradores fueron Benito Alfonso y José Alfonso. Aunque nos confiesa su temprana actividad en el arte de la albañilería, con 16 años, será a partir de la torre de San Miguel, de Jerez de los Caballeros (1750), cuando podamos proseguirla ininterrumpidamente.

Hasta 1762 mantiene casas de morada y vecindad en Jerez de los Caballeros, donde había casado con Beatriz Méndez, para pasar este mismo año a residir con su esposa en Fregenal, trabajando a caballo entre ambas poblaciones. En esta docena de años (1750-1762) se documentan las siguientes obras: durante 1750 y siguientes lo vemos activo en la torre jerezana de San Miguel, concertando en 1755 la construcción de capilla y camarín de la popularísima Virgen de la Salud, de Fregenal. Con su flamante título de «maestro examinado» (Llerena, 1756), acomete casi simultáneamente tres proyectos de cierta envergadura: fortalecimiento de la iglesia de Santa Catalina e inicio de su torre, remodelación de la iglesia frexnense de Santa Ana, y conclusión del Colegio e iglesias de Jesuitas, y alzado de su torre en la misma villa de Fregenal. Mientras trabaja en estas obras, rematará, tras nuevos proyectos, la torre jerezana de Santa Catalina, entre 1759 y 1762, certificando haber concluido en 1761 la capilla mayor y el crucero de la parroquial de Santa María, en la misma ciudad. Y es en 1762, desarraigándose de Jerez, cuyas casas de morada ha enajenado, y avecindado en Fregenal, cuando desde aquí comienza sus incursiones en los territorios aldeaños santiaguistas y segedanos. Si no consigue para sí la obra de Nuestra Señora de la Hermosa de Fuente de Cantos, consigue, al menos, en el 64 ejecutar la obra —nada despreciable— del molino de la Colegiata de Zafra en la ribera de Guadajira, cuyo importe ascendía a más de 18.000 reales¹⁹, para dos años después, 1766, iniciar las obras de la tan original iglesia mayor de Berlanga.

Desde esta última fecha hasta diez años después, en que Ladera aparece en Zalamea haciendo donación de unas casas de su propiedad en Fregenal a favor de la Cofradía de Ánimas, no tenemos, por el momento, referencia documental alguna. Pequeños apuntamientos indirectos nos advierten de su presencia en otros pueblos de la comarca llerenense, a más del ya citado de Berlanga. Tal es el caso de Granja de Torrehermosa, y son estos apuntamientos los que nos permitirán sentar hipótesis sobre otras obras de cierta importancia existentes en la misma comarca.

4. LA OBRA INÉDITA DE J. A. DE LADERA

A la ya bien conocida obra jerezana de Juan Alfonso de Ladera (torres de San Miguel y Santa Catalina) ve-

nimos ahora a sumar las que, inéditas, no sólo permiten ampliar el catálogo de nuestro artista sino también seguir toda la trayectoria de su devenir artístico y ponderar, en consecuencia, la aportación lusitana a la arquitectura bajoextremeña, que se extiende a un marco mucho más amplio que el que cabría suponer, en principio, reducido a los pueblos aldeaños a la frontera del vecino Reino.

Capilla de Nuestra Señora de la Salud, en Fregenal

Acodada a la nave del Evangelio, en la parroquial frexnense de Santa Catalina, la capilla de Nuestra Señora de la Salud se concluye, según nos avisa una lápida interior, en 1756. Y en efecto, el 23 de octubre del año anterior, Juan Alfonso de Ladera se concertaba con el párroco y generoso mecenas para su iglesia, don Ignacio José Rodríguez Mazón²⁰, para «hazer y labrar una capilla de material a Nuestra Señora de la Salud... por sus manos y de los ofiziales de su satisfazion...». La obra, incluido el correspondiente camarín, responde en todo al proyecto que entonces presentara el propio maestro, y cuyo tenemos es el siguiente:

«...la qual (capilla) ha de tener seis varas de cuadro, con el alzado, dibujo y perfeczion que contiene el plan y planta que para dicha obra tiene echa y firmada de su nombre y apellido...; y ademas a de tener dicha capilla y a de hazer a las espaldas de esta, seguida dicha obra, un transparente o camarín en la forma que contiene el plan de dicha planta, el qual ha de tener quatro varas de largo y tres de ancho, con su bodega de media naranja correspondiente a dicho quarto y camarín, y con el adorno que tiene la media naranja de la planta o alzado, con su escalera correspondiente para subir al piso y bodega que se le ha de hazer al plan del dicho de Nuestra Señora, abriendole sus puertezillas correspondientes y según se hallan señaladas en la dicha planta, que la una sea servidumbre de la dicha escalera y la otra entrada a la sacristia que baxo de la bodega del plan de dicho camarín, correspondiente al nicho a de quedar, con las luzes correspondientes y también a de quedar una ventana en dicho transparente o camarín en lo alto correspondiente al nicho ... Y también es obligazió de dicho maestro abrir los zimientos de dicha obra en bastante forma y calidad, de suerte que, baxo del plan y piso de dicha capilla, a de quedar un sepulchro o entierro de todo el con sus poios alrededor y con su bodega al referido piso, que a de quedar tres varas en alto la clave de esta».

Busca y logra este tipo de difickaciones dieciochescas una cierta teatralidad, muy acorde con la propia sensibilidad en que se desenvuelve, en torno a sus imágenes locales preferidas, la piedad popular. Teatralidad que, al interior, se apoya en el contraste lumínico que propician tales «transparentes» y que, al exterior, se dispara con las airoas cúpulas y modeladas linternas que, junto a una proliferación de bulbosos remates (muy del gusto del maes-

19. B.A.H., Jerez de los Caballeros, Manuel González Mulero, leg. 2.091, fols. 33-34v.

20. B.A.H., Fregenal de la Sierra, Francisco Durán Tejado, leg. 2.714, 1755, fols. 216-217.

tro Ladera), vienen a animar las sobrias y escuetas líneas de las edificaciones anteriores en que se inserta. Como bien ha señalado el Profesor De la Banda, el camarín «tanto por su belleza, cuanto, sobre todo, por constituir un punto intermedio entre la corriente culta y la popular del tardobarroquismo regional», viene a ser pieza significativa de nuestra arquitectura²¹. En su referencia ejemplificadora no podía faltar el de la Virgen de la Salud, aunque, por lo hasta ahora dicho, habría que atemperar la pronta referencia andaluza a los «alejados trianeros con motivos florales azulados».

Iglesia de la Compañía de Jesús, en Fregenal

Fundación del indiano don Alonso de Paz, el Colegio jesuítico de Fregenal comienza a levantarse en las primeras décadas del siglo XVII, servido de una modesta iglesia que no tardaría en arruinarse. Puesto el pensamiento en la fundación, las referencias bibliográficas al templo que hoy contemplamos suelen caer reiteradamente en el error de adscribirlo al referido siglo. La verdad es que será en las primeras décadas del siglo XVIII cuando se comience la obra en la que, para 1720, sólo se han invertido poco más de 34.000 reales, llegando a 1748, tras pequeñas inversiones, a la mitad de su edificación que ahora queda detenida hasta 1757, en que, por fin, se hará cargo de la misma el maestro Ladera.

El 11 de julio pasaba, junto con el alarife local Pablo González, al reconocimiento de la obra, solicitando «algunos días para hacer una plantta y pittipié que sirviera de luz y gobierno, sin cuya circunstancia previa no quedaba instruido el asunto de que se avían hecho cargo»²². Pasados algunos días y «después de un maduro examen y prolija reflexión», tasan y valoran lo que habrían de realizar, para poner en servicio la dicha iglesia, obra que incluye, además, «choro, pasadizo o corredor, sacristía y torre, sin olvidar la tribuna», alcanzando todo un importe de 65.995 reales.

La sobriedad en que se desenvuelve toda la edificación, que, por otra parte, a la hora de remodelarse no contó con una excesiva dotación económica, nos aleja, en principio, de las magnificencias a que nos tiene acostumbrados Ladera en su fase jerezana. Bien es verdad que aquí se encuentra condicionado por un edificio que, aunque iniciado a principios del siglo XVIII, responde a la tradicional sobriedad arquitectónica seiscentista: una única nave de planta de cruz latina, cubierta por bóveda de cañón sobre lunetos y la consabida cúpula sobre el cruce-ro, al que se añade ahora el coro en el primer tamaño de la nave y una tribuna, del lado del Evangelio, en la capilla mayor. No obstante, buen cuidado tiene el maestro portugués en recordarnos «que las varandas del presbiterio no han de ser *lisas y llanas*, sino de mediana obra y labor, de que se dara plantta para mayor intteligencia de los que hizieren la obra». Su minuciosidad portuguesa y sus afanes decorativos le llevan a pensar incluso en la necesidad de una determinada forja, a la que, probablemente, no estuvieran habituados los artesanos locales. Y si la fachada principal de la iglesia no se había permitido más adorno con el frontón triangular partido, que acoge

la pequeña hornacina, Ladera deja su firma en las líneas ondulantes de las molduras de coronación así como en la gracia sinuosa de los antepechos de los vanos de la torre, concebidos a modo de salientes balcones, y en el originalísimo campanil que dispone en el ángulo extremo.

Parroquial de Santa Ana, en Fregenal

A finales de diciembre de 1757 se adjudicaba a Juan Alfonso de Ladera la reedificación de la iglesia de Santa Ana de Fregenal, que, como tantas otras del entorno, se había visto afectada por el terremoto de Lisboa. Tensos alegatos de réplicas y contrarréplicas habían precedido a esta adjudicación, que también pretendía para sí Rafael Fernández, maestro alarife vecino de Segura de León, quien en su afán tira una y otra vez a la baja, llegando a una tasación de 17.000 reales, frente a los 21.000 con que había abierto la puja Alfonso de Ladera. La adjudicación de la obra a Fernández poco iba a durar, porque Ladera haría valer frente al adversario su condición de «maestro examinado», a más de su acreditada valía ya mostrada en obras tan importantes como la torre jerezana de San Miguel. Las condiciones a que éste se somete, en la segunda postura y que serán definitivas, son las siguientes:

- «arruinar lo edificado de bóveda abajo», es decir, a partir de la capilla mayor, y separar los materiales de la ruina.
- «romper una portada en la capilla de Jesu Nazareno para el uso de la iglesia en el entretanto de la obra...y acabada la obra volverla a tapar».
- «lebantar el tabique que a de dividir la media iglesia en el entretanto de la obra...»
- «lebantar la media iglesia (es decir, toda la nave) con sus correspondientes cimientos...»
- «hazer un coro alto de bóveda con su escalera para su uso y capilla de baptismo, con sus correspondientes luces».
- «reparar los lunetos lastimados de la capilla mayor».
- «labrar las canterfías nezesarias para la puerta del mediodía y limpiar las que oi tiene las dos puertas para que sirban a las otras dos portadas que a de tener dicha iglesia, las quales an de tener a los lados sus machones o pilastras de ladrillo resaltado con sus capiteles, frisos y cornisas y remates con ladrillo cortado en limpio, llevando por zima una puelme de estuque y dichas portadas, una a de ser de orden dórica, otra de orden jónica y otra de orden corintia y la principal a de tener segundo cuerpo con su nicho, hacia el mediodía, y la del poniente con sus esquinas resaltadas, pedestales, vasas, chapiteles y cornisas, la una paralela y la otra formando tímpano, unos piramides a las esquinas y otro a el mediodia mas garboso, y toda la fachada a de guardar proporción dórica...»²³

21. Banda y Vargas, *op. cit.*, p. 566.

22. B.A.H., Fregenal de la Sierra, Benito Vicente Morales, 1757, fols. 91 y ss.

23. Cf. nota 7.

De nuevo Alfonso de Ladera, como le sucediera en la iglesia de la Compañía, se enfrenta con elementos del pasado que mediatizan su obra. Por lo pronto, además de afianzar las bóvedas del XVI (de la capilla mayor), habrá de recuperar para la nueva obra diversos materiales provenientes de la reforma que la iglesia sufriera en el primer tercio del siglo XVII²⁴: tal acontece con las portadas, septentrional y occidental, a cuyas trazas seiscentistas condiciona armónicamente la traza nueva de la portada meridional. Y todavía más, la modesta torre, que en 1624 construyeran los alarifes locales Alonso Maya y Pedro Hermoso²⁵, tras resistir los embates del terremoto, parecía obligar a un muy atemperado proyecto (exigido también por la modestia del presupuesto), con lo que se lograba, sin embargo, la armonización del vetusto lenguaje seiscentista con los, para nosotros, tempranos acentos neoclásicos. Por lo demás, la mera lectura documental resulta bastante precisa a la hora de buscar concordancias con lo que sugiere la contemplación misma del edificio, que tan sólo conocerá posteriormente (siglo XIX) la adición de dos amplias capillas laterales dispuestas a uno y otro lado de la mayor.

Iglesia de Santa María de Jerez de los Caballeros

De no habernos dejado testimonio personal el mismo Juan Alfonso de Ladera²⁶, la ausencia total de documentación habría ocultado la autoría concreta de una de las más brillantes obras del maestro: capilla mayor y crucero de la parroquial jerezana de Santa María. Porque, si la fallida torre no resiste comparación con sus vecinas, el interior de su capilla mayor, que albergara (antes del lastimoso incendio de 1965) uno de los más brillantes retablos tardobarrocos de Extremadura²⁷, todavía, aún maltrecho, permite gozar de la armónica grandeza de sus espacios arquitectónicos y de la conseguida plástica de sus estucos; a la par que proyecta al exterior la singularísima cúpula del crucero. Emerge ésta embutida en tambor octogonal, cuyas aristas subrayan pilastras pareadas de orden jónico, alzándose, tras el clásico entablamento de volada cornisa y noble balaustrada, que dialoga con la que recorre todo el perímetro de la cabecera. La cubierta, de escamada superficie, que perfila el arranque octogonal, se adorna con resaltados costillares de recortados tornapuntas, confluyendo para acoger sobre la clave la agudísima flecha de su chapitel.

Si la orografía urbana ha determinado el alzamiento mismo de este templo cual se contempla en la distancia desde su lado Sur, no cabe duda que Ladera lo ha sublimado multiplicando en torno a la cúpula central otra serie de cúpulas menores, rematadas por airoosas linternas de ondulantes moldurajes y surmontando los estribos de toda la fábrica con los preciosos remates en versión originalísima de pirámides cuadrangulares abullonadas en su base sobre pedestales cajeados que simulan octógonos irregulares.

La rica decoración de estuco del intradós de la cúpula y del fondo mismo de la capilla mayor, donde las figuras de bulto se multiplican (angelotes, querubes, etc.), más las balconadas, en parte destruidas, de evanescente modelado, perdida aún su riqueza cromática, todavía habla del suntuoso marco escenográfico a uno de los más originales monumentos tumulares que se hicieran en Badajoz en los albores del siglo XVII. Nos referimos al entierro de doña Mariana de Céspedes, sobre el que se sitúa el propio presbiterio: la amplia escalinata de acceso se flanquea de salientes ambones, servido todo el conjunto con mármoles polícromos portugueses, traídos de Estremoz por el «maestro de pedrería» de aquella vecindad, Pedro Álvarez Muñoz, a quien se encomienda la obra en 1625²⁸.

Iglesia mayor de Berlanga

En 1766 el maestro Alfonso de Ladera procedía a una total remodelación de la iglesia parroquial de Berlanga²⁹, obra de cariz más popular que las notabilísimas construcciones jerezanas, pero en la que confluyen los aciertos expresivos logrados por el maestro en aquella ciudad. Se destaca en la de Berlanga, a su exterior, un rosario de linterna a ras de los tejados que hacen posible una matizada claridad del amplio espacio interior a través de las naves laterales, cubiertas de bóvedas vaídas, cuyos pilares y entablamentos se llenan de esa gracia próxima al rococó, tan del gusto portugués de la época (movidas molduras, ondulantes tribunas de coro y órgano...), que nos lleva inevitablemente a la riqueza decorativa de los estucos en la ya citada capilla mayor de la parroquial de Santa María de Jerez de los Caballeros. Y si interiormente esa gracia se acentúa por la plural policromía de las molduras (felizmente conservada, en la última restauración), exteriormente la bicromía establecida entre la extensa cubierta de tejas rojizas y la blancura de los remates de estribos y linternas viene a armonizar felizmente con la arquitectura del entorno. Significativos son estos remates de forma cónica que parecen sugerir la congelada figura de una crepitante llama, originalísima versión de los clásicos flameros. Al sabor popular del conjunto se contrapone la mayor prestancia de las portadas, de diseño clásico, o la elegante torre evocadora de la de Santa Catalina, que, a través ahora de un maestro castellano, José Gómez³⁰, prolongará sus ecos a finales de siglo en la de la iglesia mayor de Fuente de Cantos.

Casa-palacio del Marqués de Rianzuela, en Jerez de los Caballeros

Tras la partida de Ladera de la comarca frexnense, ya hemos dicho de su paso fugaz por Fuente de Cantos, sus trabajos menores en Zafra, su más detenida presen-

24. B.A.H., Fregenal de la Sierra. Buenaventura de Paz, 1620, fol. 100: «obra de Santa Ana».

25. B.A.H., Fregenal de la Sierra, Antonio Gómez Maya, 10 de abril 1624, fols. 57 y ss.

26. Cf. nota 11.

27. Cf. Solís Rodríguez-Tejada Vizuete, «Las artes plásticas en el siglo XVIII», en *op. cit.*, *Historia de la Baja Extremadura*, II, pp. 991.

28. *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 684.

29. B.A.D., Llerena, n. 31.205 (papeles sueltos).

30. Cf. nota 8.

cia en Berlanga y una para nosotros todavía enigmática presencia en Zalamea, en 1777. Años después, y curiosamente coincidiendo con los momentos en que se van a reanudar las obras de la nueva iglesia parroquial de Burguillos del Cerro, detenidas no más iniciarse la segunda mitad de la centuria³¹, el maestro portugués Juan Alfonso de Ladera se localiza de nuevo en la ciudad de Jerez de los Caballeros, donde asiste como testigo al concierto de la obra, que su hermano Benito Alfonso y el maestro de la torre de San Bartolomé, Baltasar Martínez de la Vera, protocolizaban en enero de 1780 para la construcción de la casa-palacio del Marqués de Rianzuela³². Muerto Martínez de la Vera antes de que se iniciaran las obras, entraba en el concierto el maestro alarife Cipriano López, un mes después, es decir, en febrero del mismo año. ¿Qué papel desempeña el maestro Ladera en referidas obras? ¿Solamente el de mero testigo, que rubrica el contrato en nombre de su hermano, que no sabía firmar o, por el contrario, la detallada traza y alzado de una obra, que no se promete fácil (habría de aprovecharse un edificio anterior, al que se unen otras estancias aledañas y, todo ello, engarzado al propio recinto amurallado de la ciudad, sobre el que se empina la fachada posterior de la mansión), exigía de la dirección y arte de Ladera? Sea como fuere, lo cierto es que muchos elementos estructurales y decorativos, ya ensayados por el maestro en la mencionada iglesia de Santa María, volveremos a encontrarlos aquí.

El conjunto de la fachada de esta casa-palacio se sobrevuela por una muy saliente cornisa moldurada, que no enturbia la claridad compositiva que se pretende para todo el conjunto, enmarcado por pilastras de escuadrados sillares graníticos en las que emergen los característicos remates de Ladera. Grandes vanos adintelados, que descienden a la base, escoltan la portada principal del cuerpo inferior, labrada en mármoles, sobre cuyo dintel campea el escudo familiar, adosándose a las jambas pilastras cajeadas y coronándose el conjunto de pronunciado entablamento. En correspondencia a los vanos inferiores, se abren en la planta superior tres balcones, de los que se destaca sobremanera el central por el saliente vuelo y movimiento mixtilíneo de su planta, que condiciona al propio movimiento de la forja.

En el «mapa executado» por los artífices para la remodelación de este edificio se tuvo buen cuidado de describirnos los detalles principales de esta fachada, en los siguientes términos:

- «...el balcon grande sobre la puerta de la calle se a de poner de hierro, de la misma figura y altura que oy tiene, con tiradillos de pulgar y sus bastones y dos bolas de bronce...» (*cláusula segunda*)
- «La ventana del lado del gabinete se de poner su rreja zerrada, a tapar la luz que oy tiene, del mismo tiradillo de pulgada y de vuelo se le a de dar una terzia, con un tiradillo solo en cada costado y las correspondientes planchuelas altas y bajas. La ventana al lado opuesto a de guardar la misma proporzion que la anterior en todo» (*cláusulas tercera y cuarta*).

En una única y larguísima cláusula, a falta de la «vel-trical o alzado se explicara por menudo» la edificación in-

terior ya abocetada en la planta horizontal, en la que se destaca el solemne patio central de firme columnata así descrita:

«nueve colunas, que estas tendran, aun poco mas o menos con su basa y capitel toscano o dorico, diez quartas de alto, poco mas o menos; las quales an de ser de piedra de grano del pais de la mas dura y fina. Escodadas de limpio, en sus zarpas y zimientos an de buscar el solido y que le sobre al zocalo un pie en redondo de dicha zarpa. El piso del claustro figurado en dicho mapa a de ser a nibel, el mismo que oy tiene, con dezenso al medio...»

«Asimismo es condicion que al corredor alto a de tener otra danza de arcos y colunas eszeptuando donde cae la despensa, pero para la mejor ermosura se le formaran de medio cuerpo los arcos tapados con tabique demostrando el relieve azia el patio, y la misma figura seguira con todos los otros arcos de las otras dos casas que se unan a disposizion de dicho señor Marques, formado con su buena cornisa enzima y rresaltos los arcos, de buena armonia...»

«Y asimismo es condizion que toda esta obra a de ser luzida asi en los ynterior como en lo exterior y el ladrillo, de lo mejor que se pueda obrar en el pais; los materiales que se an de gastar en toda la obra an de ser de piedra de mamposteria y ladrillo...y saldran las aguas que caygan a la sisterna...»

El documento no olvida, además, referirse a todas aquellas estancias exigidas por el nivel social de sus moradores: cocinas, salones, torreón, caballeriza, etc., por lo que resulta de enorme interés a la hora de tipificar un modelo de vivienda propio de la aristocracia extremeña de la época, que significa su poderío social aún en lo menos visible, como la preciosa linterna que, sobre la azotea, sirve de iluminación a algunos de los espacios cerrados interiores.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Significada la extensión de la obra documentada de Juan Alfonso de Ladera, conocida la amplia nómina de alarifes portugueses que elaboran en los nuevos proyectos constructivos del momento bajoextremeño, se abre paso con suficiente fuerza la tesis, tantas veces por nosotros defendida, de una más que decisiva influencia portuguesa en nuestra arquitectura; influencia, por otra parte, que cabe retrotraer a las centurias anteriores. Un ejemplo bien elocuente lo constituye la propia iglesia jerezana de San Miguel. Si exceptuamos las primitivas capillas, adyacentes a la nave del Evangelio, todo el resto de la fábrica deberá adjetivarse portugués: portugués era el maestro Juan Bautista Machado, que procede a levantarla de nuevo en 1685³³; portugueses, los que ya en el siglo XVIII (1742), «maestro canteros naturales de el Reyno de Portugal y vezinos de la villa de Borba», labran la «obra de piedra fina blanca en la portada principal de dicha ygle-

31. B.A.D., Burguillos del Cerro. Leg. 20, n. 514.

32. B.A.H., Jerez de los Caballeros, Luis Álvarez Sotelino, Leg. 1935, 1780, fol. 20 y ss.

33. Cf. Solís Rodríguez, *op. cit.*, «El corral...», p. 392.

sia, que cae a su plaza»³⁴; portugués es Juan Alfonso de Ladera, «maestro mayor de obras de la ciudad de Jerez de los Caballeros»³⁵ y autor de la torre de referida parroquial; portugués es, también, el «maestro de arquitectura y talla» Ignacio de Silva y Moura, que, a partir de 1760, abre a los grandes retablistas jerezanos a las influencias de la rocalla y a las más solemnes arquitecturas ya neoclásicas (maestro éste que adorna de retablos algunos de los muros de esta iglesia)³⁶; portuguesa es, finalmente, la remodelación de la cabecera de la misma iglesia, cuyas nuevas capillas laterales adyacentes repiten en su exterior los ya conseguidos efectos decorativos que ofrece la arciprestal de Santa María.

Y son estos mismos aires portugueses los que animan el preciosista alzado de la torre del santuario mariano de Nuestra Señora de Gracia, en la Oliva cerca de Jerez (Oliva de la Frontera), torre que si, por una parte, recoge esgrafiados jerezanos y supera en riqueza y movilidad la más modesta pero, pareja torre jesuítica de Fregenal, por otra parte nos lleva a los alardes decorativos interiores de estucos y molduras en Berlanga.

Circunstancias especiales en el desenvolvimiento económico de la construcción del nuevo templo parroquial de Burguillos del Cerro envuelven en penumbra, por el momento, el nombre de los autores que intervinieron en su largo proceso de edificación. Iglesia, cuya torre, ha sido puesta acertadamente en conexión con la de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros. Si en 1744 se lograba

el acuerdo para la construcción del nuevo templo entre los mecenas de la obra, en 1750 la muerte de uno de ellos —el Obispo de Badajoz Moreno Malaguilla— acarrea la detención de la misma, dejándola en cornisas y habrá de esperarse a 1786 para ya, sin detención, tenerla concluida en las postrimerías de la centuria. Lápida conmemorativa deja constancia del inicio de la torre en 1749, sin que podamos saber si para 1750 estaba o no concluida. Sea como fuere, lo cierto que su traza es reflejo, un tanto enriquecido, del modelo utilizado en la citada torre jerezana.

No es nuestra intención agotar todas y acada una de las obras y edificios, ya eclesiásticos, ya civiles, que a mediados del XVII y años posteriores presentan un aire de parentesco con la arquitectura jerezana del momento. Desde la elegante espadaña del Convento de Concepcionistas de Burguillos del Cerro hasta el santuario de la Coronada en Villafranca de los Barros, con nombres jerezanos de por medio, con expansión hacia el sureste que nos llevan a sospechar de estas presencias portuguesas en la comarca llerenense y, más concretamente, en la villa de Azuaga.

34. Solís Rodríguez-Tejada Vizuete, *op. cit.*, «Las artes plásticas...», p. 994.

35. Así se autodefine en el pleito que mueve por la obra de la parroquial de Santa Ana en Fregenal (cf. nota 16).

36. F. Tejada Vizuete, *Retablos barrocos de la Baja Extremadura*, Editora Regional, 1988.

MESA I
EL PROBLEMA DEL ARTE
EN LAS ZONAS PERIFÉRICAS

SECCIÓN 3.^a
VANGUARDIA Y PERIFERIA:
SIGLOS XIX Y XX

EL PROBLEMA CENTRO-PERIFERIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Mireia Freixa
M.^a del Carmen Pena

I. CENTRO-PERIFERIA COMO PROPUESTA METODOLÓGICA

Centro-periferia y la cultura de la postmodernidad

El estudio de los hechos y fenómenos artísticos en los siglos XIX y XX, analizados en relación al binomio centro-periferia, nos obliga, antes de iniciar una lectura de tipo histórico, a reflexionar sobre la incidencia que este planteamiento tiene en la cultura y en la práctica artística actual. Buscaremos, en consecuencia, los orígenes de este binomio que se configura como un nuevo método de producción y crítica, pero que, sobrepasados estos límites, puede entrar en contradicción con los postulados de la civilización de la postmodernidad.

Las interrelaciones entre centro y periferia, fueron analizadas desde el ámbito de la sociología, en la década de los sesenta por Edward Shils. Se inscriben dentro las teorías llamadas funcionales difusionistas, las cuales destacan la existencia de unos centros políticos, económicos y también culturales o religiosos, sobre los que gravitan una serie de zonas periféricas con las que establecen unas relaciones de interdependencia. Como resultado de las relaciones —y tensiones— entre centro y periferia, cabría señalar la tendencia a desarrollar una identidad común, dominada por la cultura económica dominante¹. Este modelo es aplicable a varios niveles, dentro de una unidad territorial y política, el caso de un Estado; o, en el otro extremo, puede extrapolarse para hacer comprensible la organización de la economía mundial generando las teorías de la economía desarrollista que considera que los países «en vías de desarrollo», es decir fundamentados en una industria precapitalista y en una economía de dependencia, tienden a configurarse según los modelos definidos por la metrópolis.

La debilidad del modelo funcional-difusionista, se pone en evidencia con las tensiones de las distintas naciones en los propios estados europeos, el caso de Irlanda, o el proceso de la integración española sin ir más lejos; pero ha sido sobretodo, en el campo de la economía, donde se han rebatido con más fuerza las teorías difusionistas, como consecuencia de los planteamientos iniciados por el economista de origen egipcio, Samir Amin. Amin elabora una alternativa económica, definiendo un nuevo esquema estructural que defiende una economía autocéntrica e introvertida para los países más desfavorecidos². Esta nueva visión de la «colonización», en el límite extremo de su comprensión, contribuye a la revisión de las posiciones nacionalistas dentro de los grandes estados, tanto en el contexto occidental, como en culturas alejadas, recordemos los conflictos étnicos en Sudáfrica o la India, o la situación actual en la Unión Soviética.

La relación centro-periferia, pues, se ha puesto en crisis como método de análisis en las ciencias sociales, crisis reforzada además por la fuerza que están adquiriendo los movimientos «nacionalistas» en el momento histórico en que nos encontramos, y que, por otro lado, es uno de los puntos claves para plantear la evolución del arte en la España en los siglos XIX y XX.

Pero, hay que plantear para poder avanzar en nuestro discurso lo que se entiende por una «nación», un tema que ha sido largamente debatido desde muy distintos puntos de vista³, sobre el que intentaremos precisar algunos conceptos fundamentales. Una nación es el resultado de un proceso histórico y de una realidad territorial y social. Históricamente, los movimientos nacionalistas modernos europeos responden al proceso de formación de los grandes Estados en los siglos XVI y XVII, mediatizados por las corrientes nacionalistas decimonónicas. Los contenidos de éstas, son de signo muy diverso e incluso contradictorio: la corriente jacobina francesa que defiende

1. Edward Shils, *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*, University of Chicago Press, 1975, pp. 3-16, el artículo que da título al libro tuvo una primera redacción en 1961. Vid. también Salvador Giner, Salvador Moreno, *Centro y periferia: la dimensión étnica de la sociedad española*, cap. 5 de Salvador Giner (ed.), *España, Sociedad y política*, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 171; también Carlota Solé, *Modernización: un análisis sociológico*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, pp. 99-113.

2. Samir Amin, *L'accumulation a l'échelle mondiale. Critique de la théorie du sous-développement*, Ifan-Dakar, Éditions Anthropos, Paris, 1971 (2^a); D. Seers, B. Schaffer y M. L. Kiljumen (eds), *La Europa subdesarrollada. Estudio sobre las relaciones centro-periferia*; H. Blume Editor, Madrid, 1981 (1979); también el capítulo *La propuesta periférica*

de Samir Amin, en Pelai Pagés, *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*, Barcanova, Barcelona, 1983, pp. 288-293.

3. J. Solé Tura, «Historiografía y nacionalismo. Consideraciones sobre el concepto de nación», *Boletín Informativo de la Fundación March*, n. 42, (octubre de 1975), pp. 3-14; del mismo autor, *Nacionalidades y nacionalismos en España. Autonomía, Federalismo, Autodeterminación*, Alianza Editorial, Madrid, 1985; Pelai Pagés, «Nación, actualidad de un concepto político espinoso», *Testimonio 80. Economía y política*. Difusora Internacional, Barcelona, 1981, pp. 184-201. J. J. Solozábal, «Problemas en torno al estudio del nacionalismo. Formación y crisis de la conciencia nacionalista», *Revista de Estudios políticos*, n. 17, (septiembre-octubre de 1980).

la identidad estado-nación; el nacionalismo germánico de raíz histórico-organicista, o la síntesis preconizada por el liberalismo italiano que supera la primera fundamentación naturalística con elementos «voluntaristas», al mismo tiempo que la nacionalidad pasa a entenderse como un proyecto de modernidad⁴.

Pero, entrelazándose con el proceso histórico, otros factores determinan la aparición de un fenómeno nacional, como la necesidad de una identificación colectiva según afirma Javier Corcuera, «...hay nación cuando los miembros de una colectividad determinada se definen como nacionales»⁵. En términos similares se pronuncian Salvador Giner y Salvador Moreno cuando afirman que «...los elementos de territorio y etnia son, junto al de clase y grupos sociales, responsables directos de la cohesión y dispersiones existentes en la modernización occidental. El examen de la singularidad etnoterritorial en especial, en estados multiétnicos como el español es tan necesario como el análisis funcional de sus diversas estratificaciones de clase y cambios sociales que se producen en su sociedad»⁶. Y, en último lugar, haremos referencia a las aportaciones de Carlos Moya que destacan la importancia del lenguaje/entendimiento como elemento de codificación y socialización verbal colectiva, y la existencia de una «articulación etnoterritorial», término con el que plantea sintetizar la disyuntiva de Durkheim entre «fisiología» y «morfología colectiva»⁷.

Las periferias en el arte de la postmodernidad

Centrándonos en el campo de la creación del arte contemporáneo, podemos añadir una reflexión complementaria, ya que una de las características del arte de la postmodernidad es precisamente la reivindicación de las producciones regionales o periféricas⁸. El agotamiento de los postulados de modernidad conlleva la aparición de nuevas alternativas, entre las que nos interesa destacar especialmente la oposición a una lectura globalizadora de la realidad. La realidad se traduce a partir de la pluralidad de puntos de vista, de manera que lo fragmentario, lo marginal, es decir lo periférico se interpreta desde una nueva

perspectiva. Jean-François Lyotard en el prólogo de *La condición postmoderna* formula cómo la crisis de los grandes relatos que se produce en la postmodernidad, genera la diversificación y la heterogeneidad y «hace más útil nuestra sensibilidad hacia las diferencias...»⁹. Esta idea podría asimilarse al proceso de construcción formulado por Derrida que, a través de los textos de Cristina de Peretti, podría asimilarse a la idea global de desjerarquización¹⁰.

La propia creación artística en la cultura de la postmodernidad ha modificado radicalmente sus planteamientos como reflejo de este proceso de «descentralización». El arte es posiblemente la más nihilista de las manifestaciones postmodernas, la más emocional y creativa, se orienta hacia la reivindicación de lo poético y vitalista, pero también postula las posibilidades plásticas de lo ambiguo, lo ecléctico y lo plural, «todo vale», es el lema de Borja Cassani que da título a un libro de Alfonso de Vicente¹¹. El arte de las vanguardias internacionales, racionalistas, lógicas en su contexto y evolución, se va desmoronando desde su propia concepción. El arte contemporáneo es *antivanguardista*, aunque reconoce que son las mismas vanguardias históricas las que le han dado razón de ser. A diferencia del proceso hermenéutico que genera las vanguardias, los puntos de referencia de la postmodernidad son heterogéneas y plurales, las propias vanguardias en primer lugar, pero también la historia y la tradición, el «saber hacer» de las Academias, y de manera muy especial, todo lo que se puede considerar lateral, marginal y popular.

El artista contemporáneo parte de la crisis de confianza de la «centralidad» de la razón y se dinamiza hacia lo tangente y ambiguo; dice Achille Oliva refiriéndose a las transvanguardias italiana y norteamericana: «...en sus diferencias ha desarrollado una estrategia que pasa por el internacionalismo de las vanguardias históricas y de las neo-vanguardias y por los territorios de las culturas nacionales y regionales»¹². Un lenguaje tradicionalmente abstracto, como es la arquitectura, se ha formulado quizás con más claridad que la pintura la necesidad de una iconografía que invoque la tradición o lo regional, y que ha dado lugar a una inútil controversia en torno a lo que se ha definido como «regionalismo crítico»¹³. En el te-

4. Vid. síntesis y bibliografía en Ramón Maíz, «Raza y mito celtico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel Murguía», en *Revista de Investigaciones Sociológicas*, n. 25, enero-marzo de 1984, pp. 139-145; Jordi Solé Tura, *Catalanismo y revolución burguesa*, cap. VI, «El nacionalismo en el siglo XIX», *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1974 (1967).

5. «Nacionalismo y clases en la España de la Restauración», en *Estudios de Historia Social*, nn. 28 y 29 (enero-julio de 1984), número monográfico que recoge el coloquio sobre *Los Nacionalismos en la España de la Restauración*, celebrado en Santiago de Compostela en 1983, p. 274.

6. Salvador Giner, *op. cit.*, p. 174.

7. «Identidad colectiva: un programa de investigación científica», en *Revista de Investigaciones Sociológicas*, n. 25, enero-marzo de 1984, pp. 18 y ss.

8. AA.VV., *La polémica de la postmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986; H. Foster, J. Habermas, J. Baudrillard u otros, *La postmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985 (1983); J. Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988; G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1990.

9. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1987, 3.^a pp. 10 y 11.

10. «La deconstrucción que no debe entenderse como destrucción sino como ruptura con la explicación radical que nos permite des-

bordar los límites del discurso tradicional mediante la *difference* (actividad productora de diferenciar en el doble aspecto de diferenciar y diferir)», M.^a José Abella Maeso en la crítica al libro de C. Peretti della Roca, «Jacques Derrida: texto y deconstrucción», *Anthropos*, Barcelona, 1990, publicada en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n. 93, p. XII. Sobre la deconstrucción en Derrida puede consultarse el citado libro de C. Peretti, así como este número monográfico de *Anthropos* dedicado a Derrida, y el suplemento número 13 de la misma revista: *Jacques Derrida. Una selección de sus textos: deconstrucción y documentación*.

11. Alfonso de Vicente, *El arte de la postmodernidad. Todo vale*, Ediciones del Drac, Barcelona, 1989; vid. también Simón Marchán Fiz, *Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, capítulo añadido a «Del arte objetual al arte del concepto», *Akal/Arte y Estética*, Madrid, 1986 (1972); Achille Bonito Oliva ha dedicado muchas páginas a definir la transvanguardia italiana, uno de los fenómenos que mejor representa el fenómeno de la postmodernidad, por ejemplo la introducción del catálogo *La transvanguardia*, Obra Social de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983.

12. *Ibidem*, p. 7.

13. K. Frampton, *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*, en Foster, Habermas, Baudrillard..., *La postmodernidad...*, 37-59.

rreno de la estilística y de la historia del arte se percibe la proliferación de términos regionales o nacionales, emergiendo de formas ambiguas, conceptos que tratan de definir estilos en relación a su espacio territorial, cultura y antropológico, y de la misma manera proliferan manuales o exposiciones sobre las manifestaciones artísticas locales.

La historiografía del arte y el parámetro espacio

Hemos puesto en crisis el binomio centro-periferia como sistema de análisis, al mismo tiempo que reivindicamos la existencia de unas periferias desde la óptica de la postmodernidad, pero si nos centramos en el ámbito estricto de la historiografía del arte, el estudio de las relaciones centro-periferia se conforma simplemente como un método complementario de aproximación a la obra de arte. Un método cuya aportación principal residiría en la revalorización del parámetro «espacio», en relación con el «tiempo». En la historia del Arte, exclusión hecha de un conocido artículo de Clark, que no dejamos de considerar una clarividente premonición, en la escuela italiana la que ha iniciado la aplicación de esta metodología desde la aparición del texto de C. Ginsburg y E. Castelnuevo en la *Storia dell' Arte Italiana* de Einaudi¹⁴, y en los años setenta se han organizado algunas exposiciones desde esta perspectiva. El método es prácticamente inédito en la historiografía española, si bien se han planteado sus posibilidades en la obra colectiva de Kosme M.^a de Baranano, Javier González de Durana y Jon Juaristi, *Arte en el País Vasco*¹⁵.

La aplicación de este método tiene lógicamente sus límites, una corriente direccional del centro a la periferia, puede retornar al centro enriquecida con nuevos contenidos, y esta dinámica, puede en un momento determinado devenir tan compleja que dificulte una lectura de conjunto. Pero en síntesis, el método «tout court», nos aporta la aparición de nuevos parámetros para el análisis de las obras y fenómenos artísticos, y en este sentido, como precedente podríamos recoger un interesante y desconocido texto de Panovsky titulado *Sobre el concepto de tiempo y espacio en el arte*¹⁶. En este texto, Panovsky relativiza los «sistemas de referencia» de la obra de arte. La Historia del Arte es concebida como una disciplina de tipo histórico, en la cual la obra de arte se analiza desde el parámetro del «tiempo», un parámetro que lógicamente viene mediatizado por el factor «espacio». En la misma línea, el binomio centro-periferia invita, a primar el «espacio» que será a su vez mediatizado por el «tiempo», y que tendrá como consecuencia más inmediata una relativización de nuestros «sistemas de referencia».

14. *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1979.

15. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987, pp. 28 y ss.

16. Citamos por la edición catalana, *Sobre el problema del temps històric*, en *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs sobre teoria de l'art*, Edicions 62, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1987, pp. 89-98.

17. Se han organizado varios congresos sobre el tema a los que remitimos, de manera muy especial el referenciado en la nota 5 que aporta

II. CENTRO-PERIFERIA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

El segundo punto de la ponencia va a intentar diseñar el marco en que se mueven las relaciones centro-periferia en la España contemporánea. Esta reflexión podría centrarse fundamentalmente en torno a tres puntos:

1. La posición de España, considerada como periferia respecto de los «centros reales» de producción Roma, París, Nueva York; o de los que se podrían denominar centros secundarios, Bruselas o Viena.

2. La consideración del arte académico como «centro», en sus conexiones con las academias periféricas —incluyendo las iberoamericanas—. En un segundo nivel, precisar sus relaciones de las academias con las artes de vanguardia o las artes marginales.

3. Las interferencias centro-periferia dentro del propio estado en el momento en el que la cultura y el arte son vistos como transmisores de unas señas de identidad desde los movimientos nacionalistas.

Cada uno de estos puntos sugiere pluralidad de temas de investigación, y ante la imposibilidad de realizar un planteamiento global de los mismos, nos vamos a circunscribir a desarrollar algunas ideas relacionadas con el tercero de estos puntos, centrándonos en las relaciones entre Madrid, Catalunya, País Vasco y Galicia, que analizaremos de forma paralela, y en un intervalo cronológico definido entre la formulación de los primeros nacionalismos y los años de la posguerra.

El problema de los nacionalismos en la España contemporánea

El estudio de los orígenes y las razones de los fenómenos nacionales en España ha sido tema de investigación de la historiografía española, desde los años sesenta. Se iniciaron estos estudios en Catalunya, en Euskadi y secundariamente en Galicia, y tuvieron un desarrollo espectacular desde la aplicación de la Constitución de 1978, que abre un extenso debate sobre terminología y amplía el campo de estudio a otras nacionalidades, incluyendo también el interés por el tema del «nacionalismo español». No nos extenderemos en la revisión de tan abundante bibliografía¹⁷, y sólo queremos destacar, por su carácter pionero y sus planteamientos metodológicos, los estudios de Pierre Vilar. El primer capítulo de su *Catalunya dins l'Espanya moderna*, dedicado a problemas metodológicos, en especial el epígrafe *Història i sociologia davant el fenomen "nació"*, propone una solución dialéctica entre «el rellevament de les classes socials, les unes per les altres, en el poder polític, i, d'altra part, la formació de grups amb forta consciència de comunitat»¹⁸. Se-

además un documentadísimo estado de la cuestión realizado por Justo G. Beramendi, «Aproximación a la historiografía reciente sobre los nacionalismos en la España contemporánea», en *Estudios de Historia Social...*, pp. 49-76.

18. Primera edición de S.E.V.P.E.N., París, «Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études. VI Section». Primera edición en catalán, Edicions 62, Barcelona, 1964.

gún Pierre Vilar, la historia determina esta «conciencia de comunidad» que no es inmutable, por lo cual, al principio «objetivo» de una nación que se puede vincular a una zona geográfica, a una etnia o incluso a una lengua, se le debe añadir la propia dinámica histórica. Pierre Vilar ha influido en los estudios de Jordi Solé Tura, Josep Termes¹⁹, y en la mayoría de las aportaciones sobre el tema, entre las que reseñaremos los trabajos de I. Molas, Borja de Riquer, Jordi Casassas sobre Catalunya, los de Alfons Cucó sobre el valencianismo político; los de Antonio Elorza, y Javier Corcuera sobre Euskadi y los de Ramón Maiz, Justo G. Beramendi o Vilas Nogueira sobre Galicia. En cambio, el nivel de las investigaciones sobre nacionalismo español que nos interesan especialmente, dado el cariz que queremos dar a esta ponencia, son por el momento, muy incompletos²⁰.

La oposición entre centro-periferia, va mucho más allá de la oposición entre un centro administrativo y pobre, y una periferia industrializada, como han señalado varios autores²¹. La raíz del problema reside, en las distintas concepciones de la idea de nación que formularon los nacionalismos decimonónicos y que, a su vez, responden a distintos «proyectos» de los que debe ser España. El nacimiento de los nacionalismos hispánicos, por otro lado, se interrelaciona profundamente con el gran problema ideológico del momento, la dura y continua oposición entre progresistas y moderados: una corriente progresista, en principio centralista, pero que generará también las primeras opciones federales; y por otro lado, una línea conservadora a la cual se vincularán movimientos nacionalistas, representada por el carlismo. Estos problemas que esconden las grandes cuestiones sobre la definición de los nacionalismos en España, se concretan tras la guerra de la Independencia, que será, curiosamente, la empresa colectiva que más contribuirá a cohesionar un sentimiento nacional español²².

El origen del desequilibrio entre la España central y la periférica, siguiendo a Françoise López²³, aparece en las últimas décadas del reinado de Carlos II de Austria, cuando las zonas periféricas que no han sufrido tan fuertemente las consecuencias de la deflación, comienzan su recuperación con un espectacular crecimiento demográfico. El decreto de libre comercio con América de 1778, es el factor que potenciará definitivamente las zonas costeras españolas, que de esta manera entrarán en contacto con Europa y América y las dotará de un espíritu cosmopolita, del cual se enorgullecerán, a la vez que

será utilizado como elemento diferenciador. El desarrollo económico irá parejo a la creación de una intelectualidad local que definirá los caracteres de la conciencia nacionalista y condicionará, tras el proceso de industrialización de Cataluña y Euskadi, el rompimiento definitivo entre centro y periferia en los años de la Restauración.

El resultado de todo este proceso es la coexistencia en España de diversos modelos de nacionalismo, o formulado de otra forma, de diversos modelos de identidad colectiva. Podríamos definir un nacionalismo «español» y unos nacionalismos periféricos, de contenidos e ideologías muy distintos. Podemos incluso señalar la existencia de un nacionalismo dual con adscripciones paralelas a los ámbitos nacional-regional o nacional-estatal²⁴. Definir los contenidos de los distintos nacionalismos, en especial del catalán y el vasco ha sido ya tarea emprendida por diversos historiadores entre los que destacaremos el trabajo de Antonio Elorza, *Los nacionalismos en el Estado español contemporáneo: las ideologías*²⁵, en el que analiza las posiciones ideológicas dominantes en las distintas regiones españolas, en relación a la visión idealizadora que tienen de la vida agraria, desde las consideraciones relativas al movimiento obrero, por su toma de postura política y su relación con la maquinaria estatal, por la existencia o insistencia de una voluntad implícita de diferenciación, lo que se conoce como «el gran rechazo», las aspiraciones a la modificación de unas fronteras, especialmente en Euskadi y Catalunya, la búsqueda de los distintos mitos históricos, y finalmente, la realidad de un idioma propio. Se aprecian algunos puntos comunes entre las denominadas nacionalidades históricas, respecto a las otras regiones, pero, incluso entre estas mismas nacionalidades hay tomas de postura radicalmente discrepantes. Otro de los criterios que contribuye a perfilar los contenidos nacionalistas se relaciona con la ideología dominante en los distintos programas nacionalistas, —Sabino Arana, Valentí Almirall, Enric Prat de la Riba, Manuel M. Murguía, Blas Infante— y los distintos modelos nacionalistas que inspiró cada uno de ellos²⁶.

En último lugar, haremos unas consideraciones sobre la evolución del nacionalismo español desde fines del pasado siglo, que, por extrapolación de los contenidos de los nacionalismos periféricos, genera el llamado nacionalismo crítico. El nacionalismo crítico defiende una postura liberal frente al tradicional conservadurismo del nacionalismo español. La construcción de un modelo nacional español, fue, si seguimos a José Ramón Recalde, un

19. Termes en un coloquio realizado en 1974 plantea que no tiene por que asimilarse «...la idea de nacionalidad a la afirmación de la burguesía como clase dominante y a su conversión en grupo social que domina el estado». La ponencia de Termes, junto con el debate que suscitó ha sido publicado en *Federalismo, anarcosindicalismo y federalismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976, p. 129.

20. Remitimos a la bibliografía recopilada por J. G. Beramendi, «Bibliografía (1939-1983) sobre nacionalismo y cuestión nacional en la España contemporánea», en *Estudios de Historia Social...*, pp. 491-515.

21. José M.^a Jover, *Caracteres del nacionalismo español, 1854-1974* en «Zona abierta», n.º 31 (abril-junio de 1984), pp. 1-31; Javier Corcuera, «Nacionalismo y clases en la España de la Restauración» en *Estudios de Historia Social...*, pp. 249-282.

22. Pierre Vilar, «Patrie et Nation dans le vocabulaire de la Guerre d'Indépendance espagnole», en *Annales Historiques de la Révolution Française* octubre-diciembre de 1971, pp. 503-504, recogido *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1973.

23. *Las Españas Ilustradas*, en el catálogo de la exposición *Carlos III y la Ilustración*, Ministerio de Cultura, Madrid, Barcelona, 1988-1989.

24. Luis Moreno, «Identificación dual y autonomía política», en *Revista española de investigaciones sociológicas*, n. 42 (abril-junio 1988), pp. 155-174.

25. «Estudios de Historia Social...», pp. 149-168.

26. En este sentido es muy interesante el trabajo ya citado de Ramón Maiz, que relaciona el pensamiento de Murguía con el pensamiento de P. S. Mancini y a través de él con el nacionalismo liberal-revolucionario italiano. Ver también los trabajos de Solé Tura sobre Prat de la Riba, *Catalanismo y revolución burguesa*, Edicusa, Madrid, 1974 (1967), Juan J. Trías Vejarano, *Almirall y los orígenes del catalanismo*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1975, o de Jean Claude Larronde, *El nacionalismo. Su origen y su ideología en la obra de Sabino Arana y Goiri*, Txertoa, San Sebastián, 1977.

proceso equivocado desde su primera formulación. Tras la colonización americana, España, en lugar de lanzarse a la construcción de un estado moderno y protonacional, opta por la vía del imperio, que al resultar inviable, imposibilita la construcción de un estado moderno, «sin poder político modernizado, sin despegue agrario, sin mercado nacional, y sin suficiente creación de especialización del trabajo»²⁷, no, podían darse las condiciones para la constitución de una nación. La primera toma de conciencia del problema será obra de los políticos de la Restauración que resultaron, sin embargo, incapaces de acometer las reformas políticas necesarias; este hecho es el que se intenta contrarrestar, según José M.^a Jover²⁸, con una mitificación de la identidad nacional. Los trabajos de Jover analizan lúcidamente cómo la historiografía de la época busca una justificación histórica que «consolida y sacraliza el logro de un estado centralizado», en una situación política empero, sin ninguna visión de futuro, ante la inoperancia de una política exterior de escaparate, a lo que se debe añadir los fracasos en la concreción de una estructura educativa y en la organización del ejército. El proyecto regeneracionista es el primer intento para superar esta situación, la primera alternativa crítica y con visión de futuro, que incidirá de manera muy positiva en la formulación del nacionalismo crítico²⁹. En la definición de los contenidos del nacionalismo crítico, fue decisivo el Colegio Internacional, y después la Institución Libre de Enseñanza que culpa del desastre a la «detestable educación nacional» y proponen el olvido de una imagen falsa de España que sintetizaría la gran pintura de historia.

Catalunya y el "fet diferencial"

La *modernización* de la cultura catalana, entendiendo como modernización la voluntad de una generación de situar la cultura y la sociedad catalana al nivel de los estados avanzados, se produce en la década de 1890, que podríamos calificar³⁰ como época del *primer modernismo*. En estas fechas la revista «L'Avenç» que había canalizado las inquietudes de un grupo de intelectuales encabezados por Masó i Torrens, inicia una campaña para unificar los criterios ortográficos de la lengua, que dinamizará los contenidos de la revista, y a partir de 1892, Santiago Rusiñol, con la organización de las Fiestas Modernistas en el «Cau Ferrat» de Sitges, organiza un núcleo de intelectuales bajo las premisas del regeneracionismo y del progreso.

En el ámbito de las artes plásticas, la modernidad se debe relacionar con el retorno, de París, en las mismas

fechas, de Ramón Casas y Santiago Rusiñol. Las aportaciones de Rusiñol y Casas no representan una ruptura con la tradición realista anterior, pero evidencian una renovación temática —la no selección de escenas— y la incorporación de nuevas técnicas —las aportaciones francesas en la época del postimpresionismo, especialmente las tonalidades matizadas y las composiciones inspiradas en Degas—. Desde estas primeras formulaciones de la pintura catalana moderna se clarifican los dos factores que hemos anunciado más arriba, la voluntad explícita por parte de la crítica de definir una «escuela» diferenciada, mientras en el ámbito de la temática, simplemente sustituyen los escenarios de París por los de Sitges o Barcelona.

Por otro lado, ya desde estos primeros momentos, son constantes las alusiones en la prensa sobre la existencia de una «escuela de pintura catalana». Josep Yxart sería el que primero definiría una escuela catalana de pintura «...la buena dirección de unos cuantos pintores que de algunos años acá aspira a formar escuela propiamente catalana»³¹. Se debería caracterizar por la visión de la realidad, una realidad tamizada por el artista, para lo que habría que buscar modelos en Europa, en la corriente iniciada en Barbizon... «Solamente, únicamente, como singularísima y aislada manifestación semejante a la continental, se halla en Cataluña algo análogo, formando grupo y no en individualidades aisladas, con la particularidad que los mismos críticos de París anotan esta manifestación y la hechan de menos en el recuento general»³². Asimismo, un texto póstumo de Narcís Oller (1890) señala la dependencia del *intimismo* de Millet, a propósito de la exposición celebrada en la sala Parés en 1889, «... allí apuntava una escola catalana, digna de suma atenció i molt més moderna i sòlida en sa factura i tendències que no pas la que llavors solia privar a Madrid i en lo restant d'Espanya»³³. Raimond Casellas que deriva en sus primeros trabajos del pensamiento de Yxart, recoge y madura la idea de escuela. Así, en un artículo escrito para comentar la exposición en Sitges que se convertirá en la Primera Festa Modernista y en la conferencia *La pintura gótico-catalana en el siglo XV*, —dedicada al estudio de las analogías entre la pintura medieval y la pintura moderna—, precisa el internacionalismo como característica específica de la pintura catalana. Casellas va aún más lejos, al asociar independencia creativa con independencia política.

Como muestra de esta bipolaridad, no tiene pues que extrañarnos, que sea precisamente «contra» la crítica de la capital donde aparezcan estas ideas elaboradas con más violencia. Con motivo de la exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1891, el crítico madrileño Balsa de la Vega

27. «Intersección de dos procesos nacionales (Estudio del conflicto español-vasco), en *Estudios de Historia Social...*, pp. 77-84 y la obra del mismo autor, *La construcción de las naciones*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1982; Javier Corcuera, «Nacionalismo y clases en la España de la Restauración», *Estudios de Historia Social...*, pp. 249-282, va más lejos, en su búsqueda de las razones que impidieron la integración.

28. *Op. cit.*, pp. 1-22, y en el prólogo al tomo XXXIV de la *Historia de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.

29. No vamos ha extendernos sobre la amplia bibliografía del regeneracionismo español, recordaremos únicamente alguna obra relevante como la de Enrique Tierno Galván, *Costa y el regeneracionismo*, Barna, Barcelona, 1962.

30. Para una periodificación del modernismo en la arquitectura y en las artes plástica y aplicadas, vid, Mireia Freixa, «L'Exposició "Modernisme 1990"», en *El modernisme*, Olimpiada Cultural, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1990, pp. 51-70.

31. *El año pasado*, Barcelona, 1890, vid. Jordi Castellanos, *Josep Casellas i el modernisme*, el Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1983, pp. 36-37 y capítulo IV.

32. *Ibidem*, p. 37.

33. Cit. en Eduard Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1973, p. 270. En los textos catalanes anteriores a la fijación ortográfica, respetamos la grafía original.

ataca duramente a los pintores catalanes, hecho que provoca una airada respuesta desde «La Vanguardia»³⁴ firmada con el pseudónimo F., que según Castellanos, respondía a un colectivo de intelectuales progresistas —Tamburini, Rahola, Sardá, Boixet i Oller— relacionados con el periódico. Pero la polémica más violenta, fue la desatada a raíz de la Exposición Internacional celebrada en Madrid de 1892, convocada para celebrar el cuarto centenario de la conquista de América. Las críticas negativas de «El Liberal» y «El Imparcial», provocan la reacción de Casellas en «La Vanguardia» que ha sido ampliamente descrita por Valentí Fiol³⁵ y Castellanos³⁶, y también de Alexandre Cortada, *Els pintors catalans a Madrid*, publicada en «L'Avenç»: «Desde el momento que diferenciant-se el poble català, tant ètnicament com folclòricament dels altres d'Espanya, sobretot, essent quasi estranger a aqueixos, ha format la pintura catalana una escola a part que transporta el nostre modo propi d'esser i de veure la Naturalesa, la llum. Aquesta escola a de esser tant diferent de la que diuen espanyola com pugui ser-ne una qualsevol de les demés nacions d'Europa»³⁷.

Estos planteamientos radicales se matizan en los años del noucentisme. El noucentisme busca dotar a Catalunya de unas instituciones modernas que permitan su funcionamiento político y cultural. La contextualización política es muy distinta, tras la teorización de Prat de la Riba en *La Nacionalitat catalana* (1906), el triunfo de Solidaritat Catalana (1907), y la consolidación de la Lliga Regionalista como partido hegemónico dentro del catalanismo. Pero, por otro lado, el doctrinarismo noucentista, no se corresponde con una opción clara en el campo de las artes, el mediterraneanismo o el clasicismo que predicaba D'Ors limita la creatividad de muchos artistas, y, entre la crítica, se aprecian continuas ambigüedades entre vanguardia y tradición que están siendo investidos estos últimos años³⁸.

El sentido del nacionalismo tal como lo propugnaba D'Ors debía canalizarse a través del concepto de «imperialismo»³⁹, un concepto que implicaba la libertad de una nación para intervenir en el devenir de otras, no a través de una acción política determinada, sino erigiéndose en «modelo» de otras naciones, en virtud del nivel cultural y «cívico» conseguido. Según Murgades esta idea de imperialismo implicaría un programa político claramente antiseparatista y al mismo tiempo intervencionista que quedaría justificado en la actuación de los políticos catalanistas. Ahora bien, esta idea conciliadora no implica que

se renuncie a un *arte nacional*. Joaquim Folch i Torres⁴⁰, en varias ocasiones defiende la necesidad de un arte nacional, pero la idea de *medio* de clara raíz positivista, enfatiza aquí el carácter «selecto» culto, «civilista» de la sociedad que genera una determinada creación artística.

Asimismo se modifican los criterios respecto a las relaciones entre nacionalismo y cosmopolitismo, que han sido analizados por Norbert Bilbeny⁴¹. Las posiciones son también polivalentes, desde Aragay en su obra *El nacionalisme de l'Art* (Barcelona 1920) que proclama la confrontación de ambos conceptos, a posiciones conciliadoras como las de Josep Carner o Josep Pijoan. El mismo D'Ors modifica sus criterios sobre el cosmopolitismo a lo largo del *Glosari*, pasando de ser un elemento *constitutivo*, a ser *complementario*, para terminar considerándolo contradictorio en sus últimos textos. En síntesis, según Bilbeny «per els modernistes, el pressupòsit del qual es parteix en el catalanisme, però l'objectiu és l'universalisme. El «Modernisme» es doncs, receptiu i importador... Per els noucentistes, en canvi, i més que res perquè existeixen unes altres condicions històriques, el pressupòsit fonamental és l'universalisme d'actitut, mentre que el sostre pretès és ara el nacionalisme o, millor l'estatalització catalana. El Noucentisme es projectiu, exportador...»⁴².

En último lugar reflexionaremos sobre la personalidad de Tapies y sobre «El Dau al Set», el grupo que mejor sintetiza la riqueza y contradicciones de la vanguardia catalana. En la postguerra, mientras en Catalunya, los artistas e intelectuales, en la recuperación de una identidad castigada, se refugiaban en la revisión del fenómeno noucentista —el caso de la revista «Ariel» por ejemplo—, algunos núcleos reducidos optan claramente por la vanguardia: El Club 49, las revistas «Cobalto» y «Algol», y definitivamente «Dau al Set»⁴³.

«Dau al Set» es una revista que se publica entre 1948 y 1955, y que aglutina a personalidades muy diversas, con planteamientos ideológicos incluso opuestos. Entre los pintores que participaron en «El Dau al Set», Tapies es el que ofrece material más abundante para su estudio, pues aparte de los numerosos trabajos que versan sobre su obra, ha reflexionado —y publicado— sobre las razones y la génesis de la misma. Tapies en su *Memoria personal*, habla extensamente de los mitos que han contribuido a su formación, entre los que destaca el paisaje y la historia del arte catalán, el románico, el gótico y el arte modernista⁴⁴. Pero también en otros textos defiende la nece-

34. Castellanos, *op. cit.*, p. 86. Según Valentí el articulista sería Frederic Rahola (*op. cit.*, p. 276).

35. *Op. cit.*, pp. 276-283.

36. *Op. cit.*, pp. 88-100.

37. «L'Avenç», n. 4 (octubre de 1982, reproducido en Vicente Cacho Viu, ed.: *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, Barcelona: Edicions la Magrana, Diputació de Barcelona, 1984, texto n. 24).

38. Joan Minguet ed., *Sebastià Gasch. Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987; Martí Perán i Rafart, *Noucentisme i Cézanne. El cezannisme en la teoria i la crítica artística a Catalunya (1906-1920)*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.

39. Josep Murgades, *Eugeni d'Ors: verbalitzador del noucentisme*, en *El noucentisme, Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1987, p. 29 y ss. y 66 y ss.

40. Mercè Vidal i Jansà, *Teoria i crítica en el noucentisme*. Joaquim Folch i Torres, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1989. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1991.

41. Norbert Bilbeny, «Nacionalisme i cosmopolitisme a la teoria noucentista», en *Recerques*, n. 14 (1983), pp. 131-138. Reproducido en *Entre Renaixença i Noucentisme. Estudis de filosofia*, Edicions La Magrana, Barcelona, 1984, pp. 77-88.

42. *Ibidem*, p. 137.

43. Lourdes Cirlet, *El Grupo Dau al Set*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1986; edición facsímil, Letradura, Barcelona, 1977.

44. *Memoria personal. Fragment per a una autobiografia*, Editorial Crítica, Barcelona, especialmente el capítulo *Arrels catalanes. Psicoanàlisi i marxisme*, pp. 199-253. Vid. también Joan-Francesc Ainaud i Escudero, *Introducció a l'estètica d'Antoni Tapies*, Edicions 62, Barcelona, 1986, capítulo *Les arrels catalanes*, pp. 59-85.

sidad de integrar su arte con la historia y el paisaje. Consideramos decisivo en esta línea el artículo *L'Art d'avant-guardia i l'esperit català* publicado en «Serra d'Or» en 1971⁴⁵. En un momento en el que entre la intelectualidad catalana estaba en plena discusión el tema de la «legitimización de lo nacional, Tapies proclama la necesidad de que la vanguardia artística debe asentarse sobre el reconocimiento de la propia cultura. Asimismo la evolución pictórica del artista en estos años, pone de manifiesto la evolución de estas ideas a través de su producción, incorporando elementos iconográficos que hacen alusión directa al problema del nacionalismo catalán como *Quatre barres* (1971) o *Pergamí amb quatre ditades* (1971).

Mito y realidad del arte vasco

En el caso del País Vasco, proponemos seguir una secuencia cronológicamente paralela, que se concreta, en primer lugar a partir de la caracterización de pintura regionalista, en segundo lugar, a fines de la segunda década del siglo, la crítica de arte desde la revista «Hermes»; para finalizar, refiriéndonos a la personalidad de Oteiza y su voluntad en definir una «estética vasca».

Lo que denominamos pintura «regionalista» vasca, como todos los regionalismos españoles⁴⁶, responde a la utilización de una temática específica, continuadora de la pintura de costumbres decimonónica. Los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, Elías Salaverría o Alberto Arrúe⁴⁷, unos pintores nacidos alrededor de 1880, y que prácticamente enlazan con la generación de «Hermes» son los que realizan un esfuerzo por concretar un lenguaje autóctono. Los tipos o escenas rurales son los temas más frecuentes, pero también escenas relativas a la vida marinera, sistematizando una temática que había sido tratada por Darío de Regoyos. Ahora bien, definen una temática que se sitúa en una línea muy distinta a los modelos que un vasco insigne, Zuloaga, seguido por Pablo Uranga, está elaborado en base a lo que hemos denominado nacionalismo crítico, postura que por otro lado defiende también Unamuno.

Los años inmediatamente anteriores y posteriores a la primera guerra mundial, fueron de gran esplendor para el arte vasco. La burguesía invierte en la adquisición de obras de arte, los artistas se aglutinan en torno a la «Asociación de Artistas vascos», (1910-1936) y la organización de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao en julio de 1919, aún la presencia de importantes personalidades extranjeras y españolas, Renoir, Monet, Gauguin, Anglada Camarasa, que exponen junto a Iturrino, Arteta, Echevarría, etc., en este momento, en el País Vasco, o trabajando en París, hay en activo artistas de gran valía como Losada, Uranga, Iturrino, Echevarría, Arteta o Paco Durrio. La revista «Hermes» es la muestra más evidente de la riqueza cultural

del País Vasco en aquellos momentos. La revista aparece entre 1917 y 1922, en Bilbao, y se caracteriza por su amplitud de miras que le lleva a publicar artículos de muy diversas tendencias⁴⁸. «Hermes», que ha sido objeto de un trabajo monográfico de José Carlos Mainer, ofrecía una clara alternativa al nacionalismo vasco ruralizante y nostálgico: «Nada de vasquismo ruralizante y literario, al estilo que, como se recordará, era consustancial al primer nacionalismo, sino, en todo caso, una mezcla de espíritu regional, apertura europea y exaltación de la voluntad laboriosa que cotidianamente hacía el milagro del progreso ciudadano»⁴⁹. Era una postura claramente anticentralista, pero matizada por una nueva utopía de lo que debía ser España, con cuya cultura se intentaba un proceso de aproximación, es decir, una clara voluntad de apertura de las posiciones etnocéntricas del primer nacionalismo. En estos y otros muchos detalles, como el hecho de que se conciba la ciudad como núcleo de civilización, ofrece claros paralelismos con la filosofía del *noucentisme* catalán.

La ambivalencia, entre dos opciones nacionales, la española y la autóctona, se evidencia también en la valoración que desde la revista se hace de la pintura vasca. Juan de la Encina, pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, uno de los creadores del «mito» de la escuela vasca será el crítico de arte de «Hermes». Su ideología nacionalista y moderada, se aprecia desde los primeros números, en una polémica (n. de enero, marzo y mayo) con Gregorio de Balparda, en la cual defiende la realidad del arte vasco, que se caracterizaría por la acomodación de los movimientos internacionales —simbolismo e impresionismo—, en las esencias nacionales-locales⁵⁰. Pero el mismo Juan de la Encina, colabora unos meses más tarde entusiásticamente en un número monográfico dedicado a Ignacio Zuloaga (n. 8 agosto de 1917), defendiendo que su grandeza se deriva precisamente de la comunión de su esencia vasca, con el espíritu crítico del nacionalismo español. La posición de Juan de la Encina quedaría clarificada en la publicación de *La trama del arte vasco*, publicado en 1921 por la Editorial Vasca, un título fundamental en la historiografía del arte vasco.

Y quisiéramos terminar considerando la personalidad de Jorge Oteiza, el inspirador del *Manifiesto* publicado por los grupos Gaur, Emen, Orain y Danok, y autor del discutido texto *Quosque tandem* (1963). Oteiza como teorizador de una estética vasca, incluso desde la polémica que despierta, es una figura clave para entender las vinculaciones entre una potente conciencia nacionalista y la práctica del arte. Las elucubraciones de Oteiza sobre el «estilo vasco» rompen con cualquier folklorismo epidérmico, tratando de ir a las esencias que considera apuntadas ya en las figuras señeras de las primeras vanguardias vascas. Es constante su reacción contra la estela del noventayochismo que según su criterio, había sido un peso muerto, una obstrucción al progreso y a la modernización

45. «Serra d'Or», n. 146 (15 de noviembre de 1971) pp. 51-53. Reproducido en *L'art contra l'estètica*, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 23-36.

46. Francisco Calvo Seraller, Ángel González García, *Pintura regionalista española, 1900-1930*, Galaria Multitud, Madrid.

47. Anna Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1985, pp. 48-49.

48. Vid. la publicación monográfica de José Carlos Mainer, *Regionalismo, Burguesía y cultura. Los casos de Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, A. Redondo Editor, Barcelona, 1974, pp. 127-223.

49. *Ibidem*, p. 169.

50. *Op. cit.*, 203.

del arte vasco y del español, no exenta, sin embargo, de la ambivalencia que ha caracterizado el pensamiento vasco, arremete contra Zuloaga y se identifica con Arteta al que considera al pionero de un estilo vasco y universalizable.

Oteiza cree en un estilo vasco, pero no en la existencia histórica de una escuela vasca pues las circunstancias históricas la habrían truncado o, al menos, la habrían hecho escasa en sus manifestaciones. Rastrea, pues, unas huellas perdidas en el horizonte fundacional prehistórico, en aquellas esencias rituales del monumento megalítico, en especial del cromlech, cuya imagen trasciende a través de los siglos en la subsistencia de un sentimiento profundo y místico de «vacío» inspirado en la magia del círculo. Inaugura así, una línea de recuperación profunda de lo referencial, planteada desde la búsqueda antropológica de cada individualidad artística en sus fundamentos territoriales. Conecta una indagación apasionada de la territorialidad con un espíritu experimental radicalmente vanguardista, posición que ha compartido con buena parte de la escultura vasca contemporánea, por encima de debates más o menos personalizados.

Esta pasión de Oteiza se transforma en distancia e ironía en la escultura vasca de las últimas décadas, pero el horizonte de las presencias ancestrales no desaparecen de ella, encajando a la perfección en la nueva ritualidad de las esculturas e instalaciones actuales. Los comentarios del artista a las ilustraciones de *Quosque Tandem* concretan más sus ideas. «Meridiano» (1960) de Néstor Basterrechea es exactamente la imagen del estilo vasco (el bertsolari): «...desde un fondo intemporal (el círculo) en su memoria (en el borde del cromlech la mano izquierda) y su relato sube (la acción libre en la derecha) en fragmentos formalmente discontinuos cuya coherencia en su continuidad temporal se restituye»⁵¹.

Siguiendo con otras manifestaciones de arte ibérico o con imágenes del paisaje de Castilla, reencuentra en ellas similar expresión de vacío al del estilo vasco. Y en la constatación de esta coincidencia, retoma la idea dual de comunión profunda entre la estética vasca y la castellana, constructo ideológico en el que habían insistido desde Unamuno hasta Juan de la Encina, una comunión en las esencias que habría sido desvirtuada o traicionada por el transcurso de la historia de España.

Para terminar, revalidaremos, aunque matizándolas ligeramente, las conclusiones a las que llegan en su trabajo, *Arte en País Vasco*, Kosme M.^a de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi⁵². En el prólogo de esta obra, los autores niegan la existencia de una escuela de pintura vasca, de una escuela de arte vasco, y también de una estética vasca, afirmando que la existencia del arte vasco como tal, es una ficción creada por la crítica. Desde Juan de la Encina, hasta la teorización de Oteiza y la exposición *La Trama del Arte Vasco* organizada en el Museo de Bilbao en 1981, ha habido opiniones más o menos razonadas, sobre la existencia o la negación de una escuela vasca. La hipótesis que sostenemos en esta po-

nencia coincide, en parte con este postulado; no existe específicamente un arte o escuela vasco, ni catalán, ni español, es el arte de una periferia que reelaboran unos principios estéticos, pero en esta reelaboración podemos hablar de aportaciones regionales, a nivel técnico o iconográfico, pero aportaciones al fin.

Galicia, la construcción de un estilo nacional

También Galicia ha planteado su existencia plástica diferencial a lo largo de los siglos XIX y XX. También ella ha contribuido a la fragmentación de la imagen de España, a lo que ha denominado Pierre Vilar «distorsión de la misma entre clases sociales, entre construcciones intelectuales y entre regiones»⁵³. Esa conciencia artística diferencial va ligada esencialmente a la historia política de Galicia, al proceso regionalista y nacionalista.

Los términos de la galleguización artística y cultura de Galicia oscilan entre la identificación con un organicismo ideológico, y la que se produce con la teoría nacionalista-liberal italiana, conviviendo en ella indistintamente criterios de ambas corrientes de pensamiento. Tanto veremos la alusión a un mítico universo fundacional identificado desde el romanticismo finisecular con el mundo racial castreño, como la mención de una «voluntad», que por sí misma, y sin más componentes orgánicos, explicaría la supuesta realidad de un arte diferencial. Como las fuentes teóricas del nacionalismo galaico son de distinto signo, alternarán en los términos artísticos aquellos referidos a la tradición con los referidos a la modernidad, el progreso y el cosmopolitismo»⁵⁴.

Las teorías sobre la existencia de un arte gallego diferenciado han detectado una serie de rasgos indelebles en el mismo, supuestamente repetidos a lo largo de la modernidad, e incluso hasta la postmodernidad, que se reproducirían en cada caso por procesos diversos: en unos casos se consideraban «a priori» que determinaban el resultado creativo; en otros —como es el caso de la postmodernidad— aparecerían sin contar con ellos, «a posteriori» de un recorrido individual, que concluye con el encuentro del artista en el terreno de su antropología diferencial.

Estos rasgos serían en síntesis el atlantismo y el primitivismo, amplísimos gestos contenedores de otros muchos como prehistoricidad, medievalismo, barroquismo, romanticismo y popularismo.

El Atlantismo

En cuanto a la pintura gallega, prácticamente inexistente hasta la segunda mitad del siglo pasado, se encontró la posibilidad de expresar en ella ese profundo atlantismo, especialmente en el terreno del género de paisaje. Es comprensible que desde tales coordenadas Manuel

51. *Quosque Tandem, Ensayo de interpretación estética del arte vasco*, Colección Azcue, Zaráuz, 1963, comentario a la ilustración n. 56.

52. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987.

53. P. Vilar, «Estudios de Historia Social», Madrid, n. 28-29 (1984), pp. 6 ss.

54. R. Maíz, «Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego», *Revista de Investigaciones Sociológicas*, n. 25, enero-marzo, 1984.

Murguía, figura clave en el regionalismo gallego, dedica-se un capítulo de su libro *Los Precursores* al paisajista Serafín Avendaño, en cuya pintura veía la defensa de un paisaje estético para Galicia, así como en sus suaves colores la vindicación de una pintura galaica, que sería alternativa al auge meridionalista dominante en el terreno de la pintura española⁵⁵. En la presencia literaria y plástica de este «hermoso país» latía una defensa de Galicia por derecho propio, un mínimo gesto de vindicación frente a la estética centralista, que haría proliferar el género a lo largo de las décadas venideras en la escuela gallega⁵⁶.

En las siguientes generaciones de paisajistas gallegos aparecen figuras destacadas, coincidentes con las del paisaje realista madrileño y catalán. Uno de entre ellos presentaba el perfil humano y artístico idóneo para que el galleguismo hiciese de él paradigma del atlantismo, nos referimos a Ovidio Murguía (1871-1900). Hijo de Rosalía de Castro y de Manuel Murguía, las teorías diferenciales lo asocian a la literatura paisajística materna; entienden su aferramiento a ciertos resabios románticos como el producto de una voluntad diferencial; sus colores y tonos crepusculares serían expresión pictórica de ese sentimiento galaico inexpressable, que es la «saudade»; los tonos crepusculares se relacionarían así mismo con las tinieblas del «finis terrae» y con cierto aislamiento o ensimismamiento de la cultura gallega; finalmente, en su temprana muerte se vería reflejada dramáticamente la «doliente» frustración de una cultura, su conciencia de pérdida, que se tiñe de nostalgia y lamento⁵⁷.

Más tarde, cuando se radicalizaron las tesis nacionalistas, a partir de 1915, 1916 —año en que Villar Ponte escribió el manifiesto *Nacionalismo gallego, nuestra afirmación regional*— los políticos del nacionalismo continuaron defendiendo el paisaje y su pintura como expresión de galleguidad. Desde 1909, año en que comienzan a sucederse las exposiciones regionales gallegas, la crítica de arte, los artistas y los políticos se aprestaron a defender la existencia de una Escuela gallega de pintura, especialmente a través del paisaje.

En la introducción al catálogo de la Exposición Regional de 1917 hablaría Villar Ponte del atlantismo del paisaje gallego, defendiéndolo frente al paisaje mediterráneo, así como frente a la idea de que los grandes pintores debían ser hijos de la luz; de nuevo, como Murguía, hacía asociaciones de esta escuela galaica de pintura, cuya existencia se consideraba ya consolidada, con el mundo de la pintura europea —Irlanda, Inglaterra—, así como con otras escuelas del norte de España, que habían surgido pujantes para demostrar la esencia pictórica de estas tierras de lluvia, refiriéndose especialmente a la Escuela

Vasca. La politización de este paisaje es obvia, a la par que su emblemización: «A nosotros se nos antoja pedir que de la obra de arte hagamos una obra política», diría aquel patriarca del nacionalismo gallego. El sentido moral que impulsaba a aquellos nacionalistas corría paralelo al pensamiento del Regeneracionismo español, que hacía las mismas consideraciones morales respecto al paisaje de Castilla. Por ello, en plena actividad de la «Generación Nos» y de su revista, el mismo Villar Ponte defendería el paisajismo gallego frente al estepario defendido por Azorín y los del 98⁵⁸.

Entrados ya en el pensamiento vanguardista de la llamada generación de «Os novos», la universalización y modernización indudable del lenguaje plástico de la escuela gallega no prescinde de la asociación del paisaje con la galleguidad: hablaría R. Novoa Santos en la Revista «Alfar» de la identificación del paisaje gallego-portugués con la «saudade» y con el tono crepuscular; más tarde, desde el exilio. Luís Soane, pintor y teórico, defendería la misma idea⁵⁹.

El Primitivismo

Los historiadores gallegos de la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX habrían de convertirse en prehistoriadores o arqueólogos, a la búsqueda de unos orígenes fundacionales con los que identificar una especificidad cultural y artística. En un principio, sin demasiados datos, —Dentro de un nivel mítico—, más tarde con un espíritu más riguroso, lo cierto es que la conciencia diferencial de Galicia quedó asida a la supuesta identificación con un pasado ancestral situado en la Prehistoria⁶⁰.

Según esta idea, el carácter primitivo recorrería el eje del arte gallego histórico, desde los orígenes a la Edad Media y a las primeras vanguardias, asociado —desde el terreno de estas manifestaciones cultas—, con la rusticidad del arte popular, esencialmente rural. El medievalismo románico sería la versión más aceptada del tal primitivismo por los artistas de las primeras vanguardias.

Por encima de estilos temporales de la modernidad, el arte gallego contemporáneo se pretendía ligado a ese primitivismo genuino: desde la llamada «Generación Nós», hasta «os Novos» desparramados en el exilio, el arte gallego moderno y modernizador no se debía desligar de sus raíces primitivas, medievales y populares.

Así lo proclamaba Castelao desde su *Sempre en Galiza*: «¿Será necesario insistir en el “fondo primitivo” que une a los Finisterre? Lo que ahora cumple decir es que ese fondo primitivo acaba en los linderos de Galicia, fren-

55. M. Murguía, *Los Precursores*.

56. Rosa María Saurín de la Iglesia, *Apuntes y documentos para la historia de Galicia en el siglo XIX*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1977.

57. J. L. Bugallal Marchesi, *El sentimiento lírico materno en la pintura de Ovidio Murguía...*, Discurso... Real Academia Gallega, La Coruña, 1951. A. Bonet Correa, *Ovidio Murguía*, cat. exp. Instituto Padre Sarmiento, Santiago, 1952. V. Bozal Fernández, «Los gallegos de Finisterre», en *Arte y ciudad en Galicia siglo XIX*, Fundación Caixa Galicia. Santiago de Compostela, 1990.

58. A. Villar Ponte, *Del arte gallego. Exposición Regional de 1917*, «La Voz de Galicia», La Coruña, 1917. A. Villar Ponte, «Da paisaxe e a pintura en Galicia», *Nós*, N. 4, 31-1-1921. V. Carballo-Calero Ramos M.^a, *La ilustración en la revista “Nós”*, Diputación de Orense, Orense, 1983.

59. R. Novoa Santos, «La Saudade», *Alfar*, 1925, n. 54 y L. Seoane, «Arte Gallego» en *Ciclo de pintura gallega*, en Cuadernos del centro lucense de Buenos Aires, 1961.

60. VV.AA, *Prehistoria y arqueología de Galicia*, Sección de Arqueología y Prehistoria del Instituto de Estudios Gallegos, Padre Sarmiento, Lugo, 1979.

te a Castilla, y que de su influjo mágico proviene el carácter distinto e inasimilable de nuestra alma»⁶¹.

Esas generaciones detectaron a lo largo de esa tendencia primitivista, la insistencia en un estilo especialmente expresivo-«expresionista», que se mostraba en la escultura románica y en ciertas vertientes del barroco popular, hasta llegar a instalarse en el nuevo grabado y en gran parte de estas primeras vanguardias. Con la existencia —muy discutida y discutible— de un estilo expresionista, las teorías de una plástica diferencial hallaban un punto de encuentro con el arte nórdico europeo y con el alemán en especial.

Este sustrato primitivista lo defienden Risco, Diesse o Seoane entre otros, en el terreno este último de la pintura y la escultura. Aunque marcaron las diferencias con la «Generación Nós», alcanzando el objetivo de crear un arte gallego contemporáneo dentro de las claves del progreso y la modernidad, asimilando a Cézanne, entendiendo los lenguajes cubistas, expresionistas... etc., alejándose de la estela modernista y del realismo más descriptivo, para convertirse a uno más sintético y esencial, más vanguardista y más universalizable, no abandonarían sin embargo las claves primitivistas de su Galicia natal, salvo excepciones muy contadas. Los ejemplos de la obra del mismo Seoane, de Colmeiro, de Souto, Maside, Torres o Laxeiro nos habla desde esa voluntad. Sus propios testimonios teóricos y la crítica que en su entorno se ha generado vuelve a insistir en esa idea⁶².

Ese primitivismo habría de tener en la pintura un sentido escultórico, y se habría de reproducir en la más señera escultura contemporánea de Galicia, porque el arte prehistórico y medieval gallego más conocido y mejor conservado era aquel de la escultura, que además se identificó especialmente con la tradición popular y sus artesanías: Eiroa con sus «Mater Gallaeciae» sería un paradigma para aquel vanguardismo situado entre los realismos y los primitivismos de primer tercio del siglo XX.

El postvanguardismo

Casi nadie hoy menciona un estilo gallego, rota la linealidad de los términos estilísticos en estas últimas décadas. Sin embargo, tal y como ha venido ocurriendo en Europa —Italia, Alemania, Inglaterra... etc.—, y coincidiendo en España con la presencia de las Autonomías, la terminología artística ha replanteado la existencia de gestos diferenciales, ligados al espacio o al territorio, situando el espíritu individual de cada artista en los terrenos de la búsqueda de una señas de identidad etnológicas y antropológicas. De hecho, aunque con notables diferencias respecto al espíritu de 1900, el postvanguardismo ha fomen-

tado de algún modo el factor regionalista, una vez caído el concepto de modernidad, y al producirse «una revisión crítica de los conceptos de arte moderno»⁶⁴.

Arranca esta actual conciencia territorial del espíritu de las exposiciones «Atlántica», en concreto de la primera celebrada en Baiona en 1980, a las que hay que añadir las otras cuatro de igual denominación que le siguieron. Luego se continuaría en algunos aspectos en las Bienales y en una serie de exposiciones públicas y privadas. Que de bien claro que el espíritu de las «Atlántica» conectaba conscientemente con la actitud internacional, desde una voluntad universalizadora que no lucha por expresar su idiosincrasia, ni renuncia tampoco a la misma. Se trataba de hacer una pintura, una escultura y un arte libres de antiguos objetivos nacionalistas que los desvirtuase, que los convirtiese en folklore, partiendo de apriorismos ajenos al ejercicio del arte⁶⁵. En el caso de que se distinguiesen huellas diferenciales, —que la crítica con frecuencia ha reconocido en ciertos emblemas primitivos representados en las primeras muestras con rabioso expresionismo vivencial, y hoy en el ritualismo de las presencias— sería unas derivaciones no intencionadas, conectadas en cualquier caso con ciertos otros primitivismos presentes en aquellas transvanguardias, y de otra manera en la pintura y la escultura de hoy⁶⁶.

La referencia geográfica y territorial que expresa el título de «Atlántica», aunque desde la ironía y el distanciamiento voluntariamente ajeno a cualquier determinismo folklórico y racial, ha predeterminado en los artistas un individualismo en busca de sus fundamentos, en el cual la crítica ha percibido una y otra vez un primitivismo ligado p.e. a un espíritu anticlásico y salvaje, que opondría desde una postura no buscada cierto espíritu atlantista a otro mediterráneo, situado en otros centros o periferias del territorio peninsular, y que se habrá de identificar con las armonías del arte clásico.

Con el ascenso de la escultura en el panorama de estas últimas décadas coincide el crecimiento de una escultura gallega destacable, salvajismos y ritualismos en ella detectan este nuevo primitivismo de forma idónea: expresionismos catárticos o esencias hierofánicas, evocarían —según la crítica— su conexión con cierta espiritualidad ancestral, a la vez que con las tradiciones artesanales territoriales, universalizables e identificadas con las pesquisas y cuestiones del arte cosmopolita, que desde su cosmopolitismo no renuncia a la territorialidad⁶⁷.

Sublimación y ascenso de la España central a través de la pintura de paisaje

La conciencia de que la identidad nacional se había perdido a lo largo de la decadencia de España impulsó

61. A. Castela, *Siempre en Galicia*, Ed. Centro Gallego de Buenos Aires, primera versión castellana, Buenos Aires, 1971.

62. V. Risco, *Mitteleuropa*, éd. Nós, 1934 (1ª ed.), L. Seoane, *Textos encol da arte galega*, ed. Brais Pinto, Madrid, 1979. L. Seoane, «Anotaciones sobre la creación artística», en *Pintura actual en Galicia*, Col. Grial, ed. Galaxia, 1951. «Arte Gallego», en *Ciclo de pintura gallega*. Cuadernos del Centro Gallego de Buenos Aires, 1961. VV.AA., *Luis Seoane, mostra antolóxica*, Concello da Coruña, 1989: véanse los trabajos de J. M. Bonet, M.^a L. Sobrino y Conchita Otero.

63. L. Seoane, *Eiroa*, Ed. Galaxia, Vigo, 1957.

64. S. Marchán, *Del arte objetual*, op. cit.

65. X. Antón Castro, *¿Existe unha arte gallega en Europa? Diaconía dunha difusión marxinal*, en «Grial», n. 101, 1989.

66. J. A. Castro Fernández y Sobral, *Galicia. Chove sobre mollado*. Revista sobre los actos celebrados en torno a Galicia en la U.I.M.P., Santander, 1986. M. Fernández Cid, *Baiona, horizonte atlántico*, exp. Baiona, 1987.

67. E. Bellotti, *Sobre Leiro*, «Comercial de la pintura». Octubre, 1984. F. Calvo Serraller, «En torno a la piedra y a la hierofanía», en *Manolo Paz. Esculturas*. cat. exp. Galería Estampa, Madrid, noviembre, 1990.

a un reencuentro con la misma desde una identificación con sus paisajes auténticos descubiertos por la nueva ciencia geográfica y por el realismo pictórico, desarrollados en nuestro país a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado.

El fracaso de la Revolución de 1868 produjo en el sector más crítico del liberalismo español un desencanto, que habría de llevar a un sector intelectual del mismo a la búsqueda de la verdadera personalidad de España. El espíritu de ese «nacionalismo crítico» —usando la afortunada terminología de Mainer— conmueve y transforma la imagen de España, marcándola con un nuevo gesto para la contemporaneidad, tanto en la pintura como en las artes plásticas. La pintura de paisaje se renueva y asciende a primer plano, identificándose con ese espíritu.

El paso decisivo en esta línea fue dado primero por el círculo de intelectuales en torno al Colegio Internacional, culminando con el de la Institución Libre de Enseñanza. Esta acusó del desastre a la «detestable educación nacional»: ella habría provocado hacia una falsa conciencia de la personalidad de nuestro país. Propondrían, pues, el olvido de la imagen de una España falseada —pretendidamente reflejada en los grandes cuadros de historia— para ir redescubriendo el auténtico rostro de nuestra nación mediante un riguroso estudio del folklore y de su paisaje. De aquí que una de sus misiones fundamentales fuese reivindicar el género de paisaje dentro de una estética realista y de un cientifismo positivista, adobado con los resabios de un idealismo al que no renunció el pensamiento institucionista.

El debate centro-periferia se proyectaría sobre las imágenes de los diversos paisajes de España: se reconocían todos los paisajes de España, pero los términos descriptivos exaltaban a unos claramente en detrimento de otros: Castilla adquirió un nuevo sentido, la naturaleza esteparia de la misma —hasta entonces despreciada estéticamente— se revalorizó y sublimó, identificándola con la auténtica expresión de España.

Giner escribiría sobre la ceguera que habría sufrido el país al no haber considerado los valores estéticos del paisaje castellano, reivindicándolo por su interés geográfico y geológico, a la vez que lo consideraba la «espiná dorsal» de la nación, el gran escenario vacío y desolado de la gloriosa historia de nuestro pasado. La exaltación de estos paisajes castellanos se apoyaba en sus valores físicos, así como en sus supuestos valores morales y espirituales que la historia habría demostrado. La tradición más señera de la pintura clásica española abalaba el prestigio recién adquirido de esta visión moderna y renovada, concretándose en el retrato del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez con el Guadarrama al fondo. Desde el terreno de la pintura al de la literatura el paisajismo español finisecular tuvo como principal objetivo la defensa emblemá-

tica de Castilla, culminando la misma en la estética noventayochista.

El paisaje castellano comenzó a destacar a lo largo de las décadas finales del siglo XIX. Casi todos los alumnos del maestro Haes pintaron Castilla identificándose con el nuevo espíritu, destacando entre ellos el pintor Aureliano de Beruete, institucionista de primera línea, enamorado de las ciudades castellanas, de sus periferias rurales, descubiertas a medida que caían las antiguas murallas y se iniciaban nuevos planes urbanísticos, lograría dar una visión de las mismas dentro de esquemas formales, que trascenderían a buena parte del paisaje español contemporáneo⁶⁸.

Castilla en Zuloaga

Zuloaga recogería en su pintura la bandera de esa España explicada a través de Castilla, transformando la lírica plenairista del renovado realismo finisecular en bronco y desgarrado expresionismo, que pretendía ahora recoger la herencia del Goya oscuro, por los caminos de un terco nacionalismo diferencial con rostro diferente.

Zuloaga había nacido en Eibar en 1870, pero como Gaya reconocería, por muy vasco que fuese se identificó en gran medida con Castilla, asociándola con el tremendismo de cierta expresividad hispana, haciendo de ella, un símbolo trágico⁶⁹. Conectaba esta visión de Zuloaga con cierta estética finisecular europea representada por Maurice Barrés, por el Galdós de *Ángel Guerra* o por el Pío Baroja de *Camino de Perfección*, Pintores y escritores trataban de evocar el pasado a través de las ciudades históricas, caracterizadas como «ciudades muertas»: la pintura y la literatura europea se posesionó por entonces de esas ciudades muertas, y al lado de Venecia —símbolo de la Europa decadente— aparecen en la pintura las viejas ciudades castellanas: Ávila, Segovia, Soria, Toledo. Como para Barrés, para Zuloaga era Toledo una ruina imperial, una reina destronada, y sus habitantes se representaban con su carga de siglos⁷⁰.

Parte de la Generación del 98 y sus epígonos se identificaría con esta pintura de Zuloaga, mientras otra quedaba anclada en el tono lírico de la Castilla de Beruete: Unamuno vería en la pintura de Zuloaga el sentimiento trágico de España⁷¹. La identificación de este pintor con esta vertiente del nacionalismo hispano, lo convertiría en emblema del mismo, produciéndose a lo largo de la historia de la pintura española y de la crítica adhesiones fervientes a su pintura y reacciones virulentas contra ella. Las reacciones más fuertes se produjeron en el entorno de las pinturas periféricas, o en la defensa de las mismas frente a un nacionalismo que presumía de crítico, pero se hacía representar por los estereotipos de una España

68. F. Giner de los Ríos, «Paisaje» (1885), *La Lectura*, 1915, v. I, pp. 361-370. M.^a C. Pena López, *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, ed. Taurus, Madrid, 1983. F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1988. F. Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

69. J. A. Gaya Nuño, *Pintura española en el medio siglo*, Barcelona, 1952. J. A. Gaya Nuño, «Arte español del siglo XX», *Ars Hispaniae*, vol. XXII, edit. Plus Ultra, Madrid, 1977. I. Beryes, *Ignacio de Zuloaga. Una manera de ver España*, Iberia, Barcelona, 1949. E. Lafuente Ferrari, *Ignacio Zuloaga*, edit. Internacional, Madrid, 1950.

70. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, ed. Madrid, 1980. Gaya, *op. cit.*, 1952.

71. M. Unamuno, «La labor patriótica de Zuloaga», en *En torno a las artes*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1976.

rias ocasiones contra ese nacionalismo de «capa parda», que arrasaba con la imagen de otros nacionalismos⁷².

La Escuela de Vallecas (1927-36)

El vanguardismo artístico español, de trazado irregular en sus interpretaciones de los movimientos internacionales, tuvo en Madrid acontecimientos plásticos destacados entre 1920 y 1936. Tras el Salón de Artistas Ibéricos en 1925, tuvo lugar en 1927 la creación del llamado Grupo de Vallecas, representante de un vanguardismo empeñado de nuevo en mantener rasgos nacionales diferenciados. Su acción plástica experimental se llevó a cabo —dirigida por Alberto y Benjamín Palencia— desde aquel año hasta la Guerra Civil, continuándose la experiencia en la posguerra —hasta 1942— de forma muy diferente a la primera etapa, desguarnecido el nuevo grupo de las motivaciones y del contexto que la habían impulsado en el período anterior.

Destaca en la Escuela de Vallecas la obsesión por el paisaje mesetario, expresado en claves de vanguardia y enfrentado al del 98. Se centrarían en el paisaje del Sur-Este de Madrid y en el del entorno de la ciudad de Toledo, reivindicando una ruralidad esencial ligada a la nueva tecnología industrial que emergía en esos parajes que van desde la Estación de Atocha hasta Vallecas. Benjamín y Alberto se quedaron en Madrid para «poner en pie el arte nacional que compitiera con París». Ese tenaz nacionalismo estepario se aunaba —en la primera experiencia— con las ansias de revolución y progreso artístico, llevándoles a participar en profundidad de todo el espíritu experimental de las vanguardias europeas, desde una actitud antiacadémica, antidecimonónica y desde un espíritu científico de talante claramente progresivo, siguiendo la idea de que la idea de nación y la de progreso son y deben de ser compatibles.

Las parameras del paisaje madrileño y manchego, contempladas con una mirada poética y geológica mostraban la continuidad en esas vanguardias de los mitos transmitidos por las poéticas finiseculares: participaban del deslumbramiento que la ciencia geológica mostraba por el suelo español, por su riqueza mineralógica y paleontológica originaria, que de algún modo descubría la fascinación por un universo fundacional, por el resumen esencial de la ibérico. Los «cerros testigos» —así bautizados por la Geología— fueron el motivo central en los paisajes de Alberto, Palencia y el resto del Grupo, ellos eran los testigos de la historia de nuestro país visto a través de la España central, ellos habían sido testigos de la erosión de las aguas pluviales y fluviales desde el Cuaternario, centinelas de las hoces de los ríos de Castilla, tajos míticos en la nueva poética de este paisajismo.

72. J. Francés, v. *El Año Artístico*, 1917, 1919, 1922: v. artículos sobre Zuloaga.

73. C. Pena, «La Escuela de Vallecas (1927-1936)», *Revista de Occidente*, n. 103. Madrid, 1989. V. Bozal, «La imagen de la vanguardia en España» en *Vanguardia artística y realidad social, 1936-76*, col. «Comunicación visual», ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976. F. Calvo Serraller, *Ética y estética de La Escuela de Vallecas*, en cat. exp. Madrid, 1985.

A este tono científico, liberado de rigores por la magia y la poesía del arte, se unió —sobre todo en Alberto— un primitivismo, que pretendía enlazar tanto con la mitificación de nuestra prehistoria ibérica, como con la sublimación de la tradición rural y popular castellana, a la que tanto aludiría la Generación del 27, que como sabemos se identificó en buena parte con esta aventura plástica (Alberti, Lorca, Bergamín... etc.). Aquellas formas primitivistas, su organicismo, se identificaría sólo de forma heterodoxa con el surrealismo internacional⁷³. También aquel primitivismo e ingenuismo ligaba al modo hispano con el anhelo de vuelta a los orígenes de las vanguardias europeas, conectándose con un fervor religioso —casi místico— ante la naturaleza y sus criaturas, que fundía el franciscanismo cristiano, —tan asumido por la España finisecular—, con el espíritu revolucionario y liberador, que inundaba el pensamiento político y social de España por entonces.

La racialidad de este arte de vanguardia identificado de manera especial con lo castellano se expresaba también en las experimentaciones con la materia —con las tierras— del solar castellano y manchego, tierras que implicaban una especie de monocromía de las que harían gala como expresiva de la realidad hispana.

El Paso

La obsesión por mostrar una identidad ibérica y racial habría de continuar avanzando en diferentes direcciones de la pintura española, ni siquiera cierto informalismo se vio liberada de ella, nos referimos en concreto a El Paso. No sólo los artistas del grupo lo proclamarían una y otra vez, sino que también la crítica lo asumiría, tanto a nivel nacional como internacional. Desde el Manifiesto del grupo se mostró de forma recurrente el objetivo por conseguir aunar los términos del informalismo internacional con un gesto nacional⁷⁴.

Al relatar M. Conde el recorrido de Antonio Saura se detectan en sus términos coincidencias de intención en este artista con el Palencia que, muchas décadas atrás, había regresado de París para hacer un arte de vanguardia español:

«Vuelve con el firme propósito de trabajar en España, porque sus verdaderas raíces están allí, y que él también se da cuenta que tiene su parte de responsabilidad respecto a su tierra y al momento presente... Apenas si existe un núcleo concreto de una conciencia colectiva coordinada para la realización de un arte más español y más universal, meta que será la propuesta fundamental del grupo El Paso»⁷⁵.

Tal racialidad se identifica con el «misticismo», el «ascetismo», la «austeridad» de la tradición ética y estética española, que en el caso concreto de Saura fue iden-

74. M. Ayllón, *Manifiesto*, Madrid, col. El Paso, febrero, 1957. J. M. Bonet, *El Paso después del Paso*, en cat. de exp., enero-marzo, 1988, Fundación Juan March, Madrid.

75. M. Conde, «La peinture d'Antonio Saura», *Rev. Aujourd'hui et architecture*, París, sep. 1959, en M. Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, ed. Cátedra, Madrid, 1983.

tificada en innumerable cantidad de ocasiones con «la llanura castellana, afilada, punzante, como sus telas». De nuevo emerge en la pintura española la defensa de la centralidad, aún dentro de un vanguardismo crítico, que con tono moralizante se proponía regenerar el arte español, más exactamente vigorizarlo «vigorizar el arte contemporáneo español»— adoptando un matiz de oposición al nacionalismo oficial de la España de la postguerra ⁷⁶.

En varias ocasiones, con motivo de críticas a exposiciones del grupo en colaboración con otros pintores no pertenecientes al mismo, se reconoció una diferencia de aquella vanguardia con la catalana. En el Museo de Artes Decorativas de París, en Mayo de 1959, se celebraría la exposición «Trece pintores españoles actuales», representados por Cuixart, Mier, L. Muñoz, P. Pestereoti Palazuelo, A. Suárez, J. J. Tharrats, V. Vela, Saura, Millares, Feito, Ribera y Canogar, que conquistaría a la crítica francesa —según Toussaint— por la violencia típicamente ibérica de algunas obras, detentándose claras diferencias entre la sensibilidad madrileña y la catalana: «La explosión del pabellón Marsan refleja pues esa dualidad geopolítica a la cual se viene a añadir otro elemento de diversidad, el de las influencias exteriores», sería el comentario de Paul Restani ⁷⁷.

Aquel nacionalismo crítico entraba una vez más en tensión con los ecos de otros nacionalismos, y aunque el internacionalismo de aquellas vanguardias españolas de

postguerra era obvio, la latencia de una crisis de identidad se volvía a detectar en esta pintura.

Los cuatro núcleos territoriales que hemos analizado, se formulan claramente como periferias de un arte internacional, pero también reproducen, en mayor o menor manera, unos fenómenos de rechazo muy complejos, que van desde el repudio estricto de las premisas que llegan del centro, a la asimilación y relanzamiento de éstas, en la voluntad de elaborar un lenguaje diferencial. Incluso se puede reseñar, en las zonas periféricas de España, la existencia de un fenómeno que definiríamos como de «doble rechazo», tanto respecto de los centros internacionales, como de la capitalidad del propio estado. Partimos además de la evidencia, que desde el punto de vista estrictamente plástico, el arte español depende de las premisas formuladas por los centros internacionales. Pero esta afirmación no obvia, la existencia de una voluntad para establecer unas claves diferenciales, las cuales se concretarían en la definición de una temática localista, y en la fuerte incidencia social de una crítica especializada convertida en una plataforma de defensa de lo autóctono. Así, en Cataluña, será la crítica la que señalará la existencia de una «escuela catalana»; la relectura de un tema —la pintura de paisaje—, definirá el nacionalismo crítico; en cambio, en Galicia y Euskadi se renovarían los temas y las claves para representarlos, con el importante apoyo de la crítica de ideología nacionalista que se empeña en la existencia plástica y diferencial del arte de estas regiones.

76. L. Toussaint, *El Paso y el Arte Abstracto en España*, op. cit.

77. P. Restani, «La jeune peinture espagnole rentre en scène», *Cimaise*, 45-46, septiembre-octubre, 1959, en Toussaint, op. cit.

* Queremos agradecer a todos los compañeros y amigos gracias a cuyas sugerencias hemos podido afrontar el estudio de un tema de evidente interdisciplinariedad a Antonio Alegre, Fermín Bouza, Jordi

Casassas i Juan Eugenio Sánchez muy especialmente. Por otro lado queremos también señalar que parte de esta ponencia se inscribe en la línea de investigación *El modernisme i el noucentisme*. Las artes plásticas y decorativas, que se realiza en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, financiado por la Subdirección General de Universidades e Investigación (PB90/0493).

WOLF VOSTELL

Un Arte del «Centro» y un Museo en la «Periferia»

José Antonio Agúndez García

Combatir día a día la estupidez humana, luchar contra el bloqueo y las cimentaciones de los valores del alma y del cuerpo, contra todo aquello que signifique violencia y aniquilación, es la primera y única ocupación de un inagotable batallador como Wolf Vostell, el cual, protegido de una fabulosa armadura, el ARTE, se opone a la muerte rellenando y creando la vida, grita contra la opresión practicando la libertad, trama la «salvación» del hombre mientras observa, escucha e interroga nuestras conciencias.

Nacido en Colonia-Leverkusen (Alemania) en 1932, Wolf Vostell es ya hoy, por su vida y su obra, una reconocida figura del arte universal de posguerra y al mismo tiempo, una experimental institución del arte de la vida. Tras un origen europeo, germano cosmopolita, bajo una tradición con raíces bien prendidas en el pasado (futurismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo y la pintura de acción), con una vocación de artista contemporáneo polifacético e interdisciplinar (cine, video, pintura, escultura, dibujo, happenings, instalaciones, performances, música, etc.) se conforma un espíritu inquieto, fuerte y agresivo en la forma, pero sorprendente e insólito, capaz de ganar cada día, a costa de múltiples transgresiones, incertidumbres, pánicos y provocaciones, nuevos terrenos para el arte.

Inventor de la técnica del dé-coll/age, padre del happening europeo, iniciador del movimiento Fluxus, pionero del videoarte, Vostell es un artista que procede, se forma, crea y trabaja esencialmente en el «centro» o en los «centros», entendidos estos como aquellos lugares de rango primario, núcleos a los que se aspira por sus características de poder (político y económico), pujanza (comercial o industrial) y riqueza (social, cultural, etc.). Así, la obra de Vostell se estima inmersa dentro de las corrientes vanguardistas que con más fuerza han trascendido a la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX. Su obra ha sido reconocida y expuesta ya en los más importantes «centros» artísticos: galerías y museos de Berlín, Colonia, París, Nueva York, Los Ángeles, Madrid, Barcelona, Lisboa, Buenos Aires o São Paulo.

Sin embargo, un artista que pretende hacer del hombre su principal objeto de estudio y reflejar las sombras de la Humanidad no puede dejar de interesarse por las circunstancias y realidades de la «periferia», de aquellos lugares secundarios y marginales donde no hay poder, ni pujanza, ni riqueza, pero sí múltiples formas y valores a punto de extinguirse que el arte y el artista deben elevar, santificar y hacer suyos.

Vostell es, pues, un hombre a medio camino entre el «centro» y la «periferia», que quiere observar y conocer profundamente ambos medios y que no ha dudado en compartir, incluso, su propia residencia y taller entre una macrópolis como Berlín y Malpartida de Cáceres, un pequeño pueblo de Extremadura (España), región en la cual el artista ha encontrado el ideal de núcleos marginales. Nuestro breve trabajo intenta ser una aproximación a las múltiples influencias que Extremadura y España («la periferia») han ejercido sobre la producción artística vostelliana.

1. VOSTELL EN ESPAÑA Y EXTREMADURA. EXTREMADURA Y ESPAÑA EN VOSTELL

1958 es un año clave para la vida y la obra de Wolf Vostell. Cerrada ya su primera etapa de formación en el arte, nuestro artista inicia diversas y originales manifestaciones que serán desarrolladas y complicadas con posterioridad: realiza su primera happening («Le Théâtre est dans la rue»), crea el primer environnement («Chambre Noir») y produce los primeros cuadros-objetos en los que se incorporan y manipulan televisores.

Ese mismo año de 1958 viaja por primera vez a España para conocer de cerca la cultura y el arte de nuestro país, con el cual había mantenido ya ciertos contactos a través de los grabados de Goya, que con intensidad había estudiado en la Biblioteca Nacional de París. Luego, deseoso de descubrir y analizar la obra de Zurbarán, Vostell llega a Guadalupe (Extremadura) y aquí se instala en un pequeño estudio, donde pasa el día trabajando en una serie de cuadros abstractos de raíz cubista que bajo el título genérico de «Guadalupe» serán mostrados en su primera exposición individual que tendría lugar en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres. También en Guadalupe ocurre otro hecho fundamental que marcará la ininterrumpida relación que lo mantiene unido a Extremadura: Vostell conoce y traba amistad con Mercedes Guardado Olivenza, extremeña de Cáceres, nacida en Ceclavín, que ejercía en la puebla como maestra de escuela y que un año después se convertirá en su esposa y musa.

Así pues, atrapado por una mujer, la belleza de un paisaje y la tolerancia de las gentes sencillas, el artista siempre volverá a Extremadura y España, iniciando a partir de la década de los setenta un paulatino desplazamiento

de sus actividades a estas tierras, en las cuales —dice— halla el espíritu profundo de la verdad y la autenticidad. Así, por ejemplo, Vostell ha reconocido una y otra vez la raigambre de la tradición artística española en su arte. Se siente directamente deudor y continuador de artistas como Berruguete, Dalí, Gregorio Fernández, Gaudí, Goya, El Greco, Morales, Picasso, Velázquez o Zurbarán. «El arte español tiene diversas líneas. Para mí adquiere mayor interés la obra de Velázquez, Goya o Picasso que la de Gris o Miró. Incluso en el arte actual es clara esta diferencia: Tapies continúa la línea de Gris y Miró, sin embargo Guinovart o Genovés son seguidores de la figuración trágica y negra que caracteriza a Goya, El Greco o Picasso».

Los grandes maestros españoles, antes que entender el arte como un pulcro ejercicio compositivo, lo conciben como un proceso de descomposición generativa y ello está en plena concordancia con las ideas estéticas vostellianas provenientes del «dé-coll/age». Si el dadaísta Marcel Duchamp elevó el «objeto encontrado» a la categoría de obra de arte, Vostell va más lejos al proclamar que la «vida encontrada» es también creación artística, y por lo tanto, cualquiera de los procesos, fenómenos y problemas de la realidad pueden ser fuentes de inspiración. Nuestro artista quiere romper jerarquías, como Velázquez, tras el cual ya fue posible pintar borrachos y bufones como reyes y plasmar por vez primera cierta lectura personal de la realidad; lo mismo que Goya, que dio vida en sus cuadros a imágenes en los que los conceptos de belleza y fealdad estaban mezclados; a la par de Picasso, fusionando elementos de la existencia interior y exterior del artista con la única finalidad de enriquecer y sensibilizar interiormente al receptor.

Vostell confronta y mezcla la conciencia del siglo XX, su humanismo y su conflicto, con los pensamientos provenientes de una cultura rica en influencias como la española. Ha intentado en toda su obra poner al desnudo acontecimientos reencontrados, determinaciones fenomenológicas descontextualizadas de nuestra historia (de ahí sus estudios sobre Juana La Loca, Carlos V o Felipe II), nuestra tradición, objetos y paisajes, para descubrir «las cosas detrás de las cosas» y que «la realidad es siempre más rica que la más aguda de las imaginaciones». Las obras de arte de Vostell son volcanes dormidos que acaban por despertar, y lo hacen interrogando a todo y a todos. «Pregunta a todo el porqué: es esto lo que da sentido a la vida». Con el atento análisis del mundo material e incorpóreo, del universo de las formas y las ideas se ha de alcanzar un nuevo estado de conciencia, una sabiduría del diario vivir que facultará para poder «ver» en el sentido más amplio de la palabra.

1.1. *Pueblos y culturas, literatura y música, personajes y objetos que inspiran la obra de Vostell*

Veamos ahora cuáles han sido los pueblos españoles que han inspirado la obra de Vostell, los procesos creativos que de ellos se extrapolan y las preguntas artísticas y humanas que dichos paisajes han suscitado. A modo de relación son los siguientes:

Abadía (Ex.)	Granadilla (Ex.)
Alcántara (Ex.)	Guadalupe (Ex.)
Alpujarras (An.)	Hervás (Ex.)
Arroyo de la Luz (Ex.)	Las Hurdes (Ex.)
Ávila (C-L)	Madrid (Ma.)
Badajoz (Ex.)	Malpartida de Cáceres
Barcelona (Ca.)	Martilandrán (Ex.)
Barco de Ávila (C-L)	Navas del Madroño (Ex.)
Cáceres (Ex.)	Olivenza (Ex.)
Calatayud (Ar.)	Sevilla (An.)
Cañamero (Ex.)	Siberia Extremeña (Ex.)
Castuera (Ex.)	El Tiemblo
Ceclavín (Ex.)	Toledo (C-M)
Coria (Ex.)	Tordesillas (C-L)
Chinchón (Ma.)	Trujillo (Ex.)
Figueras (Ca.)	Valencia (Va.)
Fregenal de la Sierra	Yuste (Ex.)
Fuente de Cantos (Ex.)	Zamora (Ex.)

El primer lugar que Vostell conoció de España fue quizás la comarca extremeña de *Las Hurdes*, y lo hizo a través del impresionante documental «Tierra sin pan» de Luis Buñuel. Este retablo del horror, de alucinante miseria a medio camino entre el documental etnográfico, la denuncia social y el aquelarre goyesco, produce tan gran impresión en nuestro artista que ha llegado a afirmar: «puedo asegurar que el filme de Buñuel sobre *Las Hurdes* cambió el rumbo de mi vida y de mi creatividad, y de una vez por todas».

Desde entonces, más que nunca, Vostell consideró que «los problemas del pueblo son los problemas del arte». El hombre no puede ser feliz con comportamientos de indiferencia y pasividad. En una postura burguesa de automarginación reside el verdadero peligro de la sociedad actual, por eso, «o aprendemos a vivir o nos volvemos todos locos de remate».

Por otro lado, es en la yuxtaposición y contraste de valores, rituales, objetos y símbolos de culturas «superiores» e «inferiores», del «centro» y la «periferia», donde nace un arte basado en la reflexión y la educación. Vostell es plenamente consciente de la riqueza conceptual de los rituales del pueblo: lo mismo que el arte africano jugó un gran papel en las concepciones de Picasso y sus amigos, así los rituales folklóricos y etnográficos olvidados de los pueblos de España adquieren enorme interés para Vostell. «En el pueblo, la clase media posee la televisión y los gustos cambian. Es la última oportunidad para regresar a sus tradiciones y decirles, a través de la vanguardia, que sus costumbres son increíblemente ricas y tienen un gran valor positivo para la educación de las generaciones actuales y futuras».

Como vemos en la relación anterior, la mayoría de los lugares españoles que han inspirado la obra de Vostell son extremeños. Extremadura y su cultura aparecen siempre en su arte como algo muy viejo, llenas de múltiples influencias (árabes, judías...), de tan profunda raigambre que apenas necesitan cambiar. Sus paisajes, gentes y costumbres contrastan con los del «centro». «Cuando llegó a Extremadura, observó sobre todo, un enorme antagonismo psicológico con Berlín, no sólo ya por sus diferencias económicas, sino también, especialmente, en el carácter de la gente: en Berlín la gente es nerviosa y dinámica, vive en el siglo XXI, mientras aquí la gente

es tranquila y cordial, casi como en la Edad Media». Al confrontar plásticamente ambas realidades, Vostell no hace sino enriquecerlas, darles mayor profundidad y dotarlas de mayor conciencia.

Cuando en 1976 María Lluisa Borrás preguntaba en una entrevista al artista si había buscado en el nombre de *Malpartida* algún paralelismo con Berlín, la ciudad «malpartida» por esa muralla de hormigón, Vostell respondía que «muchas veces surgen símbolos y analogías en mi obra que yo nunca propuse “a priori”». Hasta hace pocos meses no conocía el lugar y nunca reflexioné sobre el sentido de ese nombre. Sin embargo acabo de comprender la analogía. Es fantástico evocar la opulenta Berlín, de millones de habitantes, en un rincón de Extremadura, en un pueblo de la provincia de Cáceres donde viven a lo sumo cinco mil personas, que no han oído hablar nunca de la polución ni de horas puntas... ¿Ves como arte y vida son una misma cosa?»

De este modo, por evocaciones, analogías, confrontaciones y contrastes surge el arte de Vostell, en el cual se acumulan lugares y acontecimientos, personajes y objetos reencontrados. Su profundo conocimiento de España y Extremadura es el origen de muchas de sus reflexiones plásticas y temáticas. Así, por ejemplo, su interés por la cultura judía, religión en la que profesa, lo ha llevado hasta Hervás o Toledo y al estudio de la obra filosófica de Maimónides y de la literatura y la música sefardí de los siglos XV y XVI. También, después de esporádicos contactos con la raza gitana (Fregenal de la Sierra, accede a la cultura árabe a través del flamenco y la visita a las Alpujarras, Badajoz y Sevilla. Sus conocimientos de literatura y música española se complementan leyendo a Cervantes, Rojas y Lorca, escuchando las danzas populares extremeñas, Scarlatti o la música fluxista del moderno grupo Zaj.

El reencuentro de Vostell con personajes de la historia ha tenido lugar en Toledo o Yuste (Carlos V), Tordesillas (Juana la Loca), Madrid (Felipe II) o Abadía (duquesa de Alba). Su interés artístico trasciende desde Zurbarán (Guadalupe) y Morales «El Divino» (Arroyo de la Luz) hasta Salvador Dalí (Figueras). También, objetos y herramientas tradicionales hispanas han sido incorporados con asociaciones inesperadas a su estética: los utensilios de labranza recogidos en la Siberia Extremeña, Cevalvín o Malpartida de Cáceres; los «olorosos» productos agrícolas como los ajos de Zamora o el pimentón de Hervás y Aldeanueva del Camino; los instrumentos musicales como la guitarra, la zambomba, el pandero y el rabel; la indumentaria compuesta por la mantilla, el abanico, el gorro de Montehermoso; el aderezo del ritual torero... En fin, Vostell ha intentado tocar con su proceso creativo todo aquello que consideramos genuino de la cultura española, ha logrado incorporar al arte acontecimientos y objetos estetizados de la periferia para que el «centro» los reconozca, aprenda y «mire» a través de ellos.

1.2. Ciclos y actividades realizados por Vostell en/sobre España y Extremadura. 1958/1990

Realizamos aquí un breve resumen de los ciclos artísticos de temática española y de las actividades realiza-

das por Vostell en nuestro país a lo largo de más de 30 años desde su llegada en 1958.

Tras la serie de pinturas «Guadalupe», anteriormente comentadas, nuestro artista produce entre 1958 y 1962 diversos dé-coll/ages, cuadros sueltos cuya técnica se basa en la utilización de carteles murales que serán arrancados y rasgados por el tiempo o la acción humana. El conjunto, compuesto de siete piezas, posee temática variada aunque sus títulos pueden agruparse de esta forma: de inspiración extremeña («Las Hurdes», 1958-62; «Cañamero», 1958-59), taurina («Ceres», 1960; «Novillada», 1960-61; «A los toros», 1961) y catalana («Rambla», 1960 y «Fiestas de la Merced», 1962).

Tras participar en el V Salón de Mayo de Barcelona en 1962, Vostell irá haciendo amigos en España, sobre todo, entre los artistas más próximos a su estética. A partir del año 1965 comienza a colaborar con el grupo Zaj (Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti). En 1974 se reconoce en nuestro país su destacado papel de pionero en el arte contemporáneo al ser invitado al ciclo de conferencias que bajo el título «Nuevos Comportamientos artísticos» dirigía Simón Marchán.

Siendo la temática vostelliana compleja en invención, también debe ser complejo el uso de materiales y medios de expresión que el artista emplea. Aún poseyendo una idea homogénea, no es de extrañar que toda la obra de Vostell se disuelva en heterogeneidad de medios. Así ocurre con la mayoría de las series de tema español, por ejemplo con «Desastres de la Guerra», 1970-72, ciclo que se inicia con un happening el cual provocará luego la realización de diversa obra gráfica y objetos. En «Desastres», serie basada conceptualmente en los grabados de Goya, Vostell ofrece mediante un enfoque amargo y fatalista, una visión aniquilante a medio camino entre las tragedias del Muro de Berlín y la Guerra del Vietnam.

Durante la década de los setenta el artista terminará otros cuatro ciclos apoyados en motivos hispanos: «Calatayud», 1973 (dibujos-objetos); «Fandango», 1974-75 (environment, dibujos, cuadros-objetos y concierto fluxus); «La Quinta del Sordo», 1975-77 (environment, cuadros-objetos y video) y «Extremadura», 1975 (ciclo de 10 cuadros-objetos subtítulos con topónimos de poblaciones extremeñas que fue presentando en la Galería Van de Loo de Munich).

En 1975 se funda el Museo Vostell Malpartida de Cáceres, hecho fundamental que posibilita la exhibición y conocimiento de la obra del artista en España. El Museo se abre con el environment-escultura «VOAEX» (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura) en 1976. Luego, en 1978, se realiza el ciclo «El Muerto que tiene sed» (cuadros-objetos, dibujo y escultura) y «Depresión Endógena», recreación española de un ambiente-escultura paseado por Vostell por los más importantes museos y galerías del mundo, que representa un espacio caótico, un entorno alienante formado por un enorme cementerio de televisores empotrados en hormigón que hablan de incomunicación y pérdida de memoria colectiva. (Una versión de Depresión Endógena titulada «Amapola» fue ideada por Vostell en 1986 para la ciudad de Zamora).

Vostell es considerado ya a finales de los setenta como uno de los mejores creadores hispanoalemanes de la

segunda mitad de siglo por razones diversas: las numerosas actividades artísticas y culturales programadas por el Museo Vostell; sus cada vez más prolongados asentamientos en Malpartida de Cáceres, donde establece casa y estudio y adonde traslada el «Happening Archiv Berlin», su archivo personal y uno de los mejores del mundo en documentación Fluxus y happening; el reconocimiento del artista en nuestro país a través de dos grandes exposiciones celebradas en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1978 y la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1979; la relación fraternal que establece con artistas portugueses, extremeños y catalanes (en 1976 realiza el happening «Derriere l'arbre» en colaboración con la Galería «G» de Barcelona y en 1978 la obra titulada «El Obelisco de la Televisión» en el Museo Dalí de Figueras).

Por último, durante la década de los ochenta prolifera la obra de Vostell con motivos españoles: a los ciclos de «Juana la Loca», 1980 (pinturas, dibujos y environment) donde se presenta una figura histórica símbolo de la desdicha, del horror y de las pasiones, y «La Siberia Extremeña», 1982 (cuadros-objetos, dibujos y concierto fluxus) «un magnífico retablo iconográfico —en palabras de Antonio Franco— donde el hombre, la condición humana lucha de manera existencial con el medio físico en su voluntad de resistir a la muerte», siguen títulos como «Españolas», 1984 (pinturas y dibujos) de asuntos andaluces y flamencos; «España», 1983-1990 (10 cuadros-objetos) de marcado sentido crítico sobre nuestra historia y sociedad; «El Entierro de la Sardina», 1985 (pinturas, dibujos y película) con recreaciones en torno al carnaval; «Romería», 1985 (pinturas y fotografías), «Majas», 1985-88 (pinturas, dibujos, cuadros-objetos y guaches) serie homenaje a su esposa Mercedes; «Terracotas», 1985; «Milonga», 1986 (environment, pinturas y dibujos); y finalmente «Tauromaquia» 1986-1990, ciclo de pinturas, cuadros-objetos, esculturas y dibujos sobre temas taurinos en los que trabaja en estos momentos.

2. UN MUSEO EN LA «PERIFERIA»: PROYECTO MODÉLICO PARA EL «CENTRO»

Uno de los hechos que han sido afrontados con mayor ilusión por el artista ha sido la fundación en 1976 del Museo Vostell Malpartida, ubicado en la zona llamada Los Barruecos junto a Malpartida de Cáceres. Cuando Vostell conoce este hermoso paraje en 1975 donde se combina la belleza natural, una rica historia y algunos edificios semiderruidos restos de un antiguo Lavadero de lanas de la Mesta, concibe inmediatamente el asentamiento allí de un museo innovador e inconfundible. «Ante una zona natural de cielo intensamente azul y de inmensas rocas que se reflejan en una insólita laguna, pensé que si no hacía alguna cosa allí, precisamente allí, perdería mi fe en España». Había surgido en Vostell una vena romántica. Se sentía obligado a hacer algo en España, sobre todo después del franquismo, y qué mejor que un museo sin muros, entre rocas, relleno de ambientes, happenings y trabajos con multimedia. Un museo, en definitiva, único en el mundo.

El proyecto contó pronto con el apoyo del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres, sin embargo, no con el de la gente del pueblo y de la región, que aunque tolerante, no entendió aquel arte ni aquellos artistas. No obstante, la idea vostelliana de crear un «antimuseo», un nuevo museo donde se pudiera escribir sobre sus muros, comer, dormir y estudiar, un museo donde había piedras, peces, pájaros por millones, donde existe confrontación y comparación de las obras hechas por los artistas y las piedras prehistóricas sigue siendo hoy, a pesar de quince años de vicisitudes, sólo una ilusión.

¿Por qué esta incompreensión? El propio artista ha sistematizado para nosotros algunos rasgos que explican la difícil trayectoria que ha sufrido el Museo y que amenazan actualmente su propia pervivencia: Extremadura es una región donde el diálogo es difícil. Heredera de un grave subdesarrollo, inmersa en un pobre panorama artístico, aquí la incompreensión estética es muy grande, no solamente por parte del público, sino también, especialmente, de las instituciones, que malgastan el dinero en un arte reaccionario que antes que educar al público lo despista y aleja del arte del siglo XX. En Extremadura los artistas están abandonados, las iniciativas creativas no tienen continuidad, no hay infraestructuras.

Vostell ha importado energía del «centro» a la «periferia», ha ofrecido un derroche de estilo, una fuerza inicial que apenas hemos sabido aprovechar. Claro está que el artista también se ha beneficiado de nuestra región y España, sobre todo en su producción que, como ya hemos visto, por circunstancias de trabajo, adquiere una enorme inspiración periférica, ricos estímulos que proponen crear una vida nueva. Vostell no quiere plantear la discusión sobre niveles políticos sino estéticos. El artista sólo desea llevar a buen fin la idea de un Museo donde se conjuguen «Arte y Naturaleza», un museo del tipo Fluxus, happening o Land Art, «que incluya las hierbas y arbustos, el sol, el calor, el río, el viento y los animales del paisaje extremeño».

La falta de tradición en el conocimiento del arte, la carencia de todo modelo e iniciativa de vanguardia hace que sea muy difícil o casi imposible la continuidad de un Museo como el de Vostell en Malpartida, un museo del que no hay modelos, cuyas directrices y planteamientos son radicalmente distintos a las normas académicas que rigen los museos convencionales. Sólo a través de la educación, de una labor didáctica, enseñando historia del arte en las escuelas, llegarán a tener efectividad este tipo de iniciativas en la periferia. Es esta la única crisis que Vostell acepta: la ignorancia en arte, la dificultad en el transporte del mensaje artístico: «Al público le hace falta un guía, una explicación, le hace falta alguien que le coja de la mano y lo conduzca al interior de la obra de arte».

Depende, pues de la gente, de los intelectuales, de los políticos de la periferia recoger las ondas que los artistas difunden, adentrarse en los caminos que el creador abre, ver que los problemas de la vida, sus problemas, están representados en el arte contemporáneo. Preguntado Vostell por la visión que tiene de la evolución que ofrecerá el arte en los recién «liberados» países del Este de Europa nos dice: «En los países del Este no es igual que aquí. Es cierto que la sociedad no ha avanzado al rit-

mo del arte, que está muy detrás de él, pero esta zona posee una cosa muy importante: tradición, vocación sentimental y espiritual de ver representados en el arte contemporáneo sus problemas. Antes de llegar el comunismo, Praga, Budapest, Varsovia... tenían una rica vida cultural artística, habían sido centros de vanguardia. Hoy el único problema para ellos no es la incompreensión, sino rellenar esa interrupción, ese vacío de 60 años, y eso es fácil yendo a los museos, mirando libros, rellenando el

proceso con información. En definitiva, lo que en Europa de Este se ha perdido es el tiempo y no el hilo».

Vostell, cuya raigambre ha quedado perfectamente definida en este breve trabajo, no ha hecho sino ofrecer una posibilidad: hacer de esta tierra una colonia que poblar y cultivar con su ideal artístico, hacer un museo relleno de ecologismo artístico teñido de humanidad. Depende únicamente de los extremeños y los españoles aceptar el reto.

PINTURA DEL SIGLO XIX EN LAS CASONAS CÁNTABRAS: ¿UN CASO PERIFÉRICO?

La Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones

Manuela Alonso Laza

Es poco menos que imposible dar una visión global de la decoración interior de las Casonas Cántabras en el siglo XIX en tan corto espacio, por ello, se ha elegido una Casona que por su diversidad temática y riqueza pictórica, representa los aspectos principales de este tema.

Se trata de demostrar, a través del estudio de la Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones, que los problemas planteados en la decoración de las viviendas burguesas (siglo XIX), no cambian al situarlas en un centro artístico o en la periferia. La burguesía que compra las obras es quien impone el gusto artístico; esto y su capacidad adquisitiva es lo que determina la mayor o menor calidad pictórica.

Villaverde de Pontones se encuentra en la Merindad de Trasmiera, provincia de Cantabria. Este trabajo se centra en la rama familiar de los Mazarrasa, originaria de este lugar. Familia de tradición canteril¹, que ya en 1480 cuenta con el primer cantero conocido de la familia. De este cantero descienden Valentín Mazarrasa (1687-1765) y Andrés Julián Mazarrasa (1714-1775), ambos importantes maestros de cantería.

Es Andrés Julián quien en 1756 decide comenzar en Villaverde las obras para una vivienda propia, que con algunas modificaciones en el siglo XIX, es la que ha llegado hasta nosotros:

Al exterior aparece un cuerpo central en forma de torre y dos laterales. La altura del cuerpo central sobre los laterales le da apariencia de edificio público.

En su interior la distribución es muy clara. En la torre tras la fachada, una escalera imperial, un salón de retratos, un oratorio o capilla familiar y en la parte última y trasera de la torre, un espacio que debió ser terraza y se cerró en el siglo XIX, formando un salón de fiestas decorado con «panneaux» y grandes ventanales.

Los dos cuerpos laterales, a ambos lados de la torre, responden al modelo de arquitectura doméstica del siglo XIX, destacando tres zonas: la más privada del núcleo familiar, la destinada a los servicios y la más pública, coincidiendo con lo que apunta Trinidad Simó²:

«... La zona de la cocina... se relegó a la parte trasera... En posición preferente quedó la zona dedicada a las relaciones sociales el vestíbulo, los salones, el comedor, la sala de juegos y el despacho del Señor. Recayentes a la fachada principal... En la zona más privada se ubicaban los dormitorios...»

Al tratar el tema de la decoración del espacio burgués, se aborda un aspecto básico del siglo: lo privado. Se produce un acercamiento de la obra de arte a la burguesía, para un disfrute particular e íntimo. Este hecho desplaza progresivamente al Estado, La Corona y la Aristocracia como mecenas. El burgués es el nuevo mecenas y también quien impone su gusto al artista, limitando así la independencia creativa del mismo.

Este proceso está presente en la Casona de Villaverde. De los maestros canteros del siglo XVIII y descendiendo por vía directa nos encontramos varias generaciones de abogados, llegando hasta D. Juan Manuel de Mazarrasa y Jorganes (1827-1898), abogado y economista preocupado por las artes y las letras. Personaje de cierta relevancia en el Santander decimonónico.

El año de su muerte, 1898, aparece la siguiente noticia en un periódico local³:

«... un espíritu eminentemente cristiano y caballero sin tacha, era D. Juan Manuel de Mazarrasa una de las figuras más culminantes de la sociedad santanderina...»

A él se debe la decoración de la Casona tal y como ha llegado a la actualidad; para ello llamó a artistas como Blas Benlliure, fue protector de pintores como Antonio Gomar, compró un lienzo a Carlos Luis de Ribera, etc. consiguiendo crear en su casa lo que algunos autores han llamado, «el medio simbólico personal», un espacio íntimo, propio y distinto del de los demás. Un entorno que reflejara su forma de vida.

Como ya se ha mencionado, la elección del tema con que decorar las viviendas depende de la forma de vida e ideología de cada burgués. Así en la Casona de Villaverde se da una gran importancia al ámbito religioso, puesto que la familia Mazarrasa es de tradición católica. La vocación religiosa fue común: por ejemplo, Manuela Mazarrasa fue priora del Convento de la Enseñanza de Santander. Más influencia en la familia aun, debió de tener D. José Tomás Mazarrasa, obispo de Ciudad Rodrigo, ya que disponía de habitación propia, al lado derecho la Capilla y comunicando con ella.

1. O. Mazarrasa Mowinkel y F. Fernández Herrero, *Mazarrasa, maestros, canteros y arquitectos de Trasmiera*, Madrid 1988, p. 98.

2. T. Simó, «Formación del espacio burgués», *Fragmentos*, n. 15-16 (1989), p. 104.

3. *La Atalaya*, 23 de febrero de 1898.

La Capilla ocupa el centro de la Casona y contiene un retablo rococó con la imagen de la Virgen de la Peña de Francia. Posee, entre otros, un lienzo de San Juan Bosco firmado por Rollini, que decora el pequeño zaguán de entrada a la Capilla.

Este Oratorio y el Salón de Retratos adyacente forman una unidad creando un espacio a manera de Panteón Familiar. De esta forma los retratos se ven cargados también de sentido religioso, de esa idea de trascendencia después de la muerte.

El Salón de Retratos está decorado con cinco lienzos, dos de Luis de Brochetón y Muguruza (1826-1863), de claro estilo romántico: Retratos de D. Felipe Mazarrasa y D.^a María Antonia Jorganes (padres del comitente), fechados en 1861, influidos por el retrato cortesano, aunque adaptados a las características propias de la burguesía. Mediante estos retratos se avala y testimonia el



Luis Brochetón y Muguruza: "Retrato de D.^a M.^a Antonia Jorganes y Oruña". 112,5 x 80 cm. 1861

4. Este autor debió vivir en Cantabria desde el año 1891 hasta su muerte en 1915, ya que se encuentran diversas noticias en la prensa local de su permanencia en la provincia durante estos años.

5. *Retrato de D. Felipe de Mazarrasa*, óleo sobre lienzo, 119 x 185 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Brochetón 1861». Inscripción en el ángulo superior izquierdo: «LIC. D. FELIPE DE MAZARRASA Y DE LOS COBOS DE LA TORRE, ABOGADO, ASESOR DE HACIENDA, CONSULTOR DEL TRIBUNAL DE COMERCIO DE SANTANDER. *Retrato de D.^a María Antonia Jorganes y Oruña*, óleo sobre lienzo, 112,5 x 80 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «J. L. Brochetón 1861». *Retrato del Mariscal Mazarrasa*, óleo sobre lienzo, 117,5 x 63,5 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Andrés G. Prieto 1892?». Inscripción en el ángulo superior derecho: EXCMO. SR. D. JOSÉ DE MAZARRASA, MARISCAL DE CAMPO, CABALLERO GRAN CRUZ DE S. HER-

rango social adquirido. El Retrato de D.^a María Antonia Jorganes es sobrio, desprovisto de aparato ambiental y con alto grado de captación psicológica. Es un retrato de más de medio cuerpo, sedente, viste traje oscuro de manga larga adornado en el cuello y puños con encaje blanco. Similares características posee el de su esposo D. Felipe de Mazarrasa, sentado con la mano derecha apoyada en una mesa en la que aparecen libros y atributos de su profesión.

Más tardíos, tres retratos realizados por el pintor burgalés Andrés García Prieto (1846-1915)⁴, que derivan de la tradición realista fin de siglo. La captación psicológica idealizada en los de Brochetón, se vuelve aquí verismo. Son los retratos de dos familiares cercanos: El Mariscal Mazarrasa y el Obispo D. José Tomás Mazarrasa, así como un retrato del propio D. Juan Manuel, todos ellos fechados entre 1891 y 1893⁵.

En otro lugar de la vivienda, El Salón, está presente también «lo religioso», mediante un óleo de grandes dimensiones con un tema del Nuevo Testamento, firmado y fechado por Carlos Luis de Ribera, en 1876.

El cuadro representa La Última Cena⁶, y podría tratarse del que Ossorio y Bernard denomina «La Última Cena de Nuestro Señor Jesucristo»⁷, y que Pilar de Miguel coloca entre las obras no localizadas de este autor⁸.



Andrés García Prieto: "Retrato del Obispo Mazarrasa". 119 x 105,5 cm. 1892

MENEGILDO Y DEL MÉRITO MILITAR. *Retrato del Obispo Mazarrasa*, óleo sobre lienzo, 119 x 105,5 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Andrés G. Prieto 1892». Inscripción en el ángulo superior izquierdo: EXCMO. E YLMO. SOR OBISPO DR. D. JOSÉ TOMÁS DE MAZARRASA, TITULAR DE PHILOPOLIS Y DE C. RODRIGO, *Retrato de D. Juan Manuel de Mazarrasa y Jorganes*, óleo sobre lienzo, 118 x 64,5 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Andrés G. Prieto, 1893».

6. *La Última Cena de Nuestro Señor Jesucristo*, óleo sobre lienzo, 1,32 x 2,36 m, firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Carlos... de Ribera, 1876».

7. M. Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, p. 576.

8. P. de Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983, p. 140.



Carlos Luis de Ribera: "La Última Cena de Nuestro Señor Jesucristo", 172 x 236 cm. 1876

Carlos Luis de Ribera (Roma 1815-Madrid 1891),

«... se encuentra en la nutrida lista de pintores que cultivaron el género religioso de un modo secundario, cuyo efecto no es otro que la consignación de una obra poco destacable en calidad, amén de corta...»⁹

A pesar de ser un pintor básicamente retratista y de historia, tal y como señala Pilar de Miguel, de forma secundaria también pintó temas religiosos. Ya sea por encargo público, como la decoración de la iglesia de San Francisco el Grande, o por petición de particulares, como sucede con las obras realizadas para D. Carlos Caldeón en su capilla privada en Madrid. La obra de la que nos ocupamos pasará a engrosar la lista de encargos particulares y por la fecha (1876) lo realiza poco antes del periodo, ya último en su vida, en el que realizó más pintura religiosa (1881-1891)¹⁰.

Se demuestra así que el carácter religioso de D. Juan Manuel Mazarrasa está presente en todas las facetas de su vida, presidiendo también lo familiar y cotidiano.

A lo largo del siglo XIX se produce una independencia del género de paisaje, aunque se pierde la libertad en la elección del tema¹¹:

«... el paisajista sólo tenía dos opciones al elegir el tema: o combinar diversos elementos (árboles, nubes, etc.) con un resultado óptimo, o pintar aquellos lugares, ya fueran vistas o monumentos conocidos del público...»

creándose una visión romántica y tópica de cada región.

El pintor se especializa en paisaje porque es el género que más demanda conlleva; ya sea distribuyéndose en los comercios de las ciudades o por encargos específicos al artista.

9. P. de Miguel Egea, *op. cit.*, p. 64.

10. Aunque a primera vista puede resultar extraño una obra de C. L. de Ribera en esta provincia, está clara la relación de este autor con Cantabria; ya que por un lado se casó con la santanderina Mariana González Bolívar y por otro fue profesor de varios santanderinos, como por ejemplo, el pintor de historia Pedro González Bolívar (su cuñado) o Eugenio Lemus (Regente de la Real Calcografía). Por lo que no es de extrañar que C. L. de Ribera haya estado en Cantabria. Es factible que en uno de los viajes, la Familia Mazarrasa le encargara la obra.

11. V. E. Bonet Solves, «Paisaje de la realidad en la pintura valenciana del XIX», *Boletín de Arte*, n. 10 (1989), p. 322.

12. *La Atalaya*, 17 de julio de 1897.

Este último aspecto explica la decoración del Salón de Fiestas. El techo, que representa en perspectiva ilusoria el cielo con guirnaldas de flores entre nubes y palomas, fue realizado por Blas Benlliure, pintor valenciano especializado en la pintura de flores.

La decoración del techo se efectúa en el año 1897, y en este año la prensa local se hace eco de su presencia en Santander¹²

«... Se encuentra en Santander... el pintor con cuyo nombre encabezamos estas líneas (Blas Benlliure)... no nos era desconocido en La Montaña el señor Benlliure, pues sin contar los muchos cuadros que han sido expuestos y vendidos en el comercio de D. Juan Correa, no hace mucho tiempo, pintó y colocó un artístico techo en casa de nuestro distinguido amigo D. Juan Manuel de Mazarrasa...»

Las paredes de este salón han sido decoradas con grandes ventanales, y entre ellos se colocaron doce paneles de Antonio Gomar (1853-1911)¹³.



Blas Benlliure: "Techo del Salón de Fiestas"

13. 12 panneaux (sólo tres están firmados): 1. *Cuevas de Sacromonte (Granada)* 133 x 107 cm. 2. *San Francisco el Grande (Madrid)*, 130 x 49 cm, firmado ángulo inferior derecho: «A. Gomar». 3. *Picos de Europa (vista con lago)*, 136 x 60 cm. 4. *Cruz de Rubalcaba (Liérganes)*, 131 x 63 cm, firmado ángulo inferior derecho «A. Gomar». 5. *La Alhambra y La Vega (Granada)*, 142,5 x 264,5 cm, firmado ángulo inferior derecho. 6. *Picos de Europa (Lago)*, 147 x 259 cm. 7 y 8. *Paisaje de Picos de Europa*, 128,5 x 61,5 cm. 9. *Cueva de las minas en Picos de Europa*, 131,5 x 55,5 cm. 10. *Casa de Sevilla*, 133 x 69,5 cm. 11. *Caseta de las minas en Picos de Europa*, 134,5 x 52,5 cm. 12. *Vista de Picos de Europa*, (subida a las minas), 129,5 x 105,5 cm.



Antonio Gomar: "Salón de fiestas" (Vista general)

Unos representan paisajes de Santander en la mejor línea de Carlos de Haes, de quien Antonio Gomar fue discípulo; otros, paisajes de Granada, de Sevilla e incluso de Madrid. Pero no representan cualquier paisaje, sino el hito, la imagen más conocida de cada una de estas ciudades: de Granada, El Sacromonte, La Alhambra; de Cantabria, Picos de Europa, etc. Esto demuestra que a pesar de crearse una visión tópica, el propietario de las casonas las decora con paisajes propios de su región, pero también de otras, rompiéndose cualquier idea que derivase hacia pequeños nacionalismos motivados por la pintura.

El mayor número de estos «panneaux» muestran los Picos de Europa, y esto es así por dos cuestiones básicas:

1. Reflejar una zona concreta de Picos de Europa: todo el ambiente que rodea las minas que la Familia Mazarrasa poseía en este lugar. Un panel representa el lugar donde se lavaba el mineral; otro, el camino hacia la mina, etc. Hay que tener en cuenta que los Mazarrasa no eran un caso único en cuanto a la propiedad de minas ¹⁴:

«... Durante el siglo XIX una de las riquezas en constante incremento y explotación fue la minera... en 1899 Santander ocupaba el tercer lugar de España por el número total de minas...»

2. Con estos paisajes se vuelve al aspecto de lo íntimo y particular. D. Juan Manuel de Mazarrasa requiere los servicios de A. Gomar ¹⁵, haciendo incluso de protector de este artista, para pintar aquello que tiene en propiedad y poder después admirarlo en su casa, en su tiem-

po de ocio, vinculando de esta forma: propiedad-tiempo de ocio-disfrute particular e íntimo.

El género de paisaje no está presente sólo en el Salón de Fiestas, sino que se encuentran innumerables paisajes y marinas distribuidas por el resto de la vivienda, representando temas de La Montaña o de otras regiones, y es que como apunta Leopoldo Rodríguez Alcalde ¹⁶:

«... la pintura de paisaje gozaba de franca aceptación en las residencias burguesas, donde no faltaba el cuadro de tema bucólico en la sala...»

Entre los paisajes y marinas aparecen obras de dos discípulos de Carlos de Haes: Los santanderinos Fernando Pérez del Camino (vinculado al círculo del novelista José María de Pereda) y Tomás Campuzano (Director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas) y paisajes de los granadinos Manuel Ruiz Guerrero y Eduardo de la Rocha.

Además, están representados los géneros más representativos del siglo, como son las escenas de interior, los temas costumbristas, escenas de mosqueteros ¹⁷ y de tabernas y «los cuadros de flores» entre otros.

Destacaría por su importancia un magnífico óleo de pequeñas dimensiones de Tomás Muñoz Lucena: «Chica en el jardín» ¹⁸.

En cuanto a los cuadros de flores, no hay que olvidar la importancia que tienen en la decoración de las viviendas burguesas. En Santander (aparte del ya mencionado Benlliure), uno de los pintores de flores más reconocido es Fernando García Camoyano, pintor nacido en Badajoz, discípulo de Felipe Checa y que a finales de siglo instaló su estudio en Santander, convirtiéndose en poco tiempo en uno de los artistas más cotizados de la región. De él tienen la Familia Mazarrasa dos hermosos floreros ¹⁹.

No se ha podido realizar un análisis profundo de todos los autores y obras que contiene la casa, pero se ha intentado dar una visión general de la pintura del siglo XIX en las Casonas Cántabras a través de este ejemplo. Todo lo analizado lleva a la conclusión de que las características y obras de esta Casona podrían darse en cualquier vivienda burguesa de Madrid, por poner un ejemplo. Demostrándose así que periferia no significa forzosamente inferior calidad artística.

14. B. Madariaga, *Benito Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Santander 1979, p. 32.

15. La presencia de Antonio Gomar en Santander está documentada en 1898, en que participa en el Álbum titulado «Patria». En 1890 ya estaba vinculado a La Montaña, pues en este año aparece en el Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes como profesor de Carlos Pombo, pintor santanderino, del que también existe un paisaje en la Casona. Aunque no se puede, por el momento, concretar el tiempo que permaneció en Cantabria, sí se sabe que fue muy considerado como pintor, realizando importantes encargos, entre ellos la decoración del Antiguo Casino del Sardinero. (Es necesario aclarar un error bastante difundido: Antonio Gomar no es el autor de la decoración actual del Casino, ya que este edificio fue construido en fechas posteriores. La decoración que Gomar realizó fue la del Antiguo, edificio que hoy ya no existe).

16. L. A. Rodríguez Alcalde, *Riancho*, Santander, 1980, p. 25.

17. Las escenas de mosqueteros eran temas habituales en la pintura valenciana del siglo XIX: las obras de este tipo que existen en esta Casona han sido realizadas también por el valenciano J. Garnelo Fillol.

18. *Chica en el jardín*, óleo sobre tabla, 16,5 x 12 cm, firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «93 T. Muñoz Lucena».

19. Diversos artículos en la prensa local del momento confirman la importancia de Camoyano en la sociedad santanderina. A este respecto, Leopoldo Rodríguez Alcalde en conferencia titulada «El Coleccionismo de Pintura en España» pronunciada en la Fundación Marcelino Boltín, el día 25 de agosto de 1989, y publicada recientemente por dicha entidad, dice: «... aunque fuesen muchos los burgueses que adquirirían paisajes de Riancho, de Salces, ... o grandes floreros de Camoyano...»

VANGUARDIA O PERIFERIA. SEGOVIA 1980-1990

M.^a del Mar Anguera Gual
Karina Marotta Peramos

Parece claro que la propia integración de las vanguardias en el medio implicó su sacrificio: Perdieron su razón de ser. No es cuestión aquí de plantearse esto, tan debatido en círculos artísticos. Más bien, aún conscientes del hecho de que estamos inmersos en una cultura de crisis y, por lo tanto, hoy por hoy, no hay una única directriz, ni tan siquiera varias directrices que nos hagan avanzar, de lo que se trata aquí es de ver el papel de Segovia frente a la supuesta Vanguardia. En una palabra, decidir si Segovia es sólo periferia o si, por el contrario, participa en la gestación de nuevos lenguajes.

Muy posiblemente, sea esta ciudad una de las que más directamente haya sufrido la consabida situación de centralismo que se da en España. Su cercanía, sin duda, ha hecho de Segovia una ciudad dependiente de la capital. Sus artistas más tradicionales se han encerrado en su poesía, los más inquietos, han dado el salto necesario para introducirse en los circuitos de vanguardia.

Hoy por hoy, la creación contemporánea nace, aún a su pesar, inmersa en un mecanismo: Artista-Galería-Crítica-Público. En la mayoría de los casos, el hecho artístico está condicionado por todos estos factores. En Segovia *faltan*, por regla general, al menos los dos últimos eslabones de la cadena, lo que hace que el circuito quede incompleto. Por eso está claro que los artistas, cuya venta es el nomadismo, vayan en busca de un contexto más favorable para sí mismos y para su obra.

Segovia cuenta únicamente con una galería de arte contemporáneo tal y como la entendemos hoy. Hay locales que se dedican a vender obras de artistas del lugar, pero sin ningún criterio estético. Tan sólo la galería *La Casa del Siglo XV*, aún presentando a artistas muy dispares entre sí, tiene un claro rigor de selección. Esta galería no se plantea ya problemas de lanzamiento de un determinado artista. Ángel y Jesús Serrano, sus directores, son conscientes de que ningún creador puede abrirse camino tomando Segovia como base. Por ello, *La Casa del Siglo XV* es un canal de difusión del trabajo de algunos artistas, pero no se dedica a promocionar a uno determinado. Esto puede explicarse si tenemos en cuenta que no existe ningún otro organismo, público o privado, que se dedique en exclusiva al arte contemporáneo actual en esta ciudad. De tal modo, sería imposible, por falta de apoyo y medios, lanzar a ningún joven creador. La galería ha asistido únicamente una vez a la feria ARCO (en el 89) y no ha participado en ninguna otra feria internacional.

Por otra parte, tampoco ha sido posible una colaboración activa con organismos oficiales para modificar el

entorno urbano, es decir, no se ha favorecido que el arte actual llegue a la calle y forme parte integrada del paisaje urbano. Una vez más, la causa está en la falta de apoyo estatal.

Además de *La Casa del Siglo XV*, destaca *El Torreón de Lozoya*, lugar donde la obra social de la Caja de Ahorros realiza aquí periódicamente exposiciones de diversa índole. Estas exposiciones comprenden todo tipo de manifestaciones, siendo el arte contemporáneo sólo una más. Las muestras de arte actual —en muchas ocasiones acompañadas de buenos catálogos, los únicos que en Segovia se publican— son muy distintas entre sí en cuanto a calidad. Por lo general, entre los artistas que exponen, hay que decir ante todo, que hay una clara preferencia por aquellos vinculados por nacimiento o trabajo a la ciudad de Segovia. El Torreón pretende, en muchos casos, ser la institución que, llegado el momento, rinda homenaje a algún destacado creador de la propia ciudad. Este particular enfoque condiciona la visión del público cara a sus artistas, pues casi todos estos creadores pertenecen a la tradición figurativa y más académica. Así, F. Núñez Losada, claramente inscrito en la tradición decimonónica del paisaje costumbrista, A. Cristóbal Higuera, que se mueve dentro de un realismo mágico trasnochado ... etc.

En otros casos, el Torreón de Lozoya organiza muestras de lo que supuestamente debería ser el arte más reciente que se gesta en la ciudad. Sin embargo, en muchos casos, ni todos los artistas que exponen dentro de este grupo son jóvenes en el oficio, ni aquellos que lo son emplean lenguajes nuevos. Casi todos se dan a conocer a través de las becas de paisaje en el Palacio del Quintanar, y son muy pocos los que abandonan la figuración. Este hecho creemos que no contribuye al desarrollo de Segovia como una ciudad innovadora.

Como la mayor parte de las salas que patrocina la Caja de Ahorros, el Torreón de Lozoya no pretende entrar en el circuito comercial. Esto quizás también contribuya a que los artistas que aquí exponen estén bastante alejados del mercado de primera línea. Tal situación es el paradigma de lo que sucede en Segovia y que influye en el permanente retraso de la ciudad con respecto a la vanguardia.

Otras salas, como *Enebro* o *Ladreda* se encuentran tan alejadas, tanto en lo formal como en lo conceptual, de aquello que se supone que es característico de nuestros días, que no tienen importancia alguna para nuestro trabajo.

En lo que se refiere a la crítica, hay que empezar diciendo que Segovia no cuenta con ninguna publicación dedicada exclusivamente a las artes plásticas. La actualidad artística del momento, por otra parte tan escasa, se conoce a través del periódico local *El Adelantado de Segovia*. Con un intervalo más o menos semanal, aparecen en esta publicación críticas de especialistas locales que en general carecen bastante de todo fundamento teórico. Por regla general, la aproximación a la obra artística se realiza en estas reseñas a través de lo meramente subjetivo, teniendo en cuenta patrones como el buen gusto y el encanto.

Esto, sin duda, contribuye al hecho de que el público no reciba una formación e información teórica adecuadas, pues al fin y al cabo, lo único que se considera, a la hora de juzgar a un artista es su mayor o menor gracia. De tal modo que podemos encontrarnos comentarios alusivos a una intervención de José María García Moro en el acueducto de la ciudad, como el que a continuación transcribimos textualmente: «Cuestión de gustos y de cultura. Aquí nos ocurre lo mismo que a aquellos que prefieren un bodegón o un óleo realista de la plaza de su pueblo que un cuadro pintado por un prestigioso artista de vanguardia»¹. Se comprende que, con este panorama, ni los creadores —que lo hay muy interesantes— ni las galerías se sientan muy motivados. Así y todo, alguna vez se encuentran reflexiones sobre la obra de algún artista que son sin duda mucho más serias. Reflexiones que tienen en cuenta tanto el bagaje cultural del artista como sus lecturas, sus amistades, y sobre todo, su propio pensamiento estético².

Es lógico pensar, tras esta pequeña exposición, que el público de esta ciudad se mantiene bastante al margen del discurrir artístico local. En Segovia, el espectador se decanta por esas manifestaciones artísticas a las que anteriormente nos referíamos: realistas, ingenuistas, burguesas... Sin embargo, hay un grupo de artistas e intelectuales, si bien no compuesto, si presente, que es el que da pie a un cierto dinamismo cultural en la ciudad: es la Escuela de Artes y Oficios el lugar que congrega y convoca a aquellos que tienen ciertas inquietudes. De hecho, es esta la única vía para quien quiera tener un contacto estrecho con el arte hoy, partiendo de la base que esta es la sola escuela en la que se imparten estudios artísticos con carácter oficial.

En cuanto a los artistas que han mostrado obra en Segovia durante esta década, se puede decir que la práctica totalidad de ellos procede de ámbitos académicos, bien de la Escuela de Artes y Oficios de Segovia, bien de la Academia de San Fernando de Madrid. La Academia de San Quirce, se ocupa preferentemente de temas de historia.

Gran parte de dichos artistas tuvieron su formación y plenitud en los años sesenta, y en muchos casos, sus lenguajes han quedado obsoletos y superados. Esto no quiere decir que no tengan una gran calidad, pero sí que no han seguido una evolución al ritmo de los tiempos. En esta línea, Yraola, que fue objeto de una magnífica retrospectiva en el *Torreón*, sería un caso ejemplificador.

Por lo general, la técnica es común a estos pintores. Siguen utilizando la pintura de caballete de formato pe-

queño-medio y tienen, en general, preferencia por el óleo, o el acrílico, o técnicas mixtas sobre lienzo, tan propias de los '60-'70. Un artista, José M.^a G. Moro, destaca en este medio en el que la instalación y los nuevos materiales son prácticamente inexistentes. Su trabajo, a base de intervenciones y modificaciones temporales en la ciudad, juega con una poética que en nada tiene que ver con la de los anteriores. Es el único artista que ha conseguido modificar, aún temporalmente, el rostro de la ciudad, como sucedió en su manifestación en el acueducto en el mes de marzo de este año.

Hay una franca preferencia, a la hora de exponer, por la figuración. De hecho, en las muestras del *Torreón* abundan los ejemplos del más tradicional paisajismo (J. Unturbe; L. Tablada de Diego), vertiente en la que justamente encontramos una tradición de años de aprendizaje y que han seguido cultivando artistas de esta década con acierto. Nada que ver, por supuesto, con concepciones novedosas, sino, más bien, con el desarrollo del virtuosismo técnico y formal como único valor.

Dentro de la figuración, ciertos creadores, como Fernando Rodrigo o José M. Contreras, se mueven cercanos al realismo, el primero de ellos, al hiperrealismo.

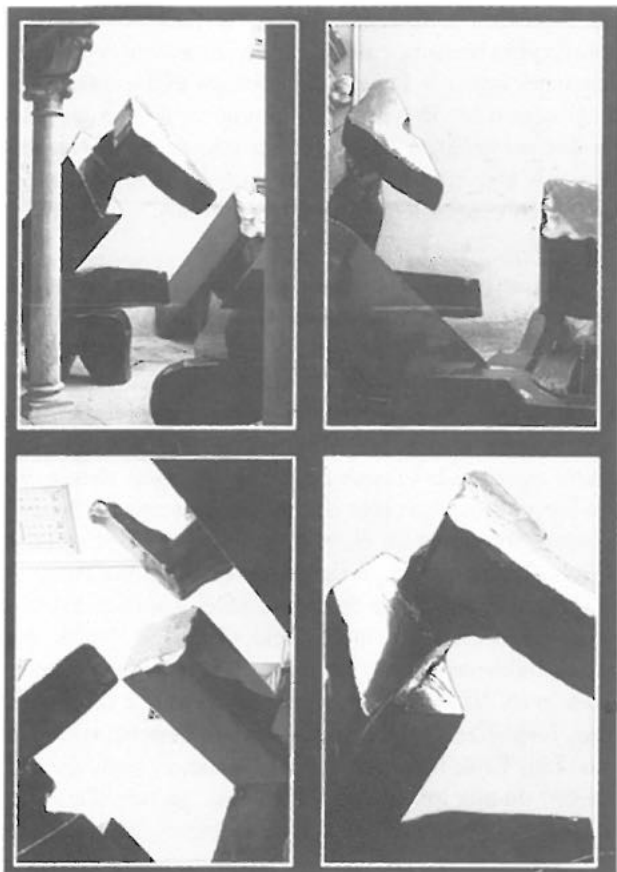
Forman todos parte de un grupo vinculado a la Escuela de San Fernando que trata de dar un enfoque nuevo, con temas y tratamiento actuales, a la figuración. Artistas como Clara Gangutia o Roberto González, que forman parte de este ámbito, han conseguido penetrar en los circuitos internacionales y darse a conocer como un grupo compacto. Tanto Contreras como Rodrigo quizá no hayan conseguido un éxito tan grande como el de sus compañeros, pero, sin duda, tienen una gran calidad.

Javier Mazorra, refiriéndose precisamente a F. Rodrigo, califica su pintura de surrealista por la manera irreal de organizar el entorno alrededor de bellísimas arquitecturas. De hecho, un filón de artistas de entre los que han expuesto en los '80 en Segovia, acuden a esta poética frecuentemente. Tanto creadores jóvenes como menos jóvenes —sobre todo estos últimos— gustan recrear ambientes y situaciones irreales, y se puede decir que esta tradición de lo onírico ha arraigado en Segovia muy fuertemente. Hay un grupo de artistas, cuya plenitud se centra en los años sesenta-setenta, entre los cuales se encuentran F. Lorenzo Tardón o J. G. de la Torre, que vivieron el renacer del surrealismo y de las culturas sudamericanas como una gran novedad. De hecho, creemos que no es exagerado afirmar que el mundo cultural sudamericano, con todo lo que supuso de novedad hace ya tres décadas, influyó decisivamente en estos artistas, no sólo a través de imágenes, sino también por contactos personales. No hay que olvidar que intelectuales de la talla de Julio Cortázar visitaron Segovia y a sus creadores, dejando una huella profunda.

Casi todos estos artistas parten de la más clara tradición hispánica, expresionista, temperamental, en un intento de superar y trascender la realidad. Antonio Ma-

1. A. Martín, nota alusiva a Moro en *El Adelantado de Segovia*, 26 de marzo de 1990, p. 3.

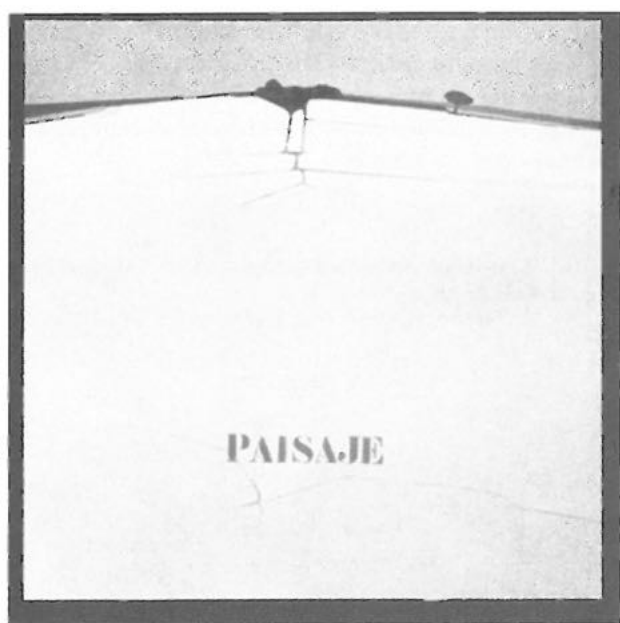
2. A. Tanarro, «Crítica de M. Montoya sobre individual en L. Casa del Siglo XV» en *El Adelantado de Segovia*, 25 de mayo 1990.



Mono "Un espacio de 9 x 4 x 3 para un escultor"



Bermejo



Cristóbal Higuera



Mon Montoya

drigal, hablando de la pintura de Mesa E. Drake, y evocando sus comienzos, comenta: «Poníamos todo el empeño en que nuestros cuadros se pareciesen lo menos posible a la realidad, pues era la única forma de que la realidad dejase de ser tan cursi —con aquellas puestas de sol en forma de huevo frito— y comenzase a parecerse a nuestros cuadros»³. Mesa Drake o A. Madrigal, parten de Ortega Muñoz y B. Palencia. Tardón, en cambio, bebe de las fuentes del expresionismo más nuestro, de Goya y Solana.

Este grupo de artistas, hoy, aún siendo objeto de frecuentes revisiones-homenaje, y participando en la vida activa de la ciudad, se encuentra desfasado, tanto en lo personal como en lo formal, de las nuevas propuestas de hoy. De hecho, en un texto de A. Tanarro sobre Jesús G. de la Torre, se habla de ARCO 85 y se afirma que allí se exhiben «graffiti sin futuro»⁴.

Los artistas de esta generación viven como algo ajeno la situación de Segovia. Evocan frecuentemente sus sueños de juventud truncados y sienten que han perdido su identidad al intentar acercarse a lo que se hace en otras partes, pero sin aportar originalidad. Sienten, en una palabra, como ajenos, muchos problemas de los ochenta.

Un expresionismo menos desgarrado es la vía escogida por artistas de generaciones jóvenes, de los que Carlos León, que expuso en *La Casa del Siglo XV* en 1984, es un ejemplo. Ellos se reconocen en un universo plenamente actual y sus referencias son claramente distintas de las de los anteriores. Ante todo, la huella de Kiefer está presente en casi todos ellos, pero también creadores como Ceccobelli o Sicilia tienen mucho que ver en su trabajo. Es abrumadora la cantidad de plásticos que exponen en Segovia que han tomado este camino. Muchos de ellos, tienen su primera oportunidad en las Becas de Paisaje, con cuyos artistas se suele organizar en el *Torreón de Lozoya* una colectiva. Sin embargo, pocos son los que llegan a tener gran interés. La mayoría camina por surcos ya trazados por otros.

Los lenguajes alejados de la figuración —sean estos del signo que sean— han tenido cuantitativamente una representación menor. Sin embargo, artistas ya consagrados han tenido cabida en las individuales de esta década. Son gente de la talla de José M. Iglesias, E. Salamanca, o Yraola, todos con lenguajes muy personales. De ellos se puede decir que sólo Yraola ha tenido repercusión en Segovia. Para los demás, sus exposiciones aquí han sido sólo una más, y realmente no parece que hayan dejado mucha huella en los creadores más jóvenes, que siguen generalmente más unidos a la figuración.

Por regla general hemos hablado de pintura al hablar de Arte en Segovia, y es que realmente es este cam-

po el que más se ha desarrollado y mostrado, frente a una minúscula escultura y una práctica inexistencia de otros lenguajes como la instalación. Buenos escultores, como F. Sinaga o M. D'Amico han tenido cabida en las salas de *la Casa del Siglo XV*, pero han sido minoría. No obstante, la escultura que se ha presentado ha sido bastante actual en cuanto lenguajes y tratamientos.

La actividad artística en Segovia durante estos últimos diez años, ha sido, quizás, una etapa intermedia. Se ha partido de una situación (los setenta) de total desilusión que es innegable. Artistas de la altura de Mon Montoya, con un discurso personal, se han visto relegados en los circuitos nacionales. Montoya, se ha dedicado a impartir clases en la Escuela de Artes y Oficios, siendo una de las personas que más empuje da a las nuevas generaciones. Sin embargo, él, y su grupo, conocidos como el Grupo Bienal por su participación en la de São Paulo de 1977, surgieron en un momento en el que empezaban a pisar fuerte artistas como Barceló, Campano, Sicilia, Navarro Baldeweg, etc, y no fueron capaces de responder a ese reto. Vinculados a la galería Kreisler 2 de Madrid (hoy Jorge Kreisler), hoy son un grupo de artistas (Baixeras, Luis Cruz Hernández, F. Bermejo, F. Sánchez Calderón) de una innegable calidad que, presumiblemente, formarán e influirán en los jóvenes creadores para superar la apatía de estos últimos años.

De esta situación de desencanto, se ha pasado a otra de mediocridad en la que no parece que hayan surgido nuevos valores. Sin embargo, Segovia tiene un sustrato artístico de calidad innegable, y creemos que, con un poco de formación y ayuda, se podría sacar adelante a creadores nuevos. Se trataría de canalizar dicho sustrato y tratar de liberarlo de viejos discursos, conduciéndolo a nuevos lenguajes y, en una palabra, a la propia originalidad del creador. Es de esperar que, por otra parte, *la Casa del Siglo XV*, continuará realizando la excelente labor que hasta ahora ha llevado a cabo, y el *Torreón*, con su magnífico emplazamiento y sus indudables medios, se arriesgue un poco más en sus elecciones. De este modo, y poco a poco, se pasaría a una situación más alentadora en la que por fin tuvieran reconocimiento tantos buenos artistas —unos más en vanguardia, otros francamente menos— que trabajan hoy allí.

3. A. Madrigal, «Mesa Esteban Drake» en AA.VV., 1954-1985, Segovia, Caja de Ahorros, 1985, p. 63.

4. A. Tanarro, «Jesús G. de la Torre», en AA.VV., 1954-1985, op. cit., p. 74.

EXPOSICIONES ARTÍSTICAS EN BADAJOZ: ATENEO PACENSE 1904-1938

Carmen Araya Iglesias

Entrados ya en el siglo XX, la primera Sociedad que formó las filas del nuevo siglo, uniéndose al resto que configuraban el ambiente artístico de la ciudad (Sociedad Económica de Amigos del País, Liceo de Artesanos y Casino de Badajoz), será sin duda el Ateneo Pacense, el cual es para nosotros el alma mater del arte pacense hasta la Guerra Civil, momento de su agonía y muerte.

Nos sorprende que una Institución como ésta, no haya recibido el trato historiográfico que merecía. Muy someras referencias encontramos sobre él, a excepción de una reedición del discurso leído por su Vicepresidente, Regino de Miguel¹, en la apertura del Curso Académico 1903-1904; o la voz que Cintia Campos Guarino le dedica en la Gran Enciclopedia Extremeña².

Conscientes de esta labor histórica, recogemos a través de la prensa local la puntual noticia sobre el Ateneo. El papel del Ateneo desde su fundación en el año 1902 fue de total relevancia para la ciudad y para su ambiente artístico. Movidos por este interés, reseñamos ahora como funcionó esta Institución y su desarrollo a lo largo de sus cerca de cuarenta años de existencia.

ORÍGENES E HISTORIA DEL ATENEO PACENSE

Aunque existieron en la ciudad a lo largo del siglo XIX varias sociedades con el nombre de Ateneo³, el que nos ocupa creció al amparo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en el año 1902. Las primeras pinceladas comienzan a darse durante el año 1900⁴. Siendo la prensa local, la encargada de plantear la necesidad de que la ciudad de Badajoz contara con un Ateneo.

La primera reunión de su Junta Directiva debió ser en el año 1901, según se reseñó en el periódico local «La Coalición»⁵. Sabemos que se celebró en los salones de la Económica, contando con la asistencia de los primeros socios y acordando redactar el Reglamento y el nombra-

miento del primer Presidente en la persona de D. Felipe Muriel. Después de esta primera reunión vio la luz al año siguiente (1902), bajo el amparo de todas las demás Sociedades y de las subvenciones económicas de la Diputación y del Ayuntamiento Pacense⁶.



Prensa pacense (1900-1950)

1. R. de Miguel y Guerra, «Ateneo Científico y Literario de Badajoz», Badajoz 1903, *Revista Nuevo Alor*, n. 1, marzo 1983.

2. C. Campos Guarino, «Ateneo de Badajoz», *Gran Enciclopedia extremeña*, tomo I, EDEX, Mérida 1989 (p. 309).

3. Según Francisca Rosique, ya existía en 1882 un Ateneo Pacense. F. Rosique Navarro, «Historia Civil y procesos económico-sociales», *Historia de la Baja Extremadura*, tomo II, Badajoz 1986.

4. Periódico pacense «La Coalición» (27 abril 1900). Cita al periódico «El Aromo», que debió ser el primero que lanzó la idea. El cual no hemos podido localizar.

5. Periódico «La Coalición» (18 diciembre 1901): «Ateneo de Badajoz. El lunes por la tarde se reunieron en el local de la Económica

un buen número de Socios del naciente Ateneo de Badajoz para aprobación del Reglamento. La Junta Directiva estaba dirigida por D. Felipe Muriel».

6. Libro de Actas de la Diputación Provincial. Año 1902 (sesión 14 de octubre 1902). Folio 53: «Al Ateneo Científico y Literario de Badajoz, para contribuir a su sostenimiento...2.000 ptas.» Capítulo Presupuestos para el año 1903. Archivo de la Diputación de Badajoz. Libro de Actas Municipales, año 1902 (sesión 22 de diciembre 1902). Archivo Municipal de Badajoz: «Subvención por una sola vez al Ateneo Científico de esta capital...» «El Ateneo va a impartir clases gratuitas a los obreros, para lo cual el Ayuntamiento le concede una modesta subvención de 750 ptas. por una sola vez».

Toda la prensa local trató la noticia de la inauguración del Ateneo⁷. Teniendo lugar el acto el domingo 26 de enero de 1902, en el Paraninfo del Instituto General Técnico. Con un recital de poesía («Canto a la Patria»); actuación de la Orquesta del Maestro López y discursos del Sr. Presidente D. Felipe Muriel Gallardo y del Alcalde de la ciudad en esos años, D. Ignacio Santos Redondo; el cual hizo referencia al insigne extremeño José Moreno Nieto (1823-1882), que según el citado Santos Redondo, fundó el primer Ateneo en Extremadura. De grandioso y sobresaliente fue titulado por la prensa el acto de inauguración, contando con la asistencia de todas las autoridades locales y del público en general.

UBICACIÓN

Fueron sus primeras instalaciones las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País, sitas en la calle Francisco Pizarro, de Badajoz, hasta el año 1903, fecha en que fue construido el nuevo edificio de la calle San Juan números 7 y 9. Contó con varias dependencias: Salón de Sesiones, Patio y Biblioteca. Aquí permaneció hasta el año 1927, en que tuvo que trasladarse a la Calle Doctor Lobato número 7 por dificultades con el propietario del inmueble. Volviendo, hacia 1932, de nuevo a la Calle San Juan, aunque ahora a un nuevo inmueble sito en



Calle de San Juan números 7 y 9, antigua sede del Ateneo Pacense

7. «La Región Extremeña» (28 enero 1902). «Nuevo Diario de Badajoz» (28 enero 1902). «La Coalición» (28 enero 1902). «El Correo de Extremadura» (3 febrero 1902).

8. «Nuevo Diario de Badajoz» (28 diciembre 1902).

9. «La Coalición» (26 enero 1903). Aparece la Convocatoria firmada y fechada en «Badajoz 20 de enero de 1903». Presidente Ignacio Santos Redondo-Secretario, López Moreno.

el número 24, donde permaneció hasta su desaparición, según se constata por las noticias de prensa de esos años.

VIDA DEL ATENEO: PRESIDENTES, JUNTAS DIRECTIVAS Y ACTIVIDADES

A partir del 1 de enero de 1903, disponiendo ya de sus instalaciones propias, se procedió a su puesta en marcha. Contó con tres secciones⁸, que celebraban reuniones los lunes y sábados. El resto de la jornada laboral, se dedicó a ciclos de conferencias para ilustrar a la clase obrera, que fue en definitiva uno de los móviles para su creación, ya que primaba un espíritu ilustrado de que estas clases populares pudieran acercarse a la cultura. Fueron impartidas cuatro asignaturas con una periodicidad de una vez por semana cada una. Estas actividades económicas contaron desde sus inicios con el apoyo académicas de la Diputación y del Ayuntamiento pacense, que, como en otras muchas iniciativas, estuvieron presentes a lo largo de estos años de resurgir artístico y cultural de la ciudad.

Se estableció que la matrícula fuera gratuita, garantizando con ello el acceso de las clases obreras. Comenzaron el 1 de febrero de 1903, pudiendo inscribirse todos aquellos que superaran los «doce años de edad»; en la nueva sede de la calle San Juan número 7, piso principal⁹.

La Junta Directiva de este año 1903, estuvo configurada por: «Presidente, D. Ignacio Santos Redondo (el cual sería después Alcalde la ciudad, desde 1905 a 1907); Secretario, Sr. López Merino; Vicepresidente, D. Regino de Miguel y Guerra»¹⁰.

La lección de apertura de este Curso Académico (1903-1904), se celebró el domingo 13 de octubre de 1903, con la asistencia de toda la intelectualidad pacense, y revistiendo el acto una gran solemnidad. Fue pronunciada por el entonces Vicepresidente, el citado D. Regino de Miguel¹¹. Tremendamente sustancioso por la calidad y claridad de sus ideas. Nos plantea Regino de Miguel que ya han transcurrido dos años de existencia y que es por tanto el momento de cuestionarse el camino a seguir.

Hace balance de las primeras sesiones celebradas en la ya citada Sociedad Económica. Recuerda las inestimables gestiones del primer Presidente D. Felipe Muriel. Pero se plantea que este Ateneo fue fundado según las huellas de los ya existentes en España (el primero que se fundó fue el de Madrid en 1835), por lo que se hace necesario ahora hacer una reflexión sobre la realidad pacense, y dice: «En una ciudad donde los intelectuales viven de una profesión a la que han de supeditar sus aficiones y las predilectas tareas de su espíritu...»

10. *Op. cit.*, nota 9.

11. *Op. cit.*, nota 1.

Con esta nueva andadura, emprendió el Ateneo su gratísima labor, por una ciudad atrasada a la que era necesario convulsionar. Creemos que las palabras de Regino de Miguel, calaron hondamente en los socios ateneístas, iniciándose a partir del año 1904 una de sus más dignas actividades como fueron las «Exposiciones Regionales de Arte». Junto a esta faceta artística continuó el Ateneo Pacense con sus ciclos de conferencias, tertulias y todo tipo de actividades que pudieran revertir en sus socios y en el pueblo pacense: «Cultura y Libertad», lema en que se fundamentó su labor.

POLÍTICA DE EXPOSICIONES

Transcurría en estos años, determinada por dos grandes frentes: los Certámenes Nacionales y las Directrices que desde la Academia de España en Roma nos marcaban y proyectaban nuestros artistas allí residentes, desde ella sus obras se introducían en el mercado europeo y en los grandes circuitos artísticos (Alemania, Austria, Hungría, Francia, Suecia e Inglaterra)¹².

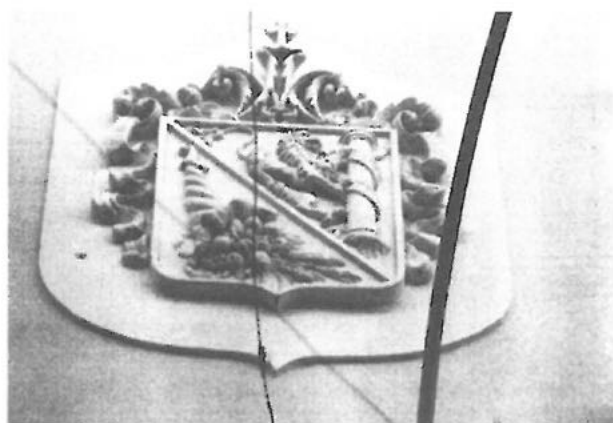
Ambos pilares determinaron la actividad artística española y por ende de Extremadura. Nuestros artistas estuvieron presentes en los citados acontecimientos. Como fue el caso del pintor de Fuente de Cantos Nicolás Megía (1845-1917), el cual estuvo como pensionado por la Diputación de Badajoz, primero en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, siendo discípulo de José Casado del Alisal (Palencia, 1832-Madrid, 1886), lo que debió influir para que ampliara estudios en la Academia de España en Roma desde 1873 hasta 1875. Coincidiendo con la toma de posesión de Casado del Alisal de la Dirección del Centro, y correspondiéndole el honor de ser su primer Director (desde el 1 de febrero de 1874). Nos cabe por tanto a nuestra región el honor de haber estado representados en el primer Curso Académico de este eminente Centro en la persona del maestro Nicolás Megía.

Su experiencia debió calar profundamente en los artistas de la primera mitad del siglo XX, los cuales buscaron la ayuda pertinente de las instituciones públicas, llegando a ocupar en 1921 y 1933, respectivamente, las pensiones de Paisaje en la persona de Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera, 1896, Rfo de Janeiro 1977) y la de Escultura en Enrique Pérez Comendador (Hervás 1900-Madrid 1982). Alcanzando este último la Dirección a partir del año 1935, hasta su jubilación.

Con respecto a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que eran uno de los pilares para poder alcanzar la fama e incluso para poder llegar a disfrutar de las pensiones en Roma. Estas, según el insuperable trabajo de Bernardino de Pantorba¹³, se sucedieron desde 1856 hasta 1968 de forma incondicional. Sirviendo para mantener el pulso de las artes; tendencias y nuevos nombres de la escena artística española.

12. Luis Quesada, *Pintores andaluces de la escuela de Roma (1870-1990)*. Catálogo de la Exposición. Banco Bilbao-Vizcaya, Sevilla 1989.

13. Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. Madrid 1980.



Escudo de la antigua sede del Ateneo Pacense

La presencia de la generación artística pacense de la primera mitad del siglo XX, será una constante desde el año 1904, ya que fue ésta la primera ocasión, en que figuraron obras de Hermoso (1883-1963) y Covarsí (1885-1951). Supondrá para el ambiente artístico pacense una fecha doblemente memorable, al dar comienzo en la ciudad de Badajoz las Muestras Ateneístas. Anterior a esta fecha, poco interés demostró la prensa local por el tema expositivo.

Se produjo primero la Nacional de Bellas Artes, inaugurándose el día 16 de mayo de 1904 en el Palacio de Artes e Industrias de Madrid, con la asistencia de la Familia Real y de las autoridades. Siendo para Bernardino de Pantorba «una de las de mayor categoría artística»¹⁴. Los extremeños Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí figuraron con nueve obras el primero y una el segundo, junto a Vázquez Díaz, Gutiérrez Solana y José M.^a Salaverría, también en su primera ocasión. La Sección de Escultura estuvo representada por el extremeño Aurelio Cabrera (1870-1939). Sólo Eugenio Hermoso consiguió abrir la brecha por la concesión de la Medalla de Tercera Clase por su obra «Estudio» (1903), que más tarde titularía «La muchacha haciendo media» (hoy en el Museo de Bellas Artes de Cádiz).

Formaban la generación artística nacional los nombres de Eduardo Chicharro, Ramón Casas, Enrique Martínez Cubellas, Manuel Benedito y Álvarez de Sotomayor, entre otros. Algunos de ellos con el halo de pensionados de la Academia de España en Roma.

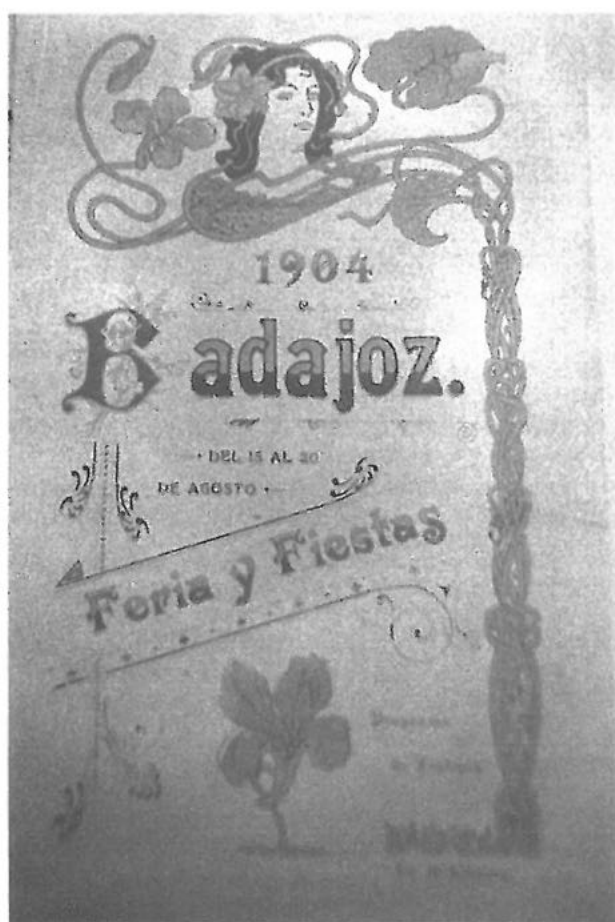
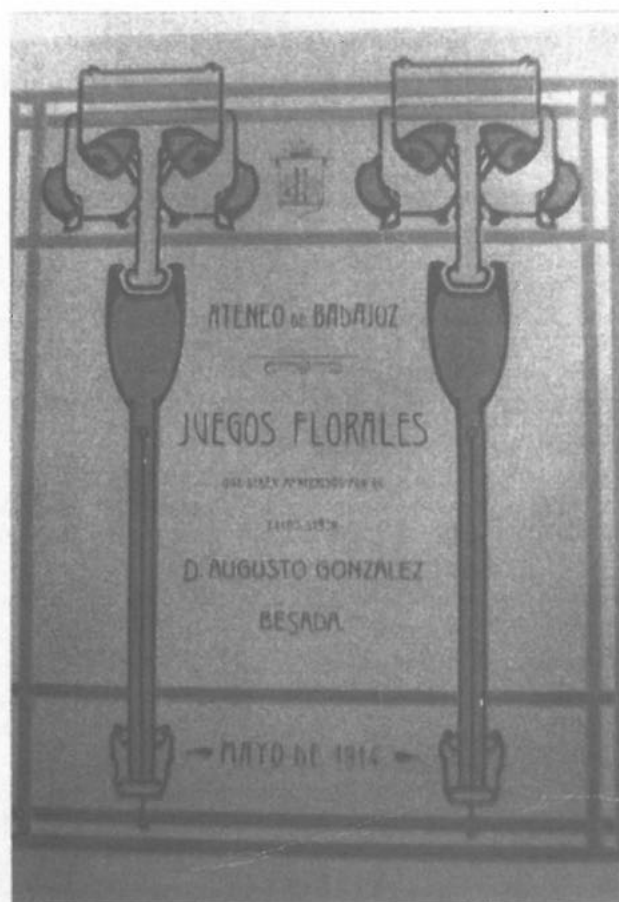
La propia prensa recogió todo este florecimiento artístico, la presencia de nuestros artistas y el ambiente que se respiraba desde Madrid¹⁵.

CERTÁMENES

Pero lo que verdaderamente interesó a la prensa y al público pacense, fue conocer hasta los más mínimos

14. *Op. cit.*, nota 13.

15. «Nuevo Diario» (viernes 20 mayo 1904). Recoge el artículo firmado por José M.^a Marabotto, sobre los artistas extremeños.



Programas de Exposiciones y Juegos Florales organizados por el Ateneo Pacense. Años 1904, 1908 y 1914

detalles el acontecimiento local de la organización de la Exposición Artística del Ateneo.

Aunque las Bases de la Convocatoria no se hicieron públicas hasta el día 7 de abril de 1904¹⁶: «La Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Badajoz abre una Exposición de obras artísticas y de aplicación a las artes gráficas, con arreglo a las siguientes bases:

1. Esta Exposición acogerá obras originales o copias de escultura y grabados en hueco, pintura por cualquier procedimiento, dibujo, etc...

2. Las obras se presentarán por sus autores o propietarios...

3. La Exposición será provincial...

4. La Comisión receptora se reserva la facultad de excluir aquellas obras que por su temática...

5. Esta Sociedad hará en su local, de la Calle de San Juan números 7 y 9, la instalación de las obras presentadas...

Firmada y fechada en Badajoz, 5 de abril de 1904. El Secretario, ANTONIO ARQUEROS».

No exenta de polémicas y de rencillas localistas, discurrió la organización de esta primera exposición pacense. Ocupando la presidencia del Ateneo el Sr. D. Felipe Muriel, el cual tuvo que sostener con los Directores de los periódicos «Nuevo Diario» y «La Región Extremeña» controvertidas sesiones para decidir su ubicación jurado y características de la misma. La eterna polémica sobre si debía ser provincial o regional, se suscitó indefectiblemente.

Por fin, el día 14 de agosto de 1904, quedó inaugurada a las doce de la mañana, formando parte del programa de Ferias y Fiestas de la ciudad, que se celebraron entre los días 14 y 20 de agosto¹⁷.

El Catálogo estuvo configurado tanto por artistas consagrados como por artistas noveles, destacando entre otros¹⁸: «Pintura: D. Juan Carmona —«En la Sacristía»; «Segundas chupadas» y «Tipo extremeño»... Adelardo Covarsí: «Rompiendo marinos»; «Mercedita»; «Cabeza de estudio»; «Desnudo»; «Afición literaria»; «Un árabe» (premiada con la Segunda Medalla en la Exposición de Béjar); «Paisaje alrededor de Badajoz»... hasta un total de once obras.

Figuraron también D. Manuel Badillo (1846-1921) y D. José Pérez Jiménez (1887-1967).

La Sección de Escultura estuvo detentada por Aurelio Cabrera y por su hermano Regino Cabrera.

La Sección de Fotografía contó con la obra de Garrorrena y de Martínez. No faltando la presencia femenina, de las jóvenes alumnas de la Escuela de Artes y Oficios, como Julia Carballo, Piedad Serra, Polonia Cañada

y Consuelo Calderón. Siendo tratadas por la prensa como meras aficionadas¹⁹.

Por la disposición de Secciones que presenta el Catálogo, vemos que se intentó seguir las directrices marcadas por las Nacionales de Bellas Artes. Fuera de concurso figuraron las obras de Nicolás Megía, Felipe Checa y Eugenio Hermoso. Los dos primeros por ser artistas consagrados, y Hermoso por su reciente galardón en la citada Nacional de 1904. El fallo del Jurado dictaminó que la Primera Medalla fuera para Adelardo Covarsí, por su obra «Charcas del Guadiana», que ocupaba el número 85 del Catálogo.

La crítica fue realizada por Felipe Checa (1844-1906), bajo el seudónimo de «Orbaneja»²⁰.

Fueron, por tanto, unos gloriosos inicios para el mundo expositivo y para la ciudad de Badajoz. Contando con el apoyo económico de la Diputación y del Ayuntamiento²¹, así como de toda la prensa local.

Estos certámenes se mantuvieron ininterrumpidamente cada dos años, coincidiendo siempre con las Ferias y Fiestas de la ciudad. Celebrándose hasta un total de XI Muestras entre Provinciales y Regionales. Así como un variado elenco de exposiciones monográficas que solían intercalarse en los años intermedios entre las muestras regionales. Acogiendo en sus salas a todos los artistas, temáticas y técnicas que tuvieran alguna representatividad en las artes extremeñas. De la última muestra que tenemos referencia es la acaecida el año 1935, con obras del pintor Antonio Sánchez Corraliza²², con un total de 110, entre paisajes y retratos de temática regionalista.

Esta misma labor fue compartida desde 1931 con otra digna sociedad pacense, la recién creada «Asociación de la Prensa», la cual organizó diversas muestras monográficas desde abril de 1931, en sus elegantes salones de la calle Moreno Nieto número 7. Algunas de las más significativas fueron²³:

Adelardo Covarsí (7 de abril 1931).

Manuel Antolín Romero de Tejada (28 abril 1931).

Felipe Checa (mayo 1931).

Artistas Noveles y Pensionados de la Diputación (noviembre 1931).

La Guerra Civil arrasó con todo este mundo artístico pacense, no volviendo a revitalizarse hasta el año 1942, con la inauguración de las salas de exposiciones en la Sociedad Casino de Badajoz, fundada en el año 1841 y con una enorme vigencia en la ciudad, junto al Liceo de Artesanos (fundado en 1852); Centro Obrero; Ateneo y la citada Asociación de la Prensa, entre otras. Su nueva trayectoria artística se inició con una «Exposición Home-

16. «Nuevo Diario de Badajoz» (7 abril 1904).

17. Programa de Festejos año 1904. Ayuntamiento de Badajoz: «Se celebrarán dianas, desfiles militares, conciertos de música en el Teatro López de Ayala, corridas de toros (Montes y Gallito)». Apareció también reseñado en el periódico «Nuevo Diario» (13 agosto 1904).

18. «Nuevo Diario de Badajoz» (varios números de agosto y septiembre del año 1904).

19. Ibídem nota 18. De Julia Carballo, trata F. Pedraja Muñoz, «Las artes plásticas en el siglo XIX», *Historia de la Baja Extremadura*, Tomo II, Badajoz, 1986.

20. Felipe Checa («Orbaneja») fue la figura más representativa de las artes pacenses dentro del siglo XIX, ha sido objeto de estudio

por F. Pedraja Muñoz, *Las artes plásticas en el siglo XIX*, op. cit., nota 19. Su faceta como crítico la desarrolló a través de las páginas del periódico «Nuevo Diario» (1 septiembre 1904).

21. Libro de Actas Municipales. Año 1904 (sesión 4 y 11 de julio de 1904). Se recoge la subvención de «mil pesetas». Libro de Actas Diputación Provincial (sesión 21 noviembre 1904). Capítulo 12. Folio 64. Presupuestos: «Subvención al Ateneo... 2.000 pesetas».

22. «Hoy» (22 junio 1935).

23. *La Libertad* (varios números del año 1931). Revista del Centro de Estudios Extremeños, Tomo I, año 1931 (*Noticias*, p. 126).

naje a Eugenio Hermoso», con motivo de su reciente nombramiento, junto al literato José López Prudencio, como «Hijos Predilectos de la Provincia», el día 12 de octubre de 1942²⁴.

Contó por todo ello la ciudad de Badajoz, durante la primera mitad del siglo XX, con una amplia labor ex-

positiva, la cual ha sido objeto de estudio por nuestra parte, configurando un apartado de la Tesis Doctoral que presentamos en la Universidad de Sevilla en estos días.

24. Revista del Centro de Estudios Extremeños. Año 1942 (p. 349).

LA COLONIA ARTÍSTICA DE MUROS DE NALÓN

Javier Barón Thaidigsmann

Las colonias de pintores suponen, en el siglo XIX, un nuevo modelo de producción artística, vinculado a zonas hasta entonces periféricas en el desarrollo de la pintura. En España la situación de las artes había dependido hasta el último cuarto del siglo XIX del centro madrileño, pero la nueva poética naturalista y el empeño de reflejar en su variedad los diferentes paisajes favorecieron el desarrollo de la pintura en las distintas regiones españolas. En Asturias, además, la actividad industrializada, que en el último tercio del siglo alcanza su mayor auge, va acompañada del surgimiento de una clase burguesa con capacidad para adquirir pintura. La colonia de Muros (una de las más importantes en España como, ya en su tiempo, se reconoció¹) supuso así, en la región, la oportunidad de crear un foco artístico de resonancia nacional.

Tuvo su origen en el grupo de jóvenes que, en torno a las clases del Círculo de Bellas Artes de Madrid, aglutinó el pintor Casto Plasencia, cuyas dotes como maestro eran excelentes². En 1880 Plasencia era Presidente de la sección de Clases del Círculo y Alfredo Perea Secretario; también figuraban como socios en esa temprana fecha Agustín Lhardy, Daniel Perea, Tomás Campuzano, Tomás Muñoz Lucena, Cecilio Pla y Fernando Polak, que habrían de formar parte, después, de la colonia³. Repetidas veces en la correspondencia de Plasencia la hermana de su discípulo murense Tomás García Sampedro se alude al hecho de que en el Círculo se habla frecuentemente de Asturias y de la colonia⁴. Esa vinculación entre el Círculo de Bellas Artes y una experiencia como la de Muros es peculiar, y marginal con respecto al tipo de enseñanza oficial que se ofrecía en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Otra nota común existente entre los pintores de la colonia era el hecho de que

muchos de ellos habían coincidido en Roma. Así, Luis Romea, Maximino Peña, Tomás García Sampedro, Cecilio Pla. Allí también se daba entre los estudiantes pareja camaradería y hábitos de trabajo en común. En los veranos entre 1884 (año en que acudieron por primera vez Plasencia, Alfredo Perea y Tomás Campuzano)⁵ y 1890 (año en que la muerte de Plasencia dispersó la colonia) se reunieron pintores en Muros, junto a la desembocadura del Nalón; fueron, además de los citados, José Robles, Antonio Cordero, Luis Bertodano, Adolfo Marín, Francisco Alcántara, Rafael de la Torre, Julián Ibarbia, Ángel Andrade, Marcelina Poncela y Ontoria, Vicente Bas. El más regular fue Plasencia, que llegó a Asturias, cada verano desde 1884 hasta 1889 a finales de junio (salvo en 1887 que lo hizo a principios de julio). Como con frecuencia destinaban los artistas las obras allí pintadas a las Exposiciones Nacionales y del Círculo de Bellas Artes, tuvo la colonia una gran difusión, especialmente entre 1887 y 1892. La belleza y variedad de este paisaje atrajo también, en diversos momentos, a otros pintores que no formaban parte de la colonia: Antonio Muñoz Degraín, Juan Luna Novicio, Telesforo Fernández Cuevas, Juan Antonio Benlliure y Joaquín Sorolla entre otros⁶.

Muros ofrecía una naturaleza que reunía todas las variantes posibles para un paisajista: marina con playas, acantilados e islas; puerto (San Esteban de Pravia y el cercano de Cudillero), ría y estero (la desembocadura del Nalón), pueblo y aldea (San Esteban y los barrios de Muros), monte bajo, bosque, altos (Monteagudo, Somado). Los pintores sacaron partida de esta variedad, que también reflejan las descripciones de la desembocadura del Nalón: «todo este trozo de río, visto desde el alto de Muros o desde el Praviano, es de un aspecto seductor: las

1. Dejando aparte numerosas menciones de la prensa, todos los tratadistas de la pintura española del siglo XIX citan la colonia. Pero sólo las publicaciones de Félix G. Fierro («En recuerdo de Casto Plasencia», *Arte Español*, Madrid 1943, 1 y 2 trimestres, pp. 1-5 —separata—), Juan Fernández Llana (*Tomás García Sampedro*, Ignacio Suárez Llanos, Oviedo, 1979, pp. 51-70), José Tolívar Faes (*José Robles, pintor de Asturias*, Oviedo, 1984, pp. 51-60) y Esteban Casado Alcalde (*La Academia Española en Roma*, Madrid 1987, pp. 875-881) han dado noticias sobre ella.

2. Señalaba al respecto Rafael Balsa de la Vega, que estudió con él: «Dos maestros he conocido, Häs y Plasencia, a quienes jamás desanimó la torpeza de sus discípulos. Ambos en lugar de pasar por alto en las correcciones a aquellos muchachos que tenían como negados para toda labor artística, deteníanse en su enseñanza y les infundían aliento, viendo de arrancar un chispazo inteligente» (R. Balsa de la Vega, «Carlos de Häs», *La Ilustración Artística*, XVII, n. 872, Barcelona, 12 de septiembre de 1898, p. 587).

3. *Apuntes de la Primera Exposición del Círculo de Bellas Artes con dibujos originales de los autores*, Madrid 1880, p. 71.

4. Recogemos esa correspondencia en *El pintor Tomás García Sampedro (1860-1937)* (en prensa).

5. Indicamos aquí las noticias más antiguas respecto a la primera estancia de Plasencia en Muros. A finales de junio se le esperaba en Muros (*El Carbayón*, Oviedo 26 de junio de 1884); le invitó su discípulo Tomás García Sampedro (Ricardo Blanco Asenjo, «Desde el estudio de Plasencia», *El Carbayón*, 19 de octubre de 1890). Recorrió Asturias con Perea y Campuzano, pintando varios cuadritos (*El Carbayón*, 7 de julio de 1884). Ese año también estuvo José Robles, que llegó a Asturias a finales de agosto (*El Carbayón*, 1 de septiembre de 1884).

6. Recogemos puntualmente estos datos y parte de los que aquí se dan en nuestra tesis doctoral, dirigida por el prof. Germán Ramallo Asensio, *La pintura asturiana durante la Restauración* (Oviedo, 1989).

brumas del mar velan un poco su color azul y lo aplacan, lo platean. El poblado de La Arena parece un juguete de casas tiradas a capricho sobre la playa y entre eucaliptus; el montículo donde se alzan los restos del antiguo castillo está casi rodeado de agua tranquila, en la que se refleja. Tiene el río en esta parte una grandiosidad que encaja muy bien con el resto del paisaje: es ancho, sosegado, llega a insinuarse entre los sembrados de maíz que hay cerca de las junqueras, y en algunos trozos corre lentamente bajo la umbría de los alisos y sauces de la orilla»⁷. A este lugar solía referirse Plasencia con el calificativo de «la Arcadia», tópico entre las colonias. Por otra parte su situación, cercana a los núcleos más poblados de Asturias (Aviles, Oviedo, Gijón) la convertía en lugar de paso o veraneo para la burguesía asturiana. Allí veraneó el mayor coleccionista asturiano de pintura del siglo XIX, Anselmo González del Valle. Muy cerca, en El Pito, edificó Fortunato Selgas su mansión, que albergaba numerosas obras de arte; Selgas encargaría a Plasencia la ejecución de varios lienzos decorativos, en uno de los cuales (*La Noche*) se hallaba trabajando antes de fallecer.

Plasencia se hospedaba, como revelan sus cartas, en la casa que había hecho construir, en el barrio murense de la Pumariega, el cuñado de su discípulo García Sampedro, Gumersindo Rodríguez Núñez, indiano y negociante. En agradecimiento, decoró en 1887 el comedor con pinturas de inspiración pompeyana. Pudo también haber acogido García Sampedro a algún artista más en su casa pero la mayoría hubieron de buscarse otros alojamientos en el propio Muros o en San Esteban. En el primer caso recurrían a la fonda llamada El Parador, que presentaba además el aliciente de la belleza y donaire de la hija del dueño, Engracia Menéndez, con la que José Robles, mucho mayor que ella, terminaría casándose después de haberla ensalzado en sus pinturas y poesías. En San Esteban llegó a alquilar una casita Agustín Lhardy. Plasencia, que buscaba sitios amplios donde pudieran reunirse los artistas, animaba a Demetria García Sampedro a habilitar como viviendas edificios de uso industrial que poseía en aquella localidad, conminándola a «decidirse a levantar el piso sobre los almacenes, de este modo todos podrían habitar en una misma casa y con olgura».

Decía también: «En fin, que yo me propongo dar vida a S. Esteban y trabajaremos para ello». En este sentido, la iniciativa más importante fue el intento por conseguir unos terrenos junto al Nalón, para edificar su propio estudio junto con los de sus discípulos. Ya en 1886 señalaba Robles que Plasencia pensaba entonces «construir un *horrio* para pasar los veranos» allí. Dos años después el propio Robles relata (y ello indica que era motivo de comentario en la colonia) una ensoñación en la que «en un terreno galantemente cedido por el Marqués de Muros, veía los nidos de la colonia de artistas, multitud de fantásticas construcciones (de verano), hórreos, paneras, obeliscos, casitas de poeta con jardines y flores»⁸.

Respecto a los terrenos, Constantino Fernández Vallín, Marqués de Muros, sabedor del deseo de Plasencia de fundar una colonia, cedió 2.500 metros cuadrados de su propiedad en la margen izquierda del Nalón, con vistas muy pintorescas. El programa, en el que colaborarían los Selgas, era edificar «un pabellón central, para estudio y salón de reunión en forma de chalet, construcción suiza que tanto se presta a hermoear los paisajes, viviendas artísticas en otras construcciones, que conserven la forma de nuestras paneras y hórreos, presentando sus fachadas hacia la ría; una especie de paseo o terraza paralela a la orilla del Nalón, y sus embarcaderos para la flotilla de los artistas, que son también incansables cazadores y amantes de la pesca». «Para facilitar la reunión del Congreso artístico, en las márgenes de Nalón, arriba descritas, durante los meses venideros, de Julio y Agosto, ha puesto á disposición del fundador Sr. Plasencia por dichos meses, un chalet de su propiedad, el Sr. Marqués de Muros». Única condición era la inmediata realización del pensamiento de la colonia⁹. Por la correspondencia del pintor se tiene noticia de ofrecimientos de algún vecino de Muros, como fue el caso de Celedonio Díaz, gran terrateniente de la localidad, para aumentar las donaciones. Sin embargo, lo que se trató de conseguir fue una donación del Ministerio de Fomento de 18.376 metros cuadrados de marismas que habría que desecar. Ese espacio, ocho veces mayor que el de la cesión inicial, hubiera permitido llevar a cabo un proyecto de enorme interés. En carta de Plasencia a Demetria García Sampedro de febrero (o poco antes) de 1889 dice: «De mis marismas marchan bien; anteayer contestó el Gobernador de Oviedo a la carta que del ministerio se le escribió rogándole active el despacho del espediente, dice q^e. lo actibara todo lo que este de su parte». En otra de marzo o abril de 1889: «Nada sé más de lo q^e. le tengo dicho de las marismas, hoy es sábado día de recepción en el estudio, veremos si viene el Sr. Martí á darme alguna noticia». En otra de septiembre de 1889: «Me boy con Martí á el M^o. de Fomento para lo de las marismas. El Marques de Muros me dijo la oferta de D. Celedonio Díaz para todo lo q^e. pueda ocurrir para la Colonia; yo di las gracias por su atención no aceptando por haber hablado ya con Manuel sobre el particular. Todavía no he recibido los planos de D. Fortunato Selgas; en este terreno por lo tanto estamos lo mismo, no así en cuanto á trabajos q^e. aquí hacemos pues se ha tomado aquí tambien con entusiasmo la idea de la Colonia y es probable q^e. un diputado hable de ello en el Congreso, y se haga una ley especial para la Colonia, dándole garantía y preeminencias».

El 12 de octubre de ese año de 1889 se presentó el proyecto de desecación en el Gobierno Civil de la provincia de Oviedo¹⁰. En carta escrita por entonces dice el pintor: «Tube noticias el otro día de Oviedo anunciándome q. el espediente de las marismas está ya tramitándose en dicha capital». Poco después, en enero de 1890, el Ayuntamiento de Muros tomó el acuerdo de informar

7. José de Villalán, *Topografía médica del Concejo de Soto del Barco*, Madrid 1932, pp. 18-19. Otra descripción exhaustiva, de tono más poético y de la misma época de la colonia puede verse en Ángel Pulido, «Desembocadura del Nalón. Soto del Barco. Muros», en Octavio Bellmunt & Fermín Canella, *Asturias*, vol. III, Gijón 1900, pp. 9-49.

8. «Desde Muros de Pravia», *El Carbayón*, 14 de agosto de 1886. «Ida y vuelta. Un sueño» *El Carbayón*, 29 de agosto de 1888.

9. Anónimo, «Colonia "Plasencia de Muros"», *El Carbayón*, 24 de septiembre de 1888.

10. *El Carbayón*, 12 de octubre de 1889.



Casto Plasencia: Desembocadura del Nalón. T. 19 x 32. Madrid, col. particular



Luis Bertodano: Campesinas. L. 37 x 44. Santander, col. particular



Tomás Muñoz Lucena: Maruja. L. 85 x 120. Madrid, comercio

favorablemente acerca del proyecto de desecación de los casi veinte mil metros cuadrados¹¹.

En otra carta entre febrero y abril de 1890 dice: «De la cesión de los terrenos q^e. quiero para la colonia sigue su marcha, con tanto plano y documentos y cosas q^e asus-

11. Félix G. Fierro, *art. cit.*

12. *El Carbayón*, 18 de marzo de 1890.

13. A la muerte de Plasencia señalaba un redactor anónimo, pero que debía de ser Francisco Alcántara, en *El Globo* (Madrid, 19 de mayo de 1890): «Uno (de sus discípulos), el predilecto, Tomás García Sampedro, artista de sólidas cualidades, posee el carácter firme necesario para ser piedra angular de la nueva iglesia naturalista fundada por

ta, me aseguran que todos los *papelotes* estarán listos para cuando llegue la época de mi marcha, ¡¡¡Dios lo haga!!!». Respecto a su propio estudio, llegó a recibir los planos de Fortunato Selgas; Plasencia los pasó a un amigo arquitecto «para la cuestión del tejado q^e ha de ser de hierro y cristales». Sin embargo, el Consejo Provincial de Agricultura, Industria y Comercio devolvió sin informe los expedientes de la concesión en su reunión del 18 de marzo¹². La muerte de Plasencia el 18 de mayo de ese año arruinó definitivamente el proyecto, pues a pesar de que debió de tener empeño García Sampedro en reunir a sus compañeros y continuar el proyecto del maestro, como entonces se sugirió¹³, y a pesar de que su hermano Manuel era entonces Alcalde de Muros, nada se hizo sino dar el nombre de Plasencia a una calle. Poco después el proyecto sólo era recordado periódicamente por alguno de los antiguos asistentes a la colonia, y por una placa que en la carretera a San Esteban indicaba al viajero la inicial donación del Marqués de Muros¹⁴.

La vida que los artistas hacían era no sólo de trabajo sino de amigables expansiones. Excursiones en bote o a pie, caza y pesca constituían las aficiones principales. En cuanto a Plasencia la cinegética era la mayor; señala



Tomás García Sampedro: Pastora en la costa de Muros. L. 80 x 53. Madrid, col. particular

Plasencia». Proponía el articulista que el Marqués de la Vega de Armijo, mecenas de Plasencia, protegiese también la colonia, y que Ricardo Cordero aglutinase a los discípulos en ella.

14. Archivo Municipal de Muros, Libro de actas de 1885 a 1889, fol. 26, sesión ordinaria del 2 de agosto de 1890. Ricardo Blanco Asenjo, «Mis recuerdos de Asturias», *El Carbayón*, 21 de noviembre de 1893, José Robles, «Casto Plasencia», *El Carbayón*, 29 de mayo de 1890.

Robles: «su gran ocupación era la caza, en la que he de confesar no es tan fuerte como en la pintura»¹⁵. Siguiendo el modelo de asociaciones de artistas que desde los Nazarenos se había implantado a lo largo de todo el siglo XIX, la fraternidad era uno de los elementos más característicos. Decía Robles, a propósito de las excelentes comidas a que invitaba Lhardy con viandas que traía del célebre restaurante: «entre artistas, no hay tuyo ni mío; todo es de todos». Eran frecuentes grandes caminatas, a veces nocturnas, con cánticos¹⁶. La vestimenta de los miembros de la colonia era casi igual, a la francesa: «Los otros andan desparramados por cuevas, calles y callejones de San Esteban, con sus blancos quitasoles, alegrando al paisaje, rodeados de chicos que se les cae la baba de admiración, y algo que sale de cauces superiores de entusiasmo, con el vistoso traje de la colonia, camisa de franela, faja de seda roja o blanca, cinturón de cuero, polainas o botas blancas y fieltro *mou*»¹⁷.

La relación con los modelos era también significativa. Se sentían halagados de posar para los artistas; especialmente Plasencia, que tenía un genio franco y sencillo, despertaba la simpatía de las gentes del pueblo. La mayoría eran mujeres jóvenes. Cuando Plasencia murió sus modelos de Muros enviaron una corona de hojas de helecho y hiedra. Por otro lado estas relaciones presentan algún punto sumamente característico, bien ilustrado por el hecho que narra Balsa de la Vega, acaecido en la época en que Plasencia pintaba en Galicia con Pradilla. Entonces se habría enamorado de una jovencísima muchacha y ésta de él, sin otra consecuencia aparente que la de despertar su recuerdo en el artista una vaga melancolía. Algo muy similar ocurrió a su discípulo García Sampedro con una joven llamada Encarnación Valdés y apodada la Calandria¹⁸.

Había, en efecto, una comunicación especial entre los pintores y sus modelos femeninos; solían elegir a aquella entre las aldeanas más humildes cuya fisonomía, al par que agraciada, pareciera más espiritual. Acostumbraban a tomarla como modelo en distintos cuadros a veces varios artistas. En Muros de Nalón la más popular, que había protagonizado cuadros de Plasencia, Robles, Lhardy, Marín, Perea y Campuzano, falleció de grave enfermedad en 1891, asociando su memoria el arte y la tristeza¹⁹. En muchas de las obras de Plasencia y de sus discípulos se advierte una asociación entre espiritualidad

(a veces, como en *La enamorada de Dios* que pintó para León XIII, explícitamente religiosa), melancolía y belleza unidas a una técnica naturalista. Las referencias iconográficas y estilísticas son, con claridad, francesas, especialmente las obras de Jules Bastien-Lepage y, sobre todo, Jules Breton. Los propios artistas de la colonia citaban a este último como referencia. Así Robles recuerda a Breton a propósito de Plasencia y también respecto a su propio proyecto de establecerse en Asturias para «nuevo Jules Breton, llegar a ser el pintor de la vida sencilla»²⁰; por su parte, García Sampedro, tenía una colección de fotografías de óleos de este pintor.

Otra muestra de ese gusto por la sencillez y lo popular la da el hecho de que, a pesar de que en el amplio círculo de amigos se celebraban veladas musicales con el concurso de intérpretes a veces destacados, a Plasencia la música que más le entusiasmaba era la de «los primitivos cantos asturianos», mostrando gran emoción cuando se entonaban²¹. Ello recuerda, ciertamente, la valoración de Tolstoi (acaso el pensador más cercano a las bases estéticas que sustentaban las colonias) del canto del campesino frente a la música culta; también los pintores predilectos de Tolstoi eran los de Plasencia: Jules Breton, Millet, Bastien-Lepage, así como su creencia en el entusiasmo («contagio artístico») como criterio del arte verdadero²².

El deseo de sinceridad y de seguimiento estricto de la naturaleza se advierte también en las propias declaraciones de Plasencia. Tras visitar la Exposición Universal de París de 1889 comentó a sus amigos: «He ido a vencerme de que voy por buen camino; pensé que no debía buscar la verdad fuera de la naturaleza, y los pintores ingleses me lo afirmaron, y gran parte de los franceses lo mismo. La pintura, como el arte en general, necesita vivir la mitad del año entre los bosques con labriegos y al lado del mar con las gaviotas»²³.

Plasencia creía que una sinceridad completa requería un estudio muy minucioso del natural; por ello adoptó una factura lenta y cuidadosa, que contrastaba enormemente con la pincelada amplia y briosa que había usado en la pintura decorativa. Tal procedimiento llamaba la atención a discípulos (que procuraban imitarlo, aunque sin llegar a sus extremos) y amigos²⁴. Hasta tal punto llevaba su escrupulosa factura que, en ocasiones, tar-

15. «Desde Muros de Pravia», *El Carbayón*, 23 de octubre de 1885.

16. «Noche de insomnio», *El Carbayón*, 11 de julio de 1888. Véase Nikolaus Pevsner, *Las Academias de arte* (1940), trad. cast. Madrid 1982, pp. 141 y ss.

17. «En todas partes», *El Carbayón*, 16 de agosto de 1888. Esta vestimenta llamó al principio la atención en lugar, produciendo algún rechazo: «empapados hasta los huesos pedimos hospitalidad en la primera posada; con frases y maneras no muy lisonjeras, ésta nos fue negada, porque, según supimos después, efecto de lo artístico y original de *notre tenue*, nos tomaron por cómicos» (José Robles, «Desde Muros de Pravia», *El Carbayón*, 28 de octubre de 1885).

18. Eusebio Martínez de Velasco, «En memoria de Casto Plasencia», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, n. XXII, Madrid, 30 de mayo de 1890, p. 331. R. Balsa de la Vega, «Semblanza», *La Ilustración Artística*, XIV, n. 687, Barcelona, 25 de febrero de 1895, p. 164.

19. *Asturias. Revista del Centro de Asturianos*, VII, n. 75, Madrid, 1 de marzo de 1891, p. 15. Esa misma relación sentimental se pone

de manifiesto en los recuerdos de Ricardo Blanco referentes a la muerte de modelos de la colonia (Ricardo Blanco Asenjo, «Mis recuerdos de Asturias», *El Carbayón*, 21 de noviembre de 1893).

20. «Desde Muros de Pravia», *El Carbayón*, 23 de octubre de 1885; «Contrastes. Recuerdos de un lunático», *El Carbayón*, 5 de enero de 1888.

21. José Robles, «En todas partes», *El Carbayón*, 16 de agosto de 1888.

22. León Tolstoi, *¿Qué es el Arte?*, trad. cast. Barcelona, eds. Maucci, s.a., pp. 169, 208. Véase, sobre Tolstoi y las colonias artísticas: Michael Jacobs, *The Good and Simple Life*, Oxford, 1985, p. 14.

23. R. Balsa de la Vega, «Casto Plasencia», *La Ilustración Artística*, XII, n. 618, Barcelona, 30 de octubre de 1893, p. 701.

24. Señalaba Ricardo Blanco: «Ciertamente es que Plasencia, descontentadizo como pocos, borra más que pinta, y un detalle lo repite todas las veces que su escrupulosidad artística se lo exige» (R. Blanco Asenjo, «Desde Asturias. La colonia artística de Muros de Pravia», *El Carbayón*, 12 de septiembre de 1887).

daba todo un verano en concluir una obra de pequeño formato, obligándose luego a venderla en alto precio²⁵.

Podría pensarse que el cultivo del paisaje era principal entre los pintores de la colonia, pero más frecuente e importante era el cuadro de costumbres. Se observa así un claro residuo académico de la valoración preeminente de la figura. La cercanía a Breton y a Bastien-Lepage es aquí muy evidente, tanto en un sentido ideológico como formal. Confluyen, sin separarse claramente, aspectos de carácter religioso, social y (quizá de un modo menos visible) un cierto sentimentalismo vagamente sensual. El resultado estético era algo difuso; ya a Breton le reprocharon los críticos su tibieza²⁶.

Por otro lado, la fidelidad a unos mismos principios y la misma proximidad de los artistas en su tarea, produjeron un aire de familia en estas producciones de la colonia que no pasó inadvertido cuando fueron presentadas a las exposiciones madrileñas. Se dijo, por ejemplo: «Tampoco faltarán recetas de seguro éxito para el aderezo de “ensaladas asturianas” con sus correspondientes *hórreos*, sus enramadas nebulosas y sus apacibles bosques al estilo de Plasencia, Plá y Lhardy, maestros en el género»²⁷. Pueden seguirse claramente los modelos. Por poner un ejemplo, premiado en la Exposición Nacional de 1890, *A la caída de la tarde* (Madrid, Palacio de la Presidencia), obra de García Sampedro de 1889, está tomada de *El canto de la alondra* (Chicago, Art Institut), obra de Jules Breton presentada al Salón de París de 1885. También hay gran semejanza entre las *Segadoras* de Pla, García Sampedro y Muñoz Lucena.

En todas las obras aparece una composición muy estructurada, con figuras a veces de carácter monumental

(más estilizadas en la obra de los discípulos que en la de Plasencia, fiel a su ideal de formas pujantes), de suaves rasgos redondeados, con tendencia a formar óvalos perfectos en los rostros, que presentan expresiones de ensoñación. Mucha importancia tiene la práctica de preparar bocetos de las obras, la firmeza del dibujo, el modelado, establecido por cuidadosa gradación lumínica, la importancia del gris y el acabado (*fini*) perfecto, aspectos todos que había teorizado y puesto en práctica Breton²⁸. La atmósfera aparece velada en suaves tonos azules, rosas o grises plateados.

Todo ello muestra un deseo de buscar un fundamento académico y naturalista a la vez para la práctica de una pintura arraigada en la plasmación de las costumbres campesinas, sin una originalidad estilística clara. Existen paralelos notables con las obras de pintores del norte, fueron catalanes como Dionís Baixeras y Joan Llimona; vascos, como Ignacio Ugarte y Anselmo Guinea; o gallegos como Silvio Fernández y Alfredo Souto. Ya en su tiempo se advirtió la propagación de este tipo de pintura por estas regiones norteañas y algunas del sur (sobre todo el foco en torno a Alcalá de Guadaira y en ciertas obras de Luis Jiménez Aranda)²⁹.

Para terminar, cabe resaltar la gran dependencia de esta colonia, si se compara con los ejemplos de Olot y del Cercle Artístic de Sant Lluc con respecto a la figura del maestro; una vez desaparecido se dispersa y sólo en las obras del discípulo local, García Sampedro, perduran sus temas y estilo. Aquí la experiencia en la región periférica se asentaba demasiado en el prestigio (obtenido en el centro) por su principal maestro.

25. R. Balsa de la Vega, *Artistas y críticos españoles*, Madrid, 1891, p. 27. En una carta a Demetria García Sampedro sin fecha pero hacia febrero de 1887 señala Plasencia: «Le participo q^e. vendí el *Mentidero* en 3.000 duros para América ahora me falta dar salida al de este año». (El de se año era la obra que titulaba *Las lavanderas*).

26. «M. Jules Breton représente en peinture ce que sous Louis-Philippe on appelait le just milieu en politique; il est assez savant pour marcher vers son but sans hésitation et assez poète pour impressionner avec une simple figure de paysanne» (Albert Wolff, 1885 *Figaro-Salon*,

Paris, 1885, p. 15). En el fondo Breton y Bastien-Lepage eran los continuadores de artistas como Armand Gautier, François Bonvin y Alphonse Legros, que cultivaron aquel género en la generación anterior.

27. Rodrigo Soriano, «La exposición del Círculo de Bellas Artes II», *La Época*, Madrid 10 de junio de 1896.

28. Jules Breton, *Un peintre paysan*, París 1896, p. 209; *La Peinture. Les lois essentielles*, París, 1904², pp. 10, 52-54, 58, 62.

29. R. Balsa de la Vega, *Los Bucólicos (la pintura de costumbres rurales en España)*, Barcelona 1892, pp. 57, 88.

COSTUMBRISMO Y REALISMO EN LA OBRA DE JOSÉ BENLLIURE GIL (1855-1937)

Victoria Bonet Solves

La obra de José Benlliure posee una temática de tal amplitud que desafía la labor del historiador del tema. A lo largo de su carrera practicó, con mayor o menor fortuna, los más variados géneros: retrato, paisaje, pintura religiosa, histórica, fantástica y costumbrista, no sólo porque le permitió alcanzar multitud de éxitos y no menos galardones en el panorama internacional, sino también porque sufrió una interesante evolución íntimamente ligada a la propia de la pintura del siglo XIX.

José Benlliure y Gil nació en El Cabañal (Valencia) en 1855. Su padre, Juan Antonio Benlliure, fue un modesto pintor-decorador que introdujo a José en el arte, al permitirle que le acompañara en los diversos encargos y colaborar en pequeños detalles. Muy joven aún, como era costumbre entonces, entró a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. No parece que el paso por dicha institución dejara huella alguna en la formación de su estilo. Por aquel entonces la academia estaba introduciendo los nuevos sistemas de enseñanza al aire libre aplicados en San Fernando, pero tan sólo una asignatura, Perspectiva y Paisaje, incluida en los cursos superiores. No es difícil, pues, suponer que el pequeño artista aprendiera únicamente los rudimentos prácticos de la pintura y muy poco del trabajo artístico frente al natural¹.

El maestro indiscutible de Benlliure fue el pintor valenciano Francisco Domingo Marqués (1842-1920). Domingo había intentado, con éxito, romper con los academicismos y poner en práctica un concepto de realismo próximo al de la pintura barroca española². Fueron estas pinturas de tintes realistas las que impresionaron profundamente a Benlliure cuando entró a trabajar en el estudio de Domingo:

«La vista de tantas obras notabilísimas me hizo dar un paso en el arte, me hizo ver mejor el natural»³.

En el taller de su maestro aprendió a valorar la importancia de la pintura frente al modelo auténtico y a buscar referencias a la realidad incluso en los cuadros de com-

posición. Sin embargo, allí conoció también la otra faceta pictórica de Domingo: los cuadros coloristas de pequeño tamaño con asuntos de género y resueltos con minuciosidad, cuadros inspirados claramente en la obra de Meissonier⁴.

Hacia 1872, gracias a un pequeño premio concedido por la Diputación Provincial de Valencia, se trasladó a París. Desgraciadamente su estancia en la capital francesa muy breve a causa de una enfermedad precisamente cuando había tenido la oportunidad de conocer con el famoso marchante francés Albert Goupil. Ciertamente Goupil le hubiera facilitado la difícil carrera que acababa de iniciar puesto que poseía importantes contactos en toda Europa y para un artista novel como Benlliure su ayuda le hubiera garantizado un triunfo seguro⁵.

En París, Benlliure se haría cargo de la situación del mercado artístico y del éxito creciente de la pintura de género de factura cuidadosa y que habían puesto de moda Meissonier y el español Mariano Fortuny. Una vez en España, decidido a seguir esta línea pictórica y a convertirse en un afamado artista, optó por marchar a Madrid. En la capital española abrió un estudio en la Platería Martínez, en cuyo edificio existía una exposición permanente, y empezó a practicar el «tableautin» con bastante fortuna⁶.

Las pinturas de esta época, de las que no nos restan títulos aunque sí testimonios personales, pueden calificarse de costumbristas si aceptamos la vaga definición que hace F. M. Tubino:

«Escenas de la vida individual y colectiva que no entran en el cuadro de historia»⁷.

En Madrid pintaba, sobre todo, escenas cotidianas creadas en la imaginación del artista y narradas con la minuciosidad que exigía este tipo de obras. Aunque estas pequeñas tablas eran compuestas y terminadas en el taller de Benlliure se puede reconocer en ellas un cierto grado de realismo, realismo que reside principalmente en el aspecto formal.

1. En los escritos autobiográficos donde narra sus comienzos omite completamente la experiencia académica. José Benlliure, *Notas autobiográficas*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

2. C. Gracia, «La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920», en *La aventura del triunfo* (1986), p. 168. El cuadro de Domingo titulado «Santa Clara», dentro de esta tendencia, obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid 1871.

3. J. Benlliure, *Escritos en Roma. 1885. Memorias de mi vida*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

4. C. Gracia, «Francisco Domingo y el mercado de la High Class Painting», *Fragmentos. Siglo XIX*, 15-16, 1989, pp. 132-39.

5. De su experiencia parisina, habla en una entrevista realizada por un periódico catalán, *La veu de Catalunya*, 25 de enero de 1928.

6. «La Exposición la dirigía D. Pedro Bosch... Allí nos cedió un estudio... y solíamos exponer nuestros trabajos que con bastante facilidad se vendían», J. Benlliure, *Platerías*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

7. F. M. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la península* (1871), p. 60.

José Benlliure, como los pintores de su tiempo, no completaba la obra directamente frente al natural. En algunos casos el artista valenciano extraía concienzudos estudios de distintos lugares para componer los escenarios donde se desarrollaban los acontecimientos. A estos fondos añadía después diversas figuras tomadas de modelos reales:

«Hicimos un viaje a Toledo y ahí pinte el Claustro de la Catedral, en el que puse luego en Madrid dos figuras, dos monjas, una joven que llevaba a otra del brazo muy viejecita. Para la joven me sirvió de modelo la muger de un torero...»⁸.

Con este sistema de trabajo el pintor demuestra el interés por mantenerse fiel a las enseñanzas de su maestro y, ante todo, mostrar en su pintura la máxima sinceridad posible en un asunto que había compuesto de memoria.

No siempre Benlliure poseía suficiente peculio para realizar viajes o para pagar a las modelos, por ellos comenzó a emplear un recurso muy frecuente entonces, incluso entre aquellos que se preciaban de ser realistas: la fotografía. Desde que ésta fuera mejorada por el procedimiento de Daguerre en 1839, los artistas vieron las posibilidades que les ofrecían⁹. La adaptaron a sus necesidades y con su utilización no sólo solucionaron el problema económico, siempre difícil para la mayoría de pintores, sino que también ampliaron de modo extraordinario el campo temático de la pintura.

En Valencia la fotografía gozó de gran éxito desde el primer momento y rápidamente surgieron en la ciudad numerosos establecimientos¹⁰. En ellos se realizaban retratos y escenas con varias personas, en ocasiones coloreadas para dar mayor realismo, paisajes, cuadros de artistas consagrados y otros de pintores contemporáneos¹¹.

José Benlliure no dudó en utilizar la técnica fotográfica desde el principio. Primero copiando cuadros de artistas conocidos Meissonier, por ejemplo, —tal vez para poner en práctica algunos métodos pictóricos aprendidos—. Con el tiempo descubrió el valor que poseía para su propia producción: por una parte le permitía mantener la sinceridad artística que tanto estimaba y, por otro lado, enriquecía el caudal de temas de género que el público exigía entonces. Empleaba así las fotografías de interiores para representar fondos realistas en los que desenvolvían sus personajes:

«Has hecho fotografías dices y yo quisiera una colección de fondos de patios, posadas y esas cosas que

me pudieran servir para hacer una colección de pequeñas cosas»¹².

También trabajaba con instantáneas en las que aparecían grupos de gentes en distintas actitudes y situaciones para captar mejor gestos y movimientos:

«Si puedes hacer alguna fotografía de los toros que me pudieran servir, por ejemplo el movimiento de la gente cuando huye o lo que te parezca, me gustaría»¹³.

Múltiples son las razones que llevaron al pintor valenciano a usar la fotografía como método eficaz para la realización de sus cuadros. En sus inicios la vio como fuente de estudio y como alivio para su quebrada economía, puesto que le dispensaba de contratar modelos sin detrimento del verismo de sus pinturas. Consagrado ya como pintor, para Benlliure las instantáneas satisfacían la necesidad de un catálogo de asuntos amplio y, además, su uso le proporcionaba más horas para cumplir con los numerosos encargos recibidos.

El ambiente competitivo de los círculos artísticos madrileños no parece haber gustado a nuestro pintor, de carácter más bien débil¹⁴. Optó entonces por marcharse al extranjero, concretamente a Roma, donde había una importante colonia de pintores españoles, entre ellos su amigo Ignacio Pinazo Camarlench. Con el dinero obtenido por una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1878 Benlliure se trasladó a la capital italiana.

El artista llegó a Roma en el año 1879, dispuesto a conseguir el aplauso unánime de sus compatriotas con una primera medalla en el certamen nacional madrileño. En un modesto estudio compartido, se embarcó en una gran obra de tema histórico: el momento en que los tripulantes de la nave de Colón avistaban tierra. Los meses pasaban y los pocos ahorros del pintor se iban agotando. Fue entonces cuando tomó la decisión, trascendental en su carrera, de fragmentar el ambicioso proyecto histórico y pintar diversas obras de género con costumbres españolas.

Cuando Benlliure se estableció en Roma el espíritu y la obra de Mariano Fortuny seguían vivos¹⁵. Los artistas españoles imitaban sin reparos el estilo del pintor de Reus, atraídos por los pingües beneficios que les reportaba. Existía, además, un amplísimo público que seguía solicitando esas pequeñas obras preciosistas y plenas de rico colorido.

de objetos que se han presentado a la exposición pública que celebra la Sociedad Económica de Amigos del País en diciembre de 1851 (1851), ed. fac., 1980, pp. 30-31.

12. J. Benlliure, *Carta a su hijo José Benlliure Ortiz, también pintor. 6 de octubre de 1912*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

13. J. Benlliure, *Carta a su hijo José Benlliure Ortiz*. Sin fecha. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

14. Esa competitividad llevaba incluso a algunos artistas a producir desperfectos en los cuadros de otros compañeros para impedir su venta. Benlliure cuenta una triste anécdota en este sentido, J. Benlliure, *Platerías*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

15. La extraordinaria popularidad de Fortuny se hace patente en el emotivo homenaje que Emilio Calvi hace del artista recientemente fallecido. E. Calvi, «Mariano Fortuny», *Nuova Antologia*, vol. CLIII, pp. 513-520.

8. J. Benlliure, *Platerías*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

9. En Francia e Inglaterra fue adaptada inmediatamente en el arte. A. Scharf, *Art and Photography* (1986). En Italia, ya en 1859 exaltaban su uso para el arte. P. Selvatico, «Su vanteggi che la fotografia può portare all'arte», en *Scritti sull'arte* (1859), pp. 337-341. En España, Gato de Lema, también en 1859, escribía: «El pintor tiene este mayor y mejor criterio de verdad, debido a los adelantos prácticos de las ciencias físicas», N. Gato de Lema, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1859).

10. H. Huguet Chanza, «La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935», en *Congrés d'Historia de la Ciutat de València*, vol. III, Valencia, 1988.

11. Esta variedad de asuntos se observa en las fotografías exhibidas por Pascual Pérez en la exposición valenciana de 1851. *Catálogo*

José Benlliure pronto se granjeó la fama entre la colonia de pintores españoles. Sus pinturas no fueron un mero reflejo de las de su antecesor, Fortuny, sino que supieron imprimirles un estilo personal.

Las obras de Benlliure ganaron en pintoresquismo respecto a los asuntos de su etapa madrileña: españolas con traje típico tocando un instrumento, calles abarrotadas de gentes sacadas más de la imaginación del que nunca visitó España que inspiradas en la realidad de su país, soldados del siglo XVII dispuestos a olvidar la guerra bebiendo alegremente una jarra de vino o sacerdotes integrándose cordialmente entre sus feligreses¹⁶.

A esta temática pintoresca Benlliure añadió un nuevo género: los cuadros de asunto oriental que Fortuny había popularizado ya en el mercado artístico de Roma. Si bien podemos criticar a Benlliure por la falsa imagen que dio de España en el costumbrismo pintoresco de sus obras romanas, no deben olvidarse los viajes que realizó a Tánger para reflejar con mayor veracidad el ambiente, la vida, las costumbres y las gentes de aquellos países, manteniéndose de este modo fiel a sus modestos principios realistas.

Las pinturas de esta época demuestran la extraordinaria habilidad de José Benlliure con el pincel. El toque, minucioso en las figuras y casi meticuloso en rostros y ropajes, se diluye en una pincelada más suelta y fragmentada en los objetos secundarios, sin perder jamás el detallismo que caracteriza estas obras. El colorido posee una gran riqueza de paleta, brillante pero sin estridencias, en la que cabe destacar la maestría del artista para crear una amplia gama de tonos con un solo color. El pintor sabe componer, además, unos personajes tan cuidadosamente concebidos en todos sus aspectos que resultaban creíbles para los compradores. Esto último concuerda con la escrupulosidad de su labor artística:

«He aprovechado para comprar ropas de mujer que son muy bonitas, ahora estoy buscando de niño porque pienso pintar una escuela»¹⁷.

No es de extrañar que con todos estos ingredientes la producción de nuestro artista fuera disputada entre los marchantes europeos¹⁸. A pesar de ello y de la extraordinaria calidad de las pinturas, lo realizado entonces puede considerarse entre lo menos personal de su carrera artística.

En Roma José Benlliure conoció al famoso pintor italiano Domenico Morelli (1826-1901), líder de la escuela de pintura surgida en Nápoles en la segunda mitad del siglo XIX, conocida como «Scuola de Posillipo»¹⁹. La amistad con Morelli supuso para Benlliure el descubrimiento de un nuevo campo de investigación pictórica y

también un reencuentro con la pintura al aire libre que al artista valenciano había abandonado tiempo atrás.

Junto a Morelli, Benlliure cultivó un repertorio de temas de materia fantástica. Así las obras del pintor valenciano se poblaron de brujas, demonios, fuegos sobrenaturales, apariciones fantasmagólicas y gatos enfurecidos. Obviamente, ante estos asuntos el pintor no podía encontrar referencia real alguna y tuvo que servirse de un recurso muy común entonces, es decir, el inspirarse en un texto o en fragmento literario que después transcribía en colores sobre un lienzo. De este modo, la palabra escrita se convertía para el artista en documento histórico y, desde su punto de vista, aquella confería a su obra el mismo grado de realismo que en las telas tomadas frente a la naturaleza misma²⁰. Producto de esta nueva fuente de inspiración fue una de las obras más grandes de Benlliure, *La Visión del Colosseo*, una inmensa fantasmagoría que le granjeó importantes premios en su país y en el extranjero.

Al mismo tiempo que Benlliure popularizaba este género fantástico con un estimulante éxito, el artista italiano le inculcaba de nuevo el interés por la pintura ante el natural. El grupo de artistas encabezado por Morelli ponía en práctica este método frente a las costas mediterráneas y es muy probable que su ejemplo incitara a Benlliure a hacer otro tanto. De esta época se conserva una pequeña tabla titulada *Falconara Marittima Adriatica*²¹ en la cual, aunque no retrata el paisaje napolitano, si parece haber puesto en práctica las enseñanzas de su escuela pictórica. La rapidez de ejecución que delata la pincelada suelta y la incompleta composición de la escena demuestra no sólo que la obra fue realizada sino también terminada frente al paisaje real.

Aunque Benlliure vivía muy atado económicamente a los clientes extranjeros que le obligaban a mantener ese falso costumbrismo españolista en los cuadros:

«tememos que el interior de una taberna sera un fondo un poco oscuro y triste, especialmente en nuestro clima... y que tendrá la amabilidad de probarmelo mandandome pronto un otro apunte que comportara mas luz y alegría»²².

era consciente de que algo estaba comenzando a cambiar en el panorama artística español y europeo. La popularidad de la pintura de género empezaba a amainar, y a finales del siglo XIX se apreciaba más entre los círculos entendidos un tipo de obra en las que no sólo se hiciera presente un verismo formal sino que también el contenido respondiera a una realidad más próxima al público.

Un compatriota y amigo suyo, Joaquín Sorolla Bastida, cosechaba entonces triunfo tras triunfo. Benlliure

16. *Taberna con personaje, Partida de cartas, El reparto del botín, La tertulia del señor cura*.

17. J. Benlliure, *Carta a María Ortiz, su mujer. 15 de noviembre de 1897*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

18. Benlliure firmó en 1872 un contrato muy ventajoso con el célebre comerciante inglés Martin Colnaghi.

19. No se puede concretar la relación entre ambos pintores a través de la documentación, pero sí se sabe de ella por referencias indirectas. En algunas fuentes se comenta una conocida carta de Morelli, publicada en 1887, alabando la obra de Benlliure. C. Sarthou Carreres, «José Benlliure Gil», *Museum*, 1918-20, pp. 377-382.

20. Entre los documentos del pintor hay copiados fragmentos de obras de autores del siglo XVII, de la Biblia, sobre todo del Apocalipsis, y diversos textos de procesos inquisitoriales como el caso de las brujas de Fuenterrabía.

21. *Falconara*, 1892. O/t. 22 x 32. Firma: ángulo inferior derecho. Inscripción: *Falconara Marittima Adriatica* J. Benlliure, 1892. Agosta. Firma: ang. inf. der. Casa-Museo Benlliure. Cat. n. 57. M. A. Catalá; R. Martín, *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Benlliure* (1984), p. 77.

22. S. Wedell, *Carta a José Benlliure. Hamburgo, 21 de enero de 1895*. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

decidió dirigir sus miras hacia las nuevas tendencias artísticas y, sin renunciar a un estilo ya formado, dio un nuevo rumbo a su producción basada en una búsqueda de autenticidad pictórica absoluta.

En 1894, Augusto Comas y Blanco (1862-1953), pintor paisajista y crítico de arte, escribe a Benlliure ofreciéndole un interesante consejo:

«Roma es una ciudad que el artista debe visitar, pero no vivir... haciendo un arte de comercio. Debes establecerte aquí en Madrid... pintando costumbres españolas sobre el terreno, no con modelos de profesión sino con tipos del país que visten sus trajes, que representan sus tipos y sobre el fondo en que estas se mueven a diario...déjate ya de Roma, vénte a España a hacer un arte sincero y real»²³.

Comas le propuso diversos lugares como Burgos, Soria, Ávila y Toledo, pero Benlliure no quería cometer otro error y comprendió que, si en verdad era necesario representar las costumbres de su país debía hacerlo de aquellas que mejor conocía, las de Valencia. El pintor creyó encontrar en la huerta valenciana la esencia de su propia tierra y así empezó a retratar a sus habitantes vestidos con sus trajes y envueltos en sus verdaderos ambientes.

En esta idea de Benlliure debió influir la obra y la amistad personal de uno de los grandes escritores de temas valencianos: Vicente Blasco Ibáñez. Este autor, que había exaltado la vida de los habitantes de la huerta, mostró al artista la necesidad de estudiarla para crear un arte sincero:

«Para entonces estaré yo en libertad, sumido en la dulce y tranquila existencia de un literato sin pasiones, y alguna vez iremos como dos honrados y bonachones burgueses a pasear por la vega para sorprender a la descuidada naturaleza en algún momento de palpitante verdad»²⁴.

Por fin José Benlliure encontró un repertorio temático en el que tanto en la forma como en el contenido lograba un alto grado de realismo. La proximidad del modelo a retratar, la huerta, le permitió abandonar el uso de la fotografía y captar en toda su verdad el entorno que le rodeaba. De hecho entre los artistas valencianos era muy habitual que marcharan a pasear por las afueras de la ciudad y tomaran apuntes de los alrededores para sus cuadros. No es de extrañar, pues, que Benlliure siguiera esta práctica.

Por otro lado, los cuadros de Benlliure que plasman los habitantes de la huerta y su paisaje no hacían sino reflejar una realidad social de la Valencia de su tiempo. La ciudad había estado siempre ligada a sus alrededores, puesto que la burguesía urbana se sostenía econó-

micamente con los productos de la vega. Por ello, el artista al representar estos asuntos estaba trabajando con temas absolutamente contemporáneos de extraordinaria actualidad y llenos de realismo.

Benlliure pintaba la existencia diaria de la huerta, las labores del campo, las diversiones y sobre todo a sus protagonistas. Los retratos de ancianos labradores se encuentran entre lo mejor de toda su obra. El artista rodea a estas figuras de tal aura de dignidad que nos hace olvidar los sufrimientos de una vida de duro trabajo. Pensar que el pintor valenciano diera así una visión falsa de la huerta para tranquilizar la conciencia de la clase burguesa que la explotaba es un error. La intención era muy distinta. La pasión de Benlliure por la tierra en la que había nacido le llevaba a honrar a quienes para él poseían el alma de lo verdaderamente valenciano. En estas obras, austeras en detalles secundarios y de una fidelidad poco común, el pintor elevó a sus personajes a la categoría de héroes. Es precisamente esta dignificación la que le vincula al Realismo decimonómico francés, preocupado por exhibir en el lienzo la personalidad del individuo por encima de su condición social²⁵.

Cuando Benlliure quiso popularizar los nuevos temas, el siglo XX ya había comenzado y con él, desgraciadamente, el descrédito de la huerta. En la literatura y en el arte se dio una imagen del campo valenciano totalmente distorsionada, donde cundía la fiesta y la continua alegría. Esta visión pronto obtuvo los aplausos de una burguesía que no quería complicar su vida con problemas ajenos. Mientras Benlliure ponía todo su empeño en elevar a una posición digna a sus compatriotas, el público insistía en trivializar todo aquello que perturbaba su paz. Por ello, aunque ya un pintor consagrado y admirado, veía cómo sus obras no eran aceptadas en lo que valían. Sus costumbres hablaban con una sinceridad no siempre deseada.

En la última obra de José Benlliure no existió jamás una intención política ni se esconde tras ella una ideología concreta. El único anhelo del pintor fue expresar en color y luz su amor hacia la tierra valenciana y mostrar, al fin, esa sinceridad a la que había puesto precio durante largos años de su vida. Negar que nuestro artista fue un pintor costumbrista sería erróneo, como lo sería también reconocer su personalidad artística en unos cuadros de género por el simple hecho de haber alcanzado con ellos un triunfo rotundo. Para conocer a José Benlliure en su esencia como artista, es necesario estudiar primero sus labradores valencianos en los que creyó encontrar la realidad de su país. Es en este costumbrismo de rasgos realistas donde reside el auténtico José Benlliure y no en sus lienzos de éxito fácil y de temática exótica en el espacio y en el tiempo.

23. Añade que así lo hace Sorolla y ha obtenido un gran éxito. El subrayado es original del autor. Augusto Comas Blanco, *Carta a José Benlliure*. 12 de noviembre de 1894. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure.

24. Vicente Blasco Ibáñez. Carta a José Benlliure desde la Cárcel de San Gregorio. Valencia, 18 de octubre de 1896. Sin catalogar. Archivo Casa-Museo Benlliure. La relación de ambos fue muy fructífera en el arte. El pintor ilustró el famoso libro de Blasco *La Barraca*, pero la muerte del escritor truncó otros proyectos.

25. «The blacksmith and the industrial worker were portrayed by the Realist painters in a style that elevated the common endeavours to positions comparable with heroes of ancient Greece and Rome», G. P. Weisberg, «The Realist Tradition: Critical Theory and the Evolution of Social Themes», en el catálogo *The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900* (1980), p. 18.

EL DIBUJO DEL NATURAL COMO ESTUDIO PRELIMINAR AL DESARROLLO DE LA OBRA PICTÓRICA A FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX; ESTUDIO ESPECIAL EN EL CASO DE SOROLLA

Luz Buelga Lastra

Fundación Universitaria San Peblo (CEU)
Madrid

INTRODUCCIÓN

Sorolla (1863-1923) de todos conocido como pintor, se puede aproximar con más o menos intensidad a nuestro gusto y/o a nuestra sensibilidad; como dice Lafuente Ferrari: «Su pintura supone la energía para romper con lo caduco, el zarpazo que termina con las paletas sucias y abre a la pintura las vías de la luz»¹. Para otros, Sorolla como pintor de la luz responde a planteamientos tradicionales de la pintura; así, Valeriano Bozal dice: «Sus paisajes playeros con muchachos desnudos y animales, sus figuras femeninas, recuerdan muy toscamente el impresionismo ... el objetivo de los grandes impresionistas franceses era plasmar los cambios que la relación luz materia producía, el movimiento y alteración constante de las cosas, el paso del tiempo ... En cambio Sorolla se preocupa ... exclusivamente por los contrastes de la luz y la claridad»².

Valgan las palabras de los eminentes historiadores como presentadores del artista valenciano.

En el caso de Sorolla lo que resulta un material desconocido son sus apuntes. Este universo que son sus dibujos merecen especial consideración, no sólo en cuanto a la cantidad que sobrepasan los seis mil, sino en cuanto a la calidad, valorando en ellos su espontánea gestualidad.

En 1957 Lafuente Ferrari intuía el gran valor de estos bosquejos; dice este historiador del Arte: «La verdadera revelación del gran paisajista que hay en Sorolla se tiene al conocer esa gran cantidad de apuntes que dejó en poder de su familia... Los verdaderos asuntos de estos maravillosos esbozos ... darían la verdadera medida del Sorolla paisajístico»³.

Ante tan copiosa cantidad de apuntes y la preocupación del artista por el amor a la línea, queda la obligada pregunta: ¿Qué significado tienen estos reiterados estudios, en los que apenas hay variaciones en la forma de concebir el tema, salvo la evolución en el esquematismo del trazo? En una primera aproximación se intuye una posible relación entre sus estudios dibujísticos y la obra pictórica. De ser así, una nueva cuestión a plantear lo constituiría la posible aportación del dibujo a su obra.

Con estas dos cuestiones nos proponemos unos objetivos que constituyen el punto de partida para el pre-

sente trabajo; basado en el estudio de aproximadamente mil dibujos⁴, se pretende dar una visión global de los dibujos de Sorolla, de la posible relación del dibujo pintura y de la búsqueda del escenario y los modelos para la realización de la obra definitiva, todo ello conjugado para la ejecución en el lienzo.

En los dibujos se ha analizado y valorado la línea, el soporte en sus cualidades externas e internas, el procedimiento, la relación soporte-procedimiento, el trazo y su evolución, y la localización en el tiempo. Estos parámetros más representativos han servido para poner de manifiesto unas primeras conclusiones acerca del conjunto y valor del dibujo de Sorolla.

La evolución del trazo, establecido mediante comparación entre la obra dibujística y la pictórica, nos ha permitido delimitar cuatro etapas en la vida artística del pintor, y tres grupos de bosquejos; preparatorios, relacionados y exploratorios para la obra pictórica, que son los que vamos a tratar a continuación.

ETAPAS EN LA EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DEL PINTOR

Del estudio de los dibujos se concluyen cuatro etapas que se corresponden paralelamente con su obra pictórica:

Primera etapa: 1878-1890.

Segunda etapa: 1890-1900.

Tercera etapa: 1900-1911.

Cuarta etapa: 1911-1920.

A) Primera etapa (1878-1890)

Abarcaría esos primeros pasos como estudiante; la concesión de la pensión para Roma, los viajes a París y su ubicación en Asís. Este periodo terminará con su regreso a España en 1890.

Los dibujos correspondientes a esta época son muy elaborados. De mucha importancia a la sólida construcción de la forma, atendiendo que sin el rigor del dibujo

1. E. Lafuente Ferrari, *Breve Historia de la pintura española*, Akal, Arte y Estética, Tomo II, p. 528, Madrid 1987.

2. Valeriano Bozal, *Historia del Arte en España: Desde Goya hasta nuestros días*, Ediciones Istmo, p. 107, Madrid 1973.

3. E. Lafuente Ferrari, *Un siglo de paisaje en la pintura española*, Goya, n. 17, p. 283, 1957.

4. L. Buelga Lastra, *El dibujo en la pintura de Sorolla*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid 1989.

no se puede cimentar la estructura de un cuadro. La forma se convierte en un instrumento de expresión y la figura humana el objeto principal de su estudio.

Durante este periodo dibuja paisaje con figura, figura con paisaje y paisaje puro, siendo esto último un tema muy escaso en su obra. Son todos ellos dibujos acabados, no fragmentados, cuya característica fundamental radica en el cuidado del detalle; no los construye de forma apurada ni los extrema.

Sus bocetos en estos años son rigurosos y precisos aunque se vislumbra ya el trazo conciso y amplio.

B) Segunda etapa (1890-1900)

Coincide con las Grandes Exposiciones Nacionales. En este periodo desarrolla plenamente los temas dedicados al mar.

Los perfiles se precisan con trazos más resueltos y movidos que los de años anteriores. Las siluetas contorneadas, aún muy descriptivas, se van simplificando lentamente y ganando en esquematismos.

Centra su interés en la fuerza de expresión del movimiento, interesándose por las relaciones de unos volúmenes con otros para conseguir profundidad.

Las composiciones están descentradas y basadas en líneas diagonales, a la vez que estructuradas en planos paralelos y superpuestas. Su gran preocupación será la captación de la luz. Los bocetos se somborean, se disocian los objetos y los aclara según los efectos lumínicos. (Fig. 1, Boceto preparatorio para *"La vuelta de la pesca"*, 1894).

C) Tercera etapa (1900-1911)

Estos dibujos se diferencian considerablemente del resto de la producción, no por la temática sino por la forma de tratar la figura y de componer. La figura expresada a través de líneas entremezcladas y múltiples, resulta muy esquemática, gestual y espontánea. Muchos rasguños están encajados dentro de la composición general y el propio artista con letra manuscrita apunta a qué se refiere con ese trazo. (Figura 2, Bocetos preparatorios para *"Sol de la tarde"*, óleo sobre lienzo, 1903, Hispanic Society of America, New York; «Pescador y Bueyes»; «Bueyes y barcos en el mar».

En cuanto a la composición, es de señalar que se va a valer de los efectos lumínicos para conseguir profundidad. Así mostrará distintos plantos, más o menos luminosos, acentuando la perspectiva aérea, a la vez que establece antítesis violentos entre el grafito y el clarión con la intención de crear una sensación de atmósfera. (Fig. 3, Bocetos preparatorios para *"Jugando en el agua"*: óleo sobre lienzo, 1908, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

D) Cuarta etapa (1911-1920)

Este periodo coincide con su vivencia en los Estados Unidos y sobre todo con las relaciones de trabajo que

va a contraer con Mr. Archer Huntington, con el que se compromete a realizar la decoración mural de la biblioteca de la Hispanic Society of America en New York.

De todos sus dibujos, estos son los que se identifican con mayor claridad. Unos guardan absoluta correspondencia con la temática regional de los óleos, siendo bosquejos preparatorios claramente identificables.

La línea alcanza una gran soltura. Los contornos están estructurados con rasgos muy esquemáticos. Estos trazos van creando espacios reales, dando profundidad a la composición. Todas estas líneas están dotadas de una fuerza liberadora que a la vez adquieren una solidaridad interna, gracias a la unidad de expresión estética. (Figura 4, Bocetos preparatorios para *"El pescado"* (Cataluña), óleo sobre lienzo, 1915, Hispanic Society of America, New York; *"Las cesteras"*, Barcelona y *"Apunte de composición"*).

RELACIÓN ENTRE EL DIBUJO Y LA OBRA PICTÓRICA

Tres grupos de dibujos se han seleccionado en este trabajo, según fueran preparatorios, relacionados y exploratorios para la obra pictórica.

A) Bosquejos preparatorios

Estos apuntes, en su mayoría, se asocian de inmediato con la obra pictórica por analogía temática; son tan

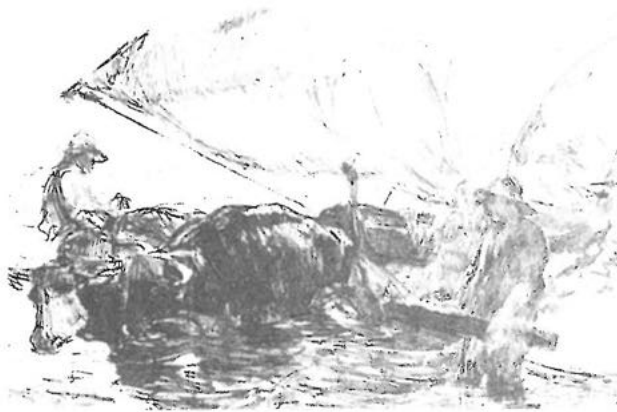


FIG. 1. Boceto preparatorio para «La vuelta de la Pesca», 1894. Realizado con tinta negra a plumilla. El dibujo va ilustrando una carta fechada en noviembre de 1894 y dirigida a D. Pedro Gil

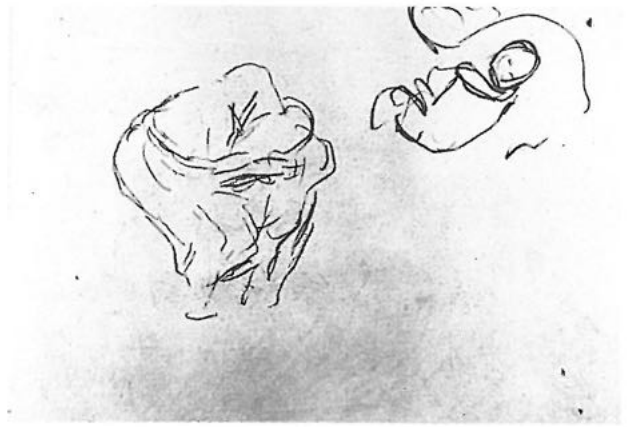


FIG. 2. Arriba. «Sol de la tarde», óleo sobre lienzo, 1903. Hispanic Society of America, New York.

Abajo: Dibujos. «Pescados y Bueyes», papel continuo de pasta mecánica, satinado, 10,5 × 16 cm, a grafito. Sello J. S. impreso en negro, n. 733 a tinta (aii). «Bueyes y barcos en el mar», papel continuo de pasta mecánica, ligeramente satinado, 11 × 19 cm, aguatinata. Sello J. S. n. 1.283 a tinta (aii)

FIG. 3. Arriba. «Jugando en el agua», óleo sobre lienzo, 1908. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Abajo: Dibujos preparatorios para el óleo. «Mujer con niño». Papel continuo de pasta mecánica, con grano, abuesado, 10 × 16 cm, lápiz compuesto. Sello J. S. impreso en negro, n. 491 a tinta (aii). «Jugando en el agua», papel continuo de pasta mecánica, poroso, satinado y abuesado, 16 × 22 cm, grafito. Sello J. S. impreso en negro n. 1.494, a tinta (aii)



FIG. 4. Arriba: «El pescado», óleo sobre lienzo, 1915, Hispanic Society of America, New York.

Abajo: Dibujos. «Las cesteras», papel continuo de pasta mecánica, abuesado, con poro, 13,5 x 20 cm, lápiz compuesto. Sello J. S. impreso en negro, a tinta, n. 850 (a). «Apunte de composición», papel continuo de pasta mecánica, satinado, blanco amarillento tipo vitela, 12,5 x 17,5 cm, a grafito

exactos y con tan pocas variaciones que ópticamente se agrupan todos ellos como una secuencia animada dando al final una parte que suele ser la fundamental de la obra pictórica. Han de coincidir con la fecha que se les dio por evolución del trazo y responder al sistema compositivo de la época pictórica.

En todos estos bosquejos se pueden valorar las características pictóricas y dibujísticas que constituyen la auténtica forma de trabajo de Sorolla.

Recoge los datos tomándolos directamente del natural. Realiza sus estudios de composición y embocado

a través de las formas de los primeros planos. Tiene un dominio natural de ver los objetos en perspectiva, encajándolos en el campo visual sin ayuda de líneas directrices y sin ejes auxiliares. Observa un tema y anota las relaciones de las figuras con trazos que coordinan unos con otros.

Secuencia los dibujos desde tantos puntos de vista como sea necesario para obtener los resultados por él apetecidos. Todas estas secuencias de un mismo tema, vistas desde ángulos diversos, siempre tienen una figura fija en la misma posición, siendo punto de referencia para la composición y entramado interno del apunte (Fig. 3).

En ocasiones, la similitud entre la obra pictórica y el apunte es tan aproximada que pudiera decirse que su ejecución es inmediatamente anterior; el ejemplo de la Fig. 2, «Bueyes y barcas en el mar», está directamente vinculado a «Sol de la tarde».

Sorolla estructura estos bosquejos preparatorios y en general todos los demás, siguiendo un esquema muy sencillo de planos superpuestos a base de figuras que van determinando espacios.

Cuando ejecuta sobre el lienzo lo hace rápidamente, y tras una larga preparación transcribe su potencial poético en el cuadro. La idea, producto de una larga investigación, es la que tantas veces ha repetido. Esta es la que en un momento dado tendrá el protagonismo del cuadro ocupando los primeros planos. (Fig. 2, bocetos preparatorios de «Pescadores y bueyes» para el tema «Sol de la tarde»).

En los campos medios busca los elementos más convenientes para equilibrar y ejecutar la composición general. Estos planos están en estrecha dependencia con el tema principal del primer término. Como los dibujos están trazados en su mayor parte sin detallar otros planos que no sean los del primer término, ha de utilizar otros elementos en consonancia con el tema del cuadro, utilizando dibujos tomados en otros momentos y disponiéndolos a derecha e izquierda; mantiene estos volúmenes a menor escala según el efecto de lejanía que quiere conseguir.

En los últimos planos hasta llegar al horizonte sus pinturas se enriquecen con siluetas y reflejos que armonizan estéticamente el conjunto (Fig. 3).

Si nos centramos en la forma de transcribir los movimientos y establecer comparaciones entre los bosquejos preparatorios y la obra pictórica, podemos observar ciertas peculiaridades. Las líneas suelen ser de gran movilidad en el trazo y resumen la energía interna y la dinamicidad de sus personajes (Fig. 2), mientras que al ejecutar esas ideas en el lienzo, la pincelada que intenta resumir lo mismo, es en cierto modo más convenida. Sin detrimento a la pintura sino todo lo contrario, sirven para demostrar la calidad artística de Sorolla. Sus dibujos son libres, espontáneos y transmiten una gran gestualidad.

B) Bosquejos relacionados

Son aquellos que guardan un estrecho parentesco en temática, trazo y sistema compositivo con determinadas pinturas, pero que no ofrecen suficientes pruebas como para ser preparatorios de obras concretas.

Estos dibujos, si son estudio de figuras, están más elaborados que los preparatorios e incluso ofrecen diversos planos superpuestos dando mayor sensación de acabado. Sin embargo, sigue una constante en todos sus bosquejos y es destacar la figura principal siempre en primeros planos.

Cuando de lo que se trata es del estudio del movimiento, es decir de la figura moviéndose, las relaciones son difíciles de establecer pues se acercan más a los dibujos exploratorios.

Estos estudios, de alguna manera relacionados con obras pictóricas, suelen presentar un estrecho parentesco, tanto en composición como en estudio de perspectiva con dibujos preparatorios.

C) *Bosquejos exploratorios*

Son apuntes, notas, trazos, etc. realizados sin otra finalidad que la captación espontánea de la realidad.

Son muy numerosos y en su mayoría recuerdan fondos de cuadros o fragmentos de los mismos.

Estos dibujos ofrecen gran dificultad de estudio pues no existe una pintura concreta que pueda aproximarse al dibujo o viceversa. En este caso nos movemos para su filiación en la más rigurosa de las hipótesis; el trazo puede acercarnos según su evolución a una etapa u otra, pero esto no es definitivo pues vemos dibujos muy tardíos que sí no fuera por otros datos técnicos y artísticos, darían márgenes de error considerables.

Lo que sí es claro, es que estos dibujos son los más espontáneos, de una gran utilidad para el artista, y de alguna manera están vinculados con el grupo anterior.

Antes de manifestar sus ideas en cuadros, da vida a estos múltiples apuntes que muestran su forma de ver las cosas y el potencial poético de este artista. Nos viene al recuerdo una de las ideas de Le Corbusier manifestadas en el *modulor 2*.

«Una idea tarda mucho en manifestarse bajo la forma global de un cuadro... Pero llega el momento que se fabrica la obra... Para hacerlo es necesario trazar el dibujo, tomar el color y extenderlo por los pinceles. Para el que se haya entregado a una larga preparación, la recompensa es que él ya no busca sobre el lienzo, sino que expresa ideas adquiridas, ejecuta»⁵.

En ocasiones estos bosquejos los utiliza dentro del cuadro para equilibrar composiciones o como recurso estético para equilibrar colores.

En el caso de Sorolla se puede decir que el dibujo es la base de toda creación figurativa, en especial de la

pintura. Dado su esquematismo y por manifestarlo de alguna forma su sustancialidad, se puede considerar como el momento más espontáneo de la creación artística.

CONCLUSIONES

A) Sorolla desde el comienzo de su trayectoria artística en 1881, y hasta 1920, presenta pocas variaciones a lo largo de sus cuatro etapas dibujísticas. En el trazo ya evolucionando hacia un mayor esquematismo pero con la misma idea de composición y perspectiva. De 1903 a 1920 se aprecia una evolución en espontáneo del trazo para manifestar el movimiento y las vibraciones lumínicas.

B) En relación dibujo pincelada, vemos como discurren a la par: A pincelada amplia y suelta, líneas esquemáticas, entremezcladas y múltiples. De 1903 a 1920, las variaciones son poco manifestadas aunque se aprecia mayor captación en el efecto luz-movimiento.

C) Las observaciones del natural captadas en diversos momentos de su trayectoria dibujística, ocuparán los medios campos de sus cuadros o últimos términos de los mismos, ya sea para encajar las composiciones o equilibrar masas de color.

D) Sorolla preparaba cuidadosamente sus cuadros a través de notas, apuntes y observaciones del natural. Las variantes van a ser mínimas; podía improvisar alguna pincelada para equilibrar los colores y los efectos de los mismos, pero en líneas generales todo estaba perfectamente estudiado, la luz, el día, el paisaje, el tema, los dibujos, etc... y todo ello constituía el cuadro.

E) Es un artista que busca dentro de un panorama concreto, tanto en el trazo que evoluciona hacia el esquematismo figurativo, como en composición que ajusta a un embloque tradicional. Resulta gestual y espontáneo pero sin apartarse de su estética de observador de la realidad natural y cotidiana y rechazando concepciones filosóficas e ideológicas. Sus planteamientos artísticos nos dan la idea de un innovador en el estudio de la luz, del color y del movimiento, que llega a ser casi periodístico; quizá esa fidelidad a la realidad natural y a un público incondicional, le apartaron de lo que a partir de 1909 constituyó la vanguardia española.

5. Le Corbusier; *Modulor 2*, 1956, Los usuarios tienen la palabra. Continuación de *El Modulor*, 1948, Ed. Poseidón, 2ª edición, p. 286, Buenos Aires 1973.

GRANADA Y SU CONTRIBUCIÓN AL ARTE ESPAÑOL DE POSGUERRA

M.^a Isabel Cabrera García

Aunque muchas veces ha sido considerado como arte español aquél que se circunscribe al ámbito de influencia de la capitalidad cultural de Madrid, el período que vamos a tratar, —la posguerra española y dentro de ella la década de los 50, dado el material que hemos consultado y las características que se desprenden de él— no puede prescindir del concepto que aquí debatimos, el de periferia.

El desarrollo peculiar del arte y la cultura española a lo largo de este siglo con respecto a la europea, hizo surgir en nuestro país un difuso y heterogéneo movimiento de vanguardia de raíces localistas. Núcleos con personalidad propia como Cataluña, el País Vasco, Canarias, o ciudades como Almería, Córdoba, Zaragoza... darán a luz grupos y artistas geniales que sacarán al país de su letargo artístico postbélico, haciéndole merecer el reconocimiento en los foros internacionales.

No obstante se plantean varias paradojas en torno al tema centro-periferia en este período. Si por un lado la sacralidad de conceptos como Unidad, Orden, Estado o Nación impiden cualquier fenómeno plural, de clases, de tendencias, de intereses y cualquier atisbo de nacionalismo o individualismo, bajo la eficaz supervisión de sus inspiradores, por otro se van a vigorizar y destacar aspectos típicos o castizos, tradicionales y folklóricos locales en un afán por buscar y resaltar las señas de identidad propias —nacionales, regionales o locales—, como reacción al aislacionismo internacional y la intromisión de elementos «modernos» ajenos a la imagen de España que se quería configurar. Todo ello estimuló los primeros intentos de rebelión plástica, naturalmente en la periferia, por ser la parte más alejada del centro del poder, geográfica y políticamente, si bien la mayoría de las veces eran zonas bastante tradicionalistas y anquilosadas, dirigidas por gobernantes inmovilistas e incultos, en las que era muy fácil que calara el mensaje del arte oficial e hiciera frente a cualquier atisbo de modernidad.

En este punto viene a jugar su papel Granada. Pese a su condición de ciudad provinciana y las desventajas que de ella derivan —un excesivo tradicionalismo, la inexistencia casi de mecanismos de exposición y mercado, los tópicos históricos y artísticos heredados, el inmovilismo de sus estructuras...—, durante la década de los años cincuenta verá renacer un movimiento cultural y artístico a manos de una minoría de intelectuales y artistas con vocación cosmopolita e internacionalista que pretende sacarla de su letargo y enrolarla en las filas de la vanguardia.

No sería ésta la primera vez que se situara entre las punteras. Dejando atrás su pasado, y dentro del siglo XX, la segunda década de éste sería *“un tiempo plebético e irrepetible para la ciudad”*, años en que trabajaban en ella figuras como García Lorca, Torres Balbas, Falla... y tantos otros, constituyendo un nutrido grupo de intelectuales de primerísima fila; en que todas sus instituciones culturales se renovarían, empezando por la más antigua, la Universidad: la conciencia de lo europeo se prodiga, las conferencias, los conciertos, las exposiciones y demás actos culturales se multiplican y están de moda. Tal llega a ser su impulso cultural que no se vería frenado, como en otros lugares, por el inmediato colapso de la Dictadura del 23.

La proyección exterior de la ciudad ha sido siempre manifiesta. Son numerosos los artistas de renombre, nacionales o extranjeros, que han venido a instalarse en ella para trabajar, y no menos los granadinos que han triunfado y triunfan fuera de Granada, inclusive fuera de nuestras fronteras. De ahí nuestro deber de incluirla como parte activa en los desarrollos culturales que este artículo abarca.

Finalizada la contienda, al igual que en el resto del país, se produce una grave estrangulación cultural, imponiéndose los programas eclécticos y retóricos que las instituciones franquistas elaborarán. Consecuencia de ello, en la Granada de los años 40 predomina un localismo de cortos vuelos, detenido en las postrimerías del siglo XIX, con carencia absoluta de ambiente y estímulo, sufriendo de este modo un grave retraso artístico, inclusive respecto a otros núcleos nacionales en los que se va debatiendo a lo largo de esos años la institucionalización del arte moderno español, y produciéndose las primeras rupturas.

No obstante, en la década siguiente, Granada estará en línea con lo que será la reivindicación fundamental de esos años en la Península: la defensa del arte abstracto *“que se identificó como símbolo emblemático de lo moderno”*.

Aprovechando la coyuntura política del final del aislamiento del país, su reconocimiento en el exterior, su ingreso en organismos internacionales, la llegada de capital y la política de signo aperturista y renovador del democristiano Joaquín Ruiz Jiménez en el terreno cultural, acontecimientos todos producidos en la primera mitad de la década, el arte va a intensificar su lucha por la modernidad. La vocación cosmopolita de los artistas, la posibilidad de salir al extranjero facilitaba la información. El mismo Estado con la pretensión de ofrecer una imagen

renovada al exterior, respaldará acciones puntuales de los 50 como la organización de las Bienales Hispanoamericanas, la Exposición de Arte Abstracto de Santander, la participación de artistas de la vanguardia nacional en Certámenes y Muestras Internacionales... En todo este proyecto Granada contribuirá activamente con la presencia de pintores y escultores de primera fila que lograrán de la crítica un amplio reconocimiento (Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo, Manuel Rivera... son sólo algunos), con la gestación en ella de una serie de grupos de tendencia vanguardista que lucharán sin tregua por el establecimiento de lo moderno en la ciudad —en especial el grupo Abadía Azul, del que hablaremos—, con un amplio debate crítico sobre el arte de vanguardia en las páginas de las numerosas revistas que aparecen en este momento— Granada Gráfica, Molino de Papel, Norma, Ilíberis...—, al que sumar como hecho singular la publicación del primer libro sobre arte abstracto editado en el país por el profesor Antonio Aróstegui, titulado «El Arte Abstracto», en 1954, dos años antes de publicarse las ponencias del Congreso de Críticos de Santander bajo el título «Problemas del Arte Abstracto». Labor toda ella meritoria si pensamos en las dificultades que ofrecía una ciudad indiferente y más bien reacia a los signos de los tiempos¹.

LA CREACIÓN DE LA «INFRAESTRUCTURA» ARTÍSTICA

Si bien, como lamentan los propios artistas, Granada adolece de activas entidades e instituciones, así como de particulares que trabajen y se preocupen por el arte nuevo, de mecanismos de mercado y exposición y, por supuesto, de un público con amplitud de miras y lo suficientemente formado como para interesarse por él, poco a poco —y tras la labor constante y decidida de aquellos— se conseguirá el respaldo de algunos sectores públicos y privados que harán renacer la vida cultural de la ciudad. No mucho más halagüeño es el panorama a nivel nacional: estos artistas se sitúan en un horizonte bien diferente al que ocupa el arte oficial, el destino de sus obras, por lo tanto, es arriesgado. No existe mercado de arte, ya que la burguesía carece, por el momento, de suficiente poder adquisitivo, y las instituciones oficiales no apoyarán tampoco ni a estas personas ni a sus obras². Será en estos años cuando aparezcan las primeras galerías pensadas como empresas capitalistas, y se potencien las instituciones culturales que puedan dar algún juego, aunque los núcleos más privilegiados al respecto sean Barcelona y Madrid.

En la posguerra, las instituciones culturales del nuevo régimen eran tan pocas y tan claramente propagandísticas que no podían sustituir a un mercado inexistente. Granada contará con un considerable número de ellas, muchas heredadas incluso del siglo anterior. Entre las de carácter extraoficial figuran:

— El Centro Artístico, Literario y Científico, entidad veterana (los estatutos de su fundación datan de 1885), que se convirtió en un centro de reunión de artistas. Impartía «clases de modelo», organizaba conciertos, sesiones científicas, exposiciones. En 1952 estrenaría nuevos locales, siendo su presidente Manuel Sala Rodríguez-Bolívar³. Pese a la exhibición de muestras como la Exposición de cuatro maestros de pintura actual: Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Joaquín Sunger y Ortega Muñoz en 1956, el Centro demostraba en ellas cierta preferencia por artistas de la tradicional escuela local.

— Los salones del Liceo, decimonónica también⁴, que jugó un papel muy similar al del Centro Artístico. Entre sus exhibiciones cuentan una «Gran exposición de pintores granadinos» en junio de 1952.

— La sala de la Asociación de Prensa, en la que Manuel Rivera realizara en 1947 su primera exposición individual.

— Resaltamos de forma especial por su quehacer la Casa de América, filial del Instituto de Cultura Hispánica, que tan meritoria labor realizara en esos años dando a conocer el arte actual en la ciudad, pues por sus salones pasaron Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz (en 1952, exposición inaugurada por el Ministro de Educación Joaquín Ruiz Jiménez), Rafael Zabaleta, Pancho Cossío, José Caballero... Así como pintores locales de primera fila: Amalio García del Moral, Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo... Paralelamente se organizaban tertulias y conferencias con pretensiones más renovadoras— Gallego Morell en 1952 «La generación del 98 en la pintura de Vázquez Díaz», y la de Cruz Hernández «La actitud revolucionaria del arte nuevo, justificada en Velázquez y en Goya»—.

Con propósitos similares iniciaría su andadura en 1953 la Fundación Rodríguez-Acosta. Entre sus actividades cuentan los concursos-exposiciones, que desde 1957 se organizaron con temas como «El Paisaje», «La Naturaleza Muerta», «Los Niños»..., y en las que participaban artistas de todo el país; las pensiones a pintores y escultores jóvenes en Roma y, desde 1960, la puesta en marcha de una residencia para artistas.

De las instituciones oficiales no conocemos una actividad tan fecunda, y mucho menos a favor del arte nuevo. Sin embargo es preciso destacar algunas acciones llevadas a cabo por la Universidad: la Exposición de Pintura Moderna Francesa en la Facultad de Letras por iniciativa del entonces Decano Emilio Orozco Díaz en 1952, los cursos y conferencias sobre Arte, Historia y Literatura Granadinas, algunas en coordinación con otras entidades, como el Instituto Reyes Católicos. Asimismo figuraron exposiciones y actos representativos de la estética institucionalizada, patrocinados por el Hogar de las Falanges Juveniles de Franco (Exposición de Pintura y Artesanía de 1952), la Academia de Bellas Artes de Granada Nuestra Señora de las Angustias, Educación y Descanso (la IX

1. El Profesor Ignacio Henares Cuéllar, recoge al respecto en el Capítulo dedicado a la pintura de posguerra del libro «Granada», editado por el Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, Excm. Diputación Provincial de Granada, 1981, un texto muy significativo de Francisco Izquierdo lamentándose sobre dicho ambiente cultural.

2. Valeriano Bozal, «La imagen de la posguerra», en *España. Vanguardia artística y Realidad Social: 1936-1976*, VV.AA.

3. Revista *Ilíberis*, Tomo I, Año 1952.

4. El 18 de noviembre de 1839 inauguró en Granada su primera exposición el Liceo. Antonio Aróstegui, *60 años de Arte Granadino (1900-1962)*, Delegación de Cultura del Movimiento, 1974.

Exposición Provincial de Arte) o el Servicio Provincial de Cultura y Arte del Frente de Juventudes (Exposición Salón de Arte Juvenil en 1956).

Merecen mención aparte los concursos de arte y las exhibiciones que desde 1952 se convocan y montan, con ocasión de Festival de Música y Danza de Granada, en los Salones del Palacio de Carlos V (Alonso Cano, Zurbarán, Ribalta y Goya figurarían entre los artistas seleccionados), contribuyendo de este modo a la formación artística del público que asistía a los conciertos.

Junto a todas estas instituciones señaladas, tenemos noticias de la existencia de dos Galerías de Arte, pese a que por entonces el panorama de éstas era más bien escaso, su localización era muy restringida y su proyección limitada, debiendo ser mantenida, como alternativa a ellas, la exhibición de obras de arte en los escaparates de los comercios más céntricos de la ciudad. Las dos que conocemos fueron Alcaicería⁵ proyectada para vender obras de los artistas de la vanguardia local a los extranjeros que visitaban Granada; de la otra Sala sólo conocemos su nombre, Altamira.

Finalmente es preciso destacar en este apartado las numerosas, brillantes y muchas veces efímeras publicaciones que, muy diferentes a las de carácter propagandístico y oficialista que habían aparecido en los 40 —El Magisterio Avemariano, Avellano, Unidad...—, nos han legado una nutrida muestra de la crítica que se hacía en sus páginas. Entre las más relevantes revistas culturales figuran «Vientos del Sur», «Molino de Papel», «Cuadernos de Teatro (en las que escribían o dibujaban los jóvenes abstractos granadinos de Abadía Azul), «Illiberis», «Granada Gráfica», «Norma», «Forma», «Diálogo», «La Nube y el Ciprés», «Arte y Tiempo»... O diarios como Ideal, Patria⁶, El Defensor de Granada... Dentro del campo editorial, añadir que tenemos noticia de una librería que funcionaba en la calle Puentezuelas facilitando publicaciones internacionales de arte de vanguardia a nuestros artistas.

LOS ARTISTAS Y SU PROYECCIÓN EXTERIOR

Tanto de las filas del arte oficial, como de las del arte más comprometido, Granada vio salir a sus artistas en busca de un reconocimiento digno, lejos del inmovilismo de la ciudad y la indiferencia que sus paisanos les prodigaban, como diría Antonio Aróstegui, “*pese a las numerosas vocaciones que posibilitó Granada, difícilmente permitió su plena culminación*”. Por esta razón fueron muchos los nombres que triunfaron fuera de ella y participaron de forma activa en la tarea de actualizar nuestro arte de posguerra y hacerlo merecedor del reconocimiento internacional.

Sin dejar de pasar por alto la contribución de una parte de ellos a la cultura institucionalizada, debemos des-

tacar los galardones obtenidos en las Exposiciones Nacionales y la acogida de sus Muestras fuera de Granada. Y entre los que apostaban por un arte más actual: las exhibiciones individuales (a resaltar el éxito de Antonio Moscoso en París en la Exposición de la Galería Marcel Bernhom en 1955) y la participación y acogida en los Certámenes Internacionales (Bienal Hispanoamericana, Bienal de Venecia...) o actuaciones más comprometidas como el ingreso de Manuel Rivera en el Grupo El Paso en 1957⁷... Y esto sería solo una pequeña muestra de la efervescencia de los granadinos fuera de casa.

Siguiendo la tónica que es general a nuestra vanguardia, en Granada se va a producir también el fenómeno de las agrupaciones de artistas como medio para desarrollar su actividad al margen o en contra de la cultura oficial y poder defender mejor sus intereses buscando vías de salida a su producción⁸.

En 1954 tiene lugar la aparición oficial del Grupo Abadía Azul, constituyendo su núcleo base el pintor Manuel Rivera, el crítico Antonio Aróstegui y el escritor Víctor Andrés Catena, en torno a los que se aglutinarían Antonio Moscoso, Francisco Izquierdo y Rosales. Sus objetivos se centraban en promover aspectos artísticos de vanguardia, interesándose de manera muy especial por las corrientes de abstracción lírica y geométrica con las que se mantenían en contacto en sus idas y venidas a París y por las escasas publicaciones que podían conseguir a través de la librería, que ya mencionáramos, de la calle Puentezuelas, y fomentar en la ciudad el interés del público por el arte, tarea harto difícil ya que —como afirmara Valeriano Bozal—, el espectador peninsular carecía de una tradición vanguardista y además “*había sido sometido a la dieta del imperio*”, a los programas institucionales franquistas.

La actividad del grupo se concretaba en los llamados cafés-copa, celebrados en el Café Granada, actos que se convocaban especialmente para homenajes a personalidades locales (Pedro Antonio de Alarcón, Antonio Aróstegui...) y a los que acudían otras agrupaciones intelectuales como «Los Amigos del Arte Abstracto», «Los Amigos de la Capa y de los Cármes»... o se traían invitados de fuera; cafés-copa que por otro lado no eran bien vistos por las autoridades locales.

A éstos hay que sumar las tertulias organizadas en la redacción del diario Patria, en la Casa de América, la elaboración de artículos y dibujos para las revistas locales y pequeñas ediciones de poesía, y las exposiciones individuales. No llegaron a presentar ningún manifiesto conjunto, ni tampoco exposiciones colectivas.

Todas estas iniciativas contaron con la indiferencia de otros pintores locales, dado su grado de individualismo, así como del rechazo del público y la falta de ayuda institucional de la ciudad.

A este grupo, cabría sumar otros coetáneos de menor importancia como «Versos al Aire Libre», los «Ille-

5. Entrevista concedida por el pintor Antonio Moscoso para nuestro artículo.

6. Periódico que a pesar de ser del Régimen, era de signo renovador.

7. Datos todos ellos rastreados en las páginas de *Illiberis*, *Granada Gráfica*, *Norma*, *Forma*, *Molino de Papel*...

8. Julia Barroso Villar, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*. La información pormenorizada sobre Abadía Azul ha sido obtenida en conversación directa con el pintor Antonio Moscoso, por el rastreo entre las publicaciones periódicas de aquellos años y la orientación del Profesor Henares Cuéllar.

ritanos» (acuarelistas), «Cubículo» (del que sólo poseemos referencias) y el «Grupo Ganivet» (con propuestas de un romanticismo trasnochado).

LA PRENSA PERIÓDICA Y LA CRÍTICA

El movimiento artístico reseñado exigía de la ciudad una actitud crítica, traducida en los diarios y revistas locales, que casi siempre tuvo un carácter esporádico, según comentario del propio Antonio Aróstegui, *“el crítico de arte en Granada apenas ha tenido carácter profesional. Siempre se trataba de un redactor de periódico o revista, que llevado por su interés hacia los problemas artísticos, asumía la labor de enjuiciar las exposiciones que se celebraban”*.

No obstante contamos con un interesante número de artículos y entre sus redactores figuran nombres como los de Aróstegui, Víctor Andrés Catena, Manuel Orozco Díaz... muchas veces encubiertos con seudónimos (Zeus, Arístides...)

Es interesante señalar que pasada la década de los años 40, en la que la mayoría de las publicaciones tienen carácter propagandístico y oficialista, la prensa periódica de los 50 va a permitir la convivencia pacífica en sus páginas de críticas de distinto signo, desde la más reaccionaria a la más progresista, así en la revista Norma, por ejemplo, encontraremos títulos como el de «El Abstraccionismo», de Aróstegui, o «Defensa de lo oscuro en arte» de Manuel Orozco Díaz, frente a «La Iglesia y el arte moderno» de Fr. Alvaro Huerga, del más rancio sabor clasicista.

Ya que ni la extensión del artículo ni el tema que aquí se debate permiten hacer una monografía sobre el ideario de posguerra, nos limitaremos a destacar algunos aspectos de dicha estética que aparecen en la prensa granadina y que coinciden más o menos con lo que es la pauta de la crítica nacional.

Si bien como apuntábamos los 50 son años de signo aperturista del régimen y de plena actividad de nuestra vanguardia dentro y fuera del país, aún es arriesgado defender la afirmación que D'Ors hacía en 1949 en la presentación del VII Salón de los Once: *“El arte nuevo... se ha vuelto en España cosa popular. Ya la gente no se asusta de nada... y las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernantes civiles, benditas por Lozoya y acarreadas a los más lejanos confines por Macarrón”*.

Prueba de ello son los textos que encontramos en Granada, incluso bien avanzada la década, en defensa de un arte de signo más oficialista: *“Entendemos que la pintura no debe ser sólo una preocupación por las formas y los colores, sin tema trascendental. No basta para el arte aquello que es recreo de los ojos de la carne, sino lo que enseña deleitando”*... *“Lo importante en el pintor no es el oficio, sino el*

*quid divinum del arte. En lo actual, vivimos un período que con frase de Giménez Caballero se puede denominar de la desesperación de la pintura, por buscar nuevos caminos hacia lo que debe ser la auténtica humanización del Arte”*⁹.

Éstas son sólo algunas de las líneas que siguen el fallido intento de instaurar una estética fascista en nuestro suelo (ideología ya elaborada en las teorías de preguerra). En ella se resalta una concepción servil del arte, al servicio de la propaganda estatal, de ahí que se haga hincapie en la importancia del contenido, aludiendo así a su finalidad comunicativa; contenido que no puede ser cualquiera, sino sólo y exclusivamente el conforme a la «Verdad única» (para unos el Estado, para otros Dios). Se resalta así la finalidad educativa de éste. *“El arte es para el contemplador”* se llega a decir, *“el arte moderno ha olvidado sus deberes más fundamentales: sus deberes sociales. Está desintegrando la belleza por la monstruosidad, prescinde de su relación con la moral, su obligación de educar el género humano...”*¹⁰, por ello su lenguaje debe ser claro, sencillo sin alejarse de la realidad, el arte debe imitar la Naturaleza. Si bien la función primordial del artista es reflejar la Belleza ideal, esto lo hace a través de lo sensible, hay que rechazar las extravagancias, orgullos y soberbias de los «ismos», de un arte por el arte, en favor de un «arte por la idea», de un arte humanizado y esto sólo le es posible realizarlo al artista, «espíritu privilegiado», por medio de su oficio y de su técnica, del respeto a las normas clásicas del pasado y a la «Verdad única»¹¹.

Muchos de estos textos se enfrascan en una fuerte crítica contra el arte de vanguardia, especialmente con la abstracción, utilizando duros calificativos contra sus supuestos teóricos y los artistas que lo practican. A este respecto merece ser destacada una encuesta hecha a artistas de las dos tendencias (clásica y abstracta) en la Revista «Granada Gráfica» en diciembre de 1953. En ella encontramos definiciones tan contrapuestas del arte abstracto como la de Gabriel Morcillo: *“Esto es una entelequia de paranoicos que nunca comprenderá la gente”* y la de Antonio Moscoso: *“todo aquél que, dejando a un lado las primeras apariencias de lo real, busca en cambio sus más hondas esencias”*.

Esta última nos da cuenta de lo avanzado de las ideas sobre estética abstracta en los artistas que componían el núcleo de vanguardia de la ciudad, manejando conceptos vigentes en la abstracción internacional desde 1945 una vez rotos sus lazos con la figuración y constatada su renuncia total al objetivo, asegurando así la plena libertad del artista en el momento de la creación.

No obstante, en Granada, al igual que ocurre con el resto de la vanguardia del país, se va a defender al principio una abstracción que aún mantiene firmes sus lazos con la realidad, que se ajuste a lo representativo (como ocurriera con la primera abstracción internacional) de modo que el trasvase a lo moderno desde los postulados del arte oficialista no fuese tan radical. Ésta es la postura que mantendrían Ricardo Gullón¹² y la Escuela Altamira.

9. «Lo viejo y lo nuevo en la pintura de Jesús de Perceval», *Revista Ilíberis*, (mayo 1953, tomo II, p. 142 y «Zurbarán en Granada», tomo II, 1954, p. 49).

10. «El arte moderno y respuesta estética», Fray Alvaro Huerga, *Revista Norma*, 54, p. 11.

11. Ver sobre este tema, Sultana Whanon: *Estética y crítica literarias en España 1940-1950*, Universidad de Granada, 1988.

12. Ricardo Gullón, *De Goya al arte abstracto*, Seminarios y Ediciones, S.A., Madrid, 1972.

(*“La creación se hace desde el mundo real, más con la intención de trascenderlo; se hace para el hombre total y no sólo para el artista”*) y A. Aróstegui en su libro *«El Arte Abstracto»*¹³ (*“El hombre puede acrecentar esta realidad objetiva con nuevos descubrimientos, puede reformarla con nuevas ideas —también objetivas— y puede incluso deformarlas. Lo que no puede el hombre es repudiarla, negarla, porque el hombre se repudia a sí mismo”*).

Lo que sí defienden a toda costa son los ideales de individualidad, de máxima libertad, el repudio a la rigurosa imitación, y a la sujeción a toda norma, el valor de

la subjetividad, el de la forma...que habían quedado doblegados ante el arte oficial. Y que serán expuestos de una forma más radical en dos interesantes artículos plenamente equiparados a las corrientes de máxima ruptura con toda figuración: *«Defensa de lo oscuro en arte»* y *«Figura, metáfora y abstracción»*, el primero de Manuel Orozco Díaz, y el segundo de José M.^a Romana¹⁴.

13. Cotejar los conceptos que exponen estos autores con el ideario sobre arte abstracto que propone por ejemplo Cor Block en su libro *El Arte Abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid, 1982.

14. *Revista Norma*, año 1954.

LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS EN LA PINTURA ALMERIENSE: 1875-1936

Lola Caparrós Masegosa

Es indudable el creciente interés que la pintura del siglo XIX ha despertado en las últimas décadas tal y como lo manifiesta la relación de títulos que desde diferentes metodologías, aspectos teóricos y marcos geográficos se dedican a poner de relieve la riqueza pictórica del siglo y la valía real de los artistas que lo protagonizaron.

El presente trabajo quisiera ser una aportación más al conocimiento y difusión de las manifestaciones artísticas del siglo desde una provincia y un periodo que no por poco conocido deja de ser de la mayor importancia.

La pintura, tema de esta comunicación, brilla, en las últimas décadas del siglo XIX y primer tercio del XX, con luz propia; marcada por una crisis estética en la que nuevas orientaciones y gustos ocupan el espacio de conceptos artísticos considerados ya caducos.

Almería también iba a participar en esta dinámica.

Durante la primera mitad del siglo XIX la actividad artística en la ciudad y concretamente la pintura vivió una etapa de extraordinaria pobreza y apatía en cuanto a producciones específicas e iniciativas que motivaran su desenvolvimiento.

Con escasos centros oficiales y privados de enseñanza artística o de índole cultural, sin la definición de los actuales límites provinciales, sin periódicos u otros medios de difusión, la producción pictórica no se verá fomentada por ningún tipo de acciones positivas.

Por otra parte, las economías se encontraban sometidas a un proceso de crisis prolongada entre 1804-1840, desencadenada por sucesivas calamidades, como los terremotos de 1804 que asolan la provincia, la invasión de Almería por los franceses en 1810 y sus posteriores consecuencias, la tisis de 1823, o el cólera morbo de 1834.

Este proceso justificará la escasez de actividades artísticas, concentradas como estaban las economías locales en otros capítulos.

Transcurridos los años de crisis, hacia la mitad del siglo comienza a ser evidente una cierta recuperación económica y cultural.

La burguesía tomará las riendas de las iniciativas económicas y de progreso en la ciudad, fundamentadas sobre todo en el desarrollo agrícola y minero que se experimenta en la provincia a consecuencia de los cultivos del parral y la explotación de mineral, que se traducirá de manera inmediata en un aumento considerable de las actividades comerciales. Paralelamente, una incipiente industria comienza ahora a manifestarse, aunque con menores índices de crecimiento; siendo estos tres valores los

que marquen el ritmo de la economía almeriense a partir de la segunda mitad del siglo.

La vida artística se resentirá como consecuencia de esta incipiente prosperidad económica y en el terreno cultural surgirán una serie de organismos e instituciones que actuarán como vehículos de la producción artística, canalizando la formación y promoción de los artistas: Ateneo, Círculo Literario o Escuela de Dibujo, fueron un medio propicio para el desarrollo de estas actividades, comenzando ahora a darse los síntomas de un lento despertar y un inusitado interés por la pintura. Al afirmarlo, nos apoyamos en la existencia de cerca de 100 firmas que ejercen en la ciudad durante estos años, alcanzándose unos niveles de calidad inexistentes o desconocidos hasta entonces que, precisando cronológicamente, serán más evidentes a partir del último cuarto del siglo y primeras décadas del presente, gracias al hacer individual de una serie de pintores que perfilan sus personalidades artísticas en estos años y otros que nacidos en estos finales del siglo ejercerán una dinámica artística que prolonga la estética decimonónica predominante en la ciudad. Unos y otros contribuirán a definir el panorama pictórico local hasta 1936.

Respecto a las distintas estéticas a las que se acompañaron los pintores locales, sincronizándose a los acontecimientos contemporáneos, a la práctica de una pintura romántica en la ciudad, le siguió la corriente realista, cuya expansión como estética dominante en la ciudad hemos observado hacia 1870, encontrando, además, en este período el momento más óptimo y representativo de la pintura local.

Los pintores almerienses se incorporaron al movimiento pero sin destacarse del contexto nacional, adaptando a nivel local las características que este momento son definibles en pintura para el resto del territorio prefiriendo siempre la atractiva realidad en los temas del realismo: paisaje, retrato, género o bodegón.

Será a través del análisis de este aspecto desde el que nos acerquemos a las manifestaciones pictóricas desarrolladas en este periodo en Almería.

Tomando como base las noticias de prensa sobre pintores y Exposiciones locales como valiosísima fuente de documentación para la obtención de referencias sobre estas cuestiones, y, en menor medida, documentación archivística variada y la escasa bibliografía local publicada sobre el tema, podemos afirmar que los pintores almerienses se limitaron a reflejar en sus obras los temas y modelos que se imponían por estos años en el Centro, y, en

general, en el resto del país, no encontrando novedades significativas en la elección o representación de los mismos.

La excepción, sin embargo, la encontramos en los cuadros de historia, temática prácticamente marginal e inexistente en la producción de nuestros pintores. Centradas sus carreras en el ámbito de lo local, la escasez de una clientela interna que demandara estas producciones, comúnmente destinadas a su presentación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como medio de promoción ante un sector oficial que las estimaba y refrendaba oficialmente con ellas a sus autores; y, relegadas en última instancia a exornar los muros de Instituciones estatales, motivará que los pintores almerienses no mostraran gran interés por la historia pintada y se dedicaran a temas más decorativos o evasivos.

Así, de los escasos cuadros que con esta temática histórica tenemos referencia aparecen en fechas muy avanzadas, y la mayoría son realizados por artistas pensionados para el estudio de la pintura por diferentes organismos locales, que los enviaban en agradecimiento a la protección que les dispensaban o como ejercicios en los que demostraban sus aprovechamientos, temática y procedimiento común en la época para la mayoría de estos artistas noveles que se iniciaron en el arte gracias al beneficio del mecenazgo ejercido por Corporaciones locales, provinciales o Instituciones diversas.

El italiano Andrés Giuliani envió desde Almería a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 el titulado «La Civilización», donde representaba figuras alegóricas, personajes históricos, monumentos y descubrimientos más importantes, obteniendo con él una mención honorífica¹.

Antonio Bedmar Iribarne regala en 1889 al Ayuntamiento almeriense que lo protegía económicamente para el estudio de la pintura un cuadro que representaba a «Cristóbal Colón tomando posesión de una isla americana», lienzo, propiamente, de enormes dimensiones compuesto por un grupo central con 18 figuras².

Juan Fernández Corredor también envió a la Diputación Provincial como ejercicio de pensionado un cuadro de asunto histórico que ilustraba la rendición de unos moros ante las tropas cristianas, en el marco de la Reconquista y sin referencia geográfica.

En 1882 Úbeda admite en su estudio encargos de género histórico, místico y mitológico y aún en 1894 Agustín González Delgado apoyado en la notable fama alcanzada en sus trabajos y minuciosos dibujos a pluma, anunciaba en la prensa su estudio de «Pintor de historia y decoración»³. Con anterioridad a todos ellos, hacia

mediados del siglo pasado Juan de Mata y Prats, primer director de la Academia de Dibujo de Almería, se avalaba como «pintor de historia y profesor de ciencias exactas»⁴.

Uno de los géneros que sí gozó de la atención preferente de los pintores almerienses fue el paisaje, con un aumento progresivo en su práctica hacia las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo, además, con su revalorización en el panorama nacional después de haber sido devaluado en los ambientes oficiales de las Exposiciones Nacionales.

Junto a principiantes y aficionados o pintores más o menos consagrados del ámbito local que incluyeron en sus repertorios cuadros con paisajes, aunque no se dedicaron a él como temática preferente en sus producciones, como José Díaz Molina, Antonio Bedmar⁵, Antonio Fernández Navarro o Emilio García Aguilar⁶; destacaron una serie de figuras que usualmente lo practicaron, siendo la nota más característica de sus producciones.

Entre los que lo cultivaron con especial dedicación citaremos al virgitano Gabriel Faura Sánchez que destacó con sus paisajes en la Exposición celebrada en Almería en 1893⁷, Pedro Balonga Guirado, pensionado por la Diputación Provincial en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1881-1886, donde tuvo la ocasión de recibir las enseñanzas del titular de la cátedra de paisaje, D. Carlos de Haes⁸, centradas en la inculcación a sus alumnos de un acercamiento y compromiso con la naturaleza más directo y franco, lejos del anecdotismo de la etapa romántica, que Pedro Balonga aplicó al ejercicio de sus paisajes, de los que dejó algunas muestras en la ciudad como los pintados para la Exposición de 1895⁹.

El paisaje también fue cultivado preferentemente en su obra por Emiliano Godoy, principalmente en su vertiente rural.

Es preciso incluir entre los practicantes de este género, aunque más como artesano litógrafo que como pintor, a Hilario Navarro de Vera, notable dibujante y grabador, formado en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰. Estableció estudio en la ciudad hacia 1878¹¹, legándonos con sus litografías un rico repertorio de imágenes impresas sobre la Almería del último tercio del siglo XIX. En ellas nos ofrece no sólo enclaves famosos y pintorescos de Almería, como las vistas de la Alcazaba hechas desde el Cerro de San Cristóbal o del puerto, sino algunas estampas de cultura artística con las principales arquitectura y objetos de arte conservados en la ciudad: la fachada principal y el altar de la Catedral, la fachada de la Iglesia de San Pedro. Junto

1. M. Osorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Editorial Giner, 1975, p. 292.

2. «Un cuadro», *La Crónica Meridional*, Almería, 17 abril, 1889, p. 2.

3. «Pintor» y «Estudio», *La Crónica Meridional*, Almería, 28 septiembre 1882, p. 3 y 15 marzo, 1894, p. 3, respectivamente.

4. Archivo General de la Administración, Sección Educación y Ciencia, *Legajo 6.524*.

5. «La fiesta de hoy», *La Crónica Meridional*, Almería, 14 febrero 1892, p. 2.

6. «La Exposición de panderetas del Círculo», *La Crónica Meridional*, Almería, 2 febrero, 1895, pp. 1-2.

7. «Exposición del Círculo», *La Crónica Meridional*, Almería, 29 agosto 1893, p. 1.

8. Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, *Libro de Matrículas 1877-78 a 1903-4*. Legajo 174-3.

9. «Exposición Provincial», *La Crónica Meridional*, Almería, 23 agosto 1895, p. 1.

10. Dionisio Godoy Rollón y M.^a Carmen Fernández Capel, *Apuntes para un Diccionario biográfico de artistas almerienses nacidos en el siglo XIX*, Almería, inédito, 1987.

11. «Academia de dibujo y caligrafía», *La Crónica Meridional*, Almería, 2 marzo 1878, p. 3.

a ellas, puntos de vista de la ciudad, como de la recién construida estación del ferrocarril, monumento a los Coloraos; y una panorámica de los pasos principales de uso ciudadano ¹².

Igualmente hay que comprobar hacia estos finales de siglo, siempre siguiendo los Catálogos de las Exposiciones locales como únicos indicadores de las preferencias temáticas de los pintores almerienses; un interés especial por las marinas, reflejando en un tono menor y local la producción artística del momento donde el género alcanza una práctica generalizada y exitosa.

La pintura de marinas tuvo un buen exponente en la ciudad en Victoriano Lucas, que aparece en los ambientes artísticos locales hacia finales del siglo. Indistintamente utilizando la acuarela o el óleo como soporte técnico, prácticamente toda la producción de este pintor se centra en el mar como temática preferente. Presentó sus marinas en las Exposiciones locales de 1893, 1895 y 1896, y a juzgar por las críticas recibidas en la prensa local, de las que destacamos las que utilizan del nombre del destacado marinista Antonio Muñoz Degraín como ejemplo comparativo con Lucas; cabe afirmar el dominio y el éxito alcanzado por este pintor en el género que nos ocupa ¹³.

Destacan también Manuel Taramelli y Fortún, profesor de la Escuela de Artes y Oficios, quien mostró especial predilección por la pintura de marinas, alternándola con la práctica del paisaje y las flores, así como José Rocafull de Montes, ambos dentro de un plano pictórico más vocacional que profesional.

Otros pintores como José Díaz Molina, Antonio Fernández Navarro, Emilio García Aguilar o Antonio Bedmar, con marinas de carácter más costumbrista entre las que se narraban faenas pesqueras, la practicaron con mayor o menor fortuna, a juzgar por las críticas periodísticas que recibieron.

Las recopilaciones realizadas nos aseguran que junto al paisaje la pintura de bodegón, naturaleza muerta, animales o flores, fue una de las prácticas más habituales entre los pintores almerienses desde mediados del siglo XIX, bien como ejercicios de aprendizaje dentro de los específicos estudios artísticos del natural impartidos en la ciudad con carácter oficial o privado, y, en este caso, ejecutados por simples pintores vocacionales o aficionados, bien como compromiso estético y desarrollo programático conscientemente adquirido para sus obras por algunos de ellos.

Autores ya citados como Fernández Navarro, García Aguilar, Guillermo Casinello, Agustín González, Sebastián Madrid Hinojos, Díaz Molina o Antonio Bedmar lo incluyeron en sus producciones con un fin intrascendente y decorativo, concurriendo con ellas preferentemente a las diferentes exposiciones locales y generalmente utilizando como soporte abanicos, paletas o panderetas.

De entre todos ellos destaca Emiliano Godoy Godoy que lo cultivó con total exclusividad. Hizo del cua-

dro con temática de caza, animales y flores su verdadera especialidad, destacando sobre todo sus estudios de palomas por la resolución naturalista de sus composiciones, en general aplicables a toda su obra paisajística y de bodegón.

La proliferación que el género tuvo en la ciudad durante los últimos años del siglo XIX y, sin interrupción una vez arraigada su práctica entre los pintores; hasta el primer tercio del XX e incluso hasta nuestros días; estaría explicada por la demanda de cuadros de este género realizada, al igual que ocurría por cuestiones diferentes con el retrato, por una burguesía enriquecida por la minería y la exportación que mostró su predilección por este tipo de pintura intrascendente y conceptualmente simple en su formulación, en suma agradable, sencilla y decorativa.

Un papel importante en la prolongación de esta temática lo jugó la Academia de Bellas Artes, donde se formó una interesante nómina de pintores locales que cultivó este género con predilección, reflejando en sus cuadros planteamientos estéticos y estilísticos propios de la pintura del XIX y cuyas figuras más significativas serían el propio director del Centro, Joaquín M. Acosta, quien dejó pocas muestras de su arte en la ciudad, pero especialmente celebradas fueron sus composiciones de flores; José Moncada Calvache, principal representante de esta corriente bodegonista en Almería, que ha venido a recibir el calificativo de «Escuela»; Esteban Viciano, de tardía incorporación a la pintura pero de fructífera producción bodegonista y José Gómez Abad, trabajador asiduo de flores y bodegones.

Por cuanto al retrato se refiere, éste fue siempre un tema de interés para los artistas locales, cultivándolo sin exclusividad, aunque sí ocupando las notas más personales en las producciones de un nutrido grupo de ellos.

A mediados del siglo es evidente en la ciudad una preferencia por este género. Parejo con el enriquecimiento de la burguesía local gracias a la exportación minera agrícola, está el gusto entre las clases altas de la ciudad por ser retratadas. El binomio retrato-burguesía alcanzará su máxima durante estos años finales del siglo y los siguientes.

En un principio, y ante la inexistencia de una retratística local de mediana calidad en la ciudad, se hizo necesario recurrir a autores del ámbito nacional. La aportación formal de estos al género en Almería se concretó en los retratos de Eduardo Cano de la Peña, L. Fellot, Antonio María Esquivel o L. Cruz ¹⁴.

Más importante para la temática, tanto en su vertiente burguesa como del retrato histórico y oficial fue la llegada del italiano Andrés Giuliani y Cosci procedente de Granada y con una sólida fama como retratista ¹⁵. Ya en 1843 antes de su establecimiento definitivo en Almería dejó retratadas a las más importantes familias de la comarca de los Vélez, Albox y Vera.

En 1885 se hizo cargo de la Academia de Dibujo desarrollando desde entonces y hasta su muerte una sólida

12. Hilario Navarro de Vera, *Recuerdo de Almería*, Almería, Litografía Hilario Navarro.

13. «Exposición Provincial», *La Crónica Meridional*, Almería, 21 agosto 1895, p. 1.

14. *Catálogo de la Exposición de Pintura del siglo XIX*. Biblioteca «Francisco Villaspesa», Almería, octubre 1947.

15. Marino Antequera, *Pintores granadinos III*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, Granada 1974.

labor docente, siendo su aportación como muy pintor muy abundante. Destacó ocasionalmente como decorador, pero sobre todo su especialidad fue el retrato, siendo el legado más importante que hay de este pintor en la ciudad el conservado en el Ayuntamiento con las representaciones iconográficas de personajes históricos vinculados con Almería, y otros retratos de carácter representativo y oficial como el de la Reina María de las Mercedes de Borbón. Entre la burguesía local se conoce el retrato de doña Fernanda de Scheidnagel¹⁶.

Juntamente con Giuliani, otro de los retratistas más renombrados en la ciudad fue Francisco Prats y Velasco, que junto a los retratos oficiales de Isabel II, Amadeo de Saboya o Alfonso XII para el Ayuntamiento de Almería, realizó hacia el último tercio del siglo los de la señora de Scheidnagel o doña Carmen Arévalo Arance¹⁷.

Les siguen, entre los más destacados, Diego Vázquez, realizó numerosos retratos al óleo sobre lienzo, pero quien destacó por sus «iluminaciones» en las que con finas capas de óleo iluminaba fotografías en negro o sepia, alcanzando un gran predicamento en esta técnica; Ángel de la Fuente, madrileño afincado en Almería desde principios de siglo, que destacó sobre todo como retratista mediante la utilización del pastel como técnica que personalizaba sus producciones; Antonio Bedmar Iribarne, Carlos López Redondo y, sobre todos José Díaz Molina, discípulo de Andrés Giuliani y Vicente Palmaroli, que alcanzó una notable fama como retratista en Madrid y de quien se conservan algunos retratos en la ciudad, donde dentro de una concepción realista alcanzó a reflejar certeramente la psicología y elegancia personal de sus retratados.

Continuando con nuestro análisis basado en la valoración cuantitativa derivada de los catálogos periodísticos de las Exposiciones de arte y noticias sobre estos temas en general, podemos confirmar que la temática religiosa no debió de tener en la ciudad una representación cualificada y numerosa. De hecho, la presencia de obras con esa temática en las sucesivas muestras colectivas celebradas en la ciudad es prácticamente nula conforme avanza el siglo. Igualmente, en la producción particular de los pintores locales no ocupan un lugar preferente los cuadros religiosos y cuando los hay se trata de lienzos expresamente requeridos por encargo para decorar los muros de edificios religiosos de la ciudad.

Hacia mediados del siglo será Francisco Prats el más representativo cultivador de este tipo de pintura. Antes de su marcha a Madrid donde completaría su formación en la Escuela Superior de Pintura, comenzó a destacar en la ciudad por el gran acierto de las copias que de los pintores clásicos realizaba sobre temas religiosos; efec-

tuando para el mercado interior un gran número de encargos. Entre sus obras de contenido religioso citaremos un «San Antonio», copia de Murillo, sin olvidar citan su celebrada restauración de una Purísima atribuida a Murillo conservada en la Catedral de Almería¹⁸.

En 1884 instaló su estudio particular en la ciudad, donde formó a numerosos discípulos que practicaron con posterioridad la especialidad pictórica del maestro. Entre ellos, Juan del Moral Almansa, que junto con el retrato dedicó especial atención a la temática religiosa, Evaristo Quesada, que presentó sus cuadros religiosos en la Exposición Provincial de 1892, practicó, además, la temática costumbrista y la caricatura; y Guillermo Casinello García, que siguió las enseñanzas técnicas de Prats.

Destacan también como esporádicos cultivadores de la temática religiosa Antonio Fernández Navarro que entre 1880-90 con destino a las iglesias locales realizó obras de gran formato como «La Adoración de la Virgen», «La Oración del Huerto» y «Una visión en el Calvario»¹⁹, o el cuadro de 2 metros donado a la Iglesia de Santo Domingo para la capilla del Sagrario por Emiliano Godoy²⁰.

Por último, citar la decoración que realizó Andrés Giuliani en 1844 en la capilla construida en Cuevas de Vera por Torcuato Soler con los cuadros «Juicio de Salomón» y «Descendimiento»²¹; y, ya comenzando el siglo, la decoración de Carlos López Redondo para la recién construida capilla de la Sagrada Familia, en Almería, con motivos decorativos de carácter alegórico y religioso²².

También la pintura de género o de costumbre fue tema común entre los pintores almerienses, generalmente con un carácter anecdótico, reflejando el gusto asumido y extendido en la pintura española del último tercio del XIX.

Entre quienes lo practicaron, Antonio Bedmar Iribarne, sin duda uno de los más importantes pintores de género en la ciudad durante estos años; Miguel Padilla, que en 1903 realizó los titulados «El Morito» y «La ciega», sobre dos personajes populares de la época²³; José Díaz Molina, Pedro Balonga que realizó «La mala noticia»²⁴ o «Un desafío», según copia de Francisco Domingo Marqués, con destino a la Exposición Nacional de 1883²⁵ o Carlos López Redondo, que ocuparon en su producción un lugar relevante, e incluso atendió también a la temática social, puesta de moda en la pintura del país hacia finales del siglo, en lienzos como «Sin trabajo»²⁶ o «El Hormiguero»²⁷.

Desde mediados del siglo pasado comienza a ponerse de manifiesto en la ciudad el recurso de la decoración como programa pictórico complementario de los interiores de los edificios: entidades públicas, sociales, teatros

16. *Catálogo de la Exposición de Pintura del Siglo XIX*, Biblioteca «Francisco Villaespesa», Almería, octubre 1947.

17. *Ibid.*

18. Francisco Alcaraz, «Restauración de obras de arte en Almería», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n. 7, Almería 1987, p. 12.

19. Godoy Rollón y Fernández Capel, 1987.

20. «Un cuadro», *El Regional*, Almería, 15 diciembre 1903, p. 1.

21. *Ibid.*

22. «Bendición de una capilla», *La Crónica Meridional*, Almería 18 marzo 1903, p. 1.

23. Antonio Díaz Ramos, «Artes», en *Almería*, T. II, Granada, Anel, 1983, p. 534.

24. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de Comisión Provincial de 1886*, sesión de 31 enero.

25. «Pintor», *La Crónica Meridional*, Almería 10 abril 1883, p. 3.

26. «Cuadro premiado», *La Crónica Meridional*, Almería 2 diciembre 1892, p. 2.

27. Francisco Alcántara, «La Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid 16 mayo 1904, pp. 1-2.

o cafés edificadas en la ciudad y viviendas privadas, al amparo del desarrollo económico de la burguesía acomodada, cubrirán sus muros y techos de frescos o lienzos con alegorías, ornamentaciones de carácter narrativo o simplemente decorativas, siempre con fines evasivos y festivos.

En la medida en que la escasa tradición y nómina de pintores decorativos en la ciudad lo permitió, este tipo de proyectos se encargaran a pintores especializados, aunque en general serán los pintores de caballete y escenógrafos, con especificidad, los responsables de este tipo de trabajos.

A la vista de los escasos conjuntos de este tipo conservados en la ciudad, será la prensa la que nos aporte los datos necesarios para la delimitación del género en Almería y el nombre de aquellos pintores que en este momento lo ejercerán.

En 1876 Payán se anuncia en la prensa como «pintor adornista y escenógrafo», ofreciéndose para «pintar salas, fachadas, etc., al temple, óleo y barniz», aunque no constan noticias sobre obras suyas²⁸.

Será en los últimos años del siglo cuando consignemos un mayor número de proyectos de este tipo.

Como decoradores especialistas actuaran desde estos finales de siglo Antonio Fernández Navarro, que realizó en 1899 las obras de reforma de decorado en el local del Paseo del Príncipe donde iba a instalarse el Círculo Mercantil²⁹, así como el decorado de la casa de Catalina Soler Márquez, en Cuevas de Almería en la que «irrumpe el modernismo»³⁰. En 1908 retocó el decorado del Teatro Variedades³¹.

Emilio García Aguilar, encargado de la decoración alegórica del techo de la sombrerería de Antonio Rodríguez en 1894³² y del salón de sesiones del Ayuntamiento realizado en 1899³³.

Agustín González Delgado, profesor de dibujo del Instituto, decoró comercios de la capital y provincia, instalando su estudio de «pintor de historia y decorador» en la ciudad en 1894³⁴.

Ya en el presente siglo, Carlos López Redondo, junto con García Aguilar y Fernández Navarro fueron los encargados de realizar las obras de decoración en el salón de sesiones realizadas en el Ayuntamiento con motivo de la visita de Alfonso XIII a la ciudad en abril de 1904³⁵. Ya en solitario López Redondo realizó en 1905 la decoración del salón de fiestas del Círculo Literario³⁶.

Por su parte, Antonio Bedmar realizó trabajos de decoración en el mismo local en 1908, acometiendo las obras de decorado del tocador de señoras con una alegoría del baile³⁷.

Por lo que se refiere al cultivo de la escenografía, Joaquín Martínez Acosta influirá en el desarrollo local de este tipo de trabajos. Formado en Madrid con Bonardi y Busato, escenógrafos del Teatro Real, llegó a la ciudad para hacerse cargo de la escenografía del Teatro Circo Variedades en 1900³⁸. Incluyó estudios de este ramo desde 1907 en el plan de enseñanzas que impartía en la Academia de Bellas Artes por él fundada³⁹, donde se formaron algunos artistas locales especialistas en estos trabajos como Rafael Guerrero o José Herrerías⁴⁰.

28. «Adornista», *La Crónica Meridional*, Almería 21 abril 1876, p. 3.

29. «Círculo Mercantil», *La Crónica Meridional*, Almería 6 agosto 1899, p. 2.

30. «Desde Cuevas. Impresiones de Arte», *El Radical*, Almería 17 marzo 1903, p. 1.

31. «De Arte», *La Crónica Meridional*, Almería 2 septiembre 1908, p. 3.

32. «Pintor», *La Crónica Meridional*, Almería 4 diciembre 1894, p. 1.

33. «Salón de sesiones del Ayuntamiento», *El Ferrocarril*, Almería 11 noviembre 1899, p. 2.

34. «Estudio», *La Crónica Meridional*, Almería 15 marzo 1894, p. 2.

35. «Obras artísticas», *La Crónica Meridional*, Almería 30 abril 1904, p. 2.

36. «El Círculo Literario», *El Radical*, Almería 15 diciembre 1905, p. 1.

37. «En el Casino. Los bailes de máscaras», *La Crónica Meridional*, Almería 25 febrero 1908, p. 2.

38. M^a Dolores Caparrós Masegosa, *Pintura y Escultura en la prensa almeriense (1900-1936)*. Memoria de Licenciatura, inédita, Granada 1985, p. 155.

39. *Op. cit.*, 1985, pp. 78-79.

40. «La Exposición Provincial», *La Crónica Provincial*, Almería 24 agosto 1911, p. 1.

LA RENOVACIÓN DEL LIBRO EN GALICIA (1920-1936): ANXEL CASAL, CASTELAO Y SEOANE, TRES FIGURAS FUNDAMENTALES

M.^a Victoria Carballo-Calero Ramos

I

«Los libros gallegos, a principios de siglo, parecían todos catálogos de comercio o prospectos de balneario»¹. Y es que, efectivamente, habrá que esperar a los años 20 para asistir a una verdadera renovación del libro en Galicia.

Por estos años, Galicia poseía una conciencia de nacionalidad cuyos primeros frutos fueron publicaciones periódicas y libros, principalmente de poesía, con cubiertas meramente tipográficas iluminadas de forma sencilla. En otro orden de cosas, la instalación progresiva en las ciudades gallegas más importantes de talleres de fotogrado, permitió un notable avance tecnológico. En las páginas de la coruñesa revista *Alfar* se anuncian insistentemente «Papelería de Ferrer, Talleres de fotogrado» y «Litografía e Imprenta Roel», empresas que contribuyen a la generalización del fotograbado en Galicia, aunque con cierto retraso, evidentemente, respecto a otras regiones españolas.

Pues bien, en este movimiento renovador, la revista *Nós* alcanza tal importancia, que llegará a constituirse en paradigma. Y a ella irán indisolublemente unidos los nombres de Anxel Casal, editor, y de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, artista, a los que hay que añadir en la última etapa de la revista el del también artista Luis Seoane.

II

Anxel Casal Gosenxe (1895-1936), asociado con Leandro Carré Alvarellos, funda en La Coruña en 1924 la editorial LAR, en la que figuran Carré como director y Casal como administrador. La imprenta se instala en el n. 36 de la calle Real. Destacamos el hecho porque la revista *Nós* encuentra en LAR a partir del n. 19 (25 de julio de 1925) las posibilidades de supervivencia. En agosto de 1927 se separan Carré y Casal, creando este último en el local primitivo la editorial NOS y continuando con la impresión de la revista, en la que, desde el n. 44 aparece el nombre de Anxel Casal como administrador al lado de los de Vicente Risco y Castelao, directores literario y artístico, respectivamente. El rótulo completo de la edi-

torial era «NOS, publicacións galegas e imprenta». Toda su labor estaba relacionada con Galicia, y era tal su producción, que hizo necesario su traslado a local más amplio, en la calle Linares Rivas, n. 50, de la misma ciudad herculina, donde permanece hasta 1931, año en el que se establece en Santiago, primero en el n. 20 de la calle Huertas y en 1933 en el edificio n. 15 de la Rúa del Villar.

Cuando el 7 de octubre de 1934 se celebra un homenaje a la editorial NOS en la persona de Anxel Casal por su esforzada labor en la edición de libros, se contabilizan unos 150 títulos, muchos de los cuales se convertirían en clásicos de nuestra literatura, lo que no debe extrañar, ya que la práctica totalidad de la obra gallega anterior a 1936 de los miembros de la llamada «generación NOS» y buena parte de la de los componentes de la conocida como «generación del Seminario» se publica merced a Casal y a la editorial que dirige. En el acto de homenaje se destaca el trabajo de Casal como impresor de calidad gráfica pese a las difíciles condiciones en que lo realizaban, utilizando en ocasiones material de desecho del diario coruñés *El Ideal Gallego*².

Porque lo cierto es que, como toda aventura romántica y apasionada, la empresa no era rentable en absoluto sino que subsistía por la ilusión de este hombre, en todo momento entregado al servicio de la cultura gallega, y de muchos de los que con él colaboraron en la tarea, no siendo ajena a la misma la aportación económica de su esposa, María Miramontes, modista de profesión³.

III

Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950), estrechamente ligado a Casal y a la editorial NOS, es el auténtico renovador de las artes gráficas en Galicia. Preocupado por el aspecto gráfico de la publicación, fue quien primero se ocupó en Galicia del libro integrando maqueta, composición de cubierta, caracteres tipográficos; incluso dibujó todo un abecedario que llegaría a marcar la galleguidad de una publicación reutilizando las llamadas letras romanas antiguas que aparecían en los láudes de los sepulcros de los primeros tiempos de la conquista gallega por Roma.

1. Andrés Trapiello, «Las prensas de Ultramar», en *Luis Seoane, Mostra Antolóxica*, Coruña 1989, 59.

2. Cf. voz «Casal», en *Gran Enciclopedia Gallega*, ed. de Silverio Cañada, Gijón 1974 y ss.

3. Francisco Fernández del Riego, *Anxel Casal e o libro galego*, Edición do Castro, Sada, A Coruña 1983, 25-26.

El libro, en su modestia, comienza a mostrar otra compaginación libre y asimétrica; grandes márgenes y portadas en las que se abandona la clásica composición en favor de fórmulas nuevas y variadas. Con obra grabada o dibujada, dando preferencia a la xilografía como signo de identidad, Castelao se interesó desde su llegada a Pontevedra, en 1916, por el arte de la estampación y creó en esta ciudad toda una escuela de linoleografía al introducir en Galicia la técnica de grabado en linóleo a su regreso de Alemania, a donde había ido en 1921 con una beca concedida por la Junta para la Ampliación de Estudios.

Autor de carteles, de anuncios publicitarios, ilustrador por excelencia de los libros de Ramón Cabanillas y de su propia obra, muchos de los ejemplos de calidad del libro gallego en la década de los 20, a él se deben de manera especial.

Referencias gráficas del mayor interés son las cubiertas de libros en las que su estilo ecléctico impide fijar una única imagen, pues si en la portada para *Os catro cisnes brancos*, de Louey Chisholm, Ferrol, 1922 (Fig. 1) opta por la versión secesionista del modernismo —no exenta de simbolismo— y hace patente su devoción por la xilografía japonesa lejos de cualquier realismo anecdótico, en *A rosa de cen follas*, de Ramón Cabanillas, Mondariz-Pontevedra, 1927 (Fig. 2), se muestra acorde con el espíritu noucentista en su propósito de enlazar con el clasicismo para llenar un vacío cultural en Galicia⁴. El motivo humano llega a confundirse con el del animal estilizado en abarrocada composición de acusada simetría. Castelao supera un modernismo tardío y recuerda en esta portada el trabajo de un Manuel Fontanals realizado para alguna de las cubiertas de la *Biblioteca Estrella*, auspiciada en Madrid por Gregorio Martínez Sierra.

En *Algo acerca de la caricatura*, Pontevedra s.f. (Fig. 3) Castelao se manifiesta como un postmodernista que nos evoca a los dibujantes de la revista *Papitu*. En la línea de la nueva caricatura y sin ningún tipo de fobia hacia la estética modernista, podría compararse con Apa, e incluso con Bagaría. Las influencias de Gulbranson o de Félix Vallotton en la utilización de contrastes entre blanco y negro sin tonos intermedios ni transiciones como modalidad expresiva, lo convierten en Galicia en precursor indiscutible de una nueva caricatura que rechaza la grotesquización de la realidad como recurso fácil.

Castelao, al igual que los noucentistas catalanes con respecto a Cataluña, pretende fijar una «imagen» de Galicia. Para *Xente d'a aldea*, de Alfredo Pedro Guisado, París-Lisboa, 1921 (Fig. 4) o para *A morriña*, de Antonio Presa Viso, Orense, 1926 (Fig. 5) dibuja unas cubiertas en las que el factor antropológico, como en él es habitual, resulta esencial.

En *D'o mar e d'a terra*, de Francisco María de la Iglesia, Madrid, 1930 (Fig. 6), *Oracións campesiñas*, de Eladio Rodríguez González, La Coruña, s.f. (Fig. 7) o en los libros de Ramón Cabanillas, *Vento mareiro*, Madrid, 1921 (Fig. 8) y *No desterro*, La Coruña, 1926 (Fig. 9), Castelao, como Obiols o Ricart en Cataluña, expresa una Galicia arquetípica a través de elementos emblemáticos que incluso hacen desaparecer la presencia del hombre casi por completo. El mar, la gaviota, el barco de vela latina,

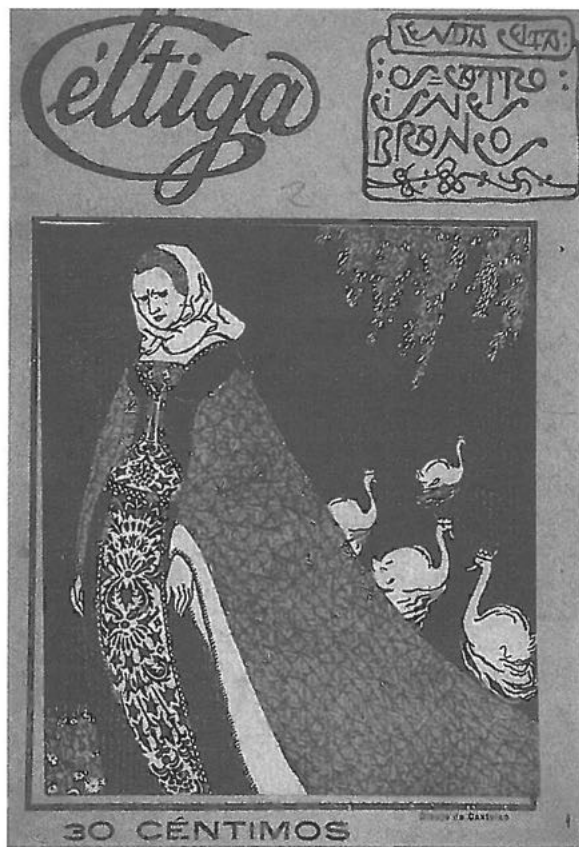


FIG. 1. Castelao: portada para *Os catro cisnes brancos* de Louey Chisholm, Ferrol, 1922

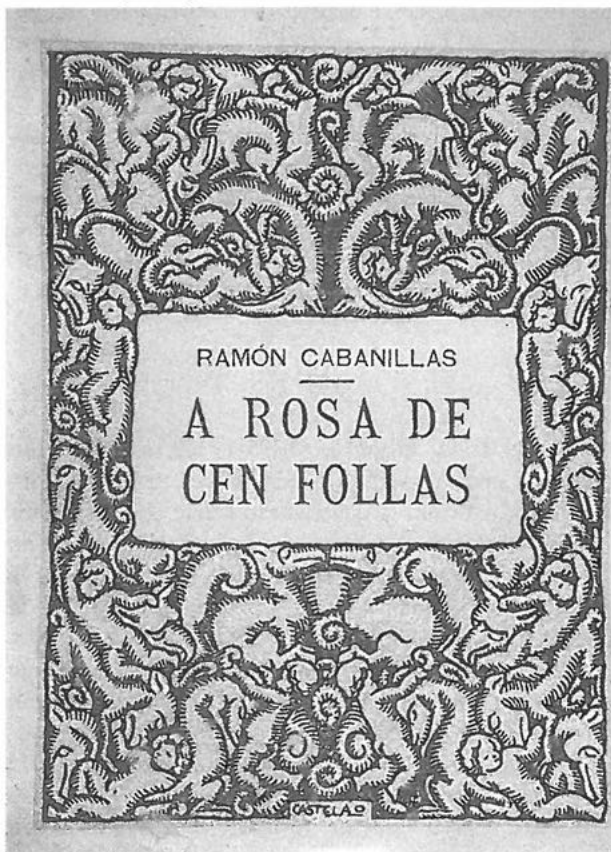


FIG. 2. Castelao: portada para *A rosa de cen follas* de Ramón Cabanillas, Mondariz-Pontevedra, 1927

4. Sobre la obra artística de Castelao, cf. *Actas del Congreso Internacional Castelao*, Universidad de Santiago, tomo I, 1989, 453-630.



FIG. 3. Castelao: portada para Algo acerca de la caricatura, del propio autor, Pontevedra, s.f.



FIG. 5. Castelao: portada para A morriña de Antonio Presa Viso, Orense, 1926



FIG. 4. Castelao: portada para Xente d'a aldea de Alfredo Pedro Guisado, París-Lisboa, 1921



FIG. 6. Castelao: portada para D'o mar e da terra de Francisco María de la Iglesia, Madrid, 1930



FIG. 7. Castelao: portada para *Oracións campesiñas* de Eladio Rodríguez González, La Coruña, s.f.

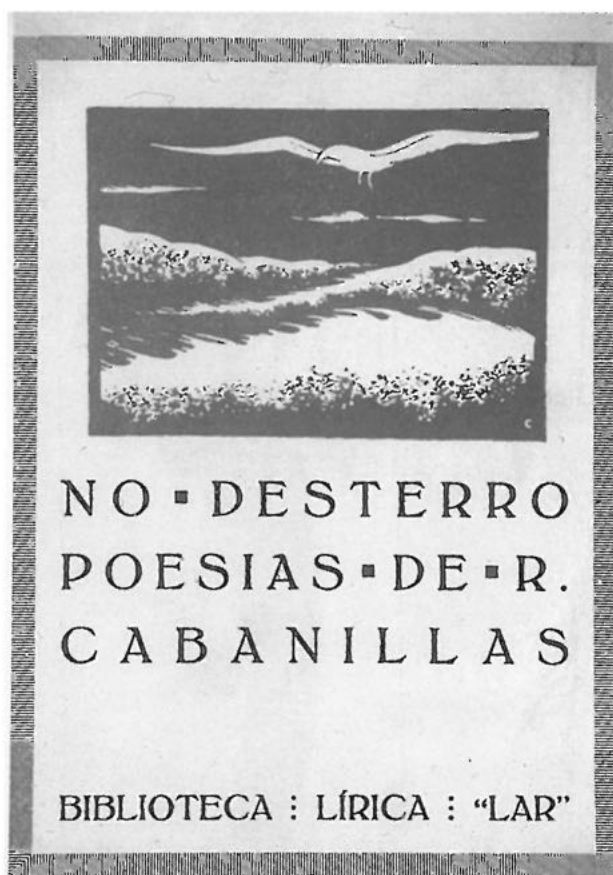


FIG. 9. Castelao: portada para *No desterro* de Ramón Cabanillas, La Coruña, 1926

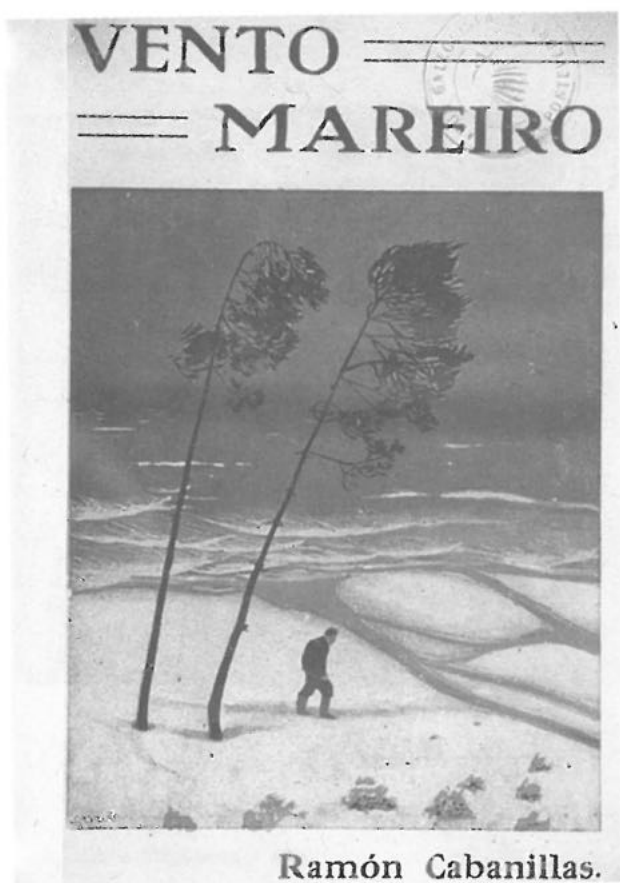


FIG. 8. Castelao: portada para *Vento mareiro* de Ramón Cabanillas, Madrid, 1921



FIG. 10. Castelao: portada para *En la masa de la sangre* de Eugenio López Aydllo, Madrid, 1918



FIG. 11. Castelao: portada para *Cadencias* de Herminia Fariña, Pontevedra, 1922

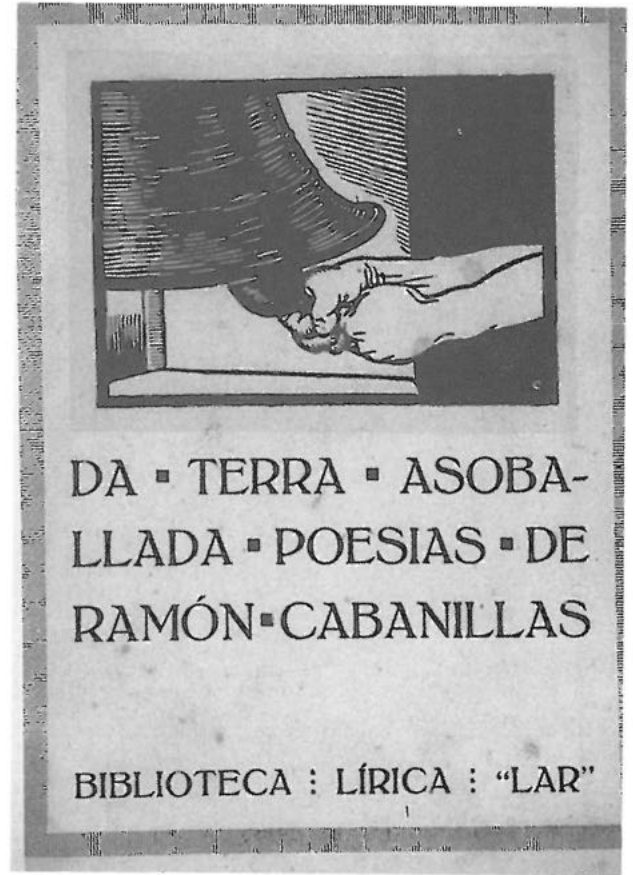


FIG. 13. Castelao: portada para *Os evanxeos da risa absoluta* de Antón Vilar Ponte, Santiago, 1934

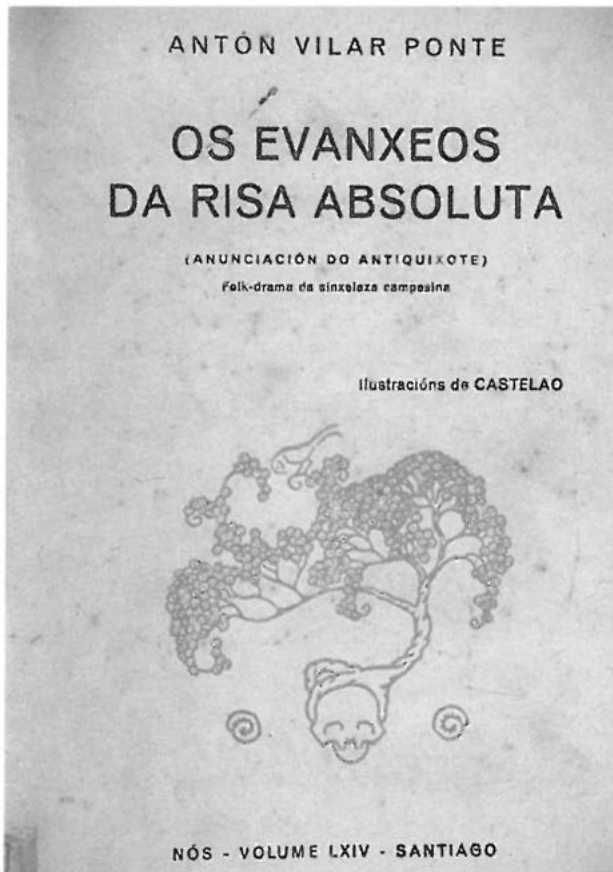


FIG. 12. Castelao: portada para *Da terra asoballada* de Ramón Cabanillas, La Coruña, 1926



FIG. 14. Castelao: portada para *Os dous de sempre* del propio autor, Santiago, 1934



FIG. 15. Seoane: portada para Cantiga nova que se chama riveira de Alvaro Cunqueiro, Santiago, 1933

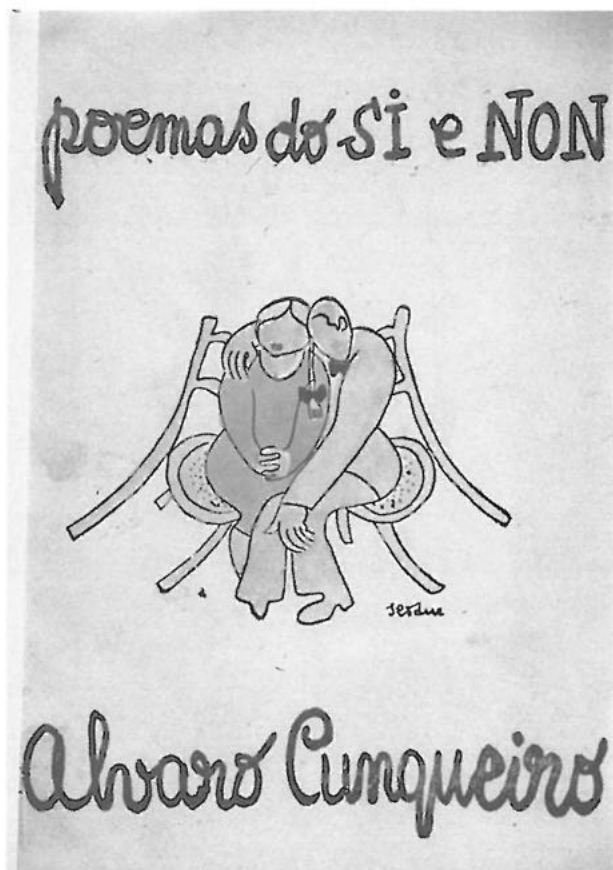


FIG. 17. Seoane: portada para Mar ao norte de Alvaro Cunqueiro, Santiago, 1932



FIG. 16. Seoane: portada para Poemas do SI e NON de Alvaro Cunqueiro, Lugo, 1933



FIG. 18. Seoane: portada para Corazón ao vento de Aquilino Iglesia Alvariño, Lugo, 1933

la ermita, el pino... serán algunos de estos elementos, que sin embargo, no llegan a alcanzar el protagonismo del castaño viejo y ancestral de tronco hueco que ya había dibujado para las tapas de *Nós* y que es referencia única en la ilustración de la cubierta del libro de Eugenio López Aydillo *En la masa de la sangre*, Madrid, 1918 (Fig. 10) o en el de Herminia Fariña, *Cadencias*, Pontevedra, 1922 (Fig. 11).

Más cerca de la vanguardia, aproximándose a veces a posiciones neocubistas en su simplificación de formas y volúmenes, y partiendo casi siempre de dibujos anteriores hechos para la revista *Nós* que va estilizando y dinamizando sucesivamente, diseña viñetas que dejan un mayor espacio a los caracteres tipográficos. alguna de estas viñetas recuerdan la ornamentación que Rafael Barradas —tan ligado a Galicia por sus colaboraciones en *Ronsel* y *Alfar*—, Francisco Bores o Maruja Mallo realizan para varios números de *Revista de Occidente* del año 23.

Da terra asoballada, de Ramón Cabanillas, La Coruña, 1926 (Fig. 12), *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Vilar Ponte, Santiago, 1934 (Fig. 13) o bien *Os dous de sempre*, del propio Castelao, Santiago, 1934 (Fig. 14) valdrían como ejemplos del proceso de renovación y de síntesis experimentado ya por los años 30.

IV

Por estos mismos años surge, más ligado —si cabe— a la imprenta y editorial NOS que Castelao, la figura de Luis Seoane (1910-1979).

En los libros que ilustra para esta editorial —1932 a 1934— «está ya el germen de una renovación del diseño gráfico del libro que más tarde iba a desenvolverse en América de una manera total...»⁵.

Grabador, cartelista publicitario, creador de editoriales... siente y desarrolla junto a Anxel Casal una vocación por la ilustración y por cuanto se relaciona con la imprenta, que irá consolidando con el paso de los años y que le acompañará hasta su muerte.

En esta primera etapa como ilustrador, su nombre va unido al de Alvaro Cunqueiro, dándose uno de los muchos casos de dualidad entre artista y escritor, como ocurre con el ya citado de Castelao-Cabanillas o con los de

Fernández Mazas-Eugenio Montes, Manolo Méndez-Amado Carballo, Cebreiro-Manuel Antonio...

Hizo las ilustraciones de *Mar ao norde*, Santiago, 1932, el primer libro del escritor mindoniense que se editó en NOS, precisamente, por mediación del artista; *Cantiga nova que se chama riveira*, Santiago, 1933, y *Poemas do SI e NON*, Lugo, 1933, en las que da muestra de su preocupación por integrar caracteres tipográficos e ilustración, y manifiesta su eclecticismo estilístico, aplicable a la mayoría de los ilustradores gallegos de la época, lo que, indudablemente, dificulta el estudio sistemático de los mismos.

Con más preocupación que Castelao por renovar, la admiración de Luis Seoane por la obra gráfica de Picasso y de Matisse es evidente en la ilustración para cubierta y páginas interiores del libro, ya citado, *Cantiga nova que se chama riveira* (Fig. 15). La línea nítida va definiendo la figura, y destaca sobre el blanco del papel; línea ágil y dinámica en la que, a veces, se aprecia una deformación consciente.

En *Poemas do SI e NON* (Fig. 16), centra la cubierta con una viñeta esquemática y expresiva, no exenta de humor. Se trata de una especie de caricatura coloreada con cierto aire de «art déco».

Si en *Mar ao norde* (Fig. 17) recurre a una pretendida torpeza en el dibujo que se extiende a los caracteres tipográficos y a un geometrismo expresivo, en *Corazón ao vento*, de Aquilino Iglesia Alvariño, publicación editada en 1933 (Fig. 18), se acerca a un universo naif. Utiliza los mismos caracteres tipográficos dibujados para *Mar ao norde*; pero en este caso opta por el surrealismo, confirmando el eclecticismo que antes apuntábamos.

V

Como es obvio, la presente comunicación ni es exhaustiva en lo que se refiere a las personas citadas, ni mucho menos, excluyente. Se han elegido datos y ejemplos que, en mi opinión, son significativos para fijar la época en que se produce la renovación del libro en Galicia y destacar a los protagonistas fundamentales de esta renovación.

5. Isaac Díaz Pardo, «El significado de la obra y de la vida de Luis Seoane», en *Luis Seoane...*, 1989, 41.

J. PINAZO MARTÍNEZ (1889-1933), UN PINTOR ECLÉCTICO ENTRE EL ACADEMICISMO Y LA VANGUARDIA

Xesqui Castañer López

La sociología cultural de la segunda y tercera década del siglo XIX, en lo que a la pintura valenciana se refiere, no permitió mayor renovación que aquella posible dentro del estricto fervor a la realidad perceptiva. Como la involución romántica no era posible, los pintores contestaron al color con la forma, y la atmósfera con el objeto. Fue un «anticlasicismo clásico» y en cierto modo un proceso intelectual paralelo (guardando las distancias) a lo que supuso de anticlasicismo el Cubismo, que anuló en cierto modo a los Fauve y los simbolistas.

José Pinazo Martínez, Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia se plantearon postulados anticoloristas, constituyendo «la primera renovación» de la pintura valenciana del siglo XX. Lo que ocurre en cada caso es distinto: puesto que Pinazo hace obras antiatmosféricas, pero su evolución se queda corta debido a su muerte temprana.

Genaro Lahuerta (que conoce Der Blaue Reiter) en un momento determinado decide seguir una figuración más rigurosa y su anticlasicismo se desvanece.

Pedro de Valencia mantiene una figuración lírica, dentro del protagonismo de la forma y por lo tanto también en esta línea renovadora, su importancia esencial se encuentra en los años treinta y cuarenta. A partir de entonces sus poemas son más íntimos pero menos plásticos.

Dentro de esta primera renovación estaría Josep Renau. El fue, con su cartelismo político y su fotomontaje, el expresionista que partiendo de las enseñanzas tradicionales introdujo el concepto social y denunciante en el tema¹.

José Pinazo Martínez, constituye un ejemplo de evolución plástica que, sin militar en la vanguardia pone los medios a través de su obra y de sus enseñanzas en la Academia de San Fernando, para que artistas más jóvenes consoliden su posición en las corrientes de vanguardia tan incipiente en España en los años 20.

Sirva como ejemplo la carta de Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia en la que le reconocen su visión innovadora: «(...) Ya más en calma los cuadros camino de Madrid y Barcelona atestiguan, todo resultó bien, pero nos tememos que esta exposición como otras muchas, caiga en el olvido y la lección en vez de penetrar resbale y... a esperar, hasta la otra. Incluimos con estas letras portadoras de nuestra devoción y cariño, unos recortes de prensa referentes a la Exposición y suponemos habrá recibido ya la «Semana Gráfica» y «Ahora», que le enviamos, lo mismo que «Valencia Atracción», un poco calmado todo, empezamos a pintar y a desesperar. Es duro el camino y cúmulo de obstáculos, por lo que enviamos dos lienzos cada uno a la Nacional, son de los que han figurado aquí en Valencia, casi seguros de no obtener provecho, pero sin perder esperanzas de algo. Ya veremos. Hacen falta paladines que defiendan los intereses de la juventud como Vd. querido Pinazo. Ante un paredón académico de espesor inverosímil, no bastan estas. Toda la juventud española confía en personas como Vd. o sea en la consciente juventud (...)»².

Para comprender su pintura es indispensable la consideración de varios factores que influyen decisivamente en su obra y fueron de orden social, cultural y estético: a) antecedente familiar; b) influencia del modernismo y «noucentisme»; c) relación con la pintura del País; d) Aislamiento ambiental.

José Pinazo vivió y estudió durante largos años en el taller de su padre Ignacio Pinazo, aprendiendo las nuevas aportaciones de aquel: la libertad del dibujo³, la factura espontánea, la transmisión de una emoción, el aire libre, la humanización de los retratos, la sencillez o el desdibujado consciente y la elaboración de manchas coloreadas. Conoce también las tendencias postimpresionistas, puesto que viajó a París con el final del siglo. Pero José Pinazo se plantea su obra desde un punto de vista indivi-

1. Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Domenech, 1897; A. M. Campoy, *Artistas españoles contemporáneos: Genaro Lahuerta*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1973; by members of the Staff, *A History of The Hispanic Society of America*, Museum and Library 1904-2954, New York, Hispanic Society, 1954; J. Cassu & Cols., *Jeune Peinture Espagnole: Genar Lahuerta et Pedro de Valencia*, Paris, Gallimard, 1936; P. de Valencia, «Autobiografía», *Las Provincias*, 8 de mayo de 1968; X. Castañer López, *Catálogo de la obra de José Pinazo Martínez (1879-1953) y análisis de la misma en el contexto de la Pintura Valenciana*, Tesis Doctoral inédita, Universidad del País Vasco, Vitoria 1985; M. A. Catalá Gorgues, *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos, 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1978; F. V. Garin Llombart, «Los

Pinazo en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ferriario*, mayo de 1968, s/p; P. Marquina, «Arte Valenciano Contemporáneo», *Valencia-Atracción*, noviembre 1931, pp. 36-37; M. Muñoz Ibáñez, *La Pintura Contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*, Valencia, Prometeo, 1977, pp. 140-145; C. Gracia Beneyto, «Notas para un estudio sobre José Pinazo Martínez», *Archivo de Arte Valenciano*, 1979, pp. 111-118; X. Castañer López, «La Pintura Valenciana de 1910 a 1930», *Historia del Arte Valenciano*, vol. VI, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, pp. 121-173.

2. Carta manuscrita. *Archivo Familiar de D.^a Marisa Fernández Longoria*. Madrid.

3. I. Pinazo Camarlench, «De la ignorancia en el Arte», *Archivo de Arte Valenciano*, n. 1, Valencia 1915, p. 24 y ss.

dualizante. Reconsidera la «línea» como elemento importante ante el planteamiento fundamentalmente «pictórico» al que había llegado su padre. Si éste había introducido lo subjetivo como elemento importante en el esquema: Percepción-experiencia personal, aportación-realización, Pinazo Martínez quiere reconsiderar este proceso y busca las cosas tal como son aislándolas de su entorno, quitándoles atmósfera, evitando la posibilidad al espectador de aportar algo a su pintura, por su perfecta terminación figurativa.

Su singularidad reside en que siendo coetáneo del colorismo y luminísimo autóctono, las motivaciones antes citadas lo llevaron a la creación de una pintura «anti-luminista», con una consideración de la forma como elemento principal ante el ambiente pictórico que pondera la luz y el color. A pesar de su relación con la pintura folklórica del país, realiza desde el punto de vista plástico, los mismos temas con distinta realización para salir del academicismo imperante.

Esta transformación formal, que no temática se produce a partir de 1921, coincidiendo con una Exposición individual en las Galleries of E. Gimpel and Wildenstein de Nueva York⁴, exposición que tiene un excelente eco en la prensa norteamericana, como lo demuestra la crónica de J. P. Moore en el diario *The Record*, cuando dice: «(...) Pinazo no emplea los colores de Sorolla, ni presenta el estilo casi impersonal de Zuloaga; en cambio, produce un encanto por el cual, convence a cada uno de los que lo contemplan; a esto, añade un sentido decorativo que hace de la presente Exposición una de las más interesantes realizadas hasta ahora (...)»⁵.

A partir de ahora se convierte en un asiduo de las Exposiciones organizadas por instituciones norteamericanas, siendo seleccionadas sus obras, a menudo, junto con las de Pablo Picasso de su primera etapa, entre las que podemos destacar la celebrada en 1923 en The Buffalo Fine Arts Academy, *Exhibition of a Group of Paintings from the Foreign Section of Carnegie International Exhibition in Pittsburg* del mismo año; en 1930 es elegido para la *Twenty-Ninth Annual International Exhibition Of Paintings*, así como para el *Foreign section of the International Exhibition of Paintings at Carnegie Institute*, en el Art Museum de Saint Louis; por último en 1934 vuelve al Carnegie Institute de Pittsburg, a la *Twenty-Third Annual International Exhibition of Paintings*⁶.

Las Exposiciones Internacionales en El Carnegie Institute de Pittsburg tenían un carácter de divulgación estética y representaban, en cierto modo, la divulgación de la obra de cada concurrente en América del Norte. Después de esta exposición, un Comité formado por los Directores de los Museos Americanos, seleccionaba las sesenta mejores obras de Pittsburgh para ser exhibidas en el resto de los Estados de la Unión.

En estas exposiciones se puede detectar la evolución progresiva de la pintura de José Pinazo Martínez, hacia una depuración formal, a través de un predominio de la línea del dibujo sobre el color, que a su vez, se vuelve mucho más suave. Abandona el colorido fuerte, sustituyéndolo por verde, lavanda, amarillo y pastel. A partir de ahora, el dibujo se convierte en su principal fuente de consistencia estética. Si bien es verdad que seguirá con los mismos temas, su preocupación por la técnica es mucho mayor⁷.

Esta preocupación americana por la Pintura Española se deriva del ambiente cultural promovido por la *Armory Show* que, a partir de 1913, trata de trasladar las tendencias de la vanguardia europea a Norteamérica. Es en este momento cuando aparecen las grandes colecciones americanas, que generan a su vez un mercado artístico importante. También se crean publicaciones como *Art Studies*, fundada en 1923⁸.

Desde EE.UU., pasa a América del Sur, donde comienza a exponer a partir de 1921 en el Salón de Bellas Artes de La Habana, en donde muestra obras realizadas en este país. Con motivo de esta exposición el crítico J. Francés, desde *La Esfera* y *El Año Artístico*, insiste en su pintura armoniosa que, descubre de esta forma en el extranjero una España sin toreros, sin mendigos, sin campos áridos, etc...⁹

A su regreso a España, permanece dos años en la casa paterna de Godella (Valencia). Durante este tiempo, trabaja en obras en las que concreta de forma definitiva el resultado de su última evolución plástica.

El retrato de D. Ignacio Pinazo Camarlench preside el estudio en donde sus hijas Marisa y M.^a Teresa comienzan a interesarse por la pintura. M.^a Luisa sale al campo con su cuaderno de dibujo, a captar instantáneas que una vez en el estudio son incorporadas a las pinturas por su padre¹⁰.

4. *First American Exhibition of paintings by José Pinazo. At The Galleries of E. Gimpel & Wildenstein*, New York, 1920 (Catálogo de la exposición; Gil Fiol, «Arte y Letras: los pintores españoles en el extranjero», *La Tribuna*, 27-4-1920).

5. J. P. Moore, «Exhibition Pinazo», *The Record*, New York, 29-4-1920 (trad. de Magdalena Mitjans); M. de Zarraga, «ABC en los Estados Unidos. La Exposición Pinazo», *ABC*, 27-4-1920.

6. *The Buffalo Fine Arts Academy*, Albright Art Gallery, 1923; Catalogue of an *Exhibition of a Group of Paintings from the Foreign Section of Carnegie International Exhibition*, Pittsburg, 1923 (Álvarez Sotomayor/Manuel Benedito/Enrique Martínez Cubells, Zubiaurre/J. Sorolla/José Pinazo/Eduardo Chicharro); Catalogue *Twenty-Third Annual International Exhibition of Paintings*, Carnegie Institute Pittsburg, 1934 (Vázquez Díaz/Zubiaurre, V./Arteta/Álvarez de Sotomayor/Mongrell/Picasso/Pinazo/E. Chicharro/Santiago Rusiñol/Ignacio Zuloaga); *Twenty-ninth Annual International Exhibition of Paintings*, Carnegie Institute Pittsburg 1930 (Ortiz Echagüe/José de Togores/Pedro Pruna/Daniel Vázquez Díaz/José Pinazo/Genaro Lahuerta); *Foreign Section of the Inter-*

national Exhibition of Paintings at Carnegie Institute, Saint Louis, City Art Museum, 1930 (José M. López Mezquita/Enrique Martínez Cubells/Eduardo Martínez Vázquez/Joaquín Mir Trinxet/M. Nestor/Pablo Picasso/José Pinazo Martínez/Nicanor Piñole/Buenaventura Puig y Perucho).

7. J. Fraces, «José Pinazo en Nueva York», *El Año Artístico*, 1920, pp. 81-83; Id., «Arte y Artistas. Pinazo en América», *El Año Artístico*, 1921, pp. 81-83.

8. V. Aguilera Cerní, *Introducción a la Pintura Norteamericana*, Valencia, Fomento de Cultura, 1955; E. Panofsky, «The History of Art», *The Cultural Migration: The European Scholar in América*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, ed. W. R. Crawford, 1953, pp. 82-111.

9. Catálogo, *Salón de Bellas Artes de La Habana*, 1921, n. 110-112; J. Francés, «El pintor Pinazo en Cuba», *El Año Artístico*, 1921, pp. 71-83; Id., «El arte noble, inquieto y sonriente de José Pinazo», *Vell i Nou*, marzo 1921, pp. 440-441.

10. Chamberlin, «José Pinazo, el mejor discípulo de su padre», *Valencia Gráfica*, 26-11-1923.

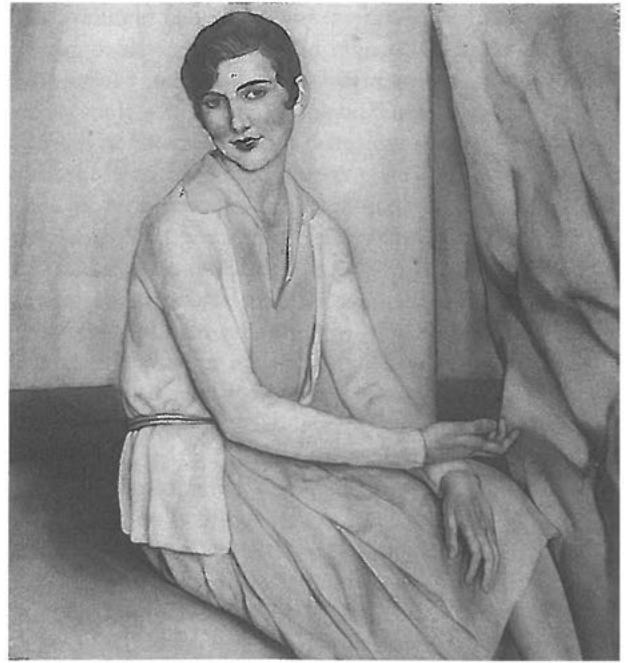
En esta larga estancia en Godella, capta, fundamentalmente tipos de la localidad, aunque resuelve el tema local a través de la depuración antes mencionada que, el propio artista explica en una entrevista: «(...) técnicamente en sustentar el dibujo como única fuente de consistencia estética. Los impresionistas con sus estridencias de luz y color se olvidaron de lo más esencial, de la forma. Creyeron que todo era ambiente, y el ambiente siendo mucho, no es más que una parte de la composición pictórica (...). Las normas para esta innovación son, ante todo, mucho estudio. Antiguamente creían que los pintores no debían más que saber pintar. Y eso es un lamentable error. El pintor debe tener una cultura amplia y prolija dentro y fuera de las miras artísticas. Hoy para ser un buen pintor es preciso desarrollar el pensamiento. Eso de que la naturaleza nos lo da todo, es pobre de concepto y de sentimiento. La técnica es importante, su talento, con su memoria, con su imaginación. Una obra no vale sólo por lo que está bien o mal pintado, sino por la cantidad de estudio intelectual y de sensibilidad que posee (...)»¹¹.

A finales de 1923 regresa a Madrid y a partir de ahora continúa trabajando en lo que será su última exposición en vida, que se celebra en 1925 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. En ella se mostraba la público madrileño los resultados de su investigación pictórica desde 1918, abandonando definitivamente el colorismo valenciano de los cadmíos y ultramarines, para verter las tintas en el dibujo y la forma.

Toda la crítica, en esta época en su mayor parte ligada a los conceptos academicistas, reconoce la renovación de esta exposición en la trayectoria de José Pinazo Martínez y así lo manifiestan Gil Fillol y Mariscal de Gante en *La Tribuna* y *La Voz Valenciana* respectivamente¹². Asimismo se pronuncian conferencias sobre su obra a cargo de Ballesteros de Martos y Antonio Robles¹³.

En 1926 viaja por primera vez a Buenos Aires a exponer en el Salón de los Amigos del Arte. En este momento la capital argentina se ha convertido en el centro cultural más importante de Hispanoamérica. Sin embargo el resultado parece rayar el fracaso y él mismo se queja en el periódico cubano *Diario de la Marina* de la poca asistencia de público. Este periódico sigue prácticamente todas las actividades del pintor en América, debido a que durante su estancia en Cuba había hecho grandes amigos relacionados con este medio de comunicación y en cuyos locales se celebran tertulias literarias y artísticas a las que asisten además Pepín Rivero, Mariano de Miguel o Suárez Solís.

Con este motivo el diario *La Prensa* de Buenos Aires le hace una entrevista, donde el artista pone de manifiesto su profundo conocimiento de la pintura española de



175. Retrato de Marisa. Hacia 1928

vanguardia, así como de la argentina. Habla de pintores argentinos del momento como Fioravante, Fader (al que considera un gran técnico) y Guido Yrurtia.

Por lo referente al España, de los Artistas Ibéricos opina que «(...) es interesante porque han llevado a España una fuerte vibración de cosa nueva. Hasta ahora en España se ha mirado demasiado al Museo, se pintaba con los ojos fijos en el Prado (...)» Dentro del grupo se detiene ante Aurelio Arteta y en cuanto a los escultores, menciona a los desaparecidos Nemesio Mogrobojo, Julio Antonio y Mateo Inurria, haciendo halagos, después de Victorio Macho. La entrevista termina así: «(...) Hay en José Pinazo, un hombre moderno, ágil e inquieto, no porque halle cabida en uno de los "ismos" extremistas del momento, sino porque le gusta el ritmo evolutivo opuesto a toda forma arcaizante»¹⁴.

Dentro de su nueva fórmula pictórica en la que prevalece la forma y el volumen sobre el color, con un concepto dibujístico de coloraciones planas casi monocromas, y, en las que un mismo color produce diferentes tonalidades, consiguiendo unas gradaciones de gran efecto plástico, participa en exposiciones nacionales e internacionales.

En 1928 es elegido para participar en la Exposición de Arte Español que se celebra en La Haya y Amsterdam¹⁵, en 1929 en el Salón Witcomb de Buenos Aires y en el Salón de Otoño de Madrid¹⁶.

Ese mismo año de 1929, recibe el encargo de Mr. Huntington, de un gran lienzo que plasmará las costum-

11. J. Bort-Vela, «Charla con José Pinazo», *Valencia-Atracción*, 1931, p. 166.

12. Gil Fillol, «Un caso de renovación artística», *La Tribuna*, 1-5-1925; J. Mariscal de Gante, «La exposición Pinazo», *La Voz Valenciana*, 4-4-1925.

13. Ambas conferencias parecen reseñadas en *ABC*, 29-3-1925 y en el periódico cubano *La Lucha*, 29-4-1925.

14. A., «Entrevista con José Pinazo», *La Prensa*, Buenos Aires, 20-12-1926; M. García Hernández, «José Pinazo o la Valencia del colorido» *Diario de la Marina*, La Habana, 12-12-1926.

15. Catalogue, *Exposition d'Art Espagnol*, La Haya-Amsterdam, 1928-1929, n. 98-101.

16. Catálogo del IX Salón de Otoño fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Palacete del Retiro, Madrid, Octubre 1929, n. 146-48; L. de Galinsoga, «José Pinazo en el Salón de Otoño», *Las Provincias*, 7-11-1929.

bres valencianas y donde se incluyera a su familia y a él mismo. El resultado es «Nosotros», la obra más representativa en su acercamiento al «noucentisme», a través del cual nos plantea una visión diferente de los tipos de su tierra. Las figuras aparecen colocadas en actitud hierática, con vestimenta nada recargada. Están en el interior de una alquería, de paredes rosa, con ventanas de arco que permiten imaginar la supervivencia de la civilización griega y romana. Hay en este lienzo un predominio del dibujo, que separa las masas de color. Tiene un fuerte sentido decorativo de pintura mural, conseguido mediante la construcción de espacios y figuras monumentales, cuyas cualidades no pasaron desapercibidas a la crítica¹⁷.

A partir de «Nosotros», todas las obras de J. Pinazo Martínez estarán en la misma línea de depuración formal, como se puede observar en obras como «Familia Sainz de Vicuña» (1931), donde repite el mismo esquema compositivo, aunque imprimiendo a las formas una estructura mucho más geométrica. Lo mismo ocurre con un bodegón pintado en 1931 o «La chica de los limones», cuya esquematización del paisaje, casi caligráfico conecta con la pintura vanguardista de su época.

Pero Pinazo Martínez trunció su vida y su trayectoria en 1933, cuando, en palabras de Juan de la Encina, «sus propios modos maduraban»¹⁸. Esos nuevos modos pudieron ser admirados en una exposición póstuma, celebrada en 1935¹⁹ y en la que aparecían por primera vez, dibujos que marcan la pauta de su propio pensar y hacer, partiendo de una formación academicista hacia un desarrollo progresivo de acercamiento tímido a la vanguardia,



189. *Familia Sainz de Vicuña. Hacia 1931*

17. Hans, «Nosotros. Cuadro de José Pinazo», *El Debate*, 13-6-1930; Ballesteros de Martos, «Un cuadro de José Pinazo», *El Sol*, 3-6-1930; J. Manaut Nogués, «El cuadro de José Pinazo Martínez, Nosotros», *El Mercantil Valenciano*, 5-6-1930; R. Castrovido, «El cuadro de Pinazo», *El Pueblo*, 17-6-1930; Guillot Carratalá, «Nosotros, el genial cuadro de Pinazo, salió de España», *Diario de Valencia*, 9-11-1930; A. Méndez Casal, «Nosotros», *ABC*, 3-6-1930; A. Mori, «Pinazo Martínez y su gran lienzo valencianista», *El Pueblo*, 30-6-1930.



190. *Bodegón. 1931*



205. *Estudio de figura. Hacia 1933*

en palabras de Adsuara: «(...) siendo el punto de partida de su obra el impresionismo valenciano, marca no obstante, una orientación constructiva que culmina en la labor de sus últimos años (...) Creo, por último, que Pepe

18. J. de la Encina, *Catálogo de la Exposición Pinazo en el Museo de Arte Moderno*, abril 1935.

19. F. Jiménez Placer, «Exposición póstuma de José Pinazo en el Museo de Arte Moderno», *El Debate*, 11-4-1935; A. Vegué Goldoni, «Dos maestros de la pintura española: José Pinazo Martínez y José Gutiérrez Solana», *La Voz*, 24-4-1935; J. de la Encina, *Pinazo. Museo de Arte Moderno*, Madrid 1935; M. Abril, «Artes Plásticas. Exposición póstuma de José Pinazo», *Diario de Madrid*, 23-4-1935.

Pinazo en virtud de una evolución admirable y un estado latente de inquietud juvenil, ha sido la figura más representativa de las modernas tendencias pictóricas valencianas».

Para terminar unas palabras de Genaro Lahuerta con ocasión de un homenaje que se le hizo en Valencia, el año de su muerte: «Recuerdo con nostalgia las palabras que tantas veces me decía: es triste que no se puede formar

un pequeño grupo allí dispuesto para la lucha por la reivindicación de la verdadera Pintura Universal, a fuerza de valenciana»²⁰.

20. F. López Martín, «Homenaje a José Pinazo Martínez. Cómo enjuician nuestros artistas la obra de tan ilustre pintor», *Diario de Valencia*, 26-12-1933.

REFLEXIONES SOBRE LA ARQUITECTURA DE LOS POZOS DE NIEVE DE LA CORONA DE CASTILLA, SIGLOS XVI-XIX

Pilar Corella

Desde la más remota antigüedad el hombre ha utilizado procedimientos naturales de refrigeración ayudándose de los elementos que más comúnmente tenía al uso: la nieve y el hielo natural fueron durante la edad moderna y hasta muy avanzado el siglo XIX los dos más utilizados. Pero además, la nieve también intervino tradicionalmente en la conservación de los alimentos o en la preparación de compuestos médicos, de ahí que algunos de sus profesionales reflexionen sobre ella al escribir sus obras como Nicolás Monardes, Fernando Cardoso, Micón y otros durante los siglos XVI y XVII¹.

La Península Ibérica quedó integrada en el área de los países mediterráneos herederos de esa antigua tradición en el uso y consumo de la nieve favorecida, sin duda, por su peculiar y contrastada orografía. Fueron el Levante y Sur español, Sistema Central, Pirineos e Islas Baleares las zonas más favorecidas además de los grandes núcleos urbanos de la edad moderna: Madrid (con la Corte y los Sitios Reales), Toledo, Barcelona, Sevilla, Granada, Murcia y otros menores. De esta manera con anterioridad a la aparición del frigorífico, en los municipios donde se registraban nevadas —y fueron muy abundantes entre los siglos XVI y XIX— fue apareciendo progresivamente una economía sostenida gracias a su abundante consumo; aunque este se realizaba distribuido a lo largo de todo el año era entre mayo y octubre la época alta. Su conservación desde los meses más fríos del invierno (las fuertes nevadas caen entre noviembre-febrero) hasta su venta y distribución en el verano planteaba a todos, neveros, abastecedores, justicias municipales y otros interesados no pocos problemas.

Para conseguir una óptima conservación desde el invierno hasta el verano se utilizaron unas construcciones dedicadas a ese fin donde la nieve o el hielo quedaba encerrada, protegida, aislada, que era el llamado "*pozo de la nieve*" también conocido en el ámbito y hábitat rural como *nevera*, término que erróneamente identificamos con el de frigorífico y que da testimonio de su extensa y cercana utilización cultural cayendo, por tanto, su estudio no solamente en el campo preciso de la arquitectura sino también en el de la Geografía Cultural, Geografía Histórica y Antropología².

Vamos a analizar en esta comunicación, que no pretende ser un repertorio o catálogo de pozos de nieve por muy necesario y útil que sea su realización, la construcción conservada o desaparecida de algunos pozos de nieve castellanos entre los siglos XVI y finales del XIX, como ejemplos de arquitectura preindustrial y rural del antiguo régimen; y también la construcción de balsas-charcas para recoger hielo pues el binomio nieve-hielo es constante y muy difícil de separar a lo largo de la edad moderna, salvo en el caso del abastecimiento de los monarcas³. Fundamentaremos documentalmente el trabajo y los escasísimos ejemplos de proyectos conservados.

1. LOCALIZACIÓN

Los pozos de nieve o de hielo por su localización pueden ser pozos urbanos (entre 500-700 m de altitud), rurales (500-700 m de altitud) y de montaña por encima de los 900 m altura. Su localización está preferentemente pensada en función de una buena comercialización y distribución de la nieve, y también en relación con la morfología de la ciudad donde aparecen. A las afueras del núcleo más habitado en el caso de Madrid pero próximo a las salidas del Norte, que comunican muy bien con los pueblos y ventisqueros de la Sierra (c/ Alta de Fuencañal) o en la Casa de Campo en relación también con el núcleo madrileño. En la Vega de Toledo, cerca del Río Tajo y de un camino próximo al Puente de San Martín que inmediatamente nos conduce a la Ciudad Imperial. En el caso de los pozos rurales situados en localidades pequeñas entre 2.000/5.000 habitantes los pozos estaban preferentemente en el extremo de la población, cercanos a las vías de comunicación más frecuentadas porque de esa forma se utilizaban cómodamente por el tráfico mercantil, transeúntes y trajinantes. Los pozos de montaña tienen un acceso mucho más escabroso; se llega a ellos por caminos rurales que en muy poco difieren de los accesos del siglo XVII y se sitúan en unas explanadas (sí ello es posible para recoger más cómodamente la nieve) que en la región de Murcia se llaman *rasos* mientras que

1. J. Velasco Pajares, «Contribución a la historia de la Medicina española», *Gaceta Médica Española*, 1944, XVIII, p. 209.

2. Horacio Capel, «Una actividad desaparecida en las montañas mediterráneas: el comercio de la nieve», *Revista de Geografía*, Barcelona, 1970, vol. IV, n. 1, pp. 1-41; Rafael García Serrano, «Neveras tradicionales en Navarra», III Semana Internacional de Antropo-

logía Vasca, t. 1, vol. III, *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao 1976, pp. 232-273.

3. Pilar Corella (1987), «Actividades económicas extinguidas en los Sitios Reales: el comercio de la nieve y del hielo durante el siglo XVIII», *Actas: El Arte en las Cortes Europeas durante el siglo XVIII*, Madrid 1987, pp. 191-200.

en otras provincias de la Corona de Castilla no se determina con precisión en la documentación consultada su denominación.

2. ESTRUCTURA Y RELACIONES TIPOLOGICAS

La construcción de la nevera es perfectamente coherente con el fin al que está destinada y con las labores de recolección y mantenimiento de la nieve o hielo. La forma más extendida es la cilíndrica de paredes rectas y la troncocónica, tienen un desagadero o mina en la zona inferior por donde el agua del deshielo —que es perjudicial para el mantenimiento de la nieve— desaparece. Las cubiertas son a dos y cuatro aguas no pareciendo al exterior el edificio nada singular. Anexo o separado a él existen edificaciones auxiliares, de muy distinto tamaño, para albergar las herramientas propias de las labores de la nieve, escaleras de madera o cuerdas para bajar al pozo y extraerla, también para cobijar a los hombres que trabajan y para almacenar la paja. La pieza pajar es una de las más indispensables pues los «tercios de nieve» se empajan para hacer las cargas y evitar que en el transporte se deterioren o deshagan lo menos posible. Estas piezas tienen una especial dimensión en el caso de los pozos de Madrid o en los de Toledo y tienen menor desarrollo en otros pozos pequeños.

Con los datos que en estos momentos disponemos apreciamos una cierta coherencia en la estructura de los pozos de nieve de la Meseta, diferenciándose sin embargo los del Levante español, más precisamente los del Campo de Tarragona y los de Murcia así como los de Navarra, siendo desconocida —en parte— la situación de los pozos de nieve de la Corona de Aragón que parcialmente ha sido publicada con escasísimo material gráfico⁴. Las estructuras de Tarragona son construcciones cilíndricas de paredes rectas, cubiertas frecuentemente con cúpula de piedra y ladrillo sostenidas por arcos; todas tienen dos entradas que es uno de sus elementos diferenciadores. Una galería precede a la cúpula y una primera entrada se sitúa en el arranque de ella. La segunda entrada se sitúa en el centro de la cúpula, formando un agujero cuadrado entre 60 y 80 cm, y era por ella por donde se introducía y sacaba la nieve y también ayudaba a la iluminación cuando se trabajaba en el interior. Después de las labores se cerraba completamente para evitar la penetración del aire que hacía peligrar la fusión del producto. Es esta segunda entrada en la cúpula el elemento más original y diferenciador de estos pozos de nieve del Campo de Tarragona, además de no existir ni en los de Navarra ni en los de Murcia⁵. Abertura lateral en la cúpula tienen los únicos pozos de nieve publicados de Huesca, construidos en el siglo XVII, desaparecidos, que desde una escalera de fábrica nos conducen a la superficie⁶.

Las neveras de Navarra que se conservan en número abundante y mal estado son siempre de forma cilíndrica y paredes rectas, señalándose una excepción: la nevera del antiguo Gobierno Militar de Pamplona que es de planta cuadrada. Las dimensiones de las neveras castellanas abarcan desde los 5-6 m hasta los 12-13 m (Toledo, Aranjuez) y en todo caso la situación que se observa está muy generalizada y en relación con la importancia que tiene el consumo de la ciudad correspondiente. De similares dimensiones son los pozos de Navarra y Murcia. Alguno de los pozos de Sierra Espuña sobrepasa los 13 m de profundidad y el de Toledo también, llegando a contener una gran masa de hielo que osciló entre los 800.000-1.000.000 kgrs., más de 70.000 arrobas.

Existe un pozo de nieve cuya tipología es muy singular comparándolo con lo que hasta aquí hemos apuntado, y su singularidad se debe precisamente a ser una construcción reutilizada mucho más antigua que las que hasta ahora hemos considerado. Se trata del edificio llamado «pozo de la nieve» en Dos Torres (Córdoba) de construcción romana, fechado (ambiguamente) entre el siglo I a.C. y el IV d.C. Su planta es centralizada: aproximadamente cuadrada al exterior y en el interior circular cubierta por una cúpula semiesférica de ladrillo. En las cuatro esquinas hay cuatro hornacinas orientadas hacia los cuatro puntos cardinales. El lado exterior tiene 8,70 m y el diámetro interior 6,70 m. La cúpula está a 5,10 M sobre el suelo actual. Por la morfología del edificio, su situación a las afueras de la población sirvió perfectamente para beneficiar nieve en esta zona, aunque su función originaria no se haya podido precisar por los arqueólogos antes de realizar una excavación sistemática⁷.

Los posibles orígenes de las tipologías utilizadas en la construcción de los pozos de nieve, sencillas y primitivas hay que retrotraerlas hasta los comienzos de la difusión del Neolítico hacia el Oeste, hacia el IV milenio antes de Cristo. Evolucionando en el empleo de materiales encontramos estas formas en Chipre y en el Egeo desde donde seguirán su ruta hacia el Oeste por todo el Mediterráneo (Creta, Sicilia, Baleares) incorporando ya importantes elementos constructivos como el arco, la estructura y el recubrimiento de la cubierta, configurando bien el «hábitat» o la «tumba» (Micenas, Etruria, Levante). «Estas edificaciones circulares pertenecen al tipo de las *casas en forma de colmena*, combinadas en parte con unos cuerpos adosados en forma de pequeñas casas rectangulares»⁸. Especial relación encuentro con las casas de Arpasiyya (Irak) cubiertas con falsa cúpula que pueden adoptar entre sí variantes de tipo básico. A estos modelos simplificados especialmente conservados en las zonas rurales incorporar la cavidad subterránea para conservar la nieve (forma hipogeica, también conocida en el Mediterráneo) solo hay un paso. La elección predeterminada del círculo como forma básica en todos los pozos de nieve que conocemos obliga a eliminar cualquier futura amplia-

4. F. Balaguer (1980), «Notas sobre los pozos de nieve en el Altoaragón», *ARGENSOLA*, n. 89, pp. 73-82, incluye un dibujo del siglo XVII.

5. Ramón Amigó (1988), «Nevers pre-industrials (pous de neu) al Camp de Tarragona», *Centre de Lectura de Reus*, 1 ilustración.

6. Balaguer 1980, *op. cit.*, nota 4.

7. A. Marcos Pous (1983), «El edificio romano llamado 'Pozo de Nieve' en Dos Torres», en *Novedades de Arqueología Cordobesa*, Exposición Bellas Artes-73, Córdoba, pp. 27-29 (incluye maqueta y plano).

8. *Diccionario de términos arquitectónicos*, Alianza, Madrid 1985, 2 tomos.

ción que conlleva, si es necesario, la construcción de otro pozo al lado como en alguna ocasión se constata⁹.

3. POZOS DE NIEVE

A) Madrid y el territorio madrileño

Aunque el abastecimiento y consumo de nieve de Madrid se encuentra documentado desde la época del Emperador Carlos V y de Felipe II, es a principios del siglo XVII cuando el catalán Pablo Xarqués presenta en la corte de Felipe III un nuevo modo de aprovechar e industrializar los hielos, llamándose por ello Inventor. Se le concede el privilegio real de los hielos el 21 de agosto de 1607 y en 1608 el de las nieves para que pueda utilizar las aguas públicas, fuentes comunes y pueda hacer además «balsas para industrializar los dichos hielos» así como los pozos necesarios para conservarlos y mantener ventisqueros, todo ello en la Corona de Castilla¹⁰. Los dos privilegios tuvieron una trascendencia innegable en la organización del abastecimiento castellano y de ahí, también, su homogeneidad, otorgándose las licencias desde Madrid entre 1607 y 1683 en que cesan los privilegios, y el estanco o monopolio de único abastecedor sólo será válido para la Villa de Madrid y sus cinco leguas de jurisdicción. En los Sitios Reales el abastecimiento no siempre será por cuenta de la institución creada en la persona de Pablo Xarqués, la llamada en la prolífica documentación que conservamos «Cada Arbitrio de la Nieve y Hielos del Reino» y desde 1683 sólo de Madrid¹¹, que residió en la calle de don Juan de Alarcón donde Xarqués tenía labrado un pozo que en primavera recibía diariamente nieve de la sierra para el abastecimiento madrileño; posteriormente y en relación con el aumento del negocio se trasladaron a la calle Alta de Fuencarral, junto al Real Hospicio, en una posesión extensa conocida desde entonces como el sitio de los Pozos de la Nieve, cuyos terrenos fueron comprados y aumentados a partir de 1612.

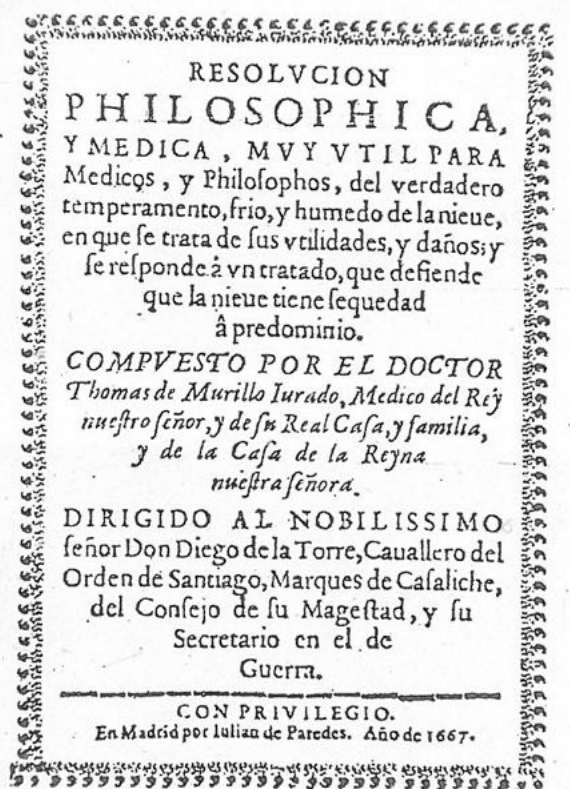
Los pozos de nieve de la calle de Fuencarral eran cinco en el siglo XVII y seis a finales del XVIII; además existían cuatro estanques (grandes balsas) para recoger el hielo del agua congelada naturalmente. Desconocemos las dimensiones y forma de estos pozos a pesar de la exhaustiva búsqueda documental de varios años, pero debían ser grandes a juzgar por el consumo madrileño (muy bien documentado) que superaba oficialmente las 150.000 arrobas. Estamos convencidos de que su construcción era cuidada ya que la empresa tenía grandes expectativas económicas: y además, también conocemos la relación de

9. La cavidad subterránea para conservar alimentos se documenta arqueológicamente en la Meseta y en la actual provincia de Madrid al menos desde el II milenio a.C., y se llama «Fondos de cabaña», siendo consecuencia más o menos directa del mundo de Los Millares.

10. AGS (Archivo General de Simancas), Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 2.267 (3ª época).

11. Pilar Corella (1989), «La Casa Arbitrio de la Nieve y Hielos del Reino y de Madrid, 1607-1683», *Melanges de la Casa de Velázquez*, pp. 175-197, XXV.

12. Citado en el testamento de Pablo Xarqués en AHPM (Archivo H. de Protocolos, Madrid), P.N. 2.107, fol. 18-23, año 1621.



Tomás Murillo Jurado, Resolución philosophica y médica, muy útil para médicos y filósofos...que defiende que la nieve tiene sequedad a predominio. Madrid, Julián de Paredes, 1667

Xarqués con el aparejador Rodríguez Majano, quienes había construido a medias el pozo de nieve de Alcalá de Henares¹². Eran también propiedad de los Xarqués dos pozos junto a la ermita del Ángel dentro de la posesión de la Real Casa del Campo, donde se recogían los hielos de los dos estanques arrendados a la Corona, y también balsas en el Camino de San Isidro, junto al Río Manzanares, y otras partes que proporcionaban abundante hielo¹³. Para las labores auxiliares de la cosecha de nieve-hielo construyeron una casa-almacén —similar a las de Murcia y Tarragona— llamada «casa de los pozos de la nieve» o «de los neveros» cuyo plano realizado hacia 1857 se conserva siendo un edificio de dimensiones 90 m × 38,5 m × 12 m¹⁴.

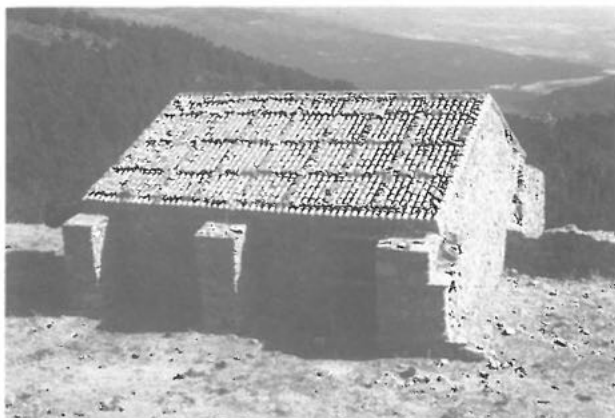
Además de estas propiedades para asegurar el abastecimiento tenían los pozos de la sierra de Madrid en el Real de Manzanares (cinco pozos) y los ventisqueros arrendados desde principios del s. XVII al duque del Infantado¹⁵.

En los meses en que se redactaba esta comunicación —junio-agosto 1990— el Archivo Municipal de Alcalá de Henares no podía utilizarse por traslado.

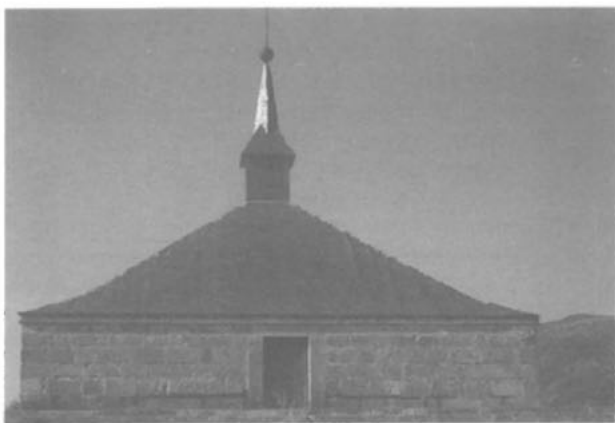
13. AHPM, P.N. 12.862, fol. 504-508, 520 r-523; P.N. 5.997, fol. 34-40.

14. AHPM, P.N. 26.866 fol. 221 (plano).

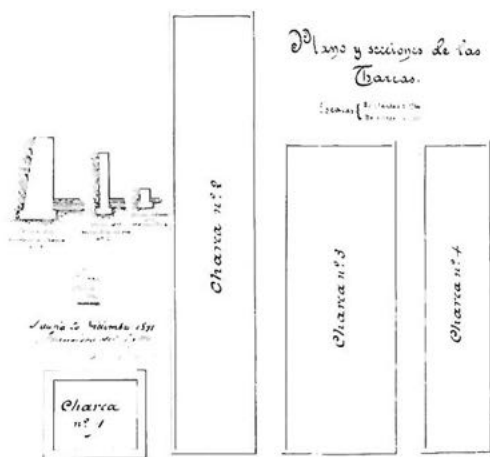
15. AHN (Archivo Histórico Nacional), OSUNA, leg. 2.423 (n. 10). Se arrendaron los ventisqueros del Real de Manzanares al duque del Infantado durante todo el siglo XVII.



El Escorial (Madrid), Pozo de Nieve en el Monte Avantos, c. 1609



San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Pozo de Nieve en la huerta del Monasterio, fines siglo XVI. Restauración actual



Plano de balsas-charcas para fabricar hielo natural, c. 1895 (Madrid, Archivo de la Villa)

La complejidad del abastecimiento madrileño es similar desde un punto de vista cualitativo-estructura a la de otras zonas de la Corona de Castilla (no siéndolo en lo cuantitativo), y la residencia en la Corte de Xarqués obligó a venir a ella a personas interesadas en el negocio de la nieve y en la construcción de pozos y balsas. Debi-

do a ello y a la necesidad legal exigida por los anteriores privilegios conocemos documentalmente que se pidió permiso y se labraron numerosos pozos de nieve y balsas tanto en zonas rurales como en otras de mayor importancia demográfica del Territorio Madrileño. De veintiséis lugares nos constan las escrituras de arrendamiento de lo que se llaman «derechos de Xarqués», y seguramente existen otras no localizadas (en AHPM) ¹⁶.

Desde nuestra perspectiva madrileña creemos que hay que destacar los pozos de nieve de El Escorial, Alcalá de Henares (por la relación que tiene con el Inventor) y los de Aranjuez como ejemplo de construcción vinculada a los Sitios Reales. En el Monte Abantos, término de El Escorial, y en una cota por encima de los 1.400 m, sabemos que antes de 1597 se construyeron dos edificios para encerrar nieve y surtir a la población cortesana y al Monasterio, y por Real Cédula de 15 de abril de 1597 Felipe II mandó erigir entre ellos una casa-albergue para los trabajadores y acémilas. En 1609 la comunidad del monasterio decidió labrar a su costa otro pozo cubierto y pajar anejo —zona de Cuelgamuros— que costó 12.000 reales de vellón. Este pozo es el que restaurado en 1984 por el Patrimonio Nacional se conserva en muy buen estado, habiéndose realizado planos y alzados por L. Cervera ¹⁷. Su profundidad es 51 pies (unos 17 m) en forma de tronco de cono invertido (como los de Toledo); su bocanillo tiene 30 pies, unos 10 m de diámetro y en su base 17 pies. Tenía una capacidad de 20.000 arrobas bien pisado del que se podía obtener líquidas 16.000. Su aspecto es monumental e imponente y una bella muestra de arquitectura rural; su aparejo es irregular mostrando enormes contrafuertes que le asemejan a algunos ejemplares de la región de Murcia, ya que en definitiva se inscriben dentro de unas formas muy tradicionales de construcción. Los monjes obtuvieron en el primer año 11.000 reales de beneficio de forma que casi se amortizó la construcción en una temporada. De este pozo también se surtía Madrid, Segovia y otros pueblos cercanos, inclusive Toledo, donde nos consta documentalmente que se tardaban de 5/6 jornadas en ir y volver aquí por la nieve. Aún se realizó un cuarto pozo de nieve, muy pequeño, para servicio doméstico del Monasterio que por su aspecto, hoy restaurado, debió quedar bajo la dirección de Juan de Herrera y de sus aparejadores: es de planta rectangular al exterior (11,3 × 8,90 m), aparejo regular y cuidado de granito, cubierta a cuatro aguas y chapitel sencillo. Se encuentra ubicado en la huerta junto al estanque midiendo 8,40 × 7,60 × 3 m de profundidad ¹⁸.

En el Real Sitio de Aranjuez como en otros sitios los reyes siempre consumían la nieve de copo traída directamente de los ventisqueros de la sierra por abastecedores distintos del común; su población durante el siglo XVII y principios del XVIII se surtió de los pozos de Ontígola, Ocaña, Villamiel y otros ¹⁹, pero a lo largo del siglo XVIII la abundante población establecida y flotante

16. AHPM, P.N. 8.447, 8.448 y 8.449 (s.f.)

17. G. Sabau Bergamín, «Historia y Leyenda de El Escorial. Los pozos de la nieve», en *Semanario Escorialense*, n. 183 (s.a.); Archivo Municipal de Toledo, caja-nieve c. 1633. El archivo municipal de El Escorial durante el verano 1989 tampoco estaba accesible al investigador.

18. Mi agradecimiento a Fray Julio Peña por su visita al pozo de nieve de la huerta. Fue restaurado hace unos quince años (Información oral).

19. AHPM, protocolo de Alfonso Carralón, 1752, fol. 117. El pozo de nieve de La Alameda de la Sagra, próximo a Aranjuez, era propiedad ese año del arquitecto Bonavía.

hizo plantearse al Gobernador del Sitio la conveniencia de construir el primer pozo de nieve que, en 1724, estaba ya en construcción. Su capacidad era de 22.000 arrobas y desconocemos otros detalles importantes como arquitecto (seguramente el pozo fue supervisado por Ardemans), maestros de obras, materiales. Sabemos documentalmente que se llenaba con el hielo procedente de las balsas próximas que se alimentaban con el agua del Mar de Ontígola.

En 1775 se planteó al Real Sitio por parte de un residente de Aranjuez, Antonio Penaro, la construcción de otro pozo de nieve para atender la demanda de la creciente población del Sitio, en el mismo lugar y con las mismas dimensiones y materiales. De este segundo pozo de nieve conservamos las condiciones y calidades firmadas en Aranjuez a 6 de agosto de 1775 por Alfonso Martín, Ayuda de aparejador real, documento que incorpora su plan de obra. También se conserva la escritura de obligación de Juan Clares, asentista del Sitio de la misma fecha. El pozo tenía forma circular con una profundidad de 38 pies \times 27 de diámetro (unos 12-13 m \times 9 m) y las mismas 22.000 arrobas de capacidad porque en todo era semejante al primero. Desconocemos si era troncocónico o cilíndrico, inclinándose por esta segunda posibilidad²⁰. En la excavación llevaba un pie de hormigón y sobre él su solado, después la albañilería y rematado con dos pies de sardinel. La techumbre a cuatro aguas y el descolgadizo estaban unidos con la fábrica vieja tal y como demuestra el plan borrador. Los dos grandes anillos de la boca de los pozos quedaban encerrados en la construcción rectangular y protegidos por estancias circundantes para el servicio de los pozos (puertas, callejón de entrada y salida ...) Estaban incomunicados entre sí y habían costado 49.000 reales de vellón. El 28 de junio de 1776 Manuel Serrano declara que la obra está hecha sujetándose a las condiciones del plan y bien acabada²¹.

B) Toledo y su vega

El abastecimiento de nieve de Toledo reviste unas características específicas debido a que la Ciudad Imperial es la más importante de la Meseta durante la edad moderna y, por otra parte, un núcleo urbano de intenso frío durante el mismo periodo. Ello nos condujo, hace ya tiempo, al hilo que avanzaba nuestra investigación madrileña a interesarnos por ella. Han sido varios los trabajos publicados razón por la cual no se introduce aquí ni siquiera una breve síntesis; destacaremos, eso sí, por la escasez que ello reviste, los dibujos que corresponden a uno de los pozos de nieve de Solanilla (en la Vega)²².

20. AHPM, P.N. 29.410 (3) fol. 342-343 (con plano), Pilar Corella, «Manuel Serrano, arquitecto del rey Carlos III en Aranjuez», en *Actas del Coloquio Internacional sobre Carlos III y su siglo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 951-969.

21. AGP (Archivo de Palacio, Madrid), Administrativa, leg. 1.274-5.

22. Pilar Corella, «Restos arqueológicos relativos al comercio de la nieve y del hielo en Toledo», *Carpetaria*, 1, Toledo 1987, pp. 155-170.

23. *Id supra*, n. 2 (H. Capel).

C) Reino de Murcia

En la Sierra de Espuña y por encima de la cota de los 1.350 m se conserva el conjunto más homogéneo de pozos de nieve de todo el Mediterráneo y de la antigua Corona de Castilla. Su conocimiento y en alguna medida el primer estudio histórico y económico fue el dedicado por el profesor Horacio Capel a fines de los años sesenta²³. El actual estado de conservación debido a los materiales utilizados es muy desigual y me permito volver a llamar la atención sobre la necesidad de restaurar y conservar alguno de estos «almacenes de nieve» como testimonio único de unas actividades preindustriales realizadas en el medio rural con destino a «grandes centros de consumo» de entonces: Totana, Lorca, Aledo, Murcia, Cartagena, lugares donde la afición por las bebidas frías, los sorbetes y los helados es inmemorial. Los pozos que estas localidades mantenían en la Sierra de Espuña eran muy grandes más que la media de los pozos de la Meseta. Son de forma siempre cilíndrica, tienen cúpula por cubierta que en algunas ocasiones se mantiene; la profundidad media es de 10 m y el diámetro de 12. La capacidad media supone 1.000.000 k de nieve, es decir, unas 70.000-80.000 arrobas²⁴. En 1785 con motivo de conocer las existencias de nieve que en ese verano le quedaban a la ciudad de Cartagena se cubica uno de sus pozos, el grande, y el 29 de agosto aún quedan 25.532 a siendo suficiente esa nieve hasta noviembre²⁵. La provincia de Murcia constituye sin duda un caso más que singular dentro del panorama general de estas construcciones preindustriales mediterráneas, cuyo estudio es necesario realizar en el contexto general de otras zonas próximas y también —en cierta medida— remotas (Cerdeña, Sicilia...)

D) Extremadura y otras provincias de la Corona de Castilla

Sería necesario una búsqueda sistemática por cada uno de los archivos municipales de las localidades que aún no se han citado para conocer la construcción de otros pozos de nieve; hemos seguido un camino diferente para resolver esa situación: el de las licencias para arrendar los derechos de Xarquies otorgadas en el siglo XVII y la documentación fiscal existente en el Archivo General de Simancas referente a los encierros de nieve y a su consumo, que en definitiva nos conduce a constatar que los pozos sí se construyeron aunque se nos escapen sus peculiaridades constructivas que yo, desde este foro, invito a realizar porque es necesario que tengamos sobre estos aspectos sólidos estudios locales y regionales.

24. Horacio Capel, «El comercio de la nieve y los pozos de Sierra Espuña (Murcia)», *Rev. de Estudios Geográficos*, Madrid, n. 110, 1968, pp. 123-174.

25. AMC (Archivo Municipal de Cartagena) contiene una interesante y copiosa documentación sobre este abasto: caja 162/23, 15/4, 126/6, 137/7, 175/7, 150/2, 356/357, leg. 25/26, caja 136/14, 137/1, 126/7, 137/4. Citamos los datos de este archivo por considerar que son complementarios de los del Archivo Municipal de Murcia y dados a conocer, en parte, por Horacio Capel.

A lo largo del siglo XVII la casa Xarqués otorgó licencias para construir pozos de nieve y balsas para hielo y mantener ventisqueros a vecinos e instituciones de Tudela de Duero, Torrelabón, La Bañeza, Ponferrada (pozo en los montes de la Osma), Salamanca, Plasencia (pozo del Pioral), Ciudad Real, Guadalajara, El Tiemblo, Tarancón, Villarrobledo, El Toboso, Campo de Criptana, Chinchilla, Soria, Medinaceli, Arnedo, Cervera, Castroviejo, Ocón, San Asensio, Palencia, Ronda y Sevilla (Constantina), Cuenca, Valladolid, El Espinar y otros²⁶.

En el archivo de la Casa de Osuna en el AHN (Madrid) existe una nutrida documentación relativa a algunos pozos de nieve y balsas, pleitos sobre el abastecimiento y otras competencias sobre los estados del Infantado, Béjar y Arcos. Así conocemos la existencia de los pozos y balsas de Llerena (Badajoz) y algunos aspectos del abastecimiento de nieve a la ciudad de Badajoz que se realizaba durante los siglos XVII y XVIII con nieve de las sierras de Béjar (nieve del ducado), y del pozo del Pioral (a 27 km de Plasencia). El Duque de Béjar obtuvo privilegio de Felipe V el 5 de octubre de 1733, confirmando lo que por derecho le pertenecía, para ceder su

nieve gratis a los vecinos de Béjar sin documento de licencia. Estos vecinos la obtenían de forma natural en las sierras (sin encierros de pozos ni ventisqueros) ayudándose así en su economía, conduciéndola a Plasencia, Badajoz, Salamanca (Colegio de Jesuitas), Ciudad Rodrigo y otros pueblos de Castilla y Extremadura; para evitar el conflicto suscitado con los administradores y recaudadores de rentas reales el duque, desde 1733, concede licencias y guías para los que sacan nieve de sus sierras por una cantidad testimonial: 2 reales/carga para los lugares de Badajoz, Reales Hospitales y comunidades religiosas, Alburquerque, La Moraleja y 4 reales para las demás villas y lugares. El estado de Arcos también tenía pozos y ventisqueros en la Sierra de Pinar y San Cristóbal en el término de la serranía de Villaluenga y Zahara (provincia de Cádiz), que estaban arrendados hacia 1680 a don Juan Morejón Girón de Mesa, Caballero de la Orden de Calatrava, Alcaide y capital general del castillo y fortaleza de la ciudad de Ronda, por 16.000 reales vellón al año y 400 cargas de nieve²⁷.

En relación con las balsas para congelar el agua de forma natural y obtener hielo me remito, por falta de espacio, a algunas de las publicaciones citadas²⁸.

26. AHPM, P.N. 8.446, 8.447, 8.448 y 8.449 (s.f.)

27. AHN, *Osuna*, legs. 259 (n. 2, 17), leg. 260 (n. 3, 7-17), leg. 263 (76); en el AGS (Dirección General de Rentas), la remesa, legs. 2.634-2.638 se conserva documentación sobre la Renta del Quinto y Millón de Nieve (1761-1780) para Extremadura, Reino de Jaén, Reino de Córdoba, Valladolid, Zamora y otras provincias castellanas con datos interesantísimos sobre los pozos de nieve que abastecen la ciudad

de Jaén, desde las sierras de la Pandera (cinco pozos y una sima) y Magina (cinco pozos).

28. Sobre las balsas-charcas de Toledo véase nota 22. Para Madrid, Pilar Corella «El comercio de la nieve y del hielo de Madrid y de los Sitios reales durante el reinado de Carlos III», conferencia, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1989, 48 pp., 35 láminas.

EL ECLECTICISMO, INVARIANTE DE LA ARQUITECTURA CANARIA

Alberto Darías Príncipe

Ha sido algo habitual en la historiografía canaria referirse al eclecticismo como si de una opción estilística más se tratara, cayéndose incluso en la tentación de extrapolar su utilización para definir procesos que en sentido estricto debemos calificar de sincréticos.

La misma clasificación tradicional de estilos, tomada de los esquemas historiográficos europeos o peninsulares, tampoco nos parece del todo exacta o aplicable a Canarias. Estos errores encuentran su explicación en la actitud negligente que en muchos casos ha llegado a estudiar lo canario aisladamente de las coordenadas generales de la época, olvidando los mecanismos de relación de las islas con el exterior, definitorios de una sensibilidad y un gusto que, para la época contemporánea, siglos XIX y XX, bien pudieran considerarse como eclécticos.

ETAPA SINCRÉTICA DE INFLUENCIA EXTERIOR DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XVIII

Esta se produce casi de manera espontánea y con escasa intención estilística. Asistimos pues al principio de estos años de incorporación a la cultura occidental, a la yuxtaposición de diversas opciones foráneas, con respecto al Continente y sin la ortodoxia propia de dichas latitudes. Su explicación se entendería: a) como consecuencia del proceso de transculturación que sucede a la etapa bética en unos casos y pactista en otros; b) por la condición periférica del Archipiélago.

a) En el primer caso, el proceso lleva aparejado la implantación de una cultura, propia del tardo medioevo europeo, a los escasos pobladores que subsisten (no tanto por la devastación que acompaña a los choques armados, que en realidad no fueron ni muchos ni devastadores, cuanto a la introducción de nuevas patologías que casi inocuas en el Continente resultan mortíferas para los prehispanos) y cuyo nivel cultural estaba en pleno neolítico. Como consecuencia se produce un desequilibrio que lleva a que paralelamente al proceso de colonización se imponga sin resistencia la cultura occidental sobre la aborigen.

Y no pensamos que, como sucedería en el caso americano, los realizadores de la conquista provenían de un estrato social no habituado al mecenazgo; el tipo medio del conquistador, normalmente andaluz, pertenecía a la nobleza media de la región bética (Diego García de He-

rrera: veinticuatro de Sevilla, trece de la Orden de Santiago; Fernand Peraza: señor de Valdeflores e igualmente veinticuatro de Sevilla¹; Alonso Fernández de Lugo: descendiente de los señores de la casa de Bahamonde y de la Fortaleza de Pallares²; Beatriz de Bobadilla, sobrina de la Marquesa de Moya...). Mientras sus parientes andaluces continuaban la tradición del mecenazgo, los nuevos señores de las islas necesitaban primero hacer los repartimientos de tierras, organizar la hacienda, efectuar, en una palabra, la estructuración de un territorio que era el laboratorio en donde se probaban todas las novedades administrativas que luego se implantarían en América. No había pues cabida para el refinamiento artístico y al sentido estético se sobrepuso otro de carácter mucho más pragmático. Las viviendas cuentan con una simple estructuración espacial, cubiertas con techumbre vegetal y la arquitectura religiosa parte siempre de pequeñas ermitas.

Por tanto, tampoco formarán parte de esta nueva sociedad grandes maestros que cuiden de la correcta interpretación de las pautas estilísticas. Por eso, en las islas, cuando las condiciones comienzan a ser más favorables, se ensayan diversas soluciones prevaleciendo sobre todo el deseo de que la arquitectura desempeñe la función para la que fue concebida (el criterio de funcionalidad). Resulta natural que en este contexto se construya más arquitectura doméstica-popular que doméstica-culta, produciéndose una situación similar en la arquitectura religiosa: tapiales de piedra y barro encalados y espacios de cortas dimensiones; no interesa tanto el efecto estético como la perfecta conservación de la fábrica.

Pese a la aparente pobreza que marca este proceso se observa la paulatina consecución de soluciones que se perpetúan al presentar una respuesta válida frente a las condiciones ambientales y del nuevo medio en los que se desarrolla. Lo que de alguna manera explica que fórmulas provenientes de otras latitudes se adopten sin variaciones, mientras otras se adaptan a las nuevas condiciones. En cualquier caso sólo las que demuestran su funcionalidad persisten y confluyen en las edificaciones que tras varios siglos se nos muestran como soluciones propias de las islas³. Es decir, que en Canarias se llega a configurar una arquitectura con signos propios de identidad, tomando como base el sincretismo, a pesar de que

1. Varios, *Nobiliario de Canarias*, t. III. Juan Régulo editor, La Laguna de Tenerife, 1959, pp. 138-141.

2. *Ídem*, t. I, 1953, pp. 12-19.

3. Fernando Martín Rodríguez, *Arquitectura doméstica canaria*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife 1978, pp. 35-40.



Vivienda tradicional canaria (La Orotava, Tenerife), exponente del criterio de funcionalidad



Patio de la Casa Salazar en Santa Cruz de la Palma. Arquitectura con signos propios de identidad que ha partido de principios sincréticos



Iglesia de la Concepción en Betancuria, Fuerteventura. Se identifica el templo a base de una parte ínfima del conjunto como es la portada



en ningún momento se intenta ocultar la procedencia ni la cronología de sus diversos aportes foráneos.

Si en la referencia anterior, nos centramos más en lo meramente constructivo que en lo puramente decorativo, conviene señalar que la arquitectura de las islas es igualmente sensible a la evolución estilística occidental. Bien es verdad que muchas veces las diversas opciones se concentran sólo en las zonas nobles de los edificios, principalmente en las fachadas. Pero, sobre todo, nos parece imprescindible indicar que los programas estéticos se reducen a repertorios decorativos.

Por ejemplo, las constantes que presentan los templos obligan, a la hora de encuadrarlos en un estilo, a analizar una parte ínfima del conjunto, que suele ser la portada. La evolución cronológica es apenas perceptible, concretándose las más de las veces en ligeras variaciones del tema vernáculo. Este fenómeno se reproduce, de forma aún más acentuada, en la vivienda.

b) Condición periférica del Archipiélago.

La lejanía geográfica y cultural respecto a la Península y en general a toda la cultura occidental ha supuesto que las diversas opciones estilísticas se reflejen sin la rigidez del dogma, entendiéndose más como moda y por tanto como la expresión de una sensibilidad, como un fenómeno vinculado más a la historia del gusto que a la historia del Arte⁴.

También como consecuencia del aislamiento y de la dependencia exterior (la condición de la isma como puerto)⁵, en el Archipiélago ha existido un espíritu de aceptación de todo lo foráneo, escasamente discriminador, hasta el punto de que se ha sobrevalorado lo que viene de fuera frente a lo propio. Esta práctica de apropiación de lo ajeno es similar a la que se produce en Iberoamérica, aunque quizá en las islas se aprecie una voluntad europea en fechas más tempranas.

Frente a la resistencia y tardía implantación que sufrió el neoclasicismo en América, se observa en Canarias el surgimiento de grandes expectativas respecto a los beneficios que podían proporcionar al país el fenómeno ilustrado. Con la ilustración surge en Canarias una actitud crítica frente a las tradiciones constructivas que se ha-

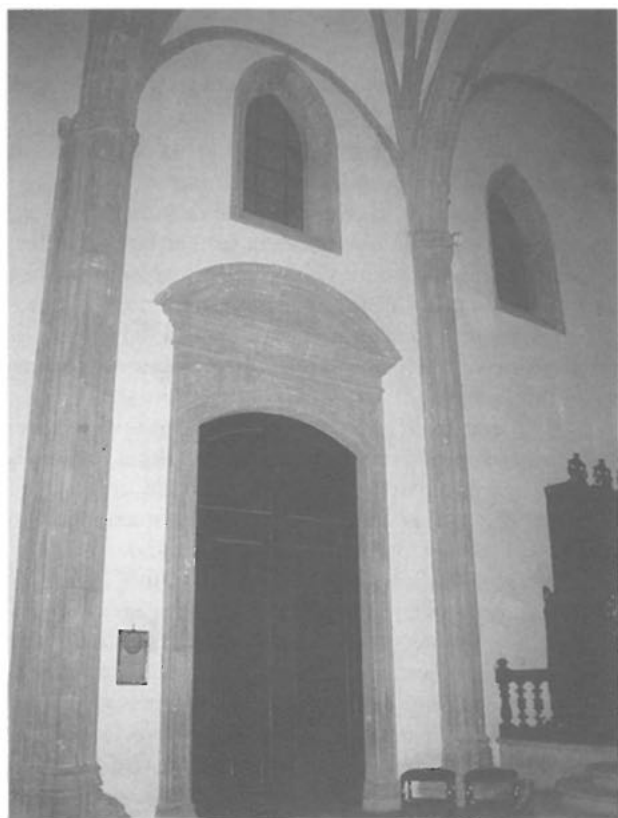


Casa Monteverde, La Orotava (Tenerife). Igual característica que la anterior pero en arquitectura civil

4. En su artículo «Provincialismo y Vanguardia», Federico Castro analiza la problemática provincial. Ver Federico Castro Morales, «Provincialismo y Vanguardia» en *Revista Goya*, n. 210, mayo-junio 1989. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1989, pp. 353-356.



Juan Nepomuceno Verdugo: fachada de la catedral de La Laguna (Tenerife), vista parcial



Diego Nicolás Eduardo: Capilla mayor de la parroquia de la Concepción de La Laguna (Tenerife). Simbiosis clásico-gótica

5. A. Carnero y P. Fernaud, «Domingo Pérez Minik: Medio siglo de cultura canaria», en *Gaceta de Canarias*, n. 7. Grupo Editorial Canario, Madrid-Santa Cruz de Tenerife 1983, pp. 65-70.



Manuel de Oraá: Casa Lugo Viña, origen de la arquitectura del eclecticismo canario (1862)

bían consolidado en centurias anteriores; esta voluntad incidirá sobre los planteamientos arquitectónicos, contribuyendo a su evolución. Si durante los tres primeros siglos hablamos de sincretismo, ahora nos encontramos con la voluntad expresa de apertura hacia lo europeo. Y nuevamente, se admiten todos los caminos como si el hecho de provenir de Europa fuera una garantía. Por ejemplo, Juan Nepomuceno ejecuta una fachada (la de la Catedral de La Laguna) a la manera de Ventura Rodríguez e inmediatamente después levanta otro frontis (el del ayuntamiento de la misma ciudad) dentro de los parámetros del racionalismo francés⁶.

DEL SINCRETISMO A LA ACTITUD ECLÉCTICA

El siglo XVIII va a ser crucial en la confirmación de una actitud que ya se intuía en los inicios de la época moderna en las islas. Existe una serie de comportamientos definitorios de la idiosincrasia insular que en la terminología actual definimos como ecléctico, haciendo uso de la acepción más vulgarizada de este término, y que cronológicamente se adelanta al surgimiento del eclecticismo filosófico a lo Coussin y sus derivaciones arquitectónicas ulteriores.

Si ha quedado claro que en los trescientos años precedentes asistimos a fenómenos sincretizadores, debemos afirmar que en el siglo XVIII se consolida una actitud ecléctica que será responsable del triunfo decimonónico de la arquitectura burguesa del eclecticismismo.

La vocación fachadista de la arquitectura, la mistificación de modelos de diversa procedencia temporal y geográfica, la evocación europeísta, el entendimiento del arte como moda... y tantos otros caracteres que mentamos al aludir al movimiento ochocentista, los tenemos ya presentes en Canarias en las últimas décadas del setecientos. Cabría plantearse que ello ocurre por influencia del pintoresquismo inglés, cronológicamente sería posible, pero la sensibilidad pintoresca llega a Canarias en su versión román-

tica de manos de los viajeros del XIX y no parecen ser esas las preocupaciones de Diego Nicolás Eduardo cuando ensayó en la iglesia de la Concepción de La Laguna la simbiosis clásico-gótica (último tercio del s. XVIII), máxime si tenemos en cuenta su deseo integrador y la defensa del concepto unitario del edificio al concluir la cabecera de la catedral de Las Palmas con soluciones ojivales en el tiempo en que ya se construían soluciones neoclásicas.

DE LA ACTITUD ECLÉCTICA AL ECLECTICISMO

Al estudiar la arquitectura en las Canarias occidentales entre 1874 y 1931 fijábamos como origen de la arquitectura del eclecticismismo el proyecto de la casa Lugo Viña, obra del arquitecto Manuel de Oraá, realizado en 1862⁷. Entre las intervenciones de Diego Nicolás Eduardo y la del primer arquitecto provincial de Canarias ha transcurrido un lapsus de cerca de setenta y cinco años; en este período las islas han experimentado notables cambios (creación de puertos francos, auge del cultivo de la cochinilla y caída del vino, afluencia de casas comerciales europeas, cambio social y auge de una nueva burguesía...). Todos ellos están relacionados con la vida material de las islas, pero tienen su incidencia sociocultural, de modo que se consolidan determinadas pautas que por lo demás no son originales con respecto a la cultura occidental pero sí en cuanto a las formas de comportamiento tradicionales en las islas.

Las crisis sufridas a lo largo del siglo XIX traen como consecuencia mutaciones sociales que a su vez ocasionan cambios en los gustos y las actitudes. La arquitectura civil y, en menor medida, la religiosa ofrecen una dicotomía total en el binomio interior-exterior. El promotor canario acepta aparentemente el curso de la modernidad y se somete al dictamen del gusto cosmopolita, presentando unos edificios que en nada desdichan de las tradiciones artísticas europeas, siendo el clasicismo romántico el que normalmente interprete estos afanes; pero atravesado el zaguán (pieza donde la visión exterior concluye) parece que retrocedemos a los años precedentes a la Ilustración. En el interior de la vivienda todo permanece inalterable: patios claustrados con pies derechos y zapaatas de madera, ventana de guillotina, antepechos de cojinetes... La modernidad queda para ser vista sólo desde fuera. Y así permanecerá hasta casi finalizar la pasada centuria. Casos tan flagrantes como el palacio Manrique de Lara, en Las Palmas de Gran Canaria, o el edificio de la Maestranza de Santa Cruz de Tenerife lo confirman.

Todo lo más se llegará a modernizar los materiales, de tal manera que los tradicionales pies derechos se convierten en columnas de fundición (caso del Hospital de los Desamparados en Santa Cruz de Tenerife), manteniéndose la función de las formas y reiterando la composición⁸.

6. Carmen Fraga González, «Don Juan Nepomuceno Verdugo Da-Pelo y la arquitectura neoclásica en Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 31. Patronato de la Casa de Colón. Madrid-Las Palmas 1985, pp. 565-596.

7. Alberto Darias Príncipe, *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931*, Servicio de Publicaciones de la Ca-

ja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife 1984, p. 67.

8. Alberto Darias Príncipe, «El Hospital de los Desamparados» en *Basa*, n. 1. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife 1983, pp. 62-64.



Casa de la Maestranza, Santa Cruz de Tenerife. Dicotomía exterior-interior

Todo esto hace posible que en los años sesenta se encuentre en las islas aquello que va a ser el gran fenómeno arquitectónico, acorde con la sensibilidad de un sector bastante amplio de la población; el eclecticismo en Canarias llegará a englobar opciones estilísticas que se nos muestran independientes e incontaminadas en el Continente, logrando proyectarse en el siglo XX hasta los límites mismos del racionalismo arquitectónico a quien se juxtapone y sobrepasa.

EL ECLECTICISMO

Canarias continuó sin tener teorizadores de la arquitectura hasta avanzado el siglo XX. No quiere decir esto que no exista una relativa literatura efectuada por los técnicos desde mediados del siglo pasado, pero nunca sobre temas estilísticos que nos permitieran conocer la razón de su elección; las veces que trataron los lenguajes arquitectónicos siempre lo hicieron de una manera muy puntual, al referirse a problemas concretos, y normalmente para defenderse de intrusismos profesionales, puesto que lo que no cabe la menor duda es que el arquitecto de cam-



Domingo Pisaca: Fábrica de Tabacos La Lucha. La solución al agotamiento formal que produjo la gran guerra



Miguel Martín Fernández de la Torre: casa Ayala. El nacionalismo fue una solución elitista y minoritaria en el panorama canario

bio de siglo está imbuido de un concepto sacerdotal en lo que a su profesión se refiere.

Manuel de Oraá, Laureano Arroyo, el ingeniero militar José Rodrigo Vallabriga, nos han dejado testimonios en escritos privados o en informes oficiales. Manuel de Cámara fue el más prolijo; su vocación docente le llevó a una más que correcta labor literaria a lo largo de su amplia vida, en revistas y diarios insulares. Pero el resto (Antonio Pintor, Fernando Navarro, Domingo Pisaca, Pelayo López...) no sólo eludieron este quehacer sino que incluso hicieron gala de ágrafos con la excusa de que su discurso estaba en sus obras. En cualquier caso, ni unos ni otros escribieron sobre temas de estilo o gustos arquitectónicos. Tan sólo Cámara se aproxima al dedicar un copioso número de artículos al urbanismo, pero nunca pasó de ahí. Posiblemente fuera lo mejor, pues cuando esporádicamente estudió el tratamiento a seguir en algunos cascos históricos, optó por una postura renovadora bastante iconoclasta⁹.

Para estudiar y definir el eclecticismo en Canarias creemos necesario partir del único punto posible: el análisis de la sensibilidad que expresa la praxis de la arquitectura. Visto con un carácter retrospectivo no extraña la corta duración del movimiento neoclásico, pero sí es una paradoja que sea el propio guardián de su autenticidad (Manuel de Oraá) quien al final abra la puerta al ca-

9. A. Darias Príncipe, *Arquitectura...*, pp. 137-139.

mino de la libertad. La ruptura es nimia, puesto que el léxico clásico se mantiene, pero el hecho de que sea un técnico formado en la Academia no deja de ser significativo.

Desde la sexta década de la pasada centuria el eclecticismo se irá paulatinamente afianzando, traspasándola y permaneciendo vigente en el siglo XX. El racionalismo se presentó como la única idea capaz de hacerle frente y permanecer incontaminada, pero ante este hecho se desarrollará paralelamente un eclecticismo popular, quedando el racionalismo como un quiste en el discurrir arquitectónico, un quiste minoritario y propio de una élite intelectual que, como en otras ocasiones, marcó su condición con esta solución.

Los inicios del eclecticismo mantienen la cronología habitual del retraso con que otros movimientos llegaron a Canarias, sin embargo cuando poco a poco este estilo se bate en retirada en Occidente por el relevo de otros modelos, en Canarias se plantea una doble opción:

1.º) La continuidad, buscando la renovación a través de la regeneración de fórmula periclitadas.

2.º) La asimilación de los lenguajes alternativos que pretende hacer suyos.

LA CONTINUIDAD

Como en el resto de Europa (excepto en el caso de Bélgica), el modernismo arriba a las islas con el cambio de siglo, pero en lugar de ir hacia un paulatino abandono el eclecticismo recobra fuerzas y con un repertorio formado por las soluciones tradicionales y las formas decorativas nuevas crea un repertorio inédito hasta el momento que conformará el siguiente capítulo caracterizado por su exuberancia, rotundidad de formas y un mayor sentido plástico que interrumpe el estatismo anterior.

La crisis de la guerra europea trastorna desde sus bases el panorama arquitectónico insular; con ella llega una nueva generación de arquitectos que se yuxtapone a los titulados en el último tercio del siglo anterior. Sin embargo, no hay nuevas ideas. Pintor busca salidas con una vuelta a la serenidad pseudoclásica y en general a maneras arcaizantes de gran claridad formal. No es el único,

de la nueva generación, Otilio Arroyo le sigue, haciendo uso de pretéritas formulaciones que a fin de siglo ya empleara Cámara pero entonces con una mayor agilidad, frescura y sobre todo imaginación. Es pues una arquitectura que ha nacido muerta.

La solución a este impasse viene de la mano de Domingo Pisaca, arquitecto titulado en 1920, al que se le unen inmediatamente los demás. Se trata de obras con volúmenes muy definidos, perfiles movidos y conformación densa; todo esto acompañado de una decoración muy rica, tomada de soluciones eclécticas francesas, propias de la pasada centuria, y algún resabio modernista, sin que ahora existan problemas para conjuntar trazos art-nouveau con emblemas sezession.

A pesar del éxito alcanzado, a finales de los años veinte, se siente, primero en Las Palmas y más adelante en Santa Cruz de Tenerife, una inquietud ante la decadencia de la arquitectura que lleva a plantearse con una visión diferente la función de la arquitectura. Miguel Martín en 1927 elabora los primeros balbuceos de la racionalidad, pero consciente de que el cambio no sólo es formal sino que supone ante todo una actitud diferente. Los cánones vigentes de tipo constructivo, especial, material, etc.; el concepto de la higiene, de la luz, la mutación en la misma célula familiar nos habla de que el cambio no sólo es formal sino que supone una actitud diferente ante la vida. Por eso, cuando, con la frivolidad habitual, el colectivo de técnicos se une al carro de la modernidad el fracaso es absoluto. El error fue concebir ahora una arquitectura cuya novedad consistía únicamente en la limpieza de sus fachadas. Pero cuando realmente llega la oportunidad de ser consecuente, el resultado es bien distinto. En 1930, Pintor, escudándose en que como arquitecto municipal debe velar por el decoro de la ciudad, niega la licencia para la realización de un proyecto racionalista de Miguel Martín. Es a partir de ahora cuando se aclaran las posturas¹⁰.

El racionalismo continúa en la línea consecuente, mientras que la tradición anterior se refugia en una fórmula que podríamos definir como eclecticismo de fachadas limpias. Pero aún hay más, una tercera línea de tipo popular aceptada por la clase media-baja y llevada a cabo

10. *Ídem*, pp. 92-94.



Miguel Martín Fdez. de la Torre: Casa Ayala (Santa Cruz de Tenerife). El racionalismo fue una solución elitista y minoritaria en el panorama canario



Mariano Estanga: Casa Cullen (La Orotava, Tenerife). Simbiosis modernista e historicista

dición, ahora popularizada, cuyo principal interés está en la calidad artesanal de sus artífices.

LA ASIMILACIÓN

Las alternativas surgidas al eclecticismo no fueron tales en Canarias. Estuvieron presentes pero fueron asimiladas desde los inicios convirtiéndose en una opción más dentro del amplio espectro de posibilidades que el rico eclecticismo ofrecía.

Los historicismos

De las dos alternativas, historicismo y modernismo, la primera es la más endeble. Cronológicamente se presenta muy tardíamente; hasta 1867 no aparece en Las Palmas de Gran Canaria y hasta cinco años después no se repite la experiencia. Diecinueve años más tarde (1886) hará su entrada en las Canarias occidentales y a partir de entonces irán apareciendo esporádicamente, de forma muy irregular y sin ningún orden que pudiera indicar una preferencia, un estímulo o simplemente una moda.

Veamos, como muestra, el caso de Santa Cruz de Tenerife; en 1886, Manuel de Cámara proyecta la Comandancia de Marina, un edificio tradicional de vivienda comercial (incluyendo la torre mirador) pero con huecos de herradura. Seis años después, el proyecto neomudéjar no realizado de la imprenta Benítez; a pesar de su calidad, nunca más se probó suerte con el neomudéjar de ladrillo. Al año siguiente, el mismo Pintor traza una anodina y desabrida plaza de toros, cuyo único interés radicará en la novedad de las estructuras de hierro prefabricadas. Un compás de espera de nueve años y en 1901 Estanga levanta un hotel neogótico donde tienen cabida las más diversas tendencias en cuanto al espacio y al tiempo; aún cinco años más tarde, el mismo arquitecto diseña un convento neogótico (Las Asuncionistas), decantándose ahora claramente por la opción francesa. En 1910, Pintor levanta un cementerio neorrománico, si bien ciertas soluciones aparentemente estructurales son un calco de Viollet Le Duc; al año siguiente este mismo técnico rehace el proyecto de la capilla del Convento de la Asunción, permaneciendo fiel a los prototipos franceses. Tenemos que esperar diecinueve años para que Pintor proyecte una casa con resabios neomogoles, terminando el ciclo en 1932 con la decoración neonazarí que uno de los arquitectos del racionalismo más correcto levanta en las afueras de la ciudad.

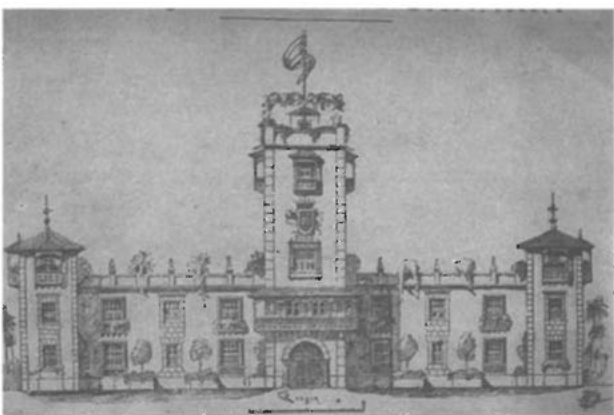
La deducción es inmediata: el promotor manda, por muy incoherente que sea la idea, y como no existe conciencia de nacionalidad no se retoma nuestra arquitectura histórica. Es pues un historicismo vacío en su contenido y vacío en su forma. Ya lo afirmaba Manuel de Oraá cuando comentaba algunos prototipos de arquitectura religiosa: «Es sensible que el autor del proyecto que examinamos no haya tenido a la vista algo de los que tenemos en España digno de imitación y que sólo se haya inspirado en esas iglesias que reproducen algunos libros france-



Antonio Pintor: Casa Eider (Santa Cruz de Tenerife). El modernismo es al comienzo sólo epitelial



Mariano Estanga: Palacete Martí Dehesa. El mensaje de la modernidad desaprovechado



Eladio Laredo: Proyecto de pabellón canario. Los ensayos de una arquitectura nacional

ses como modelo para copiar aunque no siempre sea lo mejor y más digno de imitarse»¹¹.

El modernismo

Más personal que los historicismos, el modernismo se reduce a un pequeño núcleo, consciente del mensaje,

11. Ídem, p. 109.

y un dilatado conjunto de obras donde las formas son tomadas de manera libre como cambio a la oferta existente.

De hecho, lo que hemos considerado durante bastante tiempo como inicios del modernismo canario no son sino opciones eclécticas donde se incluye un nuevo repertorio basado en el «coup de fouet». La casa Negrín de Las Palmas de Gran Canaria (1902) ofrece entre arcos de herradura el paradigmático golpe de látigo, mientras que la casa Elder de Santa Cruz de Tenerife (1903) plantea la misma novedad junto con alguna ornamentación floral entre combinaciones decorativas ya expuestas.

Indudablemente, la sensatez del tema está en íntima relación con la secession. A medida que se abandona el art-nouveau, se madura conceptualmente. Esto es labor casi exclusiva de Mariano Estanga, quien marcha íntimamente ligado a las enseñanzas de Olbrich. Fue una lástima que el camino se interrumpiera en 1912 pues con el Palacete Martí Dehesa, Estanga anunciaba la tendencia lógica hacia la modernidad. Sus sucesores retornarán al eclecticismo, al comprobar que sólo la élite era capaz de apreciar este fenómeno evolutivo.

Regionalismo-Racionalismo: el debate sobre la tradición arquitectónica

Con el habitual retraso, el debate sobre los estilos nacionales y regionales se plantea en el Archipiélago a finales de la década de los años veinte; pese a este anacronismo, hemos de destacar la importancia de este episodio porque frente a los ataques a la tradición local, al fracaso de historicismos que pretendían revitalizar tradiciones ajenas a las islas y, a pesar de los ataques de los racionalistas a la tradición constructiva insular, por primera vez se produce una reflexión sobre los valores característicos de la arquitectura local.

Se piensa, además, en la incorporación de dichas soluciones a una arquitectura moderna y funcional que no debe renunciar a esos signos de identidad, especialmente en unos momentos de tolerancia hacia lo pintoresco, motivado por el interés hacia la promoción turística¹².

Curiosamente los defensores de esta opción tradicionalista serán empresarios turísticos extranjeros e incluso algún arquitecto peninsular visitante de las islas y sin escrúpulos para adoptar soluciones regionalistas peninsulares a las peculiaridades del Archipiélago. Este es el caso de Eladio Laredo cuando proyecta en 1929 el Palacio de Justicia de Santa Cruz de Tenerife, adaptando el proyecto de Rucabado para un noble de la Montaña¹³.

Sorprende observar cómo esta campaña obtiene escaso apoyo intelectual y popular, por lo que no se puede hablar de un arte surgido de una demanda social. Esta situación favorece la actitud de los técnicos proclive a considerar ese regionalismo como un ejercicio compositivo más. Si profundizamos en el análisis morfológico, observamos que las mismas soluciones volumétricas desarrolladas por el eclecticismo se cubren ahora de un ropaje típico canario y que este repertorio decorativo que reveló la filiación del edificio se reduce nuevamente a la fachada. Si a ello le añadimos la voluntad escasamente historicista y los deseos de los arquitectos de conciliar elementos decorativos tradicionales con soluciones constructivas modernas creemos que este regionalismo canario no pasa de ser una vertiente más de la invariante ecléctica que venimos analizando¹⁴.

Con esta actitud se asimilan los avances técnicos en el campo de la construcción, utilizándose fórmulas nuevas para servir a una imagen caduca de la arquitectura. Realmente puede hablarse de la inercia del eclecticismo en Canarias; especialmente si tenemos en cuenta lo que ha ocurrido después de los años sesenta, momento en el que se adoptó en Canarias una arquitectura realmente moderna y funcional puesta al servicio del turismo de masas. Quizá por las aberraciones entonces cometidas en los setenta y los ochenta se ha vuelto a un fenómeno similar al comentado anteriormente: estructuras concebidas dentro de un estilo internacional y encubiertas de nuevo por un ropaje típico. De manera que una vez más, el recuerdo del pintoresquismo se plantea como el más adecuado para personalizar la arquitectura soñando con la recuperación de un turismo que tiene sus preferencias por otras latitudes.

12. Federico Castro Morales, «Regionalismo y Vanguardia en la arquitectura canaria de los años treinta», en *Homenaje a Telesforo Bravo*. Universidad de La Laguna (en prensa).

13. Federico Castro Morales, «Eladio Laredo, arquitectura regional canaria y neocanario», *VI Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1986 (en prensa).

14. Federico Castro Morales, *El valle de La Orotava y los orígenes de la arquitectura regionalista en Canarias*, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz (en prensa).

NOTAS SOBRE LA PINTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN JAÉN

Carmen Eisman Lasaga
Universidad de Granada

Dos factores muy distintos se conjugan durante este período en el hacer cultural giennense, en particular de las artes plásticas, y en concreto de nuestra pintura, constituyendo su base, su sustrato, su razón de ser. Por una parte las realidades estéticas de nuestro entorno natural; por otra, las peculiares condiciones socioeconómicas, que estructuran de modo inequívoco el desarrollo de la provincia. Desde este planteamiento, creemos, hay que abordar el estudio que realizamos, es decir, teniendo muy presente el contexto, el ambiente en que se encuadra la expresión plástica, pues en él está la respuesta a sus peculiaridades, a sus connotaciones.

Es Jaén una provincia que ofrece diversos contrastes que permiten el desarrollo del ingenio creativo. La luz de Jaén, la variedad de perfiles de su paisaje urbano, la fragmentación de planos y volúmenes de su arquitectura, la perenne belleza de su entorno, su especial paisaje, y su brillantez de colores naturales, marcaron, o fundamentaron, mejor dicho, la calidad de nuestro Arte, siendo fuentes inagotables de inspiración, como queda constatado en la gran cantidad de representaciones que abarcan desde la catedral y las connotaciones medievales de nuestro castillo, hasta el paisaje rural y el ambiente urbano, que se unen bruscamente sin ninguna transición.

Pero el Jaén de la primera mitad de este siglo se caracterizaba por ser una ciudad tranquila, que se desenvolvía desarrollando su vida dentro de lo trivial y lo cotidiano, como una pequeña villa. No contaba con centros de formación artística que ayudaran al desarrollo del Arte, salvo la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que, pese a los juicios desfavorables que haya podido merecer por el rígido carácter escolástico de su enseñanza, fue la orientadora y alentadora de muchas de las vocaciones artísticas que fueron surgiendo. No mostraba interés especial por el Arte y las cuestiones estéticas, si bien la atención a las Bellas Artes estaba presente en algunos hombres y entidades oficiales y culturales. El ambiente, pues, no resultaba estimulante para la pintura, y se manifestó cerrado a un debate cultural actualizado, a una crítica mínimamente actualizada.

Este peculiar ambiente fue propicio para que sólo sobresalieran figuras aisladas, y determinó también los temas elegidos: figurativismo no totalmente naturalista, sino sujeto a cierta idealización, que traduce la inspiración del pintor, por lo que se trabaja el paisaje, el retrato, las composiciones de figuras y el bodegón. Asimismo hizo que Jaén, posibilitando como posibilitaba el nacimiento de vocaciones pictóricas, difícilmente permitió que se desarro-

llaran totalmente, que alcanzaran su plena culminación; de aquí que sea característico que todos los giennenses que hoy figuran en la historia cultural de España son los que no vivieron ni trabajaron en Jaén, salvo contadas excepciones como la del gran Zabaleta.

La nómina de artistas que en Jaén hicieron de la pintura su medio de expresión está constituida por una suma de individualidades, autodidactas unos y de formación académica otros. En función de su vinculación a esta tierra podemos señalar varios grupos: el de los pintores nacidos entre nosotros, que permanecieron aquí realizando su trabajo y magisterio, entre los que destaca significativamente Rafael Zabaleta, pero también Juan Almagro, José Tamayo Serrano, Pedro Márquez Montilla, etc.; el de aquéllos que por libre voluntad u otras circunstancias fueron a residir a otras geografías, pero su presencia no cesó, bien fuera con recaladas periódicas, intermitentes o esporádicas, bien fuera conectando con el lugar de origen por medio de la temática de la obra vista desde la distancia, de lo que es ejemplo relevante Cristóbal Ruiz; junto a ellos hay que tener muy presentes a esos otros que vinieron de fuera, y aquí lograron no sólo carta de vecindad sino de naturaleza, realizando lo más destacado de su obra, así, Pablo Martín del Castillo, José Pablo García de Zúñiga y José Nogué; pero junto a todos ellos, cuesta trabajo considerar como artistas giennenses a otros que no tuvieron más vinculación con nuestra tierra que ser su lugar de nacimiento, como es el caso de Manuel Ángeles Ortiz o Juan Antonio Mingorance.

Entre nuestros pintores los hay que partiendo de una formación autodidacta llegaron por sus propios medios a los dominios artísticos, consiguiendo un medio de expresión propia. Otros se formaron o iniciaron su formación en los magisterios locales, los más fecundos de los cuales fueron, sin duda, especialmente de cara a fechas avanzadas de la etapa que analizamos y de la segunda mitad del siglo, los de José Nogué, Pablo Martín del Castillo y Cristóbal Ruiz, quizá por su mayor dedicación a la docencia, donde obtuvieron altos resultados no sólo por sus dotes pedagógicas sino también por sus propias obras. Pero la pintura giennense no nace y se nutre de sus reservas propias; de ahí que el magisterio ejercido en la época rebasa los límites locales para alcanzar el área de acción de la influencia ejercida por los artistas más representativos a nivel nacional e internacional; de ahí que fuera frecuente el fenómeno de los artistas que marcharon fuera de la provincia para completar o realizar sus estudios.

Se acusa la dependencia de los grandes centros culturales y artísticos, Madrid básicamente, en torno al cual giran algunos de nuestros pintores. De la Escuela Superior de Bellas Artes de la capital de España fueron alumnos algunos de los más destacados artistas giennenses: Cristóbal Ruiz, que comenzó su aprendizaje en Córdoba con Romero Barros, fue discípulo de Alejandro Ferrant, completando después su formación en París junto a Evaristo Valle y en los cursos de Jean Paul Laurens; José Tamayo Serrano, que fue muy joven pensionado por la Diputación de Jaén para cursar estudios en ese centro; Juan Montesinos Maldonado, que tras ser discípulo de Cristóbal Ruiz en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, Úbeda, se formó con Manuel Benedito y en el Círculo de Bellas Artes; Rufino Martos, que fue alumno de San Fernando y en concreto de Núñez de Celis; y hasta del propio Zabaleta tenemos constancia que pasó por sus aulas.

Madrid dejó su impronta académica en algunos de los nombres más destacados de esta etapa de la pintura giennense, al menos en sus primeras andaduras, ya que esa ciudad fue el centro fundamental de enseñanza que eligieron nuestros artistas, abriendo así una tradición que se mantendrá y potenciará en la segunda mitad del siglo. Pero después cada uno de nuestros pintores, en su proceso evolutivo, fue configurando su peculiar visión del mundo, desarrollando su personal lenguaje, articulando con solidez y resolución su personal estilo.

La calidad artística de los pintores giennenses de este período es una realidad reconocida, aunque muy puntualmente, a nivel nacional e incluso internacional, y entre ellos contamos con nombres significativos en la Historia del Arte de España. Sus obras fueron conocidas no sólo dentro de nuestras fronteras sino también en el extranjero, debido a que recorrieron las más amplias geografías para completar su formación y para exponer su trabajo. Unos, por sus maneras definidas y su firmeza plástica, fueron auténticas figuras de relieve, auténticos maestros; otros se afianzaron a la búsqueda de un estilo personal y de un lugar en la pintura española. El quehacer de todos ellos no fue otro que el de romper la distancia existente entre el cuadro y el espectador, entre ellos mismos y la pintura, siendo la nuestra una pintura que consiguió llegar y conectar con el público.

Hay en toda la producción artística giennense de la etapa que analizamos un contacto directo con la realidad; pero puede advertirse cómo el pintor rehuye todo afán tremendista, los tintes sombríos, los temas trágicos. Nuestros pintores se mantuvieron fieles al concepto figurativo de la pintura, y a una naturaleza cuyas características abastecieron todas sus exigencias estéticas; hay en ellos algo así como una fidelidad a la tierra que le impide dar entrada a todo lo que no sea el realismo y figurativismo que el ambiente les inspira. Cabe decir que los artistas de Jaén, a todo lo largo de esta etapa, no pintan sino lo que ven y lo que sienten; las cosas tal y como las vemos pasarán a sus lienzos en el paisaje, en el retrato, en el bodegón; debe ser esto resultado del influjo de la ciudad y su entorno, porque si bien es verdad que la mayoría de los artistas iniciaron su formación en Jaén, también lo es que estuvieron abiertos al influjo de todos los movimien-

tos estéticos de la época, en contacto como se hallaron con los medios artísticos nacionales y a veces extranjeros.

En el panorama pictórico de esta primera mitad de siglo se reflejan diversas tendencias y estilos, desde las más clasicistas hasta las más innovadoras y actuales, y ello a pesar de que el ambiente local nunca fue favorable a las creaciones artísticas de vanguardia, a los últimos movimientos estéticos, a los que nuestros pintores siempre se incorporaron con retraso; a través de unas y otras tendencias los artistas giennenses afrontaron en sus obras las complejas motivaciones que les rodeaban, y todo ello sin llegar nunca a perder el contacto con la realidad y manteniéndose fieles a una interpretación figurativa. Hay estilos que siguen un puro clasicismo, no sólo en la temática paisajística, sino también en el retrato y en el bodegón; pero junto a ellos, y aunque con dificultad, se abren paso las formas vanguardistas.

Temática fundamental de la pintura giennense de este período fue el paisaje, debido a su singular belleza y a su típico colorido, en el olivar y en las grandes y profundas sierras; el paisaje local se convirtió en el punto más fácil de concurrencia por parte de quienes se iniciaron en la pintura dentro de las limitaciones del autodidactismo y de cierta presión ambiental; además, en Jaén, pequeña ciudad de una provincia rural, sin ninguna tradición vanguardista, difícilmente podría existir un camino más idóneo para ejercitarse que el de la naturaleza; pero si el paisaje local fue el tema más común como vehículo expresivo de unas inquietudes plásticas y culturales, también fue un elemento de divergencia estilística, surgiendo disparidad de lenguajes, donde la individualidad fue principio inviolable. La pintura local ofrecía igualmente naturalezas muertas, el típico bodegón, dentro de una concepción academicista más o menos virtuosa. Junto al paisaje y al bodegón, el retrato y la composición de figuras ocupan destacado lugar. Así pues, es la nuestra una pintura humana que intenta captar el sentir vivo de las gentes de esta tierra, inmerso en el paisaje cálido y soleado de Andalucía Oriental, donde el olivar se convierte en el protagonista principal.

Hasta llegar a la guerra civil, los pintores de Jaén se hallarán preocupados por alcanzar y difundir un conocimiento más profundo de nuestros hombres y de nuestras tierras, pero no un conocimiento desnudo y angustiado; sin buscar la disimulación pero tampoco el tremendismo, van captando el lado amable de la vida y de las cosas; esto, que se manifiesta claramente en los lienzos de paisaje, se lleva también al retrato y a las composiciones de figuras, que junto con las naturalezas muertas constituyen, como hemos dicho, los temas elegidos; con exquisita factura y sin dar zarpazos en el lienzo se acusa sobradamente la psicología de nuestro pueblo. Hay una gran unidad de tipos, aunque salvando las individualidades que vigorosamente se acusan. Hay un mismo concepto pictórico, y si fuese preciso buscarle alguna filiación o determinación diríamos sencillamente «realismo», porque es la realidad la que manda en la pintura. El artista está lejos de todas las aportaciones subjetivas que, por estas fechas, van del Cubismo al Abstracto, pasando por el Futurismo y el Surrealismo. La maestría de los pintores que entonces realizan su obra no está en su capacidad imagi-

nativa, sino en su poder penetrante de captación de lo real, en la visión de la belleza natural con sus matices, con su fragancia, con su colorido, con su estructura armónica, y con la corriente vital y anímica que a través de ella se traduce, conjugando todos los elementos de la naturaleza para componer el cuadro con maestría y oficio.

En la mayor parte de los pintores de la etapa de preguerra está presente la influencia del Impresionismo, que habían recibido de la anterior centuria, y que centra la atención de nuestros artistas en ese natural lleno de todas las posibilidades por lo que respecta al paisaje, al retrato y al género costumbrista; ésta será la estética a la que se acojan de forma preferente. Nombres señeros de esta generación de la pintura jiennense son el de Cristóbal Ruiz Pulido, el de Juan Almagro, el de José Tamayo Serrano y el de Manuel Ángeles Ortiz; a ellos cabría añadir los de Mariano de la Paz, Diego Burgos, Dionisio Jordán Infante, Segundo Álvarez y José Pablo García de Zúñiga (que nacido en Sevilla se establece en Castellar donde muere), artistas aún no muy bien conocidos.

Cristóbal Ruiz Pulido tuvo un hacer personalísimo y decidido, siendo el exponente máximo en su pintura del espíritu de la generación del 98, como dejan de manifiesto sus paisajes, en los que rezuma la presencia humana entre las inmensas soledades (Fig. 1); parejo a su interés por el paisaje es el de la figura, y en concreto, el retrato; también realizó composiciones de figuras (Fig. 2) y bodegones; pintor de profundo sentir, de sencillo estilo, su obra es de un gran ascetismo en gamas delicadas y planos serenos, envuelta en una luz diáfana y a la vez misteriosa. Juan Almagro fue un pintor que tocó los más diversos temas: el retrato, el bodegón y el paisaje, siendo los dos últimos los que le dan una mayor personalidad artística, dentro de una línea impresionista; sus paisajes pretenden ser una crónica instantánea (Fig. 3), y sus bodegones son una exposición sencilla de los productos de nuestra tierra. José Tamayo Serrano, que fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios, pintó una amplísima temática, sobresaliendo en el retrato, y sobre todo, en el paisaje (Fig. 4); tan importantes como sus retratos son sus composiciones de figuras, de influencias impresionistas; pero sobre todo es un seguro paisajista de estética neoimpresionista. Por lo que hace a Manuel Ángeles Ortiz hay que señalar que es uno de esos artistas de los que se pueden decir

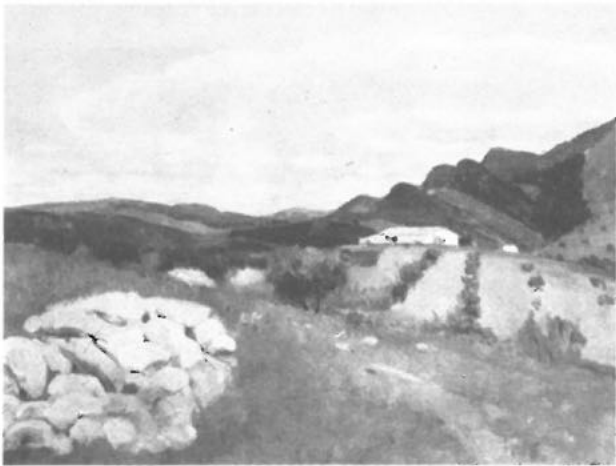


FIG. 1. Cristóbal Ruiz: «Paisaje de Peña Cubillas»



FIG. 2. Cristóbal Ruiz: «Retrato de familia»

que sólo tienen como vinculación a Jaén ser su lugar de nacimiento, pues muy niño se traslada a Granada, y será con esa ciudad con la que él se sienta unido el resto de su vida.

Ya durante la etapa anterior a la guerra hay que hacer referencia a la labor desarrollada por la Escuela de Artes y Oficios, donde se ha formado o iniciado su formación artística muchos pintores jiennenses, aunque gran parte de ellos rebasen estas enseñanzas para abrirse en otros lugares a nuevos horizontes. En ella, a través de los años, ha impartido su magisterio una pequeña nómina de profesores-artistas que han dejado huella, siendo de destacar, además de José Tamayo, el catalán José



FIG. 3. Juan Almagro: «Jardín de Aranjuez»



FIG. 4. José María Tamayo Serrano: «La Ermita Andaluza»

Nogué y el vallisoletano Pablo Martín del Castillo; a Nogué, gran número de pintores giennenses le deben el cromatismo; a Martín del Castillo la fijeza del dibujo. Estos tres maestros movieron e impulsaron la labor de este organismo docente, que como cualquier otro no puede justificar su labor por sí sólo; de una u otra forma, muchos pintores se sienten obligados a estos maestros, y gran parte pasaron por sus enseñanzas; ellos dejaron tras de sí un nutrido grupo de seguidores, y lograron despertar numerosas vocaciones pictóricas por su eficaz y sugestivo magisterio. Junto a ellos hay que señalar también el magisterio del jaenés Pedro Márquez Montilla.

José Nogué Massó, que nació en Santa Coloma de Queralt (Tarragona), y fijó todo su carácter tanto como retratista como pintor de paisaje, su faceta fundamental, en la Academia de Roma, tomó posesión de la plaza de profesor de término de dibujo artístico de nuestra Escuela de Artes y Oficios en 1922, y aquí permaneció hasta 1932 en que se trasladó a Madrid; la luz será el motivo de sus pinturas, y desde un impresionismo dulce y melancólico en luminosidad, pasó a las composiciones de luz fulgurante pero abandonando el divisionismo; un fuerte contraste luminoso caracteriza su paisaje (que suponía un contacto con la rica tradición del paisaje levantino, brillante de luz, de fuerte vitalismo y de gran efectismo) (Fig. 5), así como sus motivos de costumbres populares y campesinas, pero el pintor supo dirigir sus flamígeras luces, y con sus gradaciones envolver todo el lienzo. Pablo Mar-



FIG. 5. José Nogué Massó: «Paisaje de la Costa Azul»

tín del Castillo, que nació en Valladolid, formó los inicios de una buena parte de jóvenes artistas giennenses; gran dibujante, permaneció en Jaén hasta su muerte, y salvo las pinturas murales de la cúpula del Seminario, se dedicó al retrato de encargo con muy desigual fortuna, y a la representación de figuras ataviadas con los típicos trajes de chirri y pastira; en los cuadros de paisaje mantuvo una base colorista, unida a una austeridad en el tratamiento del tema, ausente de efectismos gratuitos, donde los planos tienden por regla general a ordenarse en bloques geométricos. Pedro Márquez Montilla, fino dibujante y cartelista, fue pintor intimista, de sosegada espiritualidad, de destiladas maneras neomodernistas, que nos hablan de un sentido casi religioso de su pintura.

Durante la larga posguerra se mantienen las dos tendencias que se manifestaban desde principios de siglo, la academicista, que respeta la forma y la técnica como bases inmutables de la producción artística, y la innovadora, que busca la desintegración de la realidad y nuevos horizontes. El concepto impresionista de la pintura continúa haciendo su presencia; pero junto a ello, corrientes artísticas que estuvieron en auge tanto en el interior como en el exterior de nuestras fronteras, fueron empleadas en la producción. Ahora hace su presencia el Expresionismo, que centra su discurso en el contenido espiritual, desinteresándose del problema formal, y sacrificando todos aquellos caracteres o dimensiones de la realidad que pudieran entorpecer dicha expresión; también se recurre al Cubismo, que juega con el mundo de las formas, en el que la naturaleza se descompone en formas geométricas.

Es notable el número de pintores que ahora inician su carrera, pero Rafael Zabaleta es el representante por excelencia de esta generación. Nacido en Quesada, pocas veces se podrá encontrar una identificación mayor entre el artista y un lugar. Es un observador penetrante que cala hondo en cuanto le rodea, y su obra refleja lo esencial de la vida quesadeña. El realismo está expreso en toda su pintura, en la que hay influencias de Cezanne, de Picasso y de Solana, pero urdidas en tal entramado que hacen una individualidad personalísima (Figs. 6 y 7). Como en Cezanne, es advertible en su obra el estructuralismo unitario del plano y su entusiasmo por el color. Su análisis de formas, su grafismo, es poscubista, de una geometría esencial, de un expresionismo decidido que, aunque de menor desgarr, recuerda al genial malague-



FIG. 6. Rafael Zabaleta



FIG. 7. Rafael Zabaleta: «La Escuela»

ño. Posee la misma sobriedad y fortaleza que Gutiérrez Solana, la misma capacidad de penetración en los caracteres que representan, idéntico expresionismo; en ambos, los volúmenes quedan cerrados, la construcción del cuadro acabada y total; pero los intramundos que encarnan son bien distintos. Si Solana es el pintor de lo sombrío y lo sombrío, Zabaleta es el pintor de la luna en las sementeras. Se trata, quizá, del único giennense de relieve nacional que ha realizado toda su obra en Jaén, quizá porque no vivió la vida de la ciudad, sino la soledad y el aislamiento de su pueblo; probablemente en este aislamiento suyo esté la clave de su éxito, con los temas que toca, la inspiración que le mueve a creer, la luz y el color de sus cuadros.

Manuel Serrano Cuesta es otro pintor de esta generación. Fue el dibujante más conocido en la provincia por sus numerosas colaboraciones en el periódico «Jaén» y junto a sus paisajes (Fig. 8) y retratos destaca su labor como consumado cartelista.

Entre los pintores que inician su producción en esta época, pero que continúan su labor en la segunda mitad del siglo hay que señalar a Juan Antonio Mingorance, Luis Espinar Barranco, Juan Montesinos Maldonado, Rufino Martos, Lorenzo Goñi, Miguel Pérez Aguilera y Carlos Barrera Roldán. A Juan Antonio Mingorance, como a Manuel Ángeles Ortiz, sólo le vincula a Jaén ser su lugar de nacimiento, pues a los tres años parte con sus padres a Buenos Aires, de donde regresan para afincarse en Málaga, ciudad donde se inicia su formación y andadura artística que le llevará a fijar su residencia definitiva en México. Luis Espinar Barranco fue, quizás, el alumno más cercano a Nogué, y de entre toda su producción sobresalen las acuarelas, circunscritas en práctica totalidad a temas de paisajes urbanos y sobre todo de rincones típicos



FIG. 8. Manuel Serrano Cuesta: «Paisaje urbano»

y monumentales. Juan Montesinos Maldonado fue autor de paisajes de formas austeras y atemperado cromatismo, y de figuras dotadas de fuerza expresiva. Rufino Martos aporta una nueva y personal visión dentro de la paisajística giennense; su neoimpresionismo de la primera etapa se acompaña de una paleta un tanto sobria; con el paso de los años continúa situando a las figuras como sueltas notas de color en los paisajes, a la vez que utiliza mayores vibraciones luminosas. Lorenzo Goñi es un pintor en el que se aúnan lo ideado con la realidad; es el suyo un mundo mágico repleto de refinamiento intelectual, lleno de símbolos; es un consumado maestro del dibujo, y fue uno de los mejores cartelistas de guerra. Miguel Pérez Aguilera es autor, durante sus años de estancia en Madrid, de paisajes, retratos, bodegones y composiciones de figuras, de pureza cezanniana y ciertos sonos neocubistas en sus sólidos planos. Carlos Barrera Roldán es un pintor de amplia temática, que sobresale por sus paisajes, y sobre todo por sus bodegones impresionistas.

LOS INTÉRPRETES DEL ARTE MODERNISTA EN NOVELDA

Irene García Antón

La creciente atención que se viene dispensando a las diferentes regiones desde la implantación de las autonomías en nuestro país ha dado como resultado, en lo tocante a materia artística, no sólo el logro de un conocimiento pormenorizado y más profundo de las obras de arte allí contenidas, sino una explicación plausible de las causas que las originaron, y de su adscripción a una determinada corriente artística, así como de los vínculos que mediaron entre ellas.

Dicha atención al arte local permite descubrir, de vez en cuando, alguna obra que, precisamente por haber desdeñado su carácter periférico, había pasado desapercibido por su propia gente.

Sentada esta base, el conjunto arquitectónico modernista de Novelda no es más que otro ejemplo de los tantos que van apareciendo en distintos puntos de la geografía española desde que el estilo de principios de siglo reclamara la atención de historiadores, investigadores, marchantes y hasta especuladores de objetos de arte.

En principio, la obra de arte pierde parte de su atractivo y de su interés histórico al carecer de datos documentados que la sitúen convenientemente dentro del ambiente que le corresponde. Aunque el objeto de estudio del historiador de arte sea la obra en sí, en realidad no puede prescindir de toda la carga socio-histórica, y hasta política que la obra encubre.

Por eso, y atendiendo a la condición unitaria del fenómeno artístico, éste no puede entenderse teniendo en cuenta únicamente el carácter formal, sino que también exige llegar por medio de la más completa y rigurosa investigación posible al conocimiento de la obra de arte en su contexto inmediato para, desde aquí, constituirse en pieza de un mosaico de grandes proporciones.

Del conjunto arquitectónico noveldense se ha dado cumplida cuenta en varias publicaciones, la primera de las cuales se remonta a 1977, y proporcionaba un detallado estudio descriptivo del mismo¹.

Posteriormente, artículos y comunicaciones han completado y enriquecido el trabajo inicial². Varias notas referentes a estas indagaciones aguardaron mucho tiempo a ser difundidas hasta que no fueron confirmadas documentalmente o alcanzaron un alto grado de credibilidad. La mayoría de estas noticias tienen su origen en testimonios orales de testigos directos o de descendientes familiares, ya que los documentos, cuando no inexistentes, son escasos.

Con ese acopio de notas se han hecho conjeturas, con base racional, que en ocasiones, se han transformado en pruebas fehacientes.

La intervención del arquitecto murciano Pedro Cerdán Martínez en Novelda es ya un hecho probado aún cuando los planos, probablemente, no hayan podido encontrarse porque el arquitecto «en su ancianidad ordenó destruir todos los planos y dibujos»³.

Los fundamentos de su adscripción se encuentran, en primer lugar en la tradición oral, y posteriormente en los juicios deducidos de las características formales por diversas voces⁴. También por notas recogidas de la prensa local y dos escritos, en los que se patentiza la relación existente entre el arquitecto y los propietarios de las fincas⁵.

Pedro Cerdán que, en efecto, «entiende la arquitectura desde el lenguaje y desde el detalle»⁶ prestó, sin duda, a estas construcciones de Novelda la misma atención que la que dedicaba a sus trabajos murcianos, de manera que tuvo bien presente allí todos los pormenores.

1. I. García Antón, *El arte modernista en Novelda*, Novelda, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977.

2. I. García Antón, *Una Casa Palacio, Hoy Casa-Museo Modernista de Novelda*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante, y Murcia, 1980. «En torno a la Casa-Museo de Novelda», Alicante, Revista Universitaria Campus, n. 6, 1985. «Reminiscencias del simbolismo modernista francés en las pinturas sobre tapices de Novelda», en *Actas del V Congreso español de Historia del Arte*, Barcelona, Ediciones marzo 80, Manuel Company editores, 1987. «Los clientes de José Izquierdo Mestres en las provincias de Alicante y Murcia», en *Actas del VII Congreso español de Historia del Arte*, Murcia, 1988.

VV.AA., *Muestra Modernista. Casa-Museo Modernista*, Novelda enero-febrero 1990. Novelda, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1990.

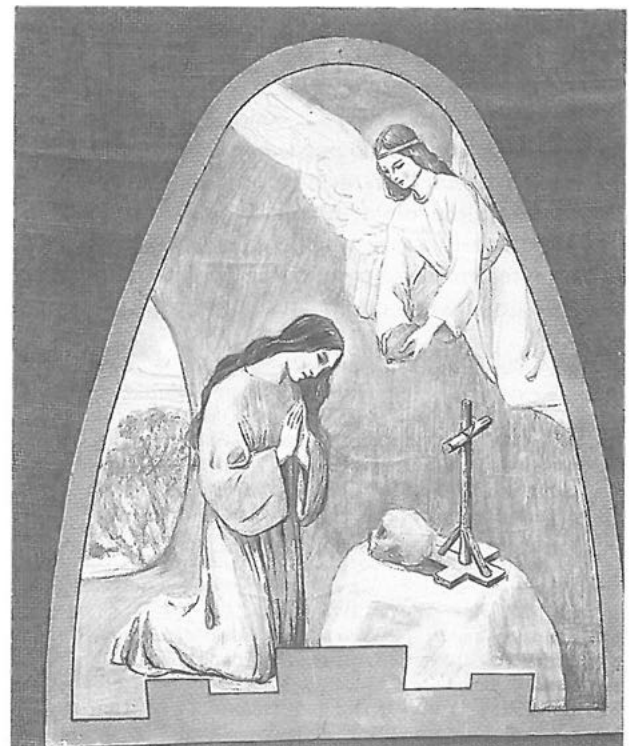
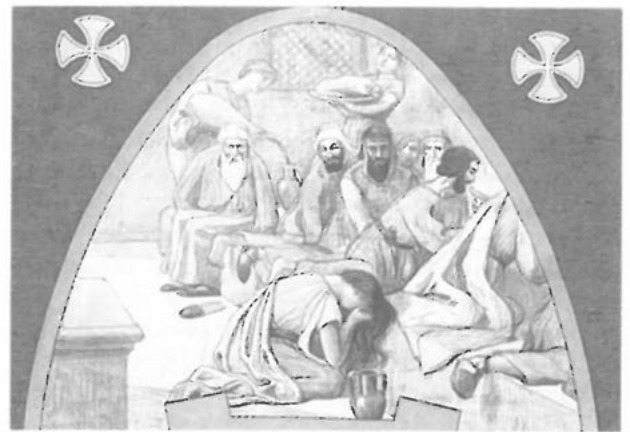
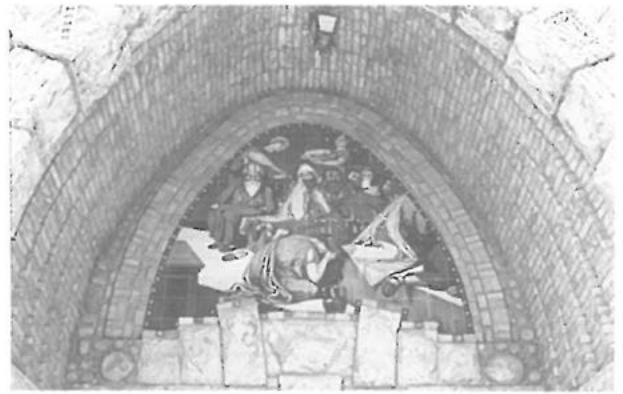
3. F. J. Pérez Rojas, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectónica*, Murcia, Editora Regional de Murcia Colección Arte-5, 1986, p. 363.

4. I. García Antón, *La arquitectura modernista en Novelda*, p. 40. F. J. Pérez Rojas, *Casinos de la Región murciana. Un estudio preliminar*

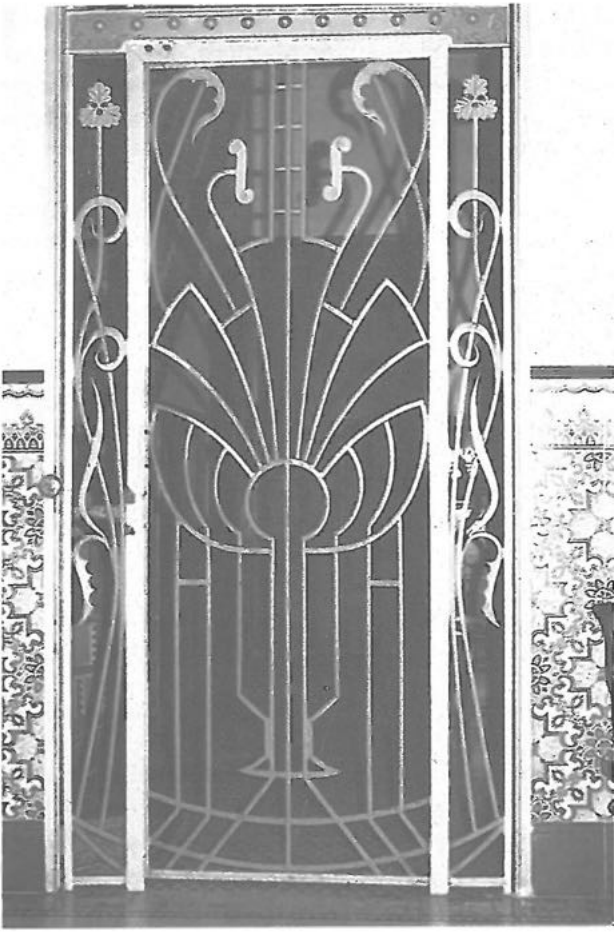
(1850-1920), Valencia, Colegio Oficial de arquitectos de Valencia y Murcia 1980, pp. 122. D. Nicolás Gómez, «Pedro Cerdán Martínez, arquitecto (1862-1947)», en *Pedro Cerdán*, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones M.O.P.U. Colección Monografías, 1988.

5. I. García Antón, nota n.º 1 en *una Casa-Palacio, hoy Casa-Museo Modernista en Novelda*, p. 18. En *torno a la Casa-Museo de Novelda*, p. 40. En una carta particular inédita dirigida a José Izquierdo, y fechada el 5 de febrero de 1905, el arquitecto Pedro Cerdán asume el papel de mediador entre los clientes suyos y artistas. En este caso concreto interviene entre Juan de la Cierva y los artistas José Izquierdo y Antonio Roca. Pero lo que es muy significativo en esta carta es la alusión al trabajo que dichos artistas estaban finalizando, por aquel entonces, para otros clientes suyos en Novelda.

6. C. Sambricio, «Entre el historicismo y la modernidad: la arquitectura de Pedro Cerdán», en *Pedro Cerdán*, p. 10.



Tímpanos mosaicos, Fachada Santuario. La Magdalena, Novelda



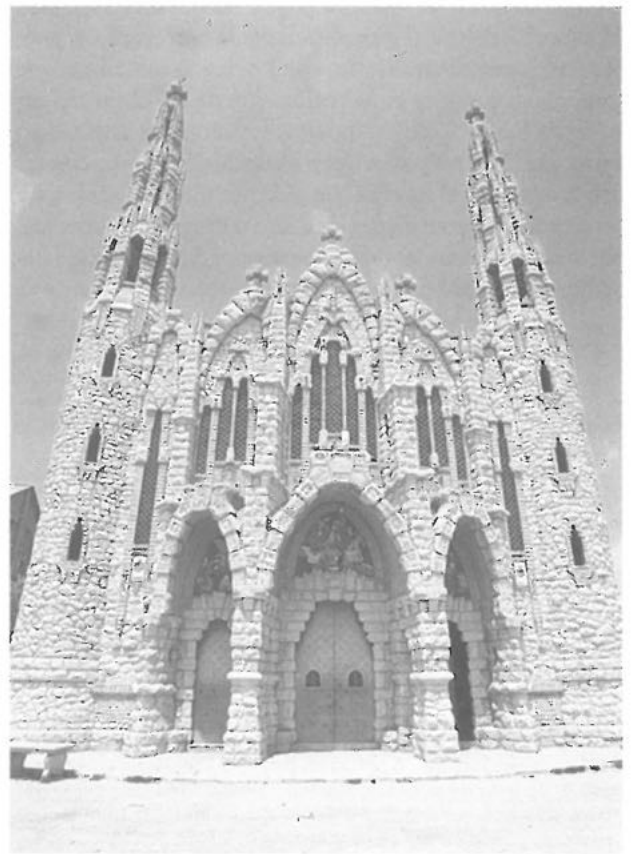
Modernismo artes aplicadas. Puerta cancela en hierro forjado



Modernismo artes decorativas. Puerta



Modernismo artes industriales. Puerta cancela en hierro forjado



Santuario La Magdalena, Novelda

Son múltiples los rasgos que revelan su identidad tanto en la ampliación y reforma de la vivienda número 4 de la calle Mayor, como en la nueva planta de la ubicada en el número 22 de la misma calle. Así pues, recayó sobre él la esmerada elección de los materiales constructivos, la organización en planta, la ordenación espacial, la iluminación y ventilación, el diseño de los soportes en los claustros, el lenguaje ornamental de los exteriores y la distribución de vanos. Muy probablemente también Pedro Cerdán se ocuparía del diseño de la carpintería.

Este arquitecto procuró, por su propio prurito profesional, y también personal, dados los lazos de amistad que le unía a sus clientes de Novelda, dejar bien afianzado el proceso constructivo, siempre bajo su supervisión, en manos cualificadas.

Es de estricta justicia dar aquí los nombres de los individuos que sin tener ninguna titulación han contribuido con sus oficios, de manera taxativa, a la consecución de las obras que aquí se tratan.

Este es el caso de los artífices locales que de algún modo sirvieron de enlace entre el arquitecto y el artista decorador poniendo toda su experiencia a disposición de una idea.

De entre ellos destacamos por su especial relevancia a Ceferino Escolano Beltrá, Felipe Navarro Segura, Samuel Pérez, José Samper, José Valero Mira y José Yori Vidal, que ya fueron citados en su día⁷ así como a Gaspar Payá, entre otros que deben ser tenidos en cuenta.

Ahora bien, y como parece lógico pensar, buena parte de los oficios que participan en estas construcciones modernistas provenían del círculo murciano.

Anastasio Martínez Hernández es uno de los artistas que juega un importante papel. Su nombre va ligado indefectiblemente al arte murciano de entresiglos, y cooperó muy activamente junto con los demás miembros que componían su taller en la realización de las obras del arquitecto Pedro Cerdán, quien «modelaba los bocetos en barro que Anastasio Martínez traducía a escayola, con los tres compases o el llamado «ángulo de Miguel Ángel» para ser reproducidos en piedra de Cieza o mármol de Novelda. Así surgieron esas poderosas cabezas de león, que jalonan la entrada al Casino, y otros muchos ejemplares»⁸.

7. I. García Antón, *El arte modernista en Novelda*, p. 59.

8. D. Nicolás Gómez, *op. cit.*, pp. 17 y 18.

9. A. Oliver, *Medio siglo de artistas murcianos (escultores, pintores, músicos y arquitectos)*, Madrid, talleres de la nueva Imprenta Radio S.A., 1952, pp. 22 y 23.

10. Anastasio Martínez Hernández (Murcia 1873-1933). Se educa en el Círculo Católico fundado por Mariano Paladea en la calle San Nicolás. A los 18 años marcha a Madrid, donde será apadrinado por el escultor-decorador M. Castaño. Allí cumple con el servicio militar, y regresa a Murcia para realizar el Recreativo, en la carretera de Espinar-do, y monta un taller en la calle Licenciado Cascales, 18 y Ángel Guiraro, a espaldas del Teatro Romea. A partir de entonces trabajó mucho en Murcia y provincia, y entre sus muchas realizaciones se cuenta un retablo en Lorca.

Anastasio Martínez atento a los artistas bien dotados protegió a José Planes y a Clemente Cantos. Fue asiduo colaborador del arquitecto Pedro Cerdán Martínez, quien le encargó, entre otras muchas obras, la ejecución del Panteón de la familia Guirao-Almansa, en el cementerio de N. P. Jesús Nazareno de Murcia, así como numerosos elementos escultóricos de la portada de ese mismo cementerio. En 1899 esculpe las cabezas leoninas del Casino murciano.

11. Sin embargo, de la intervención de Anastasio Martínez en la fachada del Casino de Murcia nada mencionaron Moreno Sánchez

Anteriormente, también A. Oliver había ofrecido algunos datos sobre Anastasio Martínez, entre los que hacía hincapié en el hecho de haber sido el fundador de un taller de Artes y Oficios, «en el que se hacían toda clase de trabajos en piedra, madera y escayola, como panteones, retablos y figuras industriales»⁹.

A estas noticias añadimos las facilitadas por su propio hijo Nicolás Martínez¹⁰, quien se hizo cargo del taller paterno, y a quien A. Oliver, igualmente, dedica unas páginas a continuación de las de su padre.

Teniendo presente todas estas consideraciones, quizás no resultaría aventurado atribuir a Anastasio Martínez la autoría de los motivos esculpidos más relevantes de la mansión de doña Antonia Navarro, en Novelda¹¹.

Por otro lado, existe una gran similitud en el empleo de técnicas y lenguaje decorativo entre los interiores de la mansión de la calle Mayor y la de la Plaza de San Vicente, que nos llevan a la conclusión que buena parte de los decoradores de una y otra vivienda fueron comunes. Sobre todo, no se puede olvidar la escasa diferencia de tiempo que medió entre ambas construcciones.

Dos dibujos firmados y una factura constituyen los documentos acreditativos de la actuación directa de Anastasio Martínez en la casa de don Francisco Mira. Uno corresponde a la puerta cancela principal de hierro forjado sobre carpintería de madera, y el segundo reproduce el pilar de arranque de la escalera noble¹². Por último, la factura apunta el precio de la puerta principal de acceso a la vivienda, en madera tallada.

Andrés Pujante es el nombre del pintor-dorador que tantas muestras dejó de su buen hacer en lienzos de pared y frisos.

Si bien es cierto que las más amplias actuaciones en Novelda corren a cargo de artistas murcianos, no lo es menos que la puntual intervención de los catalanes han dejado su impronta en los conjuntos más ricamente ornamentados.

José Izquierdo Mestres¹³ y Antonio Roca i Pamies¹⁴ son los artistas oriundos de Cataluña que, por el momento, sabemos con certidumbre tuvieron encargos de don Antonio Gómez Tortosa y doña Antonia Navarro.

y Vera Boti en *El Casino de Murcia*, comunicación presentada en Trujillo en el año 1977 con motivo del primer Congreso español de Historia del Arte, en la que nombran a «Castaño como ejecutor de modelos en estuco, escayolas y vaciados de elementos decorativos, y en especial como realizador de las esculturas de la fachada».

12. De ambos dibujos se hizo mención en el *El arte modernista en Novelda*, en las páginas 60 y 65 respectivamente.

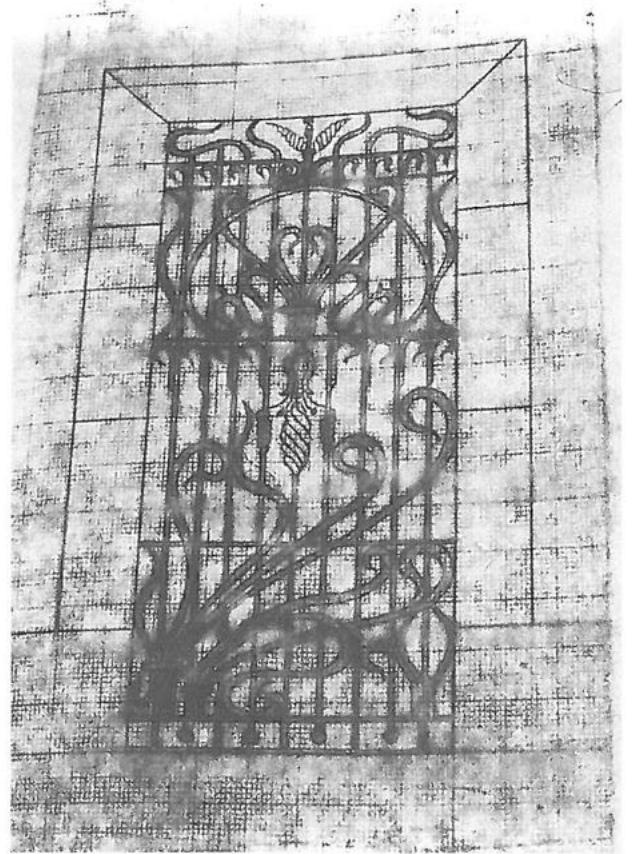
13. La personalidad y dotes de José Izquierdo Mestres se pusieron de relieve en la comunicación presentada al VII C.E.H.A. en Murcia, *Los clientes de José Izquierdo Mestres en las provincias de Murcia y Alicante*.

14. Conservamos una copia firmada por Antonio Roca «pintor» de la nota de precios correspondientes a los proyectos de pintura presentados para el decorado del salón de la casa propiedad de la señora doña Antonia Navarro. Este documento es copia del original presentado a dicha señora, fechado en Novelda el 25 de septiembre de 1905.

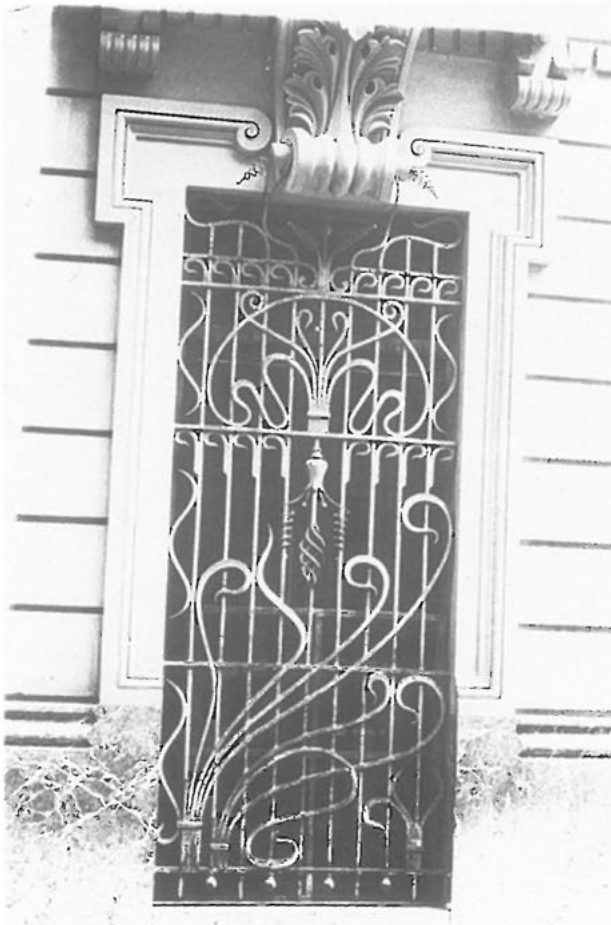
Igualmente se conserva «la nota de precios correspondiente a los dormitorios del piso principal de la casa propiedad de don Antonio Gómez Tortosa. Dicha nota viene firmada por Antonio Roca en Novelda, el 3 de julio de 1906.



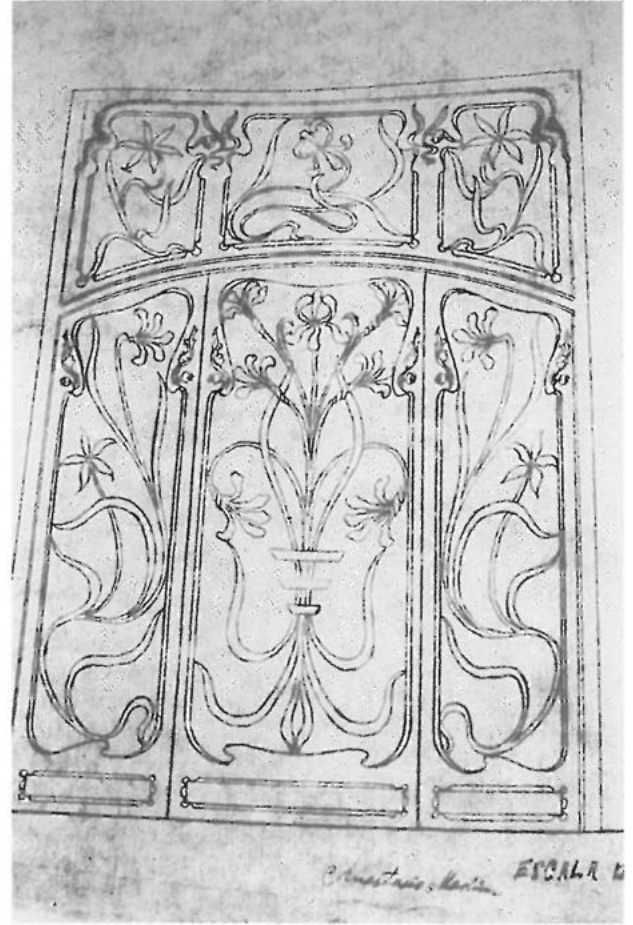
Modernismo artes industriales. Puerta cancela en hierro forjado y policromado sobre carpintería de madera. Novelda



Modernismo artes industriales. Dibujo sobre papel para puerta-cancela en hierro forjado sobre carpintería de madera. Novelda



Modernismo. Reja en hierro forjado. Mayor, 22, Plaza San Vicente 3 y 4. Novelda



Modernismo. Dibujo sobre papel milimetrado. Reja ventana. c/ Mayor, 22, Plaza San Vicente, 3 y 4. Novelda

También es preciso hacer una especial mención al pintor catalán J. Llimona, autor de unos bocetos sobre papel, que representan tres episodios de la vida de María Magdalena, y que fueron trasladados a azulejos cerámicos para decorar los tímpanos de la fachada del Santuario consagrado a la Santa Patrona ¹⁵.

Para concluir, en nuestra opinión, se debe hacer hincapié en tres puntos sobre el tema concreto de la aparición del foco modernista en Novelda.

En primer lugar, debemos considerar que la erección de una casa señorial se debió, además de a la voluntad y solvencia económica del cliente, a la actuación directa y puntual de un arquitecto, el cual hace constar allí no sólo su peculiar estilo constructivo, sino que facilita con su mediación los oficios que, perfectamente sincronizados, han proporcionado uno de los conjuntos «Art Nouveau» más completos y mejor conservados.

Seguidamente, hay que destacar la actuación ya probada de artistas foráneos que trabajaban en equipos unos, y en solitario otros. En cualquier caso dichos artífices dejan constancia de su formación, y del peso de la tradición, así como del carácter innovador que preside la voluntad creativa.

Por último, pretendemos dignificar la callada labor de los oficios locales por lo que de interés supone el haber extendido el gusto por la decoración modernista en la ciudad de Novelda convirtiendo así el capricho particular de una determinada familia en un anhelo generalizado, propio del específico sector de la burguesía local.

15. Los bocetos que muestran la firma J. Llimona fueron posteriormente retocados. Las composiciones cerámicas reflejan con exactitud el dibujo originario, y fueron realizados por la fábrica «Valencia Industrial».

CRISIS DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA ÉPOCA ISABELINA: MEDIDAS LEGALES PARA LA CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE TEMPLOS EN EL ARZOBISPADO DE GRANADA

Esperanza Guillén Marcos

La situación crítica que vive la España de nuestro siglo XIX caracterizada por la inestabilidad política, por intensos procesos de cambio social, por dificultades de carácter económico afectará a los más variados aspectos de la vida del país. A la discontinuidad política hay que añadir la presencia paralela de nuevas actitudes ideológicas que supondrán el ascenso definitivo de la clase burguesa y que sentarán las bases de la sociedad liberal. Estas modificaciones, gestadas en buena medida en los presupuestos de la Ilustración, de algún modo, reflejan, no obstante, el fracaso de los ideales dieciochescos.

En el campo que nos ocupa, el de la arquitectura religiosa, el contraste marcará las producciones decimonónicas con respecto a las de los últimos años del siglo XVIII en los que la construcción de nuevos templos promovida por el Consejo de Castilla, se concebía dentro de un programa más amplio de impostación del poder de la corona representada por los Borbones, que hacía así valer su peso en los más alejados territorios dependientes de ella, al tiempo que permitía contrarrestar la fuerza evidente de un estamento como el eclesiástico cuya autoridad hasta entonces no había sido cuestionada.

Las primeras medidas tendentes a limitar el poder de la iglesia se inician ya en el setecientos mediante una serie de disposiciones que, haciéndose eco de opiniones enraizadas entre un sector de la sociedad ilustrada, pretenden acabar con el progresivo aumento de las posesiones del clero. En este sentido se pronunciará Rodríguez Campomanes quien con su Tratado de la Regalía de Amortización, en 1765, censura la adquisición de bienes raíces a «manos muertas», lo que trae consigo el que el producto obtenido del cultivo de las tierras no repercuta en beneficio alguno para los campesinos de las localidades próximas a los monasterios. Por otra parte se critica la exención de gravámenes fiscales que disfruta el clero regular. Por tanto, es en el siglo XVIII cuando comienza un proceso desamortizador que, teniendo como fecha significativa la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, de todos los territorios de la Corona española, por iniciativa de Floridablanca y con el pretexto de ser los principales causantes de levantamientos populares, determina el paso de las grandes posesiones de esta orden a la tutela del Estado. Los edificios así incautados mutarán sus funciones originales pasando a convertirse con frecuencia en sedes de instituciones públicas de docencia, tarea desarrollada por los jesuitas pero que ahora pasa a depender de poderes laicos.

Por lo que respecta al clero secular, también en ese siglo se experimenta un proceso de sometimiento al monarca acentuado por el concordato firmado con la Santa Sede en 1753 que determinaba la preeminencia del soberano sobre el poder de los papas. El «execuatur» pretendía acabar con la censura que ejercía la Inquisición sobre determinados textos impresos. Este proceso, característico de la imposición desde instancias regias de las nuevas ideas de la Ilustración y que adquiere su mayor grado de desarrollo con Carlos III, continuará durante el reinado de su sucesor en lo referente a la erección de nuevos templos, sellados con el escudo del monarca, como sistemas de impostación del poder de la Corona en territorios alejados de los centros de gobierno.

La llegada de las tropas francesas en 1808 y las consiguientes tensiones que este hecho provoca en el seno de la sociedad española, no favorecen precisamente que el nuevo gobierno dispense una atención especial a la construcción o reparación de edificios religiosos, antes bien, el interés del nuevo sistema por la mejora urbana de muchos cascos históricos se traduce, en el caso de la capital granadina, en la dotación de espacios ajardinados, destacando la ordenación del paseo del Genil para el que se recurre a los sillares procedentes de la demolición de la torre del monasterio de San Jerónimo. Algunos conventos, en ocasiones, son modificados para hacer frente a otros fines convirtiéndose en cuarteles o cárceles.

Habrà que esperar a la restitución de la monarquía borbónica de Fernando VII para que de nuevo, tímidamente, se inicien procesos de consolidación o erección de templos, cabiendo citarse, en Granada, los conventos de San Francisco Casa-Grande destruido en gran parte por las tropas francesas en 1808 «hasta el caso de dejarlo hecho una plazuela»¹ según informa José Contreras a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, o el convento de religiosas de San Bernardo, en la Carrera del Darro, cuya construcción se inicia en 1815 bajo la dirección de Juan Puchol, Alfonso Guerrero y Alejo Guerrero y en el que más tarde intervendría José Contreras, figura a la que necesariamente deberemos mencionar con frecuencia debido al destacado papel que desempeña a lo largo de buena parte del siglo al servicio del Arzobispado de Granada.

1. Archivo de la Real Academia de San Fernando. 2-34/2. Conventos. Obras de reparación y mejora de los mismos. 1818-1861. Solitud de José Contreras a la Academia.

El reinado de Isabel II supondrá una sensible modificación con respecto al período precedente en lo relativo a la arquitectura eclesiástica al adoptarse una serie de medidas que pretenden regular definitivamente la gestión y financiación de las obras. No obstante, serán problemas de tipo económico los principales motivos de que no sea tenida la construcción de nuevos templos como algo substancial ante las más acuciantes dificultades que vive el país. Con todo, la actividad constructiva experimenta un cierto desarrollo en el período isabelino, iniciándose una serie de disposiciones legales que tienden, extinguida la Junta de Diezmos en 1834 y pasando sus competencias al Ministerio de Gracia y Justicia, a regularizar la gestión administrativa y a posibilitar la erección de nuevas iglesias o la paralización del deterioro que circunstancias climáticas adversas o el irreversible transcurrir de los años había causado en edificios preexistentes. Las nuevas fábricas obedecerán a la necesidad de las poblaciones de contar con un lugar medianamente espacioso y que frecuentemente resulta insuficiente, donde celebrar el culto. La forma en la que se proyecte este edificio no es un problema prioritario pues serán las exigencias económicas las que primen sobre los imperativos de tipo formal. Esto obligará a constantes rebajas en los presupuestos que desterrarán casi por completo el uso de materiales nobles y de cualquier tipo de ostentación ornamental. Podemos afirmar que, con carácter general, los nuevos edificios se construyen de ladrillo reservándose la cantería para las sencillas portadas o para encintar aparejos de mampostería.

Cuando se trata de intervenir en edificios antiguos, desamortizados o no, la actuación de la Comisión de Mo-



Berja. Interior



Berja. Fachada principal de la iglesia parroquial



Berja. Altar mayor

numentos supondrá el primer episodio significativo referente a la tutela y salvaguardia del patrimonio arquitectónico, aunque los criterios de conservación disten mucho de parecernos adecuados transcurrido más de siglo y medio ya que, siguiendo una tendencia arraigada ya en esta época, se recrean o inventan soluciones formales del más incalificable sabor romántico que pretende devolver a los edificios un carácter «genuinamente gótico, románico o bizantino» que, por supuesto, nunca tuvieron.

Evidentemente, las desamortizaciones de los bienes del clero llevadas a cabo durante el reinado de Isabel II destacándose la de Mendizábal y la de Madoz son síntomas más evidentes de un profundo cambio en la mentalidad de la población y en la conciencia política del Estado que había ido gestándose durante el siglo anterior dentro de las corrientes de pensamiento de la Ilustración. Cuando Jordi Nadal analiza el fracaso de la revolución industrial en España afirma a este respecto: «la desamortización española fue, al mismo tiempo un proceso unitario y diverso. Abierto legalmente en 1798, hubo de prolongarse por más de una centuria, debido tanto a la masa de los bienes afectados, cuanto a los frenos impuestos por la reacción política, pues el recurso a la propiedad desamortizada estuvo en el centro mismo de los antagonismos ideológicos del ochocientos, siendo adoptado por los gobernantes liberales y repudiado por los gobernantes conservadores»².

La propuesta de Mendizábal se basaba fundamentalmente en la disolución de aquellas órdenes religiosas o comunidades regulares cuya función prioritaria no revistiera un notable beneficio público por lo que se exceptuarían aquellas dedicadas a la asistencia hospitalaria o la docencia. Los bienes incautados, vendidos en pública subasta, permitirían al gobierno mejorar su maltrecha economía al sanear el Tesoro y posibilitarían a un tiempo desarrollar un intento de reforma agraria en las extensas posesiones territoriales que algunas órdenes habían acumulado a lo largo de los siglos. Se liquidaba definitivamente la idea del carácter inalienable de los bienes de la Iglesia al tiempo que iba perdiendo irrecuperablemente su anterior consideración social como estamento.

Los viajeros románticos se hacen eco de la situación en la que se encuentra el clero regular siendo significativo un comentario de Emile Beguin quien afirma: «esta España tan fecunda en ruinas, ya que fue fecunda en grandezas, no tenía suficiente con sus ruinas; hacía falta una ley que, suprimiendo los monasterios, redujera al silencio unos edificios que no sabían hablar otra lengua que la lengua de los oremus»³.

Son muchos los inmuebles afectados por las medidas desamortizadoras cuya función se modifica. Así, por citar algún ejemplo relativo a la provincia de Granada, en 1838, la Junta de Enajenación de edificios y efectos de los conventos suprimidos solicita la concesión de los conventos de San Pascual de Alhama, San Jerónimo de Baza, San-

to Domingo de Huéscar, cualquiera de los de Loja (San Francisco o San Gabriel) y San Francisco de Montefrío mas uno de Motril para adaptarlos como cárceles⁴.

Si los edificios recibían otros usos, los bienes muebles, tras ser inventariados pasarían a constituir la parte más destacada de los fondos de los nuevos museos provinciales de Bellas Artes.

Es precisamente en el periodo isabelino cuando se inician una serie de medidas que tienden a regular, mediante la creación de las juntas diocesanas de reparación de templos y conventos, cualquier tipo de intervención que se efectúe en los inmuebles pertenecientes al clero, a partir del concordato de 1851. En el caso concreto de la archidiócesis de Granada, en 1861, un Real Decreto de cuatro de octubre se refiere a los gastos ordinarios y extraordinarios destinados a la reparación, reedificación o construcción de templos catedrales, colegiales y parroquiales, palacios episcopales, seminarios conciliares e iglesias y casas de religiosos⁵, entendiendo por gastos ordinarios los relativos a las simples obras de mantenimiento y conservación, costeados con los sobrantes de las sillas episcopales, y por extraordinarios los derivados de la construcción de nueva planta o la reedificación que por su mayor cuantía correrían, salvo las aportaciones volunta-



Dalias. Vista del coro y nave lateral de la iglesia parroquial

2. Jordi Nadal, *El fracaso de la revolución Industrial*, Barcelona, Ariel 1975, p. 55.

3. Emile Beguin, *Voyage pittoresque en Espagne et Portugal*, Berlin, Leprieur et Morizot editores, p. 422.

4. Archivo de la Real Chancillería de Granada, Cabina 321. Leg. 4.421, pieza n. 79.

5. *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Granada*, n. 859, domingo 3 de noviembre de 1861.



Dalías. Capilla mayor



Celín. Iglesia parroquial

rias del vecindario, a cargo de las arcas del tesoro público.

Se especifica que «en los planos y en los presupuestos para la edificación nueva de los templos se cuidará muy especialmente de fijar la capacidad y el ornato del templo y la cantidad que en su construcción deba emplearse en la conveniente proporción con el número de vecinos y con la importancia de la población»⁶.

Se contempla la creación de dos tipos de juntas: las diocesanas, sitas en la capital del obispado o arzobispado correspondiente, bajo la presidencia del prelado y compuestas por el deán, un canónigo del cabildo catedral, el fiscal de la Audiencia territorial o promotor fiscal del partido, síndico del ayuntamiento y un delegado de la Co-

misión de Monumentos Artísticos. Se encargarían de emitir informes sobre todos los expedientes, custodiarían los fondos remitidos por el Ministerio de Gracia y Justicia, nombrarían un administrador para cada obra, revisarían la inversión del gasto y velarían por el cumplimiento de la legalidad vigente; por su parte las juntas subalternas se instituirían en cada localidad donde fuera preciso realizar una obra, formadas por el párroco, el alcalde, el primer teniente de alcalde o coadjutor, el procurador síndico y los dos feligreses que más generosamente hubieran contribuido a los gastos presupuestados para la obra. Las juntas subalternas, dependientes de las diocesanas, deberían informar a estas de la marcha de los trabajos.

No deja de ser significativo el hecho de que se contemple la presencia de un miembro de la Comisión de Monumentos en las juntas diocesanas como medio de garantizar la conservación de los testimonios arquitectónicos de interés histórico, demostrando una voluntad política de salvaguarda de los bienes eclesiásticos. Este mismo interés institucional se advierte en los sistemas de financiación de los trabajos y de supervisión, en función de la cuantía de éstos, por instancias cada vez más elevadas. Para presupuestos superiores a los veinte mil reales se hacía preciso un informe del gobernador y el asesoramiento del arquitecto provincial que acompañarían a los proyectos y planos remitidos a Madrid y desde cantidades superiores a cuatro mil reales se exigía que los contratos salieran a pública subasta recayendo en el contratista la responsabilidad del sometimiento de los trabajos al proyecto aprobado.

Este real decreto de 1861 hará que el arzobispado designe al arquitecto José Contreras como encargado de efectuar todos los reconocimientos y planos de las obras que se emprendan al amparo de las nuevas dependencias en toda la provincia de Granada, en la que desde hacía varias décadas trabajaba, aunque su actuación deje mucho que desear y ponga en duda su grado de formación no excusable por los rígidos condicionamientos de carácter económico que siempre determinaron sus reducidos presupuestos.

José Contreras, maestro de obras titulado por la Academia de San Fernando desde 1827, desarrolla su trabajo a partir de los años treinta del siglo XIX, por lo que su labor se encuadra plenamente en el periodo isabelino y protagoniza indiscutiblemente la arquitectura religiosa granadina que se caracteriza por una notable pobreza material y formal. No se desarrollan programas monumentales salvo alguna tímida excepción como la de Berja, y en general, se sigue recurriendo al empleo de unas formas clasicistas de tradición académica que son torpemente interpretadas.

El nuevo interés gubernamental con respecto a la reparación o construcción de iglesias hará que se emitan una serie de circulares especificando minuciosamente los tipos de trámites precisos para el desarrollo de las obras con objeto de homogeneizar la administración de éstas, proponiéndose modelos concretos de recibos para los conceptos de albañilería, carpintería, cantería, herrería, cristalería y pintura y contemplándose los descuentos que su-

6. *Boletín Eclesiástico*, artículo tercero.



Mescita Bombarón. Arranque de los diafragmas de la cubierta



Fachada principal del templo de Calahonda

pone la prestación vecinal que suele materializarse en portes con caballerías y en peonadas.

No obstante, el estudio de los procesos reales de construcción o reparación de templos y conventos demuestra un frecuente incumplimiento de las normas legales, siendo abundantes los pleitos referentes a irregularidades en los trabajos, entre los que podemos destacar los casos de las parroquiales de Gabía la Grande, que debe ser demolida cuando ya había alcanzado la altura de la cornisa, o la de Calahonda. Generalmente los problemas devienen de una mala regulación de los costes, de una ineficaz dirección de los trabajos o de un mal planteamiento en la distribución de los fondos que obliga a paralizar las obras con el consiguiente perjuicio que esto conlleva, no



Torre de la iglesia de Albendín

sólo por pérdida de los materiales sino por el natural deterioro de las fábricas expuestas durante años a la intemperie.

En 1862, el arzobispado de Granada realiza una completa relación de las obras previstas o iniciadas en su jurisdicción especificándose el nombre de la localidad, el de la iglesia o convento, la clase de obra (reparación, construcción o reedificación), el presupuesto, la fecha de aprobación y el estado de los trabajos. Por esta relación tenemos constancia de la aprobación de ochenta y una obras en los más diversos lugares de la archidiócesis granadina y de la situación real de los trabajos al especificarse si en esos momentos se encontraban ya iniciados, suspensos por falta de fondos, terminados o para terminar y en qué fecha.

Evidentemente, las mayores partidas se refieren a las obras de construcción de nueva planta como las parroquiales de Berja, Dalías, Calahonda, Gabía o Mescina Bombarón seguidas por las de reedificación que con frecuencia se tratan de replanteamientos casi totales de viejas fábricas en las que a veces, sólo respetando la estructura de la planta, se pretende la erección de una nueva iglesia acorde con las corrientes neohistoricistas que poco a poco van haciendo notar su presencia en los templos decimonónicos (en este sentido podríamos citar como ejemplo significativo el proyecto de Juan Pugnaire para la reedificación del convento de San Francisco de Loja).

En líneas generales y, para concluir, podemos afirmar que el aspecto que presenta la arquitectura religiosa

durante el reinado de Isabel II en una zona periférica con respecto a los poderes centrales como es la correspondiente al arzobispado de Granada, es un tanto paradójico. Si por una parte existe una creciente voluntad institucional de hacer frente a las necesidades de culto en los núcleos rurales dotándolos de edificios parroquiales, por otra, no se considera como un problema prioritario ante las más acuciantes necesidades cuya solución exige la sociedad civil y así, la financiación del Estado sólo permitirá la erección de sencillas fábricas cuyas formas y dimensiones se verán condicionadas por los reducidos presupuestos que finalmente se aprueban.

Aparte de esto, el evidente proceso de desacralización iniciado en el siglo anterior se hará patente en la intensidad que adquieren las medidas desamortizadoras que incautando las posesiones de los conventos suprimidos contribuyen en alguna medida a paliar la crisis económica que vive el país. Paralelamente, pese a la demolición de algunos edificios religiosos, se iniciarán los primeros esfuerzos coherentes de conservación del patrimonio histórico artístico con la creación de las comisiones de monumentos, y una particular interpretación del pasado impondrá nuevas formas ligadas a un tardío historicismo romántico, tanto en los edificios de nueva planta como en aquellos que por diversos motivos precisen de alguna intervención.

LA ARQUITECTURA NEOGÓTICA EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA DURANTE EL OCHOCIENTOS

M.^a de los Reyes Hernández Socorro
Universidad de Las Palmas

INTRODUCCIÓN

La arquitectura historicista, proyectada en lenguaje neogótico, tiene como principal representante en la ciudad de Las Palmas al tracista local Manuel Ponce de León y Falcón (1812-80), quien introduce, por otra parte, la estética neogótica en las Islas Canarias durante el pasado siglo.

I. LA ADQUISICIÓN DE UN PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO POR PARTE DE MANUEL PONCE DE LEÓN

Tanto en el diseño arquitectónico como en el arte de la pintura, el artista que nos ocupa fue autodidacta, fenómeno nada raro en el Ochocientos, de tal modo que «sería difícil dar con una cifra aproximada de los miles de artistas decimonónicos, pues a los graduados en una escuela más o menos organizada hay que añadir muchos autodidactas y otros preparados sumariamente en talleres de colegas mayores»¹.

En 1842 Ponce de León decide ir a Madrid para estudiar en la Academia de Nobles Artes de San Fernando, decantándose por los estudios de pintura, y no por los de arquitectura. Su estancia en la Corte coincidió con la renovación de estos últimos, al escindir de la órbita de la Academia y crearse en 1844 la primera Escuela de Arquitectura, que impartirá una docencia más acorde con las exigencias de los nuevos tiempos². Ello viene a indicarnos que aunque el artista que nos ocupa no cursase concretamente la carrera de arquitectura, el tipo de enseñanza que debió de recibir no se adecuaba ya a las estrictas normas clásicas, puesto que en general se respiraba en la Academia un ambiente más tolerante respecto al rigor academicista. Navascués ya ha señalado que la última generación de profesionales del arte de la construcción que estudiase en San Fernando y se encargara

posteriormente de dar clases en la nueva Escuela, Inclán Valdés, Pascual y Colomer, o Aníbal Álvarez Bouquel había contribuido al «...paso de la arquitectura clasicista salida de la Academia, a una arquitectura modernista y paradójicamente historicista...»³

Aunque no fue arquitecto titulado ejerció como facultativo, conformándose su quehacer como proyectista en los siguientes campos:

1. *La observación directa de obras y monumentos existentes en Madrid* y, muy presumiblemente, en provincias aledañas a la capital de la nación.

A su llegada a la corte procedente de Las Palmas, el artífice grancanario pudo contemplar directamente los códigos estéticos correspondientes a los distintos lenguajes artísticos aclimatados en la capital de España y su entorno, que influirán posteriormente en la elaboración de sus diseños arquitectónicos. Notable incidencia tuvieron para nuestro artista: a) Las construcciones neoclásicas; b) Las grandes obras castellanas de la época medieval, especialmente las realizadas en el estilo gótico, además de las románicas y mudéjares. Debemos resaltar, por otra parte, que no sería Castilla la única vía de contacto con el medievalismo, puesto que, como tendremos ocasión de ver más adelante, también el gótico catalán está muy presente en la inspiración de Manuel Ponce de León⁴.

Es lógico suponer, además, que a su llegada a Cádiz procedente de Canarias, contemplase las realizaciones arquitectónicas que jalonan el camino desde el puerto gaditano a la capital de España.

2. *El contacto con la arquitectura contemporánea de la época*, fundamentalmente a través de las obras que se estaban llevando a cabo en Madrid. Junto a las construcciones neoclásicas construidas mucho tiempo antes de su visita a la Corte, Manuel de León fue testigo de otras que estaban construyéndose tan sólo unos años antes de su llegada, o se iniciaron mientras vivió en Madrid o bien en el momento de la marcha a Las Palmas. Nos referi-

1. J. A. Gaya Nuño, *Arte del Siglo XIX*, Madrid 1966, p. 27.

2. P. Navascués Palacio, *Arquitectura en Historia del Arte Hispánico*, t. V: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid 1987, p. 49; J. A. Gaya Nuño, *ob. cit.*, p. 155; F. Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura Occidental*, t. IX. *Neoclasicismo*, Madrid 1985, pp. 344-345; F. Calvo Serraller, *Las academias artísticas en España*, Epílogo de la obra de N. Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid 1982, pp. 209-239 y A. Fernández Alba, *Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España*, cap. XI de la obra coordinada por S. Kostof, *El arquitecto: Historia de una profesión*, Madrid 1984, pp. 297-319.

3. P. Navascués, *ob. cit.*, p. 51.

4. M.^a R. Hernández Socorro y S. de Luxán Meléndez, «Las Bibliotecas particulares como fuente para la historia de la cultura: la pequeña librería de D. Manuel Ponce de León y Falcón, un artista canario del siglo XIX», en *Tebeto*, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 1988, p. 296.

mos a las obras de la época isabelina, dentro del lenguaje que se ha dado en llamar clasicismo romántico, en donde hay una mayor libertad de creación por parte de los arquitectos. Para un neófito en el terreno de la arquitectura, como era su caso, y con un espíritu que podemos definir como de bohemio y en definitiva romántico, este tipo de obras coetáneas atraerían sin duda más su atención.

3. *Los muy probables intercambios de opiniones mantenidos con arquitectos del momento y estudiantes de arquitectura en la Corte.* Casi con toda seguridad, a través de determinados círculos de la sociedad madrileña frecuentados por Ponce de León —por mediación de su hermano Jacinto diputado a Cortes, por la familia Madrazo, y por la propia Academia—, el artista grancanario tuvo que relacionarse con personas vinculadas al mundo de la arquitectura y de las artes en general. Entre aquéllos destacamos los que por entonces eran estudiantes o bien iniciarían su carrera poco tiempo después de la salida del artista de Madrid. En general, podemos decir que formaron parte de las primeras promociones de la Escuela⁵. Señalemos los nombres de Jareño, Elías Rogent, Juan de Madrazo y Gándara. Estamos convencidos de que el neomedievalismo y el eclecticismo que observamos en algunas obras o proyectos de Ponce de León son en parte consecuencia de esos primeros contactos mantenidos en su etapa de formación madrileña, a los que hay que añadir, como ya se ha reseñado con anterioridad, la contemplación directa de los edificios y monumentos que se hacían por aquellos años, el posterior seguimiento de la obra de determinados arquitectos a través de libros, revistas, cartas, e incluso una nueva toma de contacto con ellos por la realización de un posible segundo viaje a Madrid en 1863.

El contacto con Francisco Jareño Alarcón (1818-1892)⁶, con toda seguridad lo estableció León y Falcón por mediación de su hermano Jacinto, al ser ambos amigos, como prueba el hecho del regalo con la correspondiente dedicatoria, de unas fotografías de los proyectos de Bibliotecas y Museos Nacionales, que luego pasarían a nuestro artista, y que le van a influir en el proyecto de remodelación de la fachada principal del Palacio Episcopal de Las Palmas. A fines de la década de los sesenta hay un contacto bastante directo del artista con Jareño, al encargársele a éste por parte de la Junta Directiva del Nuevo Teatro de Las Palmas la elaboración del plano de un nuevo Liceo para la ciudad.

Al catalán Elías Rogent (1821-97)⁷ pudo conocerle a través de Jareño, o quizás por mediación de los Madrazo con quien le unió una especial relación. Aquel arquitecto —amigo personal de Federico— fue retratado por este pintor⁸, compartiendo además la vertiente neomedievalista de Juan de Madrazo. La serie de arcos de medio pun-

to, de inspiración neorromántica, que empleara en la Universidad Literaria de Barcelona —cuyo proyecto es de 1860, iniciándose en 1862⁹—, será una fórmula que León y Falcón utilizará en varias de sus viviendas de Las Palmas (casas del relojero Douillet, de D. Agustín Pérez y D. Juan Ruiz, y en otros proyectos realizados en los años 1869 y 70).

A Juan de Madrazo (1829-80), a quien Ponce de León tuvo que conocer y estar al tanto del tipo de arquitectura que hacía por mediación de la amistad que le unía a sus hermanos Federico y Luis, debe probablemente el artista isleño el acercamiento al «racionalismo neogótico»¹⁰ y de carácter laico preconizado por Viollet le Duc¹¹, con el que aquel facultativo tuvo amistad¹². De modo modesto, Manuel Ponce de León, reutilizará el gótico en algunas obras de carácter privado, como es el caso de llamada casa de los Tres Picos de Las Palmas o los proyectos de casas neogóticas de la referida ciudad fechados en 1869 y 70.

No descartamos tampoco un conocimiento de la figura de Jerónimo de la Gándara, que le llevará a interesarse por su quehacer arquitectónico, como puede revelarse quizás en la posible influencia que los panteones neogóticos realizados en el cementerio de San Isidro de Madrid¹³ pudieran haber ejercido en las varias capillas trazadas en la misma sintonía por Ponce de León para el cementerio del histórico barrio de Vegueta de la capital grancanaria.

4. *La captación de las imágenes que, en forma de grabados y dibujos, ilustraban los libros de las bibliotecas madrileñas, incluida la de la propia Academia; deben incluirse igualmente los que fue adquiriendo a lo largo de su vida para su biblioteca particular sobre temas de arquitectura, viajes, geografía e historia.* Obras que junto a las láminas contenían una determinada literatura artística.

5. *La inspiración recibida a través de las heterogéneas colecciones que poseía referentes a litografías, láminas que reproducían vistas de distintos lugares, cromos, fotografías, así como planos y diseños varios de otros artistas.*

6. *La influencia de la arquitectura anterior y coetánea en el ámbito regional.*

De épocas anteriores a la del artista que nos ocupa, el arquitecto que a nuestro juicio ejerció más influencia en la obra de Ponce de León es Diego Nicolás Eduardo. Es el primero que, a raíz de su estancia en la península, va a introducir el neogótico en Tenerife, en la capilla mayor de la iglesia de la Concepción en La Laguna, utilizándolo también en la cabecera de la catedral de Las Palmas¹⁴,

5. P. Navascués, *Arquitectura*, pp. 57-61 y del mismo autor la obra *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Insto de Est. Mad., 1973.

6. *Ídem*, pp. 57-59.

7. A. Florensa, «Un arquitecto catalán medievalista: Elías Rogent» en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, n. 99, pp. 139-142.

8. C. González López, *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona 1981, p. 195.

9. P. Navascués, *Arquitectura*, p. 59; Gaya Nuñez, *ob. cit.*, p. 281.

10. P. Navascués Palacio, *Arquitectura*, pp. 57-60. Para una mayor información, véase al respecto del mismo autor, *El Arquitecto Juan de Madrazo y Küntz en Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid 1985.

11. L. Patteta, *Los revivals en arquitectura* en Giulio Carlo Argán et al., *El revival en: las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, 1977, pp. 129-163.

12. *Ibidem*, supra 10.

13. P. Navascués, *Arquitectura*, p. 61 y *Arquitectura y arquitectos...*

14. C. Fraga González, *Arquitectura Neoclásica en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 29.

siendo por lo tanto el antecedente directo del medievalismo historicista que puede encontrarse en la obra del grancanario.

II. LOS DISTINTOS LENGUAJES UTILIZADOS

«Una historia», es decir; «una sucesión cronológica de formas y experiencias» (Braudel)

El tracista grancanario se sintió atraído por los diversos códigos estilísticos que formaron parte del pensamiento arquitectónico del siglo pasado. Atendiendo al trabajo realizado y a la época en que vivió, ha sido incluido por la historiografía arquitectónica canaria en la corriente denominada clasicismo romántico, imperante en España durante el reinado de Isabel II (1833-68), pero cuyos orígenes habría que buscarlos a finales del siglo XVIII. Es posible que se trate de un calificativo demasiado general para englobar su quehacer como proyectista de obras arquitectónicas, siendo necesario disminuir la carga de abstracción del citado concepto para poder valorar, de una manera diferenciada, las distintas facetas que pueden encontrarse en su obra:

«El término clasicismo romántico, es una invención de los historiadores del siglo XX que intenta expresar en su propia contradicción la ambigüedad del estilo dominante en este periodo...»¹⁵.

Habría que partir, en primer lugar, del hecho de que cronológicamente la actividad desarrollada en el terreno de la proyección de edificios sobrepasa en el tiempo la era isabelina, prolongándose durante el sexenio revolucionario y la Restauración borbónica. En segundo lugar, dentro del complejo entramado que supone la tendencia clásico-romántica del siglo XIX hay que incluir una serie de historicismos que forman parte de la configuración del pensamiento arquitectónico del siglo pasado en la búsqueda de una salida para la —considerada por los profesionales del medio arquitectónico de la época— situación de decadencia en que había caído la arquitectura por la rigidez de las normas académicas. Los distintos «revivals» auspiciados por la cultura romántica se insertan, pues, en el proceso de poner término a la exclusividad del neoclasicismo, y en la búsqueda de nuevas fórmulas que hiciesen realidad la gestación de un estilo propio y nuevo identificable con el Ochocientos. Por su talante liberal y romántico Ponce de León tendrá en cuenta los lenguajes medievales neogótico, neorromántico, neoárabe, neomudéjar, a la hora de proyectar determinados edificios. Iniciará la verdadera arquitectura historicista en las islas y casi estamos en condiciones de poder afirmar que actuará en solitario durante bastante tiempo, como cultivador de la arquitectura del pasado medieval. Por otra parte, se observa también en su obra una tardía penetración en los principios del movimiento inglés de lo Pintoresco, así como un gusto por los códigos estéticos del eclecticism, haciendo, por otra parte, alguna pequeña incursión en el campo de la arquitectura de los nuevos materiales (hierro, vidrio), teniendo siempre presente la tradición del lenguaje clásico. Estas diversas opciones, como era común

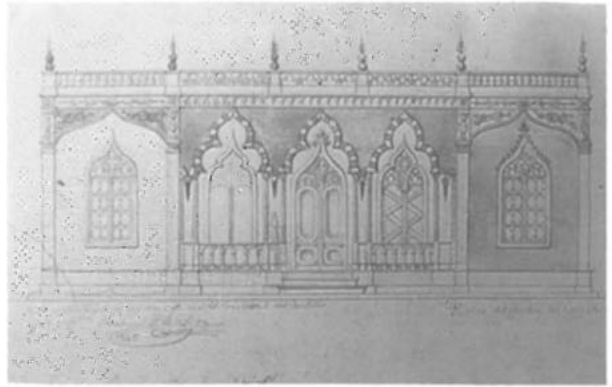
entre los arquitectos contemporáneos a nuestro proyectista, no las utilizó en un sentido lineal, haciéndolas coincidir, por el contrario, en el tiempo, en obras coetáneas. La elección de un lenguaje u otro dependía de la posición social del cliente, de las influencias recibidas del exterior, del entorno local y en última instancia, de su propio espíritu creativo.

«Lo que se produce a lo largo del siglo XIX es la forzada, y muchas veces conflictiva coexistencia de opciones que aparecen como distintas posibilidades del retorno al pasado y negación del presente»¹⁶.

Según los criterios que hemos utilizado para determinar en qué lenguaje fueron proyectadas las distintas obras de Ponce de León, observamos que de las 109 que le atribuimos, dejando a un lado los croquis urbanísticos, en 49 de ellas la actitud ecléctica es acusada (44,95%); en 28 se mantiene de modo fundamental la tradición clásica (25,68%). Dieciséis siguen los modelos tradicionales de la arquitectura canaria (14,57%). En 13 el historicismo es la nota dominante (11,92%). Tres pueden considerarse «pintorescas» (2,7%).

III. LA ADOPCIÓN DEL LENGUAJE NEOGÓTICO

La personalidad romántica de Ponce de León va a sentirse atraída por las grandes construcciones del pasado medieval peninsular y europeo, iniciando los historicismos en Canarias al utilizar arcos góticos en el quiosco del jardín del Espíritu Santo, cuyo proyecto data de 1848. Bien es verdad que con esta obra se inicia también en el lenguaje ecléctico, pues junto a las formas goticistas aparecen otras arabizantes y clásicas. Con las obras de nuestro proyectista, como con las de otros autores de épocas posteriores, se hace difícil establecer una separación tajante entre las consideradas historicistas y las eclécticas. Por otra parte, la arquitectura historicista realizada en



Proyecto del quiosco de la plaza del Espíritu Santo en el barrio de Vegueta de Las Palmas (1848)

15. H. R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid 1981, p. 21.

16. A. Isac Martínez de Carvajal, *Eclecticism and architectural thought in Spain. Discourses, Reviews, Congresses 1845-1919*, Granada 1987, p. 11.

Canarias va a tener unas características determinadas dadas por el marcado «sentir ecléctico»; la inexistencia de un verdadero pasado medieval al que imitar; la «renuncia a sus propios estilos»; y la copia de modelos generalizados, ajenos a la tradición local, que llegaban a través de láminas¹⁷. Sus fuentes de referencia fueron:

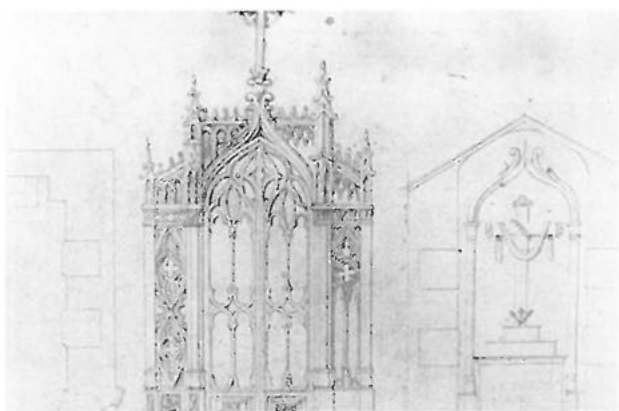
1. Los libros que poseía referentes a temáticas de la Edad Media, tanto a nivel histórico —*Historia de las Cruzadas*—, como artístico —por ejemplo las ilustraciones de Parcerisa sobre el gótico catalán, en el volumen dedicado a Cataluña de la serie *Recuerdos y bellezas de España*—, sin olvidar los libros que describían distintos lugares del mundo, con la ayuda de preciosos grabados.

2. El probable contacto, mantenido con arquitectos que cultivaron el medievalismo, a través de la familia Madrazo o de su propio hermano Jacinto de León, sin descontar, además, un nuevo viaje a Madrid en 1863, aspectos a los que ya hemos hecho referencia.

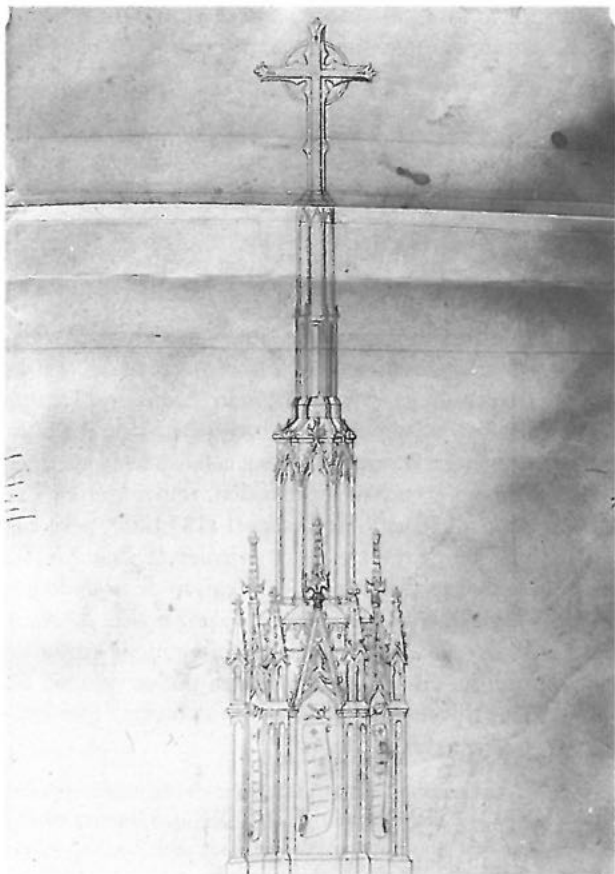
3. Las aisladas manifestaciones del arte gótico que le brindaba el barrio de Vegueta de Las Palmas, especialmente las referentes a la presencia del arco conopial en esa zona. Mención aparte merece la visión del gótico del templo mayor de la ciudad¹⁸.

Como tales proyectos medievalistas, solamente podemos hablar de los realizados en neogótico, ya que el resto de los historicismos utilizados por este artífice hay que interpretarlos dentro del amplio marco de las construcciones eclécticas, puesto que suponen solamente la utilización de algún elemento determinado de estilos del pasado, fusionados con otros códigos estéticos.

El arco conopial aparece muy pronto dentro de las construcciones de Manuel Ponce de León. Según indicábamos, este elemento típico del gótico final lo vemos en el diseño de un quiosco que realiza para el jardín del Espíritu Santo en 1848, dos años después de que se iniciase en su carrera como diseñador de obras arquitectónicas. A esta obra siguieron otras en donde volvió a utilizar elementos goticistas de modo aislado. El primer proyecto ejecutado íntegramente en este estilo llegaría más tarde,



Proyecto de la capilla funeraria de la familia Casabuena, del cementerio de Vegueta (1859)



Proyecto de la cruz neogótica del camposanto de Las Palmas (1862)

en la capilla funeraria de la familia Casabuena en 1859, aunque el mismo boceto con pequeñas variantes se presentase al Ayuntamiento para llevarlo a cabo en 1868¹⁹. De la misma manera que el neogótico sirvió a los ideales del cristianismo y fue utilizado para construir edificios religiosos en Europa Occidental, los diseños que realizó nuestro artista en este lenguaje estuvieron vinculados a la Iglesia (órgano de la Catedral de Las Palmas), a perpetuar ideales trascendentales y eternos (cruz gótica y capillas para el cementerio de Vegueta), a los arcos triunfales, producto de la arquitectura efímera, que levantará para las festividades del Corpus Christi; o bien fueron demandados por una clientela que estaba acostumbrada a convivir con este estilo por su lugar de nacimiento, como es el caso de los catalanes D. Luis Rocafort y el boticario Grau Bassas²⁰.

Se ha escrito que los experimentos llevados a cabo por parte de Ponce de León en estilo neogótico no fueron bien vistos por un sector de la burguesía coetánea al artista²¹. El asunto es matizable, ya que la documentación que hemos manejado no permite estas afirmaciones, sino en todo caso darían pie a precisar lo contrario. Familias importantes de la ciudad, como la de Casabuena, estuvieron de acuerdo con aquel estilo para erigir

17. A. Darias Príncipe, *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1913*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 73.

18. F. Galante Gómez, *Elementos del gótico en la arquitectura Canaria*, Las Palmas, 1983, p. 53.

19. M.^a R. Hernández Socorro, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, Las Palmas, 1992.

20. *Ibidem*.

21. A. Darias Príncipe, «Arquitectura del siglo XX, primera etapa (1900-1930)» en *Historia de Canarias*, Cupsa-Planeta, Madrid, 1981, t. III, p. 334.

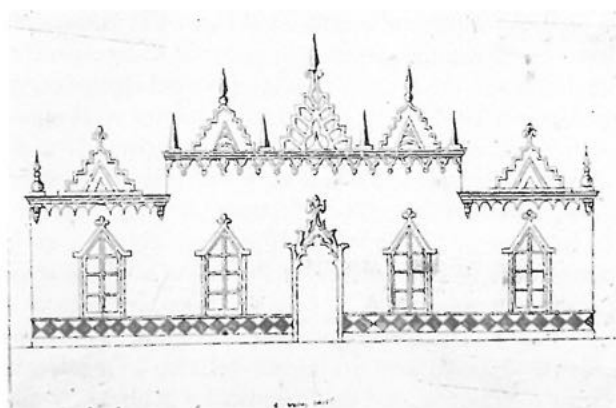
su propia capilla funeraria. También el Ayuntamiento de Las Palmas aprobaría el proyecto de una cruz gótica cuando decidió remodelar el camposanto. Al propio cabildo de la catedral le pareció bien el trazado, en aquel lenguaje, del órgano del principal templo de la ciudad. Igualmente, las parroquias de San Francisco y de San Juan Bautista de Arucas aceptaron la adopción del neogótico en la fabricación de sendas urnas funerarias para portar el Santo Entierro. Esta última alusión se reforzaría, si tenemos en cuenta que dichas obras fueron esbozadas para salir en pública procesión, integrándose sin ningún problema del que tengamos noticia, en la tradición religiosa de los respectivos templos. No creemos, por lo tanto, que su arquitectura fuese objeto de «polémica»²², antes bien, recibió siempre una excelente acogida por parte de la prensa, sentimiento que fue compartido por las distintas sociedades culturales de las que formó parte, Ayuntamiento de Las Palmas, Obispado, cabildo catedralicio e instituciones religiosas que buscaron en todo momento sus servicios como proyectista y pintor. A los conciudadanos de Ponce de León sus trazados imaginativos y la recuperación del gótico, en todo caso, les pareció audaz y novedoso, pero no lo desdeñaron. Valga como ejemplo este pequeño párrafo extraído del periódico «El Omnibús», con motivo de la colocación de la cruz gótica en el camposanto de Las Palmas:

«Hoy nuestro cementerio, abunda en panteones y mausoleos, muchos de ellos obras de mérito; pero pasando sobre ellas en silencio, nos fijaremos en el más moderno y principal, en la cruz que se alza en medio del recinto sagrado a una altura de diez metros; cuyo monumento se debe a nuestro paisano y amigo D. Manuel Ponce de León. Aquella cruz, es un monumento sencillo, grandioso: participa del mismo baño de melancolía y grandeza que los cenotafios: es esbelto, como todas las obras de estilo gótico, y al mismo tiempo triste y majestuoso como el cementerio. Esta obra, en nuestro sentir es la más atrevida y acabada que ha salido de las manos de Sr. de León, a quien se le debe además la idea de su construcción»²³.

Manuel Ponce de León vino a significar pues, «la vanguardia del momento»²⁴ y por ello, pudo tener algunos pequeños detractores, pero creemos que en general la sociedad grancanaria estaba de acuerdo con el tipo de arquitectura que realizaba, apoyándole en toda circunstancia.

La utilización del neogótico por parte del artífice que nos ocupa atiende a las dos modalidades decimonónicas:

a) *Copiando los elementos típicos del estilo*. De los tradicionales empleados por el gótico, Ponce de León copiará especialmente:



Diseño de la denominada "Casa de los tres picos" de la Ciudad de Las Palmas (1868)

a.1. **Los arcos:** —conopial, en algunas de sus variantes, especialmente el típico aquillado, que podía localizarlo en Vegueta²⁵, y que puede considerarse inmerso «dentro de la corriente más autóctona del 'estilo gótico' en Canarias»²⁶; —rebajado, utilizado muy poco en Canarias²⁷; —ojival, gustando del muy apuntado, propio del último gótico europeo, y que se emplearía también en las islas²⁸; y —en cortina.

a.2. **Otros elementos:** —pináculos, rosetones, gabletes, decoración de tracería, etc...

b) *Reutilizando modernamente los principios estéticos del gótico*. Observamos también en su producción, un aprovechamiento de los códigos estéticos de aquel estilo, con un sentido moderno, en obras que consideramos de tipo ecléctico:

b.1. Tomando como modelo elementos de los diseños de determinadas publicaciones que reproducían proyectos de «villas góticas» suburbanas, y de la llamada arquitectura del «cottage» de fines del siglo XVIII y siglo XIX en Inglaterra²⁹, adaptándolas, por supuesto, a un entorno urbano. Coronamientos que observamos en sus edificios, y que tienen como base la forma triangular del gablete goticista, transformado por el trazado rectilíneo, sin duda están tomados de láminas que mostraban una tipología variada de villas y «cottages» del Gothic Revival. A modo de ejemplo, podemos acudir a la villa gótica trazada por el inglés Goodwin³⁰, o a los diseños de casas reproducidos por Patteta³¹, que nos traen a la memoria señalados remates y enmarcamiento de vanos que se advierten en casas de nuestro creador. Por ejemplo, el triángulo flanqueado por tramos rectos, lo vemos en la casa de la calle Reyes Católicos, en los planos de las neogóticas de 1869 y 70, y en la de D.^a Úrsula de Quintana³².

b.2. La influencia proviene también de la península, por parte de dos personajes bastantes más jóvenes que

22. Ibídem y D. Martínez de la Peña, «Arquitectura del siglo XIX en Canarias» en *Historia de Canarias*, t. III, p. 250, Madrid 1981. Solamente hubo, por parte de algún sector de la sociedad de Las Palmas, algunas discrepancias respecto a la construcción de la fuente monumental del Espíritu Santo del barrio de Vegueta.

23. «El Omnibús», 6-XI-1867.

24. D. Martínez de la Peña, *ob. cit.*, p. 250.

25. D. Martínez de la Peña, *ob. cit.*, p. 250.

26. *Ídem*, p. 53.

27. *Ídem*, p. 59.

28. *Ídem*, p. 50.

29. L. Patteta, *Los revivals...*, p. 31.

30. E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974, p. 71, fotografía n. 64.

31. *Ibídem supra* 29, p. 134, fotografías nn. 4 y 5.

32. *Vide supra* 19.

el proyectista que nos ocupa. Es el caso de la visión subjetiva de elementos gotizantes por parte de Agustín Ortiz de Villajos (1829-1902), en la iglesia del Buen Suceso de Madrid (1865-68)³³. La fachada, muestra en el remate de los cuerpos laterales, sendas formas triangulares de trazado recto, que se observa también en la culminación de algunas ventanas, y que de modo personal aparecen en las casas de D.^a Úrsula de Quintana Llerena y en la denominada de los Tres Picos, trazadas por el artista gran-canario. De otra parte, las referencias vendrían dadas a través del maestro de obras catalán Juan Martorell Montells (1838-1906) y su utilización del arco triangular de forma continuada, que da dinamismo a la obra³⁴, y que el diseñador de Las Palmas, pensamos que no de modo casual, utiliza en la casa de D. Silvestre Rosales³⁵.

Entre las obras neogóticas habría que diferenciar:

A. De carácter neogótico dominante

Manuel de León diseñaría este tipo de obras en Gran Canaria entre 1859 y 1878.

* *Capilla funeraria de la familia Casabuena* (1859), realizada en 1868.

* *Proyecto del órgano para la Catedral de Las Palmas* (1862).

* *Cruz gótica para el cementerio de Las Palmas* (1862), realizada en 1867.

* *Casa de Grau-Bassas* (1867).

* *Capilla funeraria* (1868).

* *Casa neogótica* (1869).

* *Casa neogótica* (1870).

* *Urna para el Santo Entierro de la iglesia de San Francisco* (1872).

* *Urna para el Santo Entierro de la iglesia de Arucas* (1874).

* *Capilla funeraria neogótica* (1878).

B. Obras con elementos goticistas o inspirados en el estilo gótico, que no hemos incluido en el apartado anterior

* *Quiosco del jardín del Espíritu Santo* (arcos conopiales).

* *Puerta del salón de exámenes del colegio de San Agustín* (la luneta con cristales parece estar inspirada en el rosetón gótico).

* *Puerta y valla del coro de la catedral de Las Palmas* (por la labor de decoración de tracería goticista que se observa en el interior del arco de la puerta. Por otra parte, aunque es de madera, recuerda por su trabajo a las realizadas en las catedrales góticas españolas. La de la vía sacra, sin embargo, es de hierro).

* *Casa de Clara de León* (presencia de arcos ojivales y tracería gótica en la puerta de entrada del zaguán al patio).

* *Capilla funeraria de A. E. Santana* (arcos góticos ojivales y pequeños pináculos en el cimborrio).

* *Casa de D. Juan María León y Joven* (puertas ojivales en el patio principal, que comunican con el vestíbulo y una galería interior. En la fachada posterior, presencia de pináculos en el remate de la misma).

* *Casa de los Tres Picos* (coronamientos triangulares que recuerdan el arte gótico italiano, como la catedral de Siena o Santa María de la Espina de Pisa, o a los tejados en forma de piñón del gótico de los Países Bajos. En cuanto a los triángulos que enmarcan las ventanas, están en la línea del inglés Goodwin, o del español Ortiz de Villajos).

* *Pequeño trozo de muro, que da a la calle Nueva, del Palacio de la Mitra* (presencia de arco conopial, tracería y terminación triangular a modo de gablete).

* *Remodelación de la fachada principal del citado Palacio Episcopal* (crestería con que se remata el edificio).

* *Casa de 1869* (los esgrafiados parecen estar inspirados en el gótico veneciano y centroeuropeo: San Esteban de Viena, San Matías de Budapest...)

* *Casa de la calle Reyes Católicos* (coronamiento en forma triangular, arcos en cortina y arco conopial en el centro).

* *Casa del relojero Alejandro Douillet* (arcos conopiales en la parte inferior).

* *Casa de D.^a Úrsula de Quintana Llerena* (coronamiento central de la fachada y arcos triangulares encima de las ventanas).

* *Casa de 1870* (arcos de la parte inferior de sugerencia gótica).

* *Puerta de entrada al cementerio de Las Palmas* (rejería de inspiración goticista).

* *Casa de D. José Romero Henríquez* (arcos carpaneles de la planta baja).

* *Proyecto de la casa del canónigo Orellana* (puerta con arco ojival).

* *Casa de D. Silvestre Rosales* (arcos triangulares de la parte superior).

* *Casa titulada por el artista: "Fantasía de estilo moderno"* (esgrafiados que recuerdan al gótico italiano).

* *Quiosco de 1860* (arcos conopiales utilizados como elementos decorativos).

33. P. Navascués, *Arquitectura*, p. 82.

34. *Ibidem*, p. 88.

35. *Ibidem*, supra 19.

LA PINTURA VASCA CONTEMPORÁNEA

M.^a José Hernando Rubio Jáuregui

1. INTRODUCCIÓN

El tema objeto de estudio trata de dar a conocer la obra de los pintores vascos de la llamada segunda generación, en las tres provincias vascas.

Vizcaya, Guipúzcoa y Álava, serán la cuna de las vanguardias artísticas «Hemen», «Gaur», «Orain», respectivamente.

Su análisis y estudio permite el acercamiento al arte vanguardista, más próximo cronológicamente, pero quizás un tanto relegado a segundo término por su modernidad y dificultad de comprensión.

Paralelamente a la obra de los pintores Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea, componentes de Orain, se desarrollaría la de: José Luis Zumeta, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Sistiaga, Amable Arias, Chillida, Jorge Oteiza y Néstor Basterrechea, componentes de Gaur en Guipúzcoa. Así como la de Blanco, Larrea, Carrera, Urquijo y García Erguin como miembros de Hemen en Vizcaya.

La obra pictórica o escultórica de estos artistas es bien conocida en torno a la abstracción gestual y lírica, el expresionismo abstracto o la pintura matérica.

El desarrollo de estas vanguardias es fruto de una coyuntura económica, así como de una situación socio-política concreta del País Vasco que cada artista reflejará en su obra.

Ya en 1966 los componentes de Orain, en su manifiesto, reaccionaron contra la situación que atravesaba el arte en ese momento:

«Pretendemos ser acción y responsabilidad de las necesidades artísticas de nuestro pueblo, desde nuestro fondo, desde nuestra tradición artística popular, desde nosotros mismos»

Se plantean ya los objetivos de su arte:

«Pensamos en lo universal sin admitir el encasillamiento, en cuanto pretendemos influir en nuestra medida en la marcha de lo universal, desde nuestra personalidad propia».

La segunda generación comenzaría su aprendizaje al iniciarse la década de los 60. Por esa época, la obra de Oteiza se ha cerrado; Chillida ha desarrollado una parte sustancial de la suya, y otros dos artistas vascos: Agustín Ibarrola y Néstor Basterrechea, han participado en uno de los más interesantes experimentos colectivos de la vanguardia: El equipo 57.

La inclinación que a través de ellos toma el arte vasco, puede identificarse con un espacialismo constructivista, evolucionado del ruso (Malevitch) y del neoplasticismo (Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo), sin embargo este panorama se transformará, por un lado Chillida abandonará en su obra lo que pudo haber de constructivo, y por otro la segunda generación, bajo su influencia directa o, a través de experimentaciones foráneas, harán que el arte vasco, salvo excepciones (Ibarrola, Basterrechea y Oteiza) cambie radicalmente su imagen, dedicándose en mayor medida al Informalismo. Chillida se convertirá desde entonces en el nexo de unión entre la primera y segunda generación.

2. SITUACIÓN GENERAL DEL ARTE A PARTIR DE 1960

Los años 60 fueron años de crisis en el mundo, crisis de creatividad, de comportamiento, de circuitos artísticos y crisis de mercado, situación que los 60 no hicieron sino agravar. A todo ello se han venido a sumar después dos fenómenos:

— La desaparición del concepto de vanguardia e incluso su realidad.

— La pérdida por parte de Nueva York de la hegemonía mundial en materia de arte, que venía ostentando desde los años 50.

En la vieja Europa, han surgido focos de creación y nuevas capitales culturales. Se ha producido una completa redistribución de los centros y corrientes creativas en función de los nuevos beneficios del arte, así como una apertura generalizada no sólo en el plano de la obra objeto, sino también en el de los intercambios y las ideas.

El futuro del arte ya no se identifica con el de la imagen plana, el artista es polifacético. Paralelamente a la corriente de despersonalización de la obra de arte y las experiencias tecnológicas, en los años 70, surgió otra corriente cuya reflexión se centraba en el arte en cuanto a su contenido significativo.

A las vanguardias de choque fuerza del arte norteamericano, les siguió una práctica de naturaleza reflexiva, que tenía en cuenta la historia, la cultura e incluso las tradiciones nacionales.

El arte de los 60, con la ambición de cambiar al hombre, de transformar su vida cotidiana, su entorno, acabó con el *gheto* cerrado de la cultura que era el museo. Veinte

años más tarde, redescubierto por los artistas, se ha convertido en un lugar abierto a las experiencias más audaces, nacidas de la fiebre innovadora, que se ha apoderado incluso de dichas instituciones, ayer cerradas al arte vivo.

Las primeras manifestaciones de la nueva figuración en 1962 estaban relacionadas de algún modo con el nuevo realismo, con el que compartían la temática.

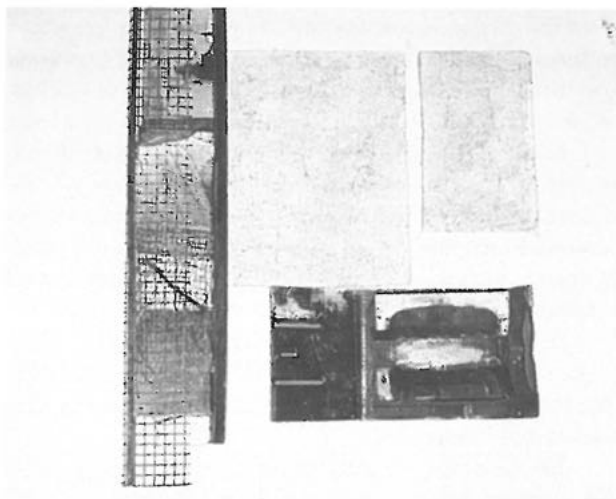
La nueva figuración tuvo el mérito de replantear en la pintura el problema de la dimensión de la imagen y del objeto, que la abstracción informal había eliminado en parte. Por su carácter abiertamente analítico y crítico se separó del arte pop, del que procedía.

La mayoría de los pintores de esta corriente narrativa primarán el material fotográfico.

El retorno de la afirmación de la realidad física de la pintura marcó el fin de los años 60. Pintar gracias a la recuperación del color, elemento constitutivo, flexible y fluido, el análisis crítico de los materiales, de su significación y la reflexión sobre la práctica pictórica preocupan a un elevado número de pintores americanos. Algunos se integran en una corriente de abstracción lírica, en la que el uso del acrílico proporciona una vibración interior a cautivadoras armonías. Otros conceden más importancia a la forma y al soporte como Shields, que corta la tela en trozos y la cose para formar grandes retículas libres y coloreadas.

3. LA SEGUNDA GENERACIÓN DE ARTISTAS

Tras los pioneros del moderno arte vasco, surgirá en el País Vasco, una numerosa generación de artistas que vendrá a desarrollar un arte característico. Si la primera generación de innovadores comienza su actividad o influencia en el ámbito vasco en los últimos años 40 y primeros 50 de nuestro siglo, la segunda generación se distanciará 10 años de aquéllos. No se trata de generaciones diferentes, en sentido estricto, sino que se alude a un conjunto de artistas, emparentados más o menos por la edad, justificado además de la cronología por razones de similitud estética, que permiten el agrupamiento.



La segunda generación se desarrolla con idas y venidas al informalismo, sin romper nunca con él, conservando muchos de sus procedimientos, dejando patente su presencia. Será importante la vía de su negación, al menos en 6 de los más característicos artistas de este período: los pintores Balerdi, Zumeta, Mieg, Ortiz de Elguea y los escultores Mendiburu y Larrea, pueden seguir aquella vía sin grandes dificultades.

Partiendo, los pintores guipuzcoanos (Balerdi, Zumeta) de una investigación informalista del gesto, y los alaveses (Mieg, Ortiz de Elguea) de una matéria (o al menos fue una de sus etapas); la conclusión es una pintura caracterizada por la tendencia muralista, donde un espacio múltiple en que se describe un acontecer colectivo, se inscribe en una radicación cubista.

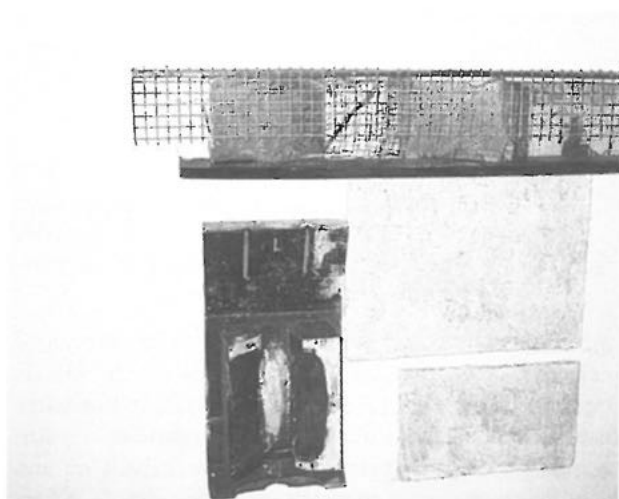
A partir de 1970 aparece un nuevo grupo de artistas, una tercera generación que trae nuevas maneras al arte vasco.

No puede sacarse ninguna conclusión definitiva de esta generación, y las aproximaciones que se intenten quedarán relativizadas por los cambios profundos que se llevan a cabo. Cambios que por otra parte en los últimos años, afectarán también a varios de los más representativos artistas de la generación anterior.

La renovación que se opera en el arte vasco, invita a la atención, desaconsejando los juicios apresurados. Se incorporan nuevos nombres, y algunos de los más familiares, darán a su obra virajes sustanciales. Las imágenes a que el arte vasco nos tenía acostumbrados se abrirán para dar paso a otras nuevas.

4. LA PINTURA VASCA DE 1930-80. VISIÓN GENERAL Y CARACTERÍSTICAS DEL ARTE EN LA POSGUERRA

Un análisis de la praxis artística en el País Vasco, desde la posguerra hasta la actualidad, revela la existencia de dos períodos significados por consideraciones tanto ideológicas como estilísticas totalmente diferentes, por no decir antagónicas.



Joaquín Fraile Mariñelarena: «Leire 66» (escultura-pintura, 130 × 130 cm). Museo Provincial de Bellas Artes de Vitoria

El primero abarca cronológicamente desde la inmediata posguerra hasta mediados de la década de los 60. Se caracteriza por un hacer artístico dominado por el academicismo y por el folklorismo regionalista, en lo que a lenguaje formal y temática se refiere, este hacer surgido en torno a grupos como el suizo, y alentado por las asociaciones de artistas, sean la vizcaína o la guipuzcoana, está al servicio de una burguesía alejada de todo sentimiento o conciencia popular.

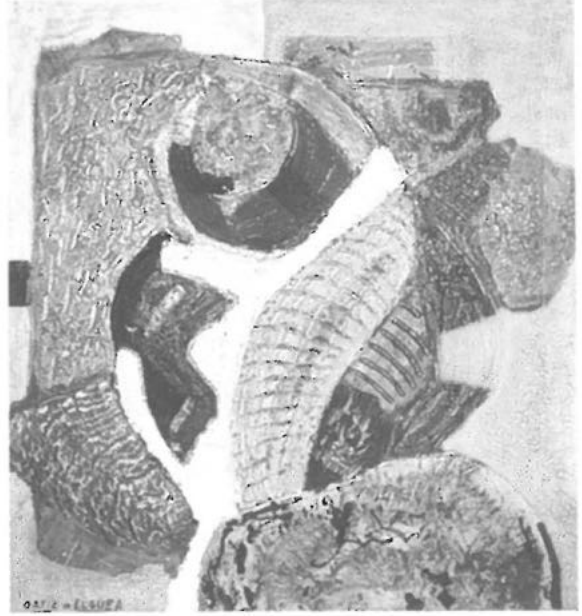
El segundo periodo se inicia en la década de los 60, y significará un claro intento de ruptura con el arte anterior, a la vez que un voluntario replanteamiento de la manera de entender la creatividad artística a partir de una nueva forma de actuar dentro de la colectividad, y la cultura de una época.

En la década de los 60, y en concreto a partir de 1966, con la formación de los grupos de la Escuela Vasca, se inicia una nueva etapa en la trayectoria del arte vasco, se dará un cambio de actitud por parte del artista: concienciación nacionalista, añadiéndose un cambio radical en la plástica, que adopta el Informalismo y el realismo social, como las opciones estilísticas más acordes, con las necesidades artísticas y sociales del momento.

Las causas de este cambio deben de buscarse en las transformaciones económicas, políticas y sociales que se están realizando en aquellos momentos, no sólo en el País Vasco sino en el resto de España. Así como un deseo de encontrar en todos los ámbitos la esencia de lo que se considere vasco. En este sentido, el trabajo de Jorge de Oteiza será fundamental para la definición de una estética autóctona y a partir de ella la tematización de plástica vasca.

Desde fines del siglo XIX la creciente industrialización, condicionará la creación de un arte alejado de cualquier connotación localista. París fue, con posterioridad, la ciudad que se convirtió en foco de atracción para otra generación de artistas vascos: Regoyos, Guiard, Iturrino y Echevarría; representantes de dos tendencias en boga en ese momento, el Impresionismo y el Fauvismo.

Surgen en el primer tercio de nuestro siglo dos tendencias opuestas en lo formal y en lo ideológico, una en cierta medida más cercana a los presupuestos nacionalistas del momento y otro fruto de la progresiva implantación del socialismo. En el primer caso podríamos hablar



Carmelo Ortiz de Elguea Jáuregui: «Pintura», 1966. Pintura matérica sobre lienzo (89 x 94 cm). Museo Provincia de Álava

hablar de pintura costumbrista, arraigada en el regionalismo pictórico —hermanos Zubiaurre, Tellaeche—. Mientras que la otra es una pintura social, donde cabe citar a Arteta con una pintura de compromiso. Estas dos posiciones mencionadas sufrirán en el tiempo una evolución en extremo significativa; si en el primer tercio de siglo el interés se centra en lo que pueda significar Arteta, en la década de los 60 el nacionalismo será la base ideológica que se notará en las tendencias artísticas.

En los años 49-50, la vuelta del exilio de algunos artistas vascos, como Jorge Oteiza, constituirá un verdadero aliciente para las jóvenes generaciones del momento.

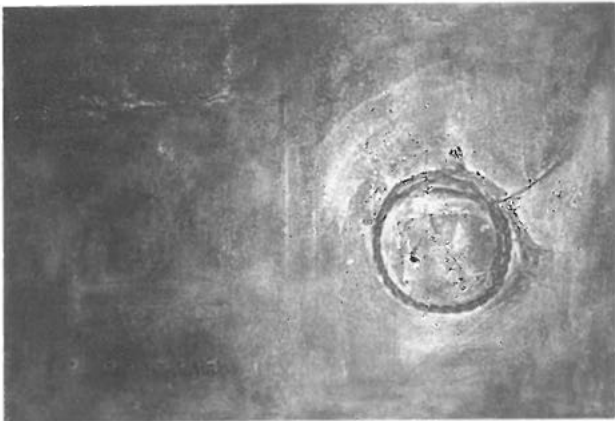
La nueva generación cristalizó hacia mediados de la década de los 60. La formación en las cuatro provincias vascas de cuatro grupos artísticos será una tentativa de unir a los artistas independientemente de su ideología. Se puede decir que la finalidad del movimiento de la Escuela Vasca, era crear una infraestructura sobre la que poder trabajar posteriormente.

Será Oteiza quien aporte lo más decisivo en la evolución de la praxis y estéticas vascas a través de su «Quosque Tandem», publicado tres años antes, 1962, de la formación de los grupos.

Oteiza cree que el pueblo vasco, y por extensión la cultura vasca constituyen un reducto independiente y autónomo en relación con las tradiciones occidentales y latinas, reafirmando lo prehistórico como originario de la cultura vasca.

Otro aspecto que preocupa al artista es el creciente desarraigo de un elemento clave del pueblo como es el idioma. Así como el desconocimiento de un estilo estéticamente definible como vasco. El resultado es obvio: «El empobrecimiento del pueblo vasco», es necesario reafirmar lo autóctono y recuperar lo perdido.

Cree que el arte contemporáneo a través de la abstracción, desembocará en un vacío, cuyo significado es que el arte ya no necesita seguir explorando, así como que el artista ya no es necesario dentro del arte, sino desde



Joaquín Fraile Mariñelarena: «Sin título» (Informalismo matérico, collage). Obra realizada en 1965 y adquirida en 1966 por el Banco Bilbao-Vizcaya de Vitoria



Carmelo Ortiz de Elguea Jáuregui: «Sin título», última etapa (1988). Abstracción figurativa



la vida. Poniéndose el arte al servicio de la vida del hombre como ente social.

En lo que respecta a la Escuela Vasca de arte, cabe hablar de un grupo de artistas, ligados entre sí por cierta conciencia de comunidad política y geográfica, entre los artistas vascos existe una conciencia generalizada de que aquello que identifica la procedencia de toda manifestación artística, encuentra su razón de ser en las relaciones del individuo con el entorno, y en último término en la sociedad.

La década de los 60 proporcionaría a la pintura vasca junto a renovaciones ideológicas, un informalismo en el que se inscribirán los más importantes artistas de la tierra. Así en 1966 surgen los movimientos:

a) Gaur (Guipúzcoa): Cuyos representantes serán Oteiza, Chillida, Basterrechea, Mendiburu, Ruiz Balardi, Zumeta, Sistiaga y Amable.

b) Hemen (Vizcaya): Blanco, Larrea, Carrera, Urquijo, García Erguín, etc.

c) Orain (Álava): Ortiz de Elguea, Mieg, Fraile.

d) Danok (Navarra): no llegó a constituirse.

En el tiempo escaso en que funcionaron tales grupos, apenas un año, sólo se llegaron a realizar exposiciones en Vitoria, San Sebastián y Bilbao. Las frustraciones llegaron por dificultades de orden político, así como por heterogeneidad y personalismo de los componentes de algunos grupos, que truncaron el propósito colectivo, aunque lograron ciertos niveles de concienciación

de la plástica euskalduna, así como una descentralización de la capital bilbaina en aras de las restantes capitales vascas.

La pintura vasca actual es una prueba de la existencia de manifestaciones plásticas de la figuración y el arte sin imagen. Ambas corrientes estéticas reafirman la voluntad de creatividad autóctona.

Para finalizar, señalar que es necesario tener en cuenta, la importancia del naturalismo en la pintura vasca, ya en las proposiciones informalistas, ya en las proposiciones más formalizadoras.

Hay en todo ello, una continúa llamada a lo concreto, a la descripción, a la narración, que constituye un elemento principal. Ni la abstracción geométrica de la forma, ni la velocidad gestual como mecanismos de anulación de una imagen previa naturalista, han sido recogidos por la pintura vasca, sino como encuentros transitorios en su desarrollo, en unos períodos formativos particulares, o en etapas primitivas, dentro de su desarrollo general.

En todo lo que, la pintura vasca, se separa de las corrientes internacionales en que hace su aprendizaje, surge el interés por su alrededor natural.

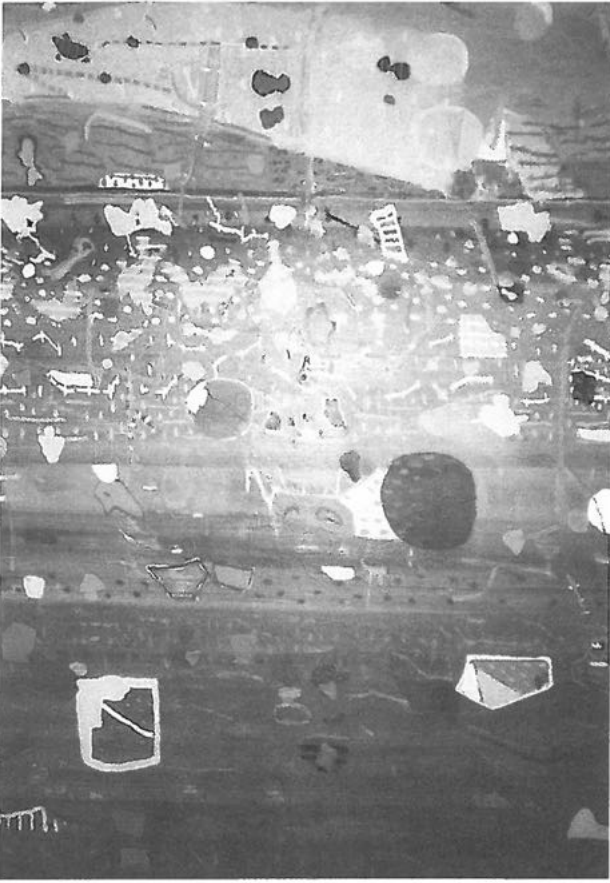
Puede decirse que el informalismo es tomado por ella como un estadio previo de la forma, no como última cota de disolución formal. También puede señalarse sobre el color, que tanto el que procede del materismo informal, como el que se hereda de los más violentos co-



Juan Mieg Solozábal: «Reflexión», Técnica mixta (0,90 x 0,90 cm), 1965. Museo Provincial de Bellas Artes de Álava



Juan Mieg Solozábal: «Sin título», Macrocubismo, 1972. Óleo sobre tela (1,60 x 1,49 cm). Museo Provincial de Bellas Artes de Álava



Juan Mieg Solozábal: última etapa, 1988 (óleo sobre lienzo)

lorismos europeos, propenden a la ambientación naturalista.

BIBLIOGRAFÍA

Documentación extraída del Archivo censal de artistas alaveses. Museo Provincial de Álava-Villa Sofía.
 Archivo de la Biblioteca Institución Sancho el Sabio.

- García de Carpi, L., *La Pintura Surrealista Española (1924-1936)*. Colección «Fundamentos 92». Madrid, 1986.
- Wilson, S., *El Arte Pop*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
- Colección pintura española: «La última vanguardia». Madrid, 1969.
- Pintores Vascos. Luis Madariaga*. Colección «Añamendi». 3 volúmenes. San Sebastián, 1972.
- Pintura Vasca* (Manuel Llano Gorostiza). Bilbao, 1980.
- Pintura Francesa "Los Pintores del siglo XX"*, 2 volúmenes. Colección pintura. Editions Pierre Tisne. París, 1963.
- Heard Hamilton, G., *Pintura y Escultura en Europa (1880-1940)*. Manuales arte cátedra. Madrid, 1983.
- Historia general de la pintura*. Ed. Aguilar. Madrid, 1969.
- Historia de la pintura "Desde Bizancio a Picasso"*. Ed. Daimón. Barcelona, 1962.
- Cirlot, L., *La pintura informal en Cataluña (1951-70)*. Ed. Antropos. Barcelona, 1983.
- Carlo Argán, G., *El arte moderno (Tomos I-II)*. Valencia, 1984.
- Micheli de, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. 1988.
- Cirlot, J. E., *Arte siglo XX: pintura*. Tomo 2. Labor S.A. 1972.
- Toussaint, L.: *El paso y el Arte Abstracto en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1983.
- Walker, J. A., *El arte después del "pop"*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
- Arte contemporáneo y Sociedad*. Ed. San Esteban. Salamanca, 1982.
- Greenberg, C., *Arte y Cultura*. Colección «punto y línea». Barcelona, 1979.
- Nash, J. M., *El cubismo, el futurismo, el constructivismo*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
- Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma, 1986.
- Rose, B., *American Art Since 1960. A Critical History*. Thames and Hudson. London, 1967.
- Lodder, Ch., *El Constructivismo Ruso*. Alianza Forma. 1988.
- Senphor, M., *L'Art abstrait*. Maeght editeur. 1971. 4 volúmenes.
- Albers, J., *La interacción del color*. Alianza Forma. 1985.
- Honnes, K., *Contemporary Art*. Ed. Taschen. London, 1988.
- Lucie-Smith, E., *El Arte hoy, del Expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.
- Cabanne, P., *El arte del s. XX*. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1983.

NUEVA FIGURACIÓN Y CONSUMO: LA MEDINA DEL ZOCO

Francisco Rafael Luque García

Cuando la casa de Aline Romanones, en la urbanización Los Monteros de Marbella fue coronada con una cúpula, la primera que se pudo ver en la Costa del Sol, nadie podía sospechar la pronta «re-invasión» musulmana en este rincón de Al-Andalus.

Desde entonces no sólo han proliferado las cúpulas, sino todo un repertorio exótico y familiar al mismo tiempo, a los habitantes del Municipio de Marbella. Exótico por lo novedoso en la tradición de la arquitectura de «el turismo» en la carretera N-340 a su paso por la Costa del Sol, que durante el período 1953-1965 cultivó una curiosa versión del Moderno a la que se ha llamado «el estilo del Relax»¹. Y familiar por la memoria histórica y el patrimonio que se conserva de una etapa de ocho siglos de dominación.

¿Por qué ocurre esto precisamente en Marbella? Atrás quedaron en el tiempo los veraneos de Dalí en Torremolinos, también los de Rita Hayworth y Orson Welles. Desde entonces, el turismo parecía progresar de forma homogénea por toda la Costa del Sol. Pero el paso de los años hizo que, entre todas las localidades de la costa, fuera Marbella la que destacase con un aire de elitismo sobre las demás. Así, desde un primer momento, en lugar de alienarse con otros municipios en el turismo al por mayor, fue elegido por artistas, aristócratas y personajes famosos para erigir sus chalets y mansiones. Que los árabes decidan instalarse en nuestro solar, no debe de extrañarnos; tampoco que construyan aquí sus palacios y mezquitas. La intención de reafirmación de poder y prestigio que los árabes han manifestado a lo largo de la historia, le ha llevado siempre a una imitación de las costumbres aristocráticas de otras culturas. Si en otros tiempos imitaron el noble deporte de la caza, de los príncipes europeos; si al ver el sistema ritual del basileus lo intentaron reproducir en su parafernalia; ¿por qué no iban a seguir a la nueva clase alta occidental en la elección del lugar de veraneo?

A la hora de plantearnos el problema de la arquitectura neoárabe en la Costa del Sol se nos presentan múltiples cuestiones. ¿Estamos ante un caso de Revival? ¿Cómo llamarlo, arte o Kitsch?

«El concepto de Revival ha de ser entendido como producto de un mecanismo ideológico que opone a la rea-

lidad presente una tradición aislada, como un fragmento en medio de la corriente histórica enunciado con valor absoluto... Considera el pasado como poseedor de una idea-fuerza que se opone al presente para modificarlo, haciendo un llamamiento a la historia para que legitime su liquidación. También puede utilizarse el pasado como un escudo y encerrarse tras él para exorcisar la realidad»². Quizás sea este último uno de los motivos por el que se recupera la imagen del Islam para los edificios de nuestro litoral; pues el anterior correspondería a la problemática del historicismo decimonónico.

Hay algo en común entre la situación actual de la arquitectura y el problema de ésta en el pasado siglo. Nos referimos a la cuestión del lenguaje arquitectónico. Durante el siglo XIX se intentó un nuevo código arquitectónico, pero la imposibilidad de realizar este proyecto llevó a la arquitectura a recurrir al historicismo. Parece que una solución de este tipo es inaceptable en nuestro tiempo, pero actualmente vivimos una etapa de crisis similar a la anterior. Tras haber superado el dogmatismo del movimiento moderno, este fin de siglo no tiene un código que llegue al público. La arquitectura moderna ha sido siempre abstracta, ha evitado la realidad, o mejor, ha excluido los aspectos concretos de ésta. La postmodernidad, contexto en que se proyectan las obras que ahora nos ocupan, protesta contra el vacío estéril del tardomoderno. Los arquitectos quieren dar nueva vida a la arquitectura insistiendo en el problema de la inteligibilidad³.

En busca de este último factor, recuerdan figuras arquitectónicas, imágenes de la existencia humana. El Neo-Árabe, en la postmodernidad, recurre al uso de formas históricas como parte de su repertorio figurativo y pretende cargar de contenido los edificios por el mero hecho de forrarlos de escenográficas alusiones a elementos formales que tradicionalmente han llevado aparejados, implícita y explícitamente, ciertos significados. Así, no sólo se recuperan tipos, sino que el ornato se valora por su potencial decorativo y porque permite la representación.

Estas ideas tienen su origen en la teoría de Robert Venturi, expuesta en sus libros «Complejidad y contradicción en arquitectura» y «Aprendiendo de las Vegas». En ellos concede al arquitecto el papel de combinar clichés antiguos en nuevos contextos. Separando los sím-

1. J. A. Ramírez, *El estilo del Relax*, Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987.

2. A. Pinelli, *La dialéctica del revival en el debate clásico-medieval*, J. C. Argán, *El pasado en el presente*, p. 47.

3. Cristian Norberg-Schulz, «La arquitectura inteligible», *Arquitectura viva*, n. 2, Avisa, septiembre 1988, pp. 6-9.

bolos de los hechos constructivos no rechaza el movimiento moderno. De esta forma, los elementos figurativos son añadidos como un comentario irónico al tema del edificio industrializado, postulando el concepto del «cobertizo decorado»⁴.

Si nos damos cuenta de como este modo de construcción genera las obras que proliferan en Marbella, tendremos claro que el término Neo-Árabe no puede entenderse como un estilo ni un concepto arquitectónico, sino como una arbitrariedad que señala un capricho figurativo.

EL ZOCO

«El Zoco» de Eduardo Oria es un centro comercial relacionado con «La Medina», un conjunto de viviendas proyectado por el mismo arquitecto de forma independiente pero unidas por un discurso que se puede deducir de su propia ubicación respecto a la trama urbanística de la Costa del Sol.

Ésta está marcada por la existencia de la carretera Nacional 340, que une a modo de ciudad lineal inorgánicamente Málaga, la capital, con el mundo supuestamente paradisíaco de la Costa del Sol. Si en las décadas de los cincuenta y sesenta los servicios en este entramado eran arcaicos, en la actualidad, aunque hayan aumentado, son insuficientes y la década de los ochenta ha sido la de la consumación de un caos que parece sin arreglo⁵. La actual política de circunvalaciones de las principales aglomeraciones apenas sirve para paliar los problemas de circulación en una línea de costa que puede empezar a considerarse de urbanización total. La N-340 es la línea de separación entre el monte y el litoral. Si en algunos tramos casi toca el mar, en otros se separa de éste para dejar espacio a paseos marítimos y edificaciones entre ambos ejes de referencia. «El Zoco» se sitúa cara a la N-340 en su lado norte, constituyendo casi un hito en el eje principal de circulación, único en este tramo carente de circunvalación. De esta forma el carácter público y comercial del edificio queda sumamente potenciado. Además, esta ubicación lo convierte en una barrera aislante que esconde tras de sí «La Medina», protegiéndola del intenso tráfico automovilístico.

La solución adaptada para el edificio de servicios de «El Zoco» se inspira en la tradición del bedestén y el jan



El Zoco, fachada principal

(caravansar); arquetipos de la infraestructura del comercio en la arquitectura islámica. Tres tipos de estructuras contribuyeron a construir el típico mercado islámico: una red de calles cubiertas (varios suq o zocos que en su conjunto forman el bazar); un edificio techado y con puertas seguras o bedestén, donde se vendían y almacenaban los productos de lujo; y el jan, caravansar urbano, lugar de hospedaje de comerciantes con sus animales y mercancías⁶. Si bien el suq obedece en su trazado al sinuoso sistema viario de la ciudad musulmana, el jan y el bedestén son edificios unitarios y como tales, al igual que toda la arquitectura representativa musulmana, adoptan el esquema rectangular con patio interior descubierto.

El jan y el caravansar además, poseen dos o tres plantas de altura, para así dar capacidad tanto a los comerciantes como a sus caravanas. Así pues, esta última tipología será la que más influirá en el proyecto de Eduardo Oria, cuyos primeros planos se firmaron en enero de 1986.

La irregularidad del solar hace que el ejercicio de composición en planta sea complicado. La solución adoptada es la creación de dos patios en el interior, uno al este (Zona A), de forma casi cuadrada, y otro al oeste formando un largo rectángulo hacia poniente (Zona B). Para que la función comercial se cumpla en el edificio se ha jugado con unos elementos que condicionan un itinerario que obliga al cliente a recorrer las fachadas particulares de cada uno de los establecimientos. A esto colabora un sistema de galerías que dan la vuelta al patio sobre pórticos a nivel de éstos. En la zona B, un largo eje de agua, constituido por una sucesión de fuentes y canales, nos impide trayectos directos haciéndonos llegar, e invitándonos a entrar, a locales que no estábamos buscando.

El acceso principal lo constituye una gran portada, abierta a la carretera, que cobija un gran vestíbulo con dos fantásticas columnas. A eje con éste aparece el sistema de comunicación vertical. Este colabora en la originalidad de la obra. Pues en vez de estar constituido por una caja de escaleras, éstas forman una crujía que si bien diferencian las zonas A y B las comunica sin crear ruptura ni independencia entre ambas.



Portada

4. Robert A. M. Stern, *Clasicismo Moderno*, Nerea, Madrid, 1988, pp. 66-68.

5. J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 16.

6. E. Sims, *Mercados y Caravansares*. G. Michell, *La arquitectura del mundo islámico*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 97-111.



Patio B, hacia poniente

Pero el formato del solar no permite que ambas zonas se relacionen en ángulo recto, como ocurre en las complejas arquitecturas musulmanas y vemos en el cercano ejemplo de los palacios de la Alhambra. Así pues, se recurre a la solución de disponer los patios A y B en ejes oblicuos que tienen su punto de convergencia en la crujía de escaleras. Así se combina la tradición islámica con características propias del espacio postmoderno: la diagonal, la oblicuidad y las formas en elisión.

Robert Venturi fue uno de los arquitectos que se apresuró a convertir el espacio ambiguo en convencional. En la casa de su madre, en Chesnut Hill, introduce el concepto de eje cambiado convirtiéndolo en un motivo a repetir por otro arquitecto que verán a esta obra muchos otros factores que llevaron hacia la arquitectura postmoderna. Pero la idea se remonta a la construcción de los hoteles franceses del siglo XVII, cuando para superar la irregularidad de los terrenos se recurrió al eje cambiado. Edwin Lutyens, en la casa de campo Folly (1906), trabaja sobre lo mismo, aunque esta vez lo puso de manifiesto girando la forma⁷. La estabilidad renacentista había sufrido un duro golpe con las diagonales implícitas de Borromini, logradas con formas puras en ángulos disonantes. En el palacio francés de La Malgrauye (Germain Boffraud, 1712) dos brazos se mezclan en diagonal en una rotonda, los accesos a éstos son entradas asimétricas. Ya en el siglo XX, Gunnar Asplund, en su Villa Snellman (1917-1918) si bien no se atreve a materializar una diagonal, imprime a la planta un sentido oblicuo. Pero serían los diseñadores constructivistas rusos quienes, durante los años veinte introdujeran un diagonalismo obsesivo en el mundo cuadrículado de la arquitectura burguesa rusa⁸.

Los elementos plásticos del conjunto proceden de diversos puntos de la geografía musulmana. Los motivos de diseño ingenuo están inspirados en las decoraciones apotropaicas de la arquitectura vernácula que se puede ver en todo el mundo islámico, en Nigeria, la Nubia Sudanesa, Yemén, etc. Este último país fue visitado por el arquitecto que no sólo aprovechó el viaje para tomar nota de esas bandas de ladrillo encalado que recorren fachadas y enmarcan ventanas en las casas yemenitas, sino que además copió en la fachada sur del patio B, las columnas de la mezquita de Hodeida, en Yemen del sur. En esta parte se encuentra un escudo con una mano, una



Patio B, hacia oriente

llave y el símbolo del dólar. Si recordamos la leyenda en torno a la puerta de la justicia en la Alhambra⁹ que presagia que cuando la mano que aparece en la clave del arco toque la llave que figura en el corredor el Islam volverá Al-Andalus, entenderemos que esta vuelta se ha consumado gracias a los petrodólares. Para cerrar a poniente la zona B, se ha tomado el motivo de los estrechos pabe-



Patio A

7. Charles Jencks, *Arquitectura internacional: últimas tendencias*. Barcelona, 1989, p. 200.

8. *Ibidem*, p. 205.

9. Oleg Grabar, *La alhambra: iconografía, formas y valores*, Alianza Formal, Madrid, 1988, p. 43.

llones de los estrenos del Generalife. La arquitectura del frío representado por la madera de las galerías, se une con la arquitectura del calor, figurada en curvas y cúpulas.

Para orientar mejor al público, en el lugar donde se une la crujía de escaleras a la galería superior, se ha realizado una reinterpretación de la qubba. Si bien este término se traduce por cúpula en la práctica se ha usado para designar un volumen cúbico, abierto por sus cuatro lados, coronado por una cúpula. En este caso la cúpula en sí ha sido sustituida por un curioso remate con perforaciones cerradas con vidrios de colores que permite ver efectos de luz desde abajo.

Si los postmodernos intenta reflejar el espíritu de todos los tiempos, buscan una mezcla de arquetipos que satisfagan las necesidades transitorias de la coyuntura actual. Los tradicionalistas lo hacen buscando un orden canónico y eterno aplicable a la arquitectura¹⁰. La posición estética de Eduardo Oria se aproxima más a este segundo enfoque. Para él el eclecticismismo no es la teoría de Beaux Arts sino la imagen de las grandes catedrales, que fueron acumulando estilo en sus largos períodos de construcción. Su forma de construir está dentro de la corriente fundamentalista, ilustrada en España con el Museo de Arte Romano de Moneo. Este se construyó en 1985 con auténticos muros de carga perforado por arcos que en su sucesión producen la ilusión de naves romanas.

La estructura de «El Zoco» es mixta, existen tramos de hormigón armado y otros con muros de carga realizados en ladrillo. En la decoración impera el mismo principio. Las celosías se han realizado con ladrillo delgado colocados en T que hacen el hueco cuadrado más pequeño. Para los motivos que enmarcan portadas se utilizan de forma tradicional moldes creados para la ocasión. Sin embargo, en las cubiertas del mirador y del templete la estructura de madera soporta una cubrición de chapas de zinc claveteado. Otro fundamentalista en el terreno de la arquitectura, no ya «neo-árabe» sino puramente islámica, es ABDEL WAHED EL-WAKIL, que construyó en Jeddah las mezquitas Al-Ruwais (1986) y del rey Saud (1986-1987) con bóvedas macizas de cañón.

LA MEDINA

Un carácter íntimo, reforzado por su peculiaridad, tiene el conjunto de viviendas proyectadas. Su situación, tras el Zoco, oculta a los ojos de los transeúntes y viajeros que circulan por la N-340 lo hace indetectable con la posición y forma de vida de la mujer en la sociedad musulmana¹¹. Mientras el hombre es quien lleva la vida pública y el comercio, a la vista de todos, la mujer se encarga de los asuntos domésticos, permanece oculta como un «tesoro» en su papel de «reina» de la casa encerrada entre cuatro paredes. Si el Zoco es la parte «masculina» del conjunto, el lugar público para el comercio y la vida social, la Medina es el lugar privado, la mujer que vive en ese oasis de paz y templo de tranquilidad que es la casa islámica que ordena el Corán.

Las viviendas aparecen adosadas en varios grupos o fases de construcción, sin discriminación entre sencillas

y dúplex. Estos grupos de adosados se reúnen en torno a un jardín al cual cierran totalmente. El aspecto desde el exterior es el de una aglomeración urbana hermética que cierra a los ojos extraños su contenido. De esta forma el jardín comunitario queda constituido como el privado, que en el mundo islámico aparece acotado arquitectónicamente en un patio.

El agua juega en él un importante papel. Además de una piscina, existen otros elementos de composición tomados de la tradición islámica. Esto colabora dando la sensación de relax que proporciona el suave murmullo del fino surtidor frente a la estruendosidad de las fuentes occidentales. Se combina de forma pintoresca un pequeño surtidor, un canalillo que parte de éste y un estanque en el que desemboca. Así se remite al patio de los Arrayanes en la Alhambra de Granada, donde el criterio que sigue el esquema de relación entre estos tres elementos, al igual que en el patio de los leones, reproduce de manera ideal las tradiciones bíblicas del río de la vida —que figura en el Génesis— y las visiones de la Jerusalem Celeste¹². Aunque el caso que nos ocupa está exento de tal carga de simbología y trascendentalismo.

El hecho de que las viviendas constituyan una barrera envolvente no sólo colabora en el pintoresquismo de la plástica del conjunto, sino que condiciona la distribución interna de las mismas. Lejos del puzzle octogonal que supone la planta de los apartamentos masificados como son los de la Costa del sol, la posmodernidad ha generado originales composiciones basadas en la elisión y en las semiformas. Volviendo a la casa Vanna Venturi, vemos en su planta baja que, dentro de un perímetro rectangular se juega con líneas oblicuas y un semióvalo que sirven para la difícil solución de la elisión de los diferentes compartimentos. Thomas Gordon Smith realiza otro difícil ejercicio en su Casa Richard Long (1978). En este ejemplo, además de lo anterior, se incluyen en planta una serie de fórmulas semánticas. Por un lado se reutiliza el óvalo barroco —bien completo o bien integrado por elisión con otras formas— y el perfil de una voluta jónica —como se aprecia en la planta de la ducha— como referencias históricas; por otro, la forma fálica implícita en



La Medina

10. Charles Jencks, *op. cit.*, p. 301.

11. Así lo manifestó el propio arquitecto en una conversación que sostuvimos en su estudio de Marbella.

12. Ezequiel 47-1. Apocalipsis 22-1.

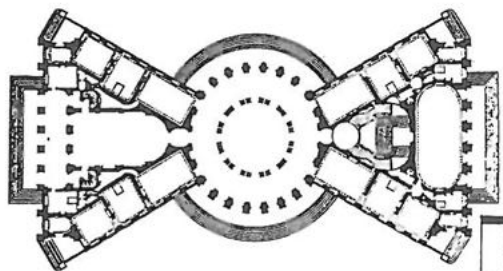
el dormitorio principal. En los diferentes tipos de viviendas de La Medina, no existen referencias cultas ni tradicionales en planta de una manera semántica, pero si esa composición de espacios en elisión, de soluciones oblicuas y curvas, que parecen proporcionar fluidez a la circulación en un ámbito más orgánico mientras permite concebir todo el conjunto como una muralla de perímetro irregular que encierra el jardín comunitario. El recurso del eje cambiado hace que, en algunas viviendas, al abrirse la puerta de entrada, los habitantes de la casa no queden expuestos al exterior. Sin embargo,

en otras viviendas este efecto no se produce, por lo que no hubiese venido mal un elemento similar al del óvalo girado de la casa Richard Long para que, como se procura a toda costa en el mundo islámico, la paz del santuario que es la casa no sea violada por los ojos extraños.

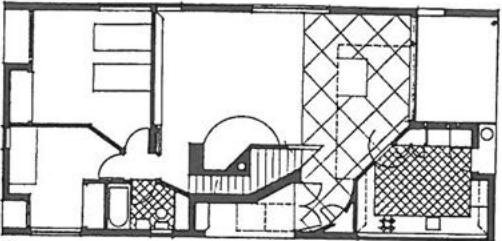
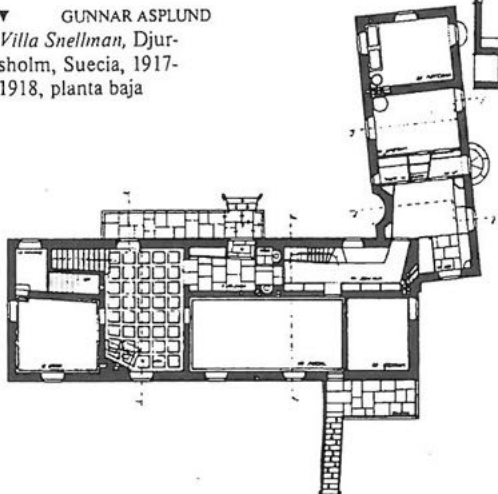
Si, como dice Charles Jencks, el postmoderno se ocupa «más de definir el 'lugar' que el espacio», Eduardo Oria, en esta obra, realiza acertadamente una definición del lugar no sólo a través de la decoración del «cobertizo», sino de la creación de un espacio.

First & Second floor plans

▼ GERMAIN
BOFFRAND
La Malgrange, Nancy,
Francia, 1712, planta del
segundo proyecto

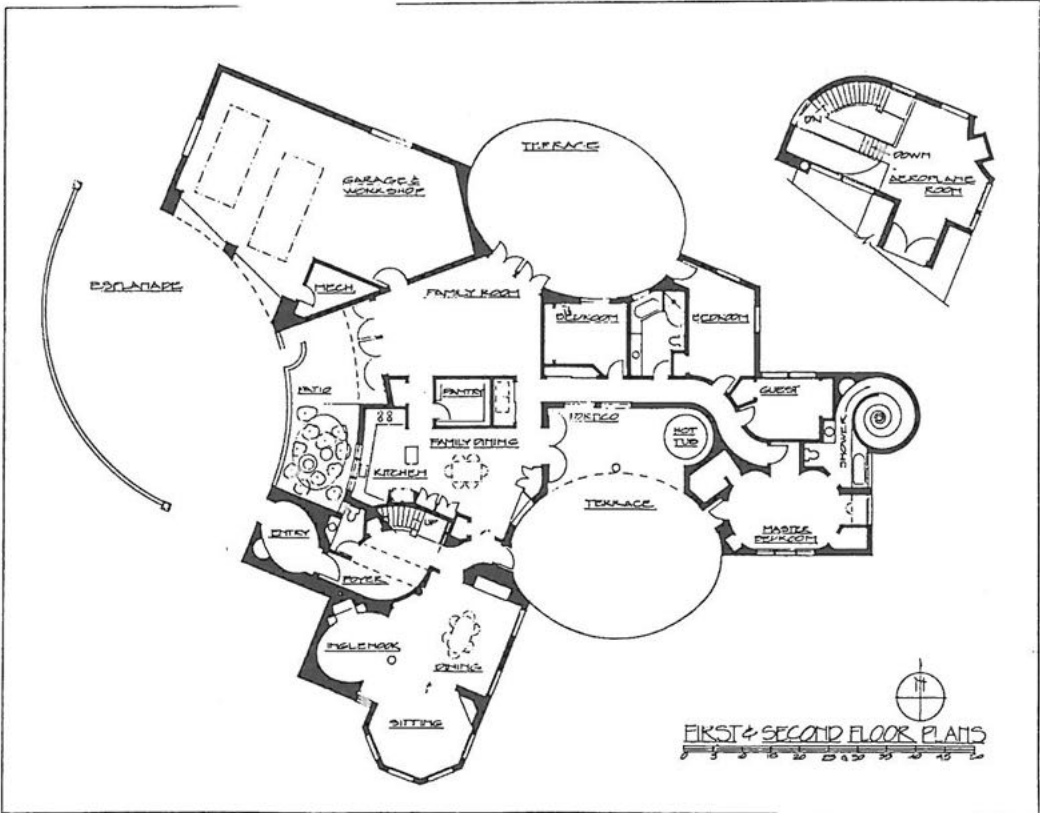


▼ GUNNAR ASPLUND
Villa Snellman, Djur-
sholm, Suecia, 1917-
1918, planta baja



◀ ROBERT VENTURI
Casa Vanna Venturi,
Chestnut Hill, Pennsyl-
vania, 1962, planta baja

► THOMAS GORDON
SMITH
Casa Richard Long, pro-
yecto, Carson City, Neva-
da, 1978,
planta baja y primera



NOTAS SOBRE LOS DISEÑOS DE AUTORES ESPAÑOLES CONSERVADOS EN LA ACADEMIA DE SAN LUCAS DE ROMA

Vidal de la Madrid Álvarez

A lo largo de todo el siglo XVIII Roma fue el centro de un debate artístico de vanguardia que atrajo a la capital italiana a un nutrido grupo de personas, artistas y teóricos, ávidos de nuevos conocimientos. En esta ciudad podían entrar en contacto con los testimonios arquitectónicos de la Antigüedad y participar en las tertulias que se desarrollaban en las academias y que concentraban a individuos de toda Europa favoreciendo así un fructífero intercambio de opiniones. Uno de los centros artísticos más prestigiosos fue la Academia de San Lucas y a ella acudieron el pintor Francisco Preciado de la Vega y el escultor Felipe de Castro que habían viajado a Roma por sus propios medios en 1733 y que al obtener seis años después los premios otorgados por la institución en sus correspondientes artes consiguieron de Felipe V una ayuda económica para costear su estancia en la capital italiana¹. Estas becas son el precedente más próximo de las pensiones concedidas por la Academia de San Fernando a sus alumnos más distinguidos para que pudieran completar sus estudios en Roma y suponen una preocupación constante desde los primeros años de la Junta Preparatoria². Sin embargo, los pensionados de arquitectura, al contrario de lo que sucedía con los pintores, no podían asistir a la Academia de San Lucas y solían perfeccionar su preparación teórica acudiendo a las tertulias artísticas o trabajando con algún arquitecto italiano relevante³. Pero la academia romana, que contaba con los maestros más reputados del momento como Fugio. Vanvitelli, funcionó como un centro expedidor de prestigiosos nombramientos para los españoles que no podían acceder a sus aulas que certificaban así fehacientemente su aptitud profesional en España. Los títulos otorgados por la de San Lucas eran de dos clases: Académico de «Giustizia» cuando se reconocía una labor creativa sin necesidad de presentar planos y Académico de Mérito si se había valorado previamente la capacidad del solicitante

a través del examen de los diseños que éste debía mostrar.

El primero en obtener una titulación por la Academia de San Lucas fue el arquitecto Ventura Rodríguez. Sus planos, sobradamente conocidos y estudiados, se conservan en esta institución pero no le fueron requeridos para el primer nombramiento⁴. Su relación con la academia romana comienza el mes de noviembre de 1745 cuando es propuesto junto con Sacchetti, un pintor y un escultor flamenco, para el grado de académico de mérito⁵. En realidad, ni Sacchetti ni Rodríguez habían solicitado tal honor y se trataba, en cambio, de una atención de la Academia de San Lucas hacia la corte española, ofreciéndole dos nombramientos en blanco⁶. Desconocemos las razones que llevaron a la elección de estos arquitectos aunque tanto su responsabilidad en la obra del nuevo palacio real como su posición en la incipiente academia española podrían justificarla. El italiano dirigía los trabajos del palacio desde 1736 y Rodríguez era aparejador de esta obra desde 1741. Por otro lado, ambos formaban parte del profesorado de la Junta Preparatoria impulsada por Olivieri como germen de la futura academia y que se reunió por vez primera en el año 1744. Sacchetti figuró desde el primer momento de su constitución junto a Pavía, Bonavía y Francisco Ruiz pero Ventura Rodríguez no recibió el nombramiento hasta el 18 de marzo de 1745 y en calidad de sustituto del maestro italiano cuyas continuas ausencias a las clases excusaba con la dedicación a los encargos reales⁷.

En el recuento de los votos obtenidos por los candidatos que se realiza algunos días después, el 19 de diciembre de 1745, se aprecia que Sacchetti había logrado todos los sufragios favorables mientras que Rodríguez había obtenido cuatro en contra de un total de diecisiete⁸. Estos resultados indican tanto el carácter de trámite que tenía la votación como el desconocimiento de la obra de

1. Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989 (1ª ed. Toulouse, 1977), p. 249.

2. Sobre el sistema de pensiones en Roma de la Academia de San Fernando véase Claude Bedat, *op. cit.*, pp. 249-271 y Alicia Quintana, *La Arquitectura y los Arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait, Madrid, 1983, pp. 93-97.

3. Carlos Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Colegio Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, pp. 190-191.

4. Los tres planos (planta, alzado y sección longitudinal de una iglesia) fueron publicados por George Kubler en *Arquitectura*

de los siglos XVII y XVIII, *Ars Hispaniae*, vol. 14, Madrid, 1957, p. 244.

5. «Sono stati proposti da sigr. Principe y Accademici di merito li Ssri. Pietro Veychaffels scultore Fiammigno, Mapimisiano d'Stasses di Bnyelles Pittore, Gio. Batta Sacchetti Piemontose Architetto di S.M. Cattolica, d. Ventura Rodriguez Architetto al servizio di S.M. Cattolica (...)», Archivi Storico de la Accademia Nazionale di San Luca (en adelante AASL), *Libro de Decreti*, vol. 50, fol. 86.

6. Carlos Sambricio, *op. cit.*, p. 154.

7. Alicia Quintana, *op. cit.*, pp. 38-41.

8. AASL, *Libro de Decreti*, vol. 50, fol. 87 vº.

Ventura Rodríguez, que no contaba aún con ningún proyecto construido ni había enviado diseño alguno. En su caso la propuesta de la corte española y la recomendación de Sacchetti resultaron suficientes para la admisión. Al no mediar el envío de planos el título obtenido fue el de académico de «justicia» aunque en el libro de actas de la Academia de San Lucas se escribió en un primer momento la palabra «Mérito» que fue sustituida por la de «Giustizia» cuando se dieron cuenta del error⁹.

La Academia de San Lucas expidió las correspondientes titulaciones y no tuvo más noticias del arquitecto español hasta tres años más tarde. En la sesión del 17 de noviembre de 1748 (la misma en la que se propone nombrar académico de mérito a Francisco Preciado) se estudian los dibujos de Ventura Rodríguez, que habían llegado el mes anterior junto con una carta de agradecimiento por el honor concedido. Se trata de los tres planos que aún hoy se conservan en el archivo histórico de la academia romana y con los que cumple el trámite necesario para obtener el diploma de académico de mérito otorgado pocas fechas más tarde¹⁰. Los diseños, ejecutados en el mes de agosto de ese mismo año, demuestran un excelente conocimiento de la arquitectura barroca romana del siglo XVII pero resultan algo trasnochados si los comparamos con los proyectos que por esas fechas se estaban presentando en la Academia de San Lucas¹¹. No sabemos por qué Rodríguez demoró tanto el envío de los dibujos. Tal vez se conformó en un primer momento con el nombramiento de «justicia» y solicitó una titulación superior cuando pudo aspirar a cargos de mayor envergadura. Los títulos expedidos por la academia romana gozaban de gran prestigio en nuestro país. Debemos tener en cuenta que la arquitectura italiana fue considerada durante mucho tiempo como el modelo más adecuado para la reforma de la arquitectura en España. Este hecho se fundamenta no sólo en el elevado número de arquitectos italianos que trabajaron en la península sino también en las diversas ocasiones en que los maestros de la academia romana fueron reclamados para resolver algunos conflictos sobre la práctica arquitectónica reconociéndoles de este modo una indudable superioridad teó-

rica y facilitando su influencia sobre los diseños españoles¹².

La siguiente aportación española a los fondos de la academia romana es obra del arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo dieciséis años más tarde. Lois Monteagudo se encontraba en Roma como pensionado de arquitectura junto a Juan de Villanueva desde enero de 1759. Aquí se ocupó en efectuar mediciones de los edificios de la Antigüedad como el Panteón, levantar planos de diversas construcciones de la capital italiana y completar su formación teórica bajo la tutela de Francisco Preciado de la Vega¹³. A finales del año 1764, cuando ya su compañero Juan de Villanueva se encontraba en España, decidió, tal vez por consejo de Preciado, solicitar su ingreso en la Academia de San Lucas. Para ello diseñó una gran iglesia de planta central en forma de octógono inscrito en una cruz griega en la que se destaca un eje principal con el semicírculo correspondiente al ábside y el que describen las columnas del pórtico de entrada en el lado opuesto. El octógono central se cubre con una gran cúpula de tambor muy desarrollado que diferencia con frontones las cuatro fachadas del edificio. El conjunto es de una gran sobriedad con jarrones y esculturas que decoran la balaustrada y el entablamento interior y supone una propuesta interesante en la concepción de la planta, aunque acusa cierta desmesura en el equilibrio de volúmenes¹⁴. El 21 de diciembre de 1764 Lois Monteagudo fue admitido en la academia romana con la categoría de académico de mérito después de que fueran examinados sus diseños¹⁵.

Domingo Lois Monteagudo fue el único arquitecto español que obtuvo la titulación en la Academia de San Lucas durante su estancia en Roma. Ya hemos visto cómo Ventura Rodríguez no viajó a Italia y más adelante veremos cómo tampoco lo hicieron Olivares ni Vélez. Es decir, el prestigio conseguido por la obtención de un título académico, desde España, facilitado por la cultura arquitectónica eminentemente proyectista del siglo XVIII, se consideraba cada vez más como un posible sustituto del viaje a Roma y fue intentado por maestros bien preparados a los que el desplazamiento resultaba excesivamente gravoso.

9. Carlos Sambricio ya ha aclarado hace algunos años que el título concedido a Rodríguez por la Academia de San Lucas fue de «Gracia» y no de «Mérito» por no haber aportado los dibujos para el examen de su capacidad, *op. cit.*, p. 154. Sin embargo, primero Ceán (Apéndice a las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, reed. Turner, Madrid, 1977, p. 238) y, más tarde Luis Pulido y Timoteo Díaz que publican un título firmado por Luigi Vanvitelli (*Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España*, Madrid, 1898, p. 39) insisten en su nombramiento como Académico de Mérito en el año 1747 cuando aún no había enviado los planos que se conservan en la academia romana. Solamente Jovellanos (*Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*, Madrid, 1790, pp. 75-76) habla de un «diploma de académico de mérito y justicia» aunque mantiene la fecha de 1747.

10. «Avendo il sigr. d. Bonaventura Rogriguez Architetto al servizio di Re Cattolico di Spagna mandati i disegni di sua mano che giunsero poco prima della Festa del Glorioso S. Luca accompagnati da una di lui officiosissima lettera di ringranziamento all'Accademia al avendo con cio' il medemo adempito quanto prescrivono i nostri statuti, si e ordianto al sigr. segretario gli faccia il diploma secondo il consueto a favore del med. et il tutto si consegnì al sigr. Agostino Masacci p. mezzo del quale sono stati consegnati li sudì. disegni e lettera alla nostra Accademia (...), AASL, *Libro de Decreti*, vol. 50, fol. 126 vº. En la reunión del 15 de diciembre de 1748 se comunica que el diploma con el

nombramiento de Rodríguez ya había sido entregado a Masucci junto con una carta contestando a la misiva del arquitecto, *ibidem*, fol. 127v.

11. La formación teórica de Ventura Rodríguez como deudora del barroco romano del siglo XVII fue analizada por Fernando Chueca en su magnífico artículo «Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana», *AEA*, n. 52, 1942, pp. 185-210. Por su parte, Carlos Sambricio relaciona la propuesta de Rodríguez con la obra de Bernini, Fontana o Maderna y considera que refleja «un ideal arquitectónico caduco y sin interés», *op. cit.*, p. 155. Para consultar los planos custodiados en la Academia de San Lucas véase Paolo Marconi, Ángel Cipriani y Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell' Archivio Storico dell' Accademia di San Luca*, 2 vols., De Luca Editore, Roma, 1974. Los diseños de Ventura Rodríguez figuran con los números 2.169, 2.170 y 2.171.

12. Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, p. 583.

13. En la monografía que Luis Cervera dedicó a este arquitecto pueden consultarse datos muy interesantes sobre su estancia en Roma, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1985, pp. 22-26.

14. Los diseños fueron reproducidos por Paolo Marconi, *op. cit.*, con los números 2.151, 2.152 y 2.153 bajo el epígrafe «Progetto di una chiesa a pianta centrale». También Luis Cervera, *op. cit.*, pp. 23, 24 y 25.

15. Luis Cervera, *op. cit.*, p. 26.

Tras Monteagudo el siguiente español es pretender el título de académico de mérito por la Academia de San Lucas fue el gaditano Miguel Olivares Guerrero. Había aprendido arquitectura en Cádiz del maestro Cayón que representaba en la ciudad la práctica barroca a lo largo de toda la primera mitad del siglo. Aquí trabajó junto a José Torcuato Benjumea e intervino en diversas labores en la catedral; además fue aparejador de las obras de la colegiata de Jerez y obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la Real Academia de San Fernando¹⁶. En el año 1792 envió un diseño a la academia romana para que le fuera concedido el título de académico de mérito. En un principio los italianos muestran algunas dudas para atender la petición de Olivares, tal vez porque el proyecto presentado no tenía suficiente calidad, pero finalmente deciden admitirlo con el grado de mérito tras haber comprobado que poseía un título semejante expedido por la institución madrileña¹⁷.

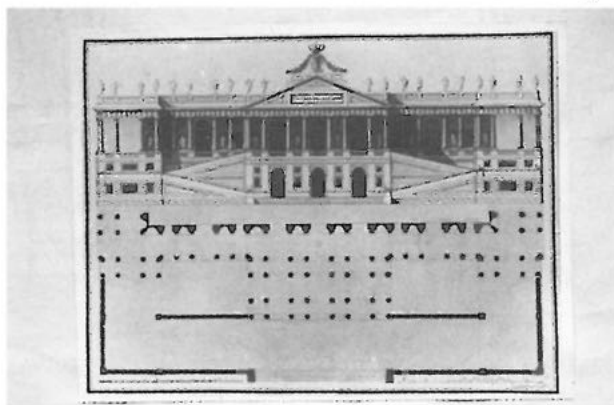
El diseño presentado por Olivares a la academia romana es la fachada de unas casas consistoriales¹⁸. En la misma hoja aparecen la planta y el alzado del edificio. Este se compone de dos plantas. La inferior está subordinada al desarrollo de una gran escalinata que parte del cuerpo central pero inmediatamente se desdobra en sendas rampas a derecha e izquierda que cambian de dirección tras el rellano para converger en la segunda planta. Sus muros se decoran con un suave almohadillado. El cuerpo central de la fachada, flanqueado por la escalinata, adquiere una formulación particular. Se adelanta ligeramente del resto disponiendo en el primer piso un verdadero bosque de columnas para soportar el sobrio frontón que preside la fachada. Bajo él las columnas toscanas sostienen un entablamento muy clásico con friso de metopas y triglifos aunque los intercolumnios se subordinan a la amplitud de los accesos al interior del edificio. Los elementos ornamentales están limitados a un gran número de esculturas dispuestas en nichos en el primer piso o sobre la cornisa y al escudo colocado sobre el frontón central. Por último resulta muy llamativa la doble hilera de columnas que se esboza a ambos lados del edificio y que parecen sugerir una construcción totalmente rodeada por una amplia logia a semejanza de la fachada principal.

Este proyecto le valió a Miguel Olivares la obtención del título de académico de mérito y aunque su brillantez de factura sea menor que los anteriores su propuesta incide con mayor decisión en la línea clasicista propia de la última década del siglo. Pese a todo ya hemos dicho que las resistencias para su aceptación en la academia ro-

mana sólo pudieron ser salvadas con la presentación de su título madrileño.

Algunos años después que Olivares hubiera obtenido su graduación otro arquitecto andaluz, Cayetano Vélez, solicita a la Academia de San Lucas ser admitido como individuo de mérito. Vélez era natural de Jerez de la Frontera donde ejerció como arquitecto municipal desde 1799. En 1809 consigue la plaza de arquitecto municipal de Sevilla compitiendo con José Echamoras y el propio Miguel Olivares. Éste, no obstante, sabía que Vélez no era arquitecto titulado y presenta la correspondiente reclamación que es salvada por Cayetano mostrando un certificado de la Academia de San Fernando donde se decía que había aprobado las pruebas en el año 1799. Olivares, bien relacionado en los medios académicos, perseveró en su denuncia y en 1816 se demostró que Vélez nunca había sido aprobado como arquitecto por el centro madrileño por lo que fue destituido de su cargo como arquitecto mayor de Sevilla en 1819, a pesar de haber obtenido por fin su título el año anterior¹⁹.

Cayetano Vélez pide su ingreso en la academia romana en el mes de noviembre de 1815 mediante una carta donde expone como único mérito su cargo en la ciudad andaluza. Sin embargo, no acompaña la misiva con ningún proyecto y por ello los académicos italianos le reclaman algunos diseños para poder valorar su capacidad²⁰. Vélez cumple la solicitud y al año siguiente envía tres dibujos para someterse al examen de la Academia de San Lucas. No obstante, tampoco en esta ocasión puede ser admitido debido en primer lugar a que Vélez no remitió sus planos libres de gastos por lo que no podían ser retirados del correo²¹ y, en segundo lugar, a que cuando éstos llegan a la academia en 1817 se había cerrado el número de académicos de mérito²². Pero en atención a que



Proyecto para la fachada de unas Casas Consistoriales. Miguel de Olivares, año 1792

16. Carlos Sambricio, *op. cit.*, pp. 385-386.

17. «Non oftante che antecedte. fofre reftaba indecifa li ammfifione y accademico. di merito del fige. D. Michele Olivares di Cadice Archt. nettavia aviendo dimoftrado efere accademic di Sto. Ferdinando in Madrid —e stato percio ammfefo, e fixor— dinato, che gli si fepedisca la Patente da lui ftefso richiesta (...), AASL, *Libro de Decreti*, vol. 54, fol. 136 vº. Los trámites tienen lugar duante el mes de septiembre de 1792.

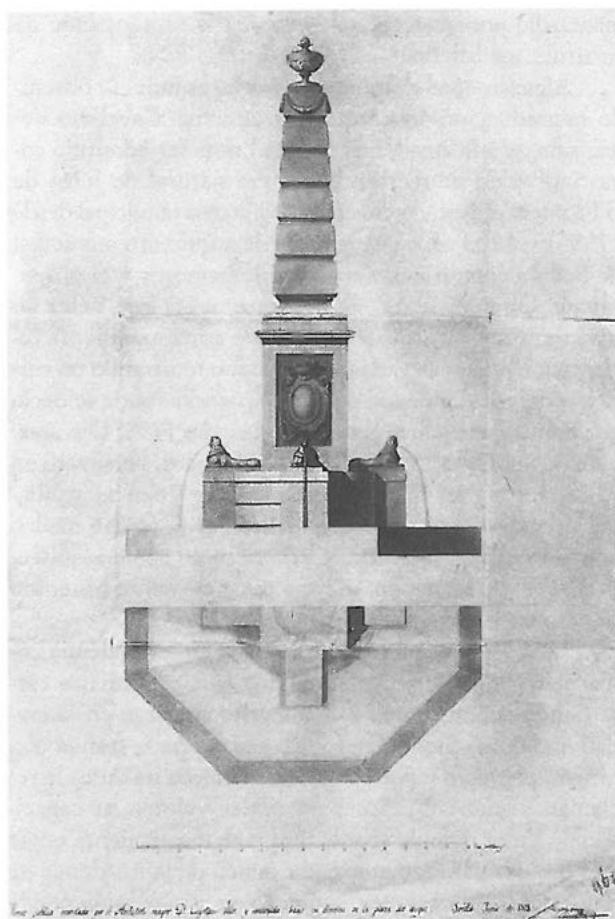
18. El dibujo fue reproducido por Marconi, *op. cit.*, con el número 2.158 y bajo el epígrafe erróneo de «Progetto di un mausoleo». El diseño no tiene fecha y está firmado por Miguel Olivares con la siguiente leyenda: «Delineado, Por el Architecto, Acaco. de Meto. de la Rl. de Sn. Fedo. Dn. Miguel de Olivares Guerrero». También Carlos Sambricio refiere su existencia, *op. cit.*, p. 386.

19. Sobre Cayetano Vélez y su obra en Sevilla véase José M. Suárez, *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1986, pp. 44-47.

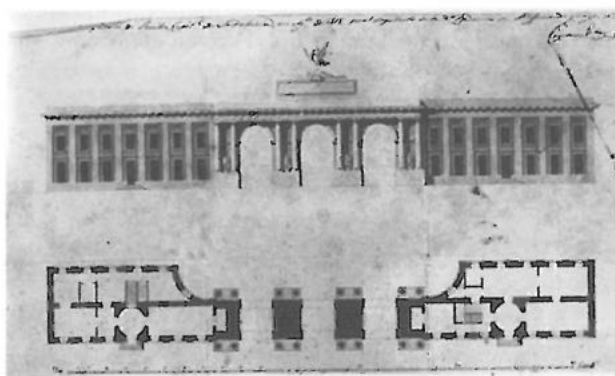
20. «Essendomi stata comunicata da sig. V. Presid. una lettera dell' Architetto spagnuolo sig. Velez direttore delle Reali Fabriche di Siviglia, di consenso del medesimo gli ho notificato in risposta l'uso inveterato di questa nostr' accada. di non ammettere alcuno fra gli accademici dime-rito, per distinto e conosciuto che sia se non dopo l'esibizione di qualche sua opera che serva a giustificare ai presenti e futuri il merito del candidato e la sua ammissione (...), AASL, *Registro delle Congregazioni di Belle Arti dell'anno 1812-1814-1815-1816-1817-1818- 1819* vol. 59, fol. 59 vº.

21. AASL, *Registro delle Congregazione Economica de 1813 a 1819*, vol. 58, fol. 52. Acuerdo del día 29 de diciembre de 1816.

22. *Ibidem*, vol. 58, fol. 58. Acuerdo del día 6 de julio de 1817.



Proyecto para una fuente pública construida en la plaza del duque de Sevilla. Cayetano Vélez, año 1813

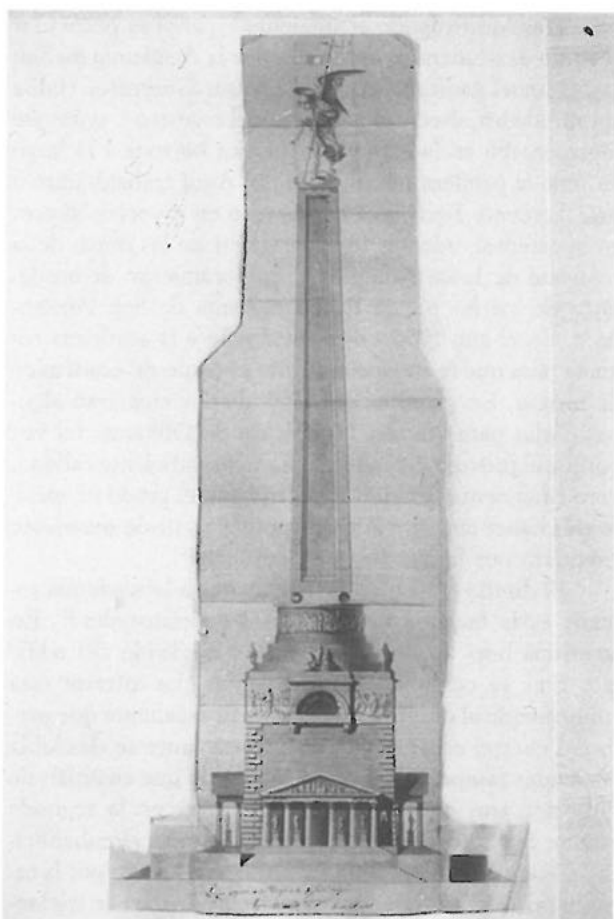


Proyecto para un pórtico en el paseo público de Sevilla. Cayetano Vélez, año 1815

había solicitado el ingreso con anterioridad se decide considerar su petición²³. El examen de los mismos tiene lugar en marzo de 1818 y no son considerados «suficientemente dignos» para un académico de mérito por lo que se resolvió otorgar a Vélez el título de académico de honor²⁴.

23. «(...) dopo essersi chiarito che la sua intenza e anteriore alla legge dei 4 Maggio dell'anno acorso in cui fu limitate el n° degli accademici di merito indigeni ed esteri, e dopo che egli ha incavicato il sig. Tolva Colonnelle Ordinatore in Napoli a pagarse la somma necessaria per l'estrazione del Pacco dalla regia posta (...), ASSL, *Registro delle Congregazioni de Belle Arti dell' Anno 1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819*, vol. 59, fols. 58 v°-59.

24. ASSL, *Registro delle Congregazione Economica de 1813-1819*, vol. 58, fol. 65 v°.



Proyecto para un Triunfo a la Sagrada Religión. Cayetano Vélez, año 1815

De los tres planos remitidos por Cayetano Vélez a la Academia de San Lucas dos son diseños no realizados y uno corresponde a un proyecto fabricado según sus trazas. Este último, una fuente construida en la Plaza del Duque de Sevilla, está fechada en el año 1813²⁵. Consta de cuatro esfinges dispuestas sobre pedestales y colocadas simétricamente en torno a un núcleo prismático que soporta un obelisco anillado con un florón en su vértice. El agua manaría de los caños engastados en las bocas de las esfinges sobre un pilón de forma octogonal.

El proyecto que sigue a la fuente de la Plaza del Duque en orden cronológico es un gran pórtico diseñado para un paseo público de Sevilla en agosto de 1815²⁶. Se compone de un cuerpo central formado por tres arcos practicables dispuestos entre parejas de columnas toscanas que soportan un friso clasicista y dos cuerpos laterales semejantes. En el plano de Vélez se nos ofrece la planta y el alzado principal que actuaría como fachada mientras que el alzado posterior daría al interior del paseo. Destaca la reticulación de los vanos de los cuerpos laterales por

25. Paolo Marconi, *op. cit.*, n. 1.929. «Fuente pública inventada por el Architecto mayor D. Cayetano Vélez y construida baxo su dirección en la plaza del duque. Sevilla junio de 1813. Cayetano Vélez».

26. Paolo Marconi, *op. cit.*, n. 2.253. «Ynventado par. el paseo publico de Sevilla. Capitl. de Andalucia, en Agto. de 1815, por el Arquitecto de la Rl. Academia de Sn. Fernando y mayor pr. S.M. Cayetano Vélez».

unas sobrias pilastras que recorren el muro y la zona bajo la cornisa. Los elementos escultóricos se reducen a las estatutas colocadas entre las columnas y la que se sitúa sobre el ático portando una trompeta.

Por último, Cayetano Vélez presenta el proyecto de un «triunfo a la Sagrada Religión»²⁷. Se trata de un confuso monumento conmemorativo en el que se combinan recursos arquitectónicos y escultóricos con una innegable fantasía. Su marcado carácter de ejercicio o ensayo queda patente en la leyenda que lo acompaña donde el autor lo denominada «ligero apunte». Está presidido por una gran escalinata que da paso a cuatro fachadas de templo clásico situadas en cada una de las caras del prisma central. Este ofrece sus aristas decoradas con almohadillado y en su banda superior se esculpe un relieve de temática religiosa sobre el que se disponen una serie de gradas circulares y un nuevo relieve en este caso labrado sobre un cuerpo cilíndrico. El conjunto se remata por un obelisco en equilibrio inestable sobre cuatro esferas que sirve como soporte a un ángel gigantesco. Aunque el dibujo no refleja más que un diseño con escasa voluntad de realización práctica es una propuesta un tanto desfasada en un momento en que la arquitectura conmemorativa avanzaba hacia una mayor abstracción, claridad compositiva y utilización de formas geométricas elementales marginando cada vez más la figuración. Por ello no resulta extraño que el proyecto de Vélez para el monumen-

to en memoria de los héroes caídos el Dos de Mayo fuese orillado en beneficio del de Isidoro González Velázquez representante de un gusto más avanzado²⁸.

Cayetano Vélez buscó en la Academia de San Lucas la confirmación de unas aptitudes que se le estaban cuestionando en Sevilla a causa de su falta de titulación.

Sin embargo, la calidad de sus diseños no fue suficiente para lograr la certificación de académico de mérito y el nombramiento «de honor» llegó cuando ya había sido apartado de su cargo.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas el recurso a la Academia de San Lucas suele estar motivado por el deseo de obtener una titulación prestigiosa que en algunos casos se ve como sustitutiva del viaje a Roma pero en la práctica no puede encubrir la insuficiente formación teórica de aquellos que no se hubieran desplazado a la capital italiana. En el mejor de los casos el reconocimiento aquí obtenido era simplemente la confirmación de un prestigio ya consolidado en España y cuando esto no era así el examen de los diseños presentados solía ser más riguroso.

27. Paolo Marconi, *op. cit.*, n. 1.930. «Ligero Apunte de un Triunfo a la Sagrada Religión. Cayetano Vélez. Arquitecto Mayor. Sevilla Septre. de 1815».

28. Cayetano Vélez presentó al concurso un proyecto de rotonda decorada con arquitectura jónica, José M. Suárez, *op. cit.*, p. 47.

LA ACTUACIÓN DE LA ACADEMIA EN LA PERIFERIA: LOS PROYECTOS DE MATEO MEDINA PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE VACARISSAS, EN MANRESA

África Martínez Medina

La relación centro-periferia, en materia estilística, plantea una serie de problemas que se desarrollarán a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y ponen de manifiesto el fuerte centralismo que emana del poder establecido.

El estado sustituye así a cofradías, gremios y cabildos, delegando en las propias corporaciones de la Academia el derecho a censurar o aprobar todas aquellas obras, tanto públicas como privadas, que puedan tener una repercusión social¹. Así pues, la Academia se implica directamente en la creación de un arte oficial impuesto por el centralismo borbónico, sustentado en la idea o convicción que ella era la única poseedora de normas imperativas del buen gusto², concediéndosele también, al mismo tiempo, tareas legislativas.

Ella es la elaboradora de una estética que responde, fundamentalmente, a los principios de la restauración neoclásica que se consolida tras el debate de denuncia contra el barroco y la rocalla, a lo que no es ajeno, tampoco, la preocupación por el estudio intelectual y la observancia de la regla, fascinación de todos los teóricos³. Recordemos la gran actividad editorialista de la academia que con sus traducciones permitió la divulgación de textos y tratados de gran relevancia a partir de los cuales construirá su propio lenguaje y código arquitectónico.

Este último aspecto teórico tuvo gran importancia en la consolidación de un neoclasicismo, que aunque aparentemente con cierta unidad cultural, en su interior subyace de forma latente una variedad ideológica que alcanzaría su punto culminante en las conmociones socio-políticas y estilísticas que se originaron al comienzo de la siguiente centuria.

Son muchas las razones que justificaron este centralismo, el argumento más valioso desde una política ilustrada sería el carácter de «utilidad social» dado a este intervencionismo. Estas razones respaldarían las palabras de Caveda, cuando al referirse a las Academias dice que estas «tuvieron como objeto metodizar la enseñanza, difundirlas por las diversas provincias, formar el gusto del artista y ejercer una saludable censura sobre los proyec-

tos y planes del edificio»⁴. Esta «censura» se llevaría a cabo mediante la difusión de unas reales órdenes que obligaban a consultar a la Academia de S. Fernando todos los proyectos que se hicieran.

El punto de partida de estas actuaciones, «político-estéticas», podríamos situarlas en el reinado de Carlos III, época en la que Mengs, como director de la Academia, actúa como un verdadero dictador artístico. Junto a él, y fiel a sus ideas, actuaría en calidad de secretario A. Ponz de cuyo cargo toma posesión el 1 de septiembre de 1776.

Apenas pasado un año, el 14 de agosto de 1777, «la corporación envía a su magstad una representación para evitar los abusos que se perpetran en materia de arquitectura en las obras que acometen las autoridades eclesiásticas y civiles»⁵, aconsejando que los proyectos pasen por la censura de la Academia. La pretensión era que, desde ahora en adelante, se remitiese a la Academia todos los diseños de las fábricas de los templos para que arquitectos competentes los corrigiesen o los sustituyesen por otros que creyesen más oportunos, en un plazo breve⁶.

En esta súplica, redactada por Pons, se exponía al Rey que mandase prescribir los «desenfrenos» del decorativismo barroco que se había apoderado de iglesias. Invocando, continuamente, al decoro y dignidad que requiere la celebración del culto.

Tras un corto periodo de reflexión, el 25 de noviembre de 1777, el Rey por medio de Floridablanca expide una «Circular» a los Prelados Eclesiásticos del Reino, notificando que pone en manos de la Academia el control de toda la arquitectura eclesiástica. El sancionamiento de este decreto, por parte del Rey, se convirtió en el primer intento de intervencionismo del estado en materia artística, llegando a imponerse a través de él un arte «oficial». Esta actitud no es mas que la consecuencia práctica del pensamiento ilustrado.

A pesar de que esta circular incurría en competencias que eran exclusivas de la jurisdicción eclesiástica, fue bien acogida por las autoridades religiosas como demostraron las respuestas recopiladas por Floridablanca quien se las transmitió a Ponz.

1. Para el estudio de este período ver la obra; Carlos Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

2. León Tello, «Política Académica de Carlos III: Creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», *El arte en tiempo de Carlos III*, C.S.I.C. Madrid, 1989, p. 436.

3. W. Szambien, *Theorie et terminologie de l'architecture a l'age classique, 1550-1800*, París, 1986.

4. J. Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la denominación romana*, Madrid, 1848, p. 506.

5. F. Chueca Goitia, *Varia neoclásica*, Madrid, 1983, 70.

6. Carlos III acusó recibo de la súplica de la Academia a través de Floridablanca al protector de ella d. Manuel Ventura de Figueroa.

De esta forma la Academia se convierte en el símbolo de la ilustración y «va a ayudar a hacer cambiar el aspecto formal de las intenciones de las Artes, variando la enseñanza y dirigiendo los nuevos intereses hacia la difusión de los conceptos de la Razón»⁷. Serían las Comisiones de arquitectos, creadas en 1786 por Arnal y presididas por 'el mismo', las encargadas de vigilar y censurar la totalidad de las obras públicas.

Pienso que en este contexto de censura, de institucionalización, de dirigismo debemos encuadrar los proyectos realizados por Mateo Medina, en 1793, para la parroquia de Bacarissas en Manresa. Ellos son prueba evidente, por un lado, de la institucionalización artística y por otro lado son un testimonio más que se unen a la gran cantidad de intervenciones y transformaciones que en materia de arquitectura religiosa se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII. El interés de estas reedificaciones no sólo hay que abordarlas desde un sentido «cuantitativo», pues fueron muchas las realizaciones en todo el país, sino que hay que verlas, también, desde su puro valor «cualitativo», ya que mientras muchas fueron llevadas a la práctica, otros muchos fueron auténticos proyectos utópicos que nos hacen ver las tensiones y contradicciones que surgen con la penetración del neoclasicismo en España⁸. Ahora bien, no podemos aislar este nuevo espíritu arquitectónico de los nuevos criterios conceptuales que se originan en materia religiosa, se entiende la idea de Dios bajo parámetros más racionales, movidos por unos supuestos y principios religiosos-éticos que tendrían como transfondo el movimiento Jansenista⁹. Que aunque en nuestro país tuvo una manifestación difusa y heterogénea, fue el motor que impulsó la renovación de la arquitectura religiosa de esta segunda mitad del siglo XVIII, dando lugar a un marco idóneo impuesto por las exigencias de una religiosidad más racional e ilustrada, y por supuesto más acorde con los nuevos tiempos.

Encuadrado en estas vías; codificación académica e institucionalización y nuevos conceptos religiosos se sitúan los dibujos para la iglesia de Bacarissas, en donde el artista se ha convertido en portavoz de un problema no sólo estilístico sino conceptual.

La realización de este proyecto, como muchos otros que se llevaron a cabo, sigue el desarrollo impuesto por una burocracia lenta que con sus demoras hace que los trámites a veces se alarguen demasiado.

En esta ocasión la fecha de partida es en 1790, año en que «Jayme Ubach» e «Isidro Condal», como comisionados del ayuntamiento de Bacarissas, formalizan su petición al Consejo para promover la construcción de la nueva iglesia¹⁰, por encontrarse la anterior «ruinosa». Por lo tanto no se pretende una «intervención» sino una reedificación, ya que se pretende que la nueva construcción

sustituya al antiguo edificio, obligado por su estado a su entera demolición. En esta petición se expone, también, que los gastos se sufragarán con los medios y arbitrios que ellos mismos propusieron. De esta forma se acordó imponer a cada individuo del pueblo un real por cada carga de vino, otro por cada cuarterón de trigo, otro por la aceituna y por último otro por la sal durante un periodo de cinco años, al término de los cuales se esperaba ver construida la iglesia¹¹.

La petición o instancia irá acompañada de un expediente que se formalizó, en el año 1791, por Jayme Ubach, en el cual se hace constar que el reconocimiento, mediciones del terreno y proyección del edificio correría a cargo del arquitecto José Seitjás (Ver Fig. 1)¹². José Seitjás realizó el diseño de la planta, elevación de fachada e interior de la iglesia. Su proyecto, realmente, no podía ser aceptado ya que estaba totalmente en desacuerdo con el arte oficial academicista, su interior resultaba anacrónico para la época, su fachada incurría en adornos impropios de un templo. Tras el seguimiento de los trámites oportunos, el 13 de agosto de 1792, la Comisión de arquitectura representada por el arquitecto Luis Paret notifica la no aceptación del proyecto basándose en «la mala forma y el gusto bárbaro de cuanto se halla manifestado en el expresado plano lo cual hacen desaprobable el proyecto»¹³, e indica la necesidad de que los interesados en dicha reedificación se «valgan de un profesor» que forme nuevo proyecto.

A partir de este momento la elección del nuevo arquitecto corre a cargo del Consejo, quién solicita el encargo, como es habitual, a un arquitecto vinculado con la Academia como es el caso de Mateo Medina. Quizás la designación vino ya propuesta por la propia Academia, coincidiendo en que Sabatini es en estos momentos director de la academia y pudo proponer a un arquitecto formado por él¹⁴.

Mateo Medina, aunque formado por Sabatini y discípulo suyo, su formación es netamente neoclásica, abordando los problemas teóricos con claridad y con verdadera preocupación por las realizaciones concretas. Como muy bien ha estudiado Carlos Sambricio él es un exponente, de manera irónica, de esa dualidad que se establecía en el maestro: su práctica clasicista y la educación de sus alumnos formados en un saber neoclásico del que, paradójicamente, el maestro nunca participó.

El proyecto consta de cinco dibujos recopilados en un álbum, fechado en 1793, por los que cobró 5.000 reales. En todos ellos figura la firma de Luis Paret como representante de la Comisión de arquitectura. El álbum contiene al final una nota aclaratoria, del propio autor, en la que advierte las razones por las que no ha creído oportuno realizar plano de los cimientos, de los perfiles de la cornisa y «demás ornatos arquitectónicos»¹⁵, ya que en

7. Carlos Sambricio, «Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la academia de San Fernando de Madrid», *Rev. Goya*, n. 147, Madrid, 1978.

8. F. Chueca Goitia, *La Arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*, Archivo Español de Arte, 1949.

9. A. Rodríguez G. de Ceballos, «La Reforma de la Arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, nn. 12-13-14, Madrid 1988, p. 115.

10. AHN, Sec. de Consejos, leg. 22.886, exp. 47.

11. Ídem.

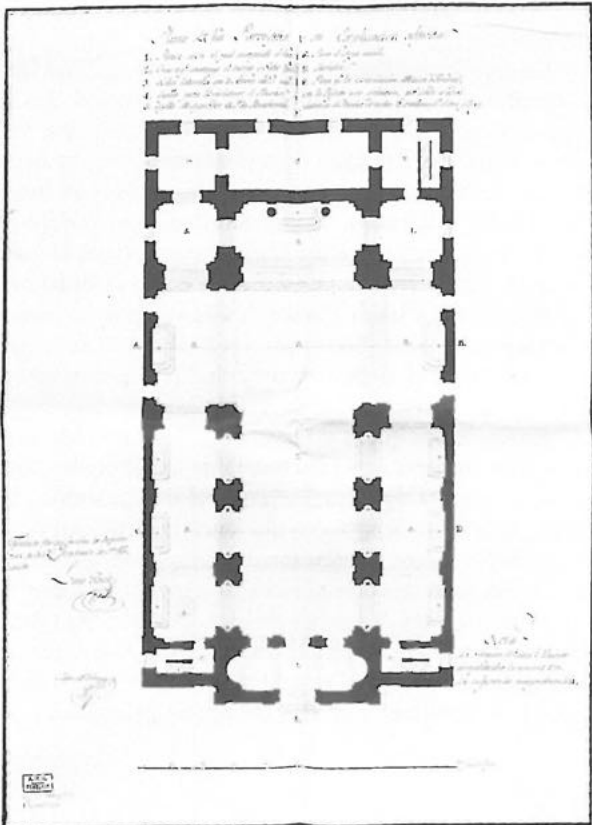
12. «Planta y perfil de la iglesia del Poble de Bacarissas», 640 x 470, tinta negra y aguadas de colores AHN Sec. de Consejos, plano n. 260.

13. AHN, Sec. de Consejos, leg. n. 22.886, exp. 47.

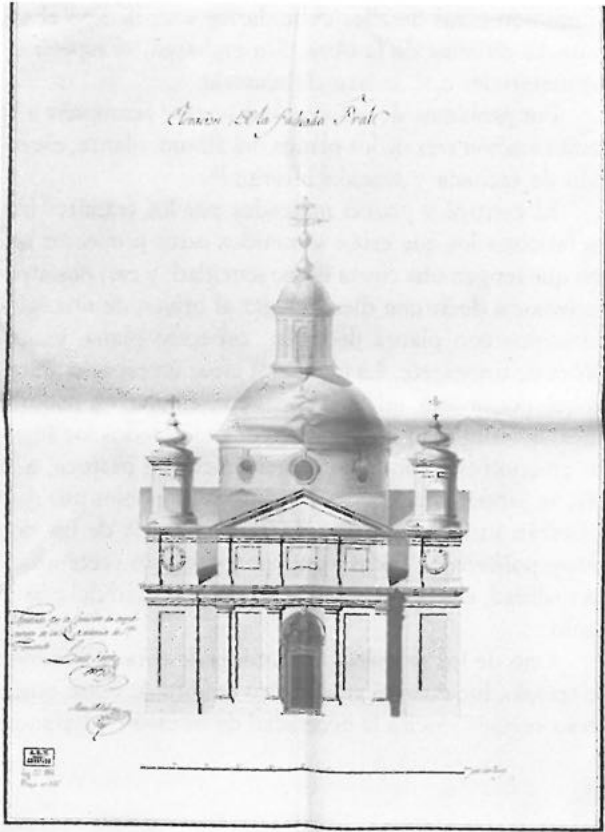
14. Carlos Sambricio, *La arquitectura española* (obra citada), p. 187.

15. *Demostración Geométrica de un templo para la parroquia de Vacarissas, Correximiento de Manresa en Cataluña*, AHN, Sec. de Consejos Planos, nn. 254-255-257-258-259.

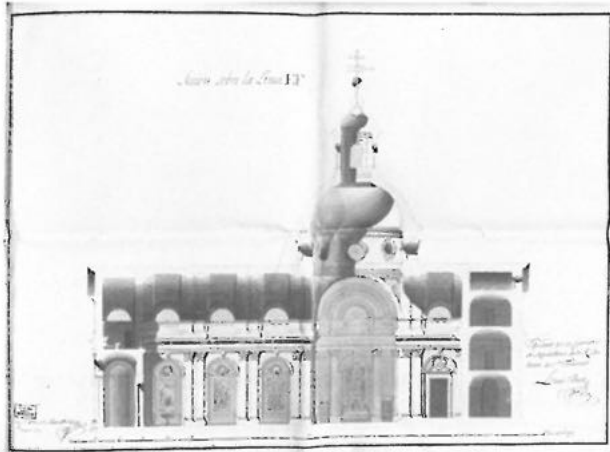
16. AHN, SE de Consejos, plano n. 254.



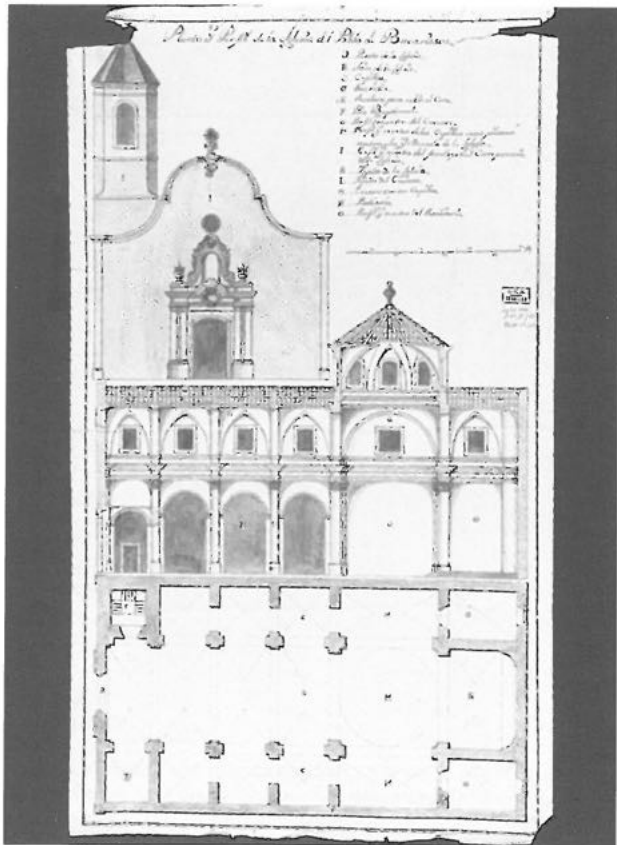
AHN. Sección de Consejos, plano n. 254



AHN. Sección de Conejos, plano n. 255



AHN. Sección de Consejos, plano n. 258



AHN. Sección de Consejos, plano n. 260

FIG. 1

su opinión estos detalles debe darlos a su tiempo el arquitecto director de la obra. Sin embargo, si especifica los materiales que se han de emplear¹⁷.

Por problema de espacio únicamente acompaña a la comunicación tres de los planos del álbum: planta, elevación de fachada y sección interior¹⁸.

El control y pautas marcadas por los trámites burocráticos a los que están sometidos estos proyectos hacen que tengan una cierta homogeneidad, y casi nos atreveríamos a decir que dieron lugar al origen de una iglesia «tipo» con planta de salón, cabecera plana, escasa altura de torres, etc. La idea sería crear un espacio abierto que permitiera, además de su contemplación panorámica, la visibilidad del altar mayor desde todos los ángulos en contraste con la compartimentación barroca, a la vez, se proponía el empleo de materiales nobles que dignificarán su interior a los que se les dotaría de un rico efecto polícromo. Todas estas connotaciones pretendían, en realidad, conformar la idea de superioridad del nuevo estilo.

Uno de los grandes promotores de esta nueva idea de templo, fue nuestro gran crítico erudito A. Ponz, quién en su «viage» suscita la necesidad de interiores diáfanos,

con coros de menor tamaño de sillería móvil y acoplados al presbitario.

En esta misma línea se pronuncia el Marqués de Ureña, hombre extraordinariamente culto y erudito. En su obra, dedicada a la Academia, sobre Arquitectura, Ornato y Música del templo¹⁹, exponía también, la necesidad de acabar con los «halagos» a los sentidos en beneficio al culto a la razón, despreciando el «gusto del vulgo». En la segunda parte del libro, recomendaba la vuelta a la basílica cristiana primitiva tal como la descubría el abate francés Claude Fleury²⁰, una vez más se insiste en la idea de espacio abierto con coros al fondo de la iglesia, rodeando al altar mayor, como había sido costumbre en la iglesia primitiva.

Entendemos que la intervención de Mateo Medina no sólo encierra una idea nueva de arquitectura, sino que adquiere una significación especial si atendemos a los nuevos valores conceptuales que encierra este nuevo tipo de templo. Estos diseños son un ejemplo de iglesia neoclásica, desnuda de todo ornamento que no emanase del uso correcto de los órdenes y de la proporción. Al mismo tiempo hay que ver en ella el resultado de unas reformas ideológicas y conceptuales que mueve el Jansenismo en su afán de retornar a la idea de iglesia primitiva.

17. «Allado el terreno firme con arreglo a lo dicho se construirán los cimientos con mampostería ordenada; esto es con pedernal de buena calidad y mezcla de cal y arena (1) en bancos de dos pies y medio de altura enrasados con sus berdegos... (1) Vitruvio, lib. 1, cap. 5 /Alberti Lib. 2 cap. 11/ Palladio, lib. 1, cap. 5. Madrid 28 de diciembre 1793.

18. Planta de la Parroquia, 640 × 470, tinta negra y gris. Elevación de Fachada, 640 × 470, tinta negra y gris. Secc. sobre la línea

EF. 640 × 470, tinta negra y gris. Todos ellos están firmados por Mateo Medina. AHN, Secc. consejos planos nn. 254, 255, 258 respectivamente.

19. Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, 1785.

20. Claude Fleury, *Moeurs des israelites et des chretiens*, traducido, Madrid 1759.

A PROPÓSITO DE LO PERIFÉRICO EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

(La oposición entre Salvador Dalí y Sebastià Gasch.)*

Joan M. Minguet Batllori

Hay conceptos que, semánticamente, se definen por sí solos. Sin embargo, los hay que necesitan de la ayuda de otros conceptos para recuperar todo su sentido. El término «periferia» sería uno de estos últimos. Su significación resplandece con mayor claridad cuando le oponemos su antónimo: «centro». En efecto, lo «periférico» viene definido en contraposición a lo «céntrico». El contorno existe en función de algo que ha existido previamente y que le ha dado origen, le ha dado el ser.

Si trasladamos esta oposición semántica al terreno del arte, del arte de vanguardia, la existencia de una periferia requiere que ésta lo sea respecto a un cierto centro neurálgico de producción. Las vanguardias artísticas del siglo XX se manifestaron a través de sucesivos centros neurálgicos de producción de sentido, teórico o creativo: Milán, Dresde, Múnich, Zurich, Berlín y un largo etcétera que incluye la omnipresencia de Nueva York (sobre todo en lo que conocemos como «segundas vanguardias») y del París anterior al estallido de la segunda guerra mundial. París fue «centro» de producción respecto a muchos lugares que, radialmente, se convirtieron en su periferia, en núcleos influenciados, en grados no semejantes pero generalmente importantes por la acción y la práctica creativa que se vehiculaba desde allí.

La vanguardia española ha sido históricamente periférica. Ya desde los primeros tiempos fue a remolque de los distintos centros de producción y de la puntual acción mediadora de unos personajes que ejercían de puente de contacto o de correa de transmisión de lo que ocurría en aquellos núcleos. Rafael Barradas, por ejemplo, con su llegada a Barcelona en 1914, hizo conocer el Futurismo a la cultura catalana, especialmente al poeta Joan Salvat-Papasseit y al pintor Joaquín Torres García. Sumido en aquel entonces en el clasicismo «noucentista», Torres-García tardó aún cuatro años en digerir y asumir la información que le había traído su compatriota Barradas y reciclarla hacia el arte de vanguardia. Por otra parte, Vicente Huidobro llega a Madrid en 1918 (donde había ido a parar igualmente Rafael Barradas) y al temario y al conceptuario futurista agrega información de primera mano sobre el París del primer Dadaísmo y del proto-Surrealismo. Más tarde, Buñuel y Dalí, con su llegada secuencial a París, realizan una tarea similar de correa de transmisión de los presupuestos y de los propósitos surrealistas. Otros canales de información eran hemerográficos, sobre todo a través de aquellos personajes que recibían revistas determinantes del momento («L'Esprit Nouveau», «Dada», «La Revolution Surrealiste»...), lo cual

les permitía decodificar, vehicular o transmitir lo que se cocía en otras partes del mundo. Serían los casos, con matices, de Guillermo de Torre, Sebastià Gasch, M. A. Casanyes, el primer Salvador Dalí, Foix, Gómez de la Serna y tantos otros...

¿De qué sirvieron estos contactos y estas informaciones, en ocasiones efímeras y puntuales? En el terreno de las ficciones optimizadoras, las vanguardias españolas hubiesen podido convertirse en sucursales más o menos fieles o fidedignas de los «ismos» que habían nacido fuera de aquí y que recibían un eco particularmente relevante. Pero esto no funcionó así, los vanguardistas españoles se recluyeron en actitudes difusas, regionalistas y no se plantearon unos movimientos autóctonos y cohesionados o una participación activa de los centros de expansión. O no lo consiguieron. El ejemplo del Ultraísmo es sintomático: el propio Dámaso Alonso lo definió con ajustadas palabras: «El Ultraísmo se puso ropas usadas, y casi todas hechas fuera de casa». El movimiento ultraísta no tuvo en España capacidad de creación propia e, incluso cuando asimilaba actitudes foráneas, no hacía más que caer en un eclecticismo con poca personalidad. Tampoco las primeras vanguardias catalanas tuvieron independencia y cohesión suficiente como para aportar registros relevantes. El poeta y crítico Josep M. Junoy, aún manteniendo contactos con el Futurismo italiano, que cultivó literariamente, no se planteó una repercusión inmediata en el movimiento. Lo mismo ocurre en el caso de Joan Salvat-Papasseit. Sus obras eran conscientemente centrípetas o endogámicas. Incluso un personaje como Josep Vicenç Foix, escritor que conecta rápidamente, primero con el Dadaísmo francés y más tarde con el Surrealismo, pegando desde la periferia barcelonesa un trabajo literario de cariz onirista similar al que, coetáneamente, realizaban Philipp Souppault o Paul Eluard en el centro francés, no consigue una mínima repercusión en los centros de producción o de articulación de la vanguardia. De hecho, Foix no consiguió ni ha conseguido con posterioridad a su muerte su ingreso en el Sistema Institucional de la Cultura a causa, por un lado, de la imposibilidad de acceder a la Institución desde culturas minoritarias y con nulos resortes políticos para su fomento, como la catalana, y por otro, por su, escribiríamos, militancia en la periferia, a pesar de haber tenido oportunidad a través de su amistad con Dalí o de los contactos directos que

* Este trabajo forma parte del programa sectorial número PB87-0833-C04-01.

mantuvo con Eluard, de haber formado parte del mismo centro.

Las vanguardias españolas no acabaron de militar explícita y concluyentemente en las corrientes artísticas o literarias con las que mantuvo contactos o en las que se inspiró. No es de extrañar, en este sentido, que la mayoría de personajes o de revistas de vanguardia muestren siempre un vagar entre el formalismo vanguardista y un clasicismo recurrente y en ocasiones cerril, empezando por Gómez de la Serna y acabando por el mismo Foix. Fue precisamente el poeta catalán quien escribió un conocido verso, «M'exalta el nou i m' enamora el vell» (Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo), que encierra en su enunciado esta dialéctica entre la vanguardia y la tradición. Entre otras cosas, esta presencia de lo normativo o clásico, es uno de los motivos por los que los cenáculos vanguardistas españoles no abandonaron su condición de periferia casi obligada. Esta condición no se vio alterada con las fortuitas visitas que los representantes de los centros de producción hacían a España, estas visitas no sirvieron para fortificar grupos más cohesionados, con mayor volición céntrica, no «periferista». Así, las apariciones en nuestro país de Stravinski, Marinetti o Breton, por poner unos ejemplos, no sirvieron para aglutinar esfuerzos en contra del clasicismo cultural español, o en contra del Sistema Institucional de la Cultura imperante en España. Más aún, exposiciones como la de arte cubista de 1912 en la Galería Dalmau de Barcelona, la edición de la revista «391» en Barcelona en 1917 a raíz de la presencia de Picabia en la capital catalana, o la exhibición en Madrid del cine de vanguardia europeo a través del Cine-Club Español fueron ocasiones perdidas, respectivamente, de cara a la consecución de una pintura que a principios de la segunda década del siglo intentase, aunque solo fuese, plagiar el incipiente cubismo; con la finalidad de encontrar un grupo de intelectuales que colaborase en publicaciones como la de Picabia y divulgar su espíritu rebelde y claramente opuesto en aquel entonces al SIC; o encontrar realizadores que encaminasen su trabajo cinematográfico hacia la búsqueda de nuevos caminos contrarios a lo que Noel Burch ha denominado el Modo de Representación Institucional del cine. Muy al contrario, la contemplación de la pintura cubista y la reflexión que esta contemplación originó en personajes como Ors, Junoy, Folch i Torres, etcétera, no repercutió en el encastado panorama pictórico catalán, aferrado al clasicismo normativista más recurrente. Tampoco los vanguardistas literarios (Salvat, Junoy...) se relacionaron con el proyecto de Picabia y sus revistas y, así las publicaciones lideradas por Salvat engendraron un eclecticismo similar al ultraista: un plato con condimentos reunidos de dis-

tintas tendencias y sazonado y cocinado con la ortodoxia más pulcra. Finalmente, tampoco el cine español se acogió no ya al experimentalismo formalista sino que incluso rehuyó cualquier posible contacto con lo que significaba aquella aproximación.

Sentado el tradicional periferismo de la vanguardia española, su nula participación en los centros de producción creativa o de articulación teórica de la vanguardia (entendida como oposición cultural y artística al SIC imperante), acojámonos ahora a un núcleo de vanguardia significativamente conocido: el del grupo formado alrededor de la revista catalana «L'Amic de les Arts»¹. Aquella revista tuvo cuatro pilares fundamentales: uno menor, Lluís Montanyà, a pesar de la oportunidad y sagacidad de algunos de sus críticas literarias o de sus defensas de modernidad (por ejemplo alabando el jazz en un momento en que era denostado por la cultura catalana más institucionalizada). Otro, Josep V. Foix, que supo quedar siempre en un segundo plano a pesar de influir en el grupo más determinadamente de lo que pueda parecer². Los dos restantes, Salvador Dalí y Sebastià Gasch, fueron los que, más diáfananamente, durante dos años aproximadamente se convirtieron en los máximos difusores de los aires de vanguardia europeos y en los más acérrimos provocadores de la cultura catalana (en según que casos con prolongaciones geográficas) del momento. Porque Montanyà o Foix limitaban su escritura o su acción vanguardista a su colaboración en «L'Amic de les arts» o en alguna otra publicación de menor transcendencia, desarrollando paralelamente en periódicos comerciales, sistemáticos (fundamentalmente en «La Publicitat»), una labor periodística pertrechada en un cierto normativismo, a menudo en el recurrente clasicismo al que hacíamos referencia y que el propio Foix explicitó poéticamente, como ya he dicho. Dalí o Gasch, en cambio, intentaban, cada uno en su ámbito pero a menudo conjuntamente, prolongar su acción provocativa, proclámatica, a los diversos sectores culturales a los que tenían acceso: Dalí exponiendo en la normativa Sala Parés de Barcelona sus primeros y combativos cuadros surrealistas³; Gasch ejerciendo de crítico de arte combativo y rebelde desde las páginas del periódico «La Veu de Catalunya», uno de los más propensos a la solidificación del clasicismo⁴.

Efectivamente, Salvador Dalí y Sebastià Gasch, además de mantener una intensa y bruscamente interrumpida amistad, participaron conjuntamente en diversas acciones y publicaciones que han trascendido a su tiempo como algunas de las muestras más importantes de la vanguardia artística en España. Entre ellas, cabría destacar sus artículos en «L'Amic de les Arts», su presencia en tertulias como la que el pintor Barradas organizó en su se-

1. Editada ficcionalmente en Sitges, puesto que se imprimía en la Imprenta Sabater de Barcelona (el mismo impresor del *Manifest Groc*) y la mayoría de sus redactores no residían en aquella población costera, *L'Amic de les Arts* existió entre 1926 y 1929, con un total de 31 números.

2. En un papel similar al ejercicio por el poeta Joan Brossa en el grupo «Dau al Set». La edición de las obras completas de Foix o su revisión directa en la prensa del momento, da a conocer a un personaje ilustrado, y con gran repercusión en los horizontes culturales catalanes, (vid. especialmente el volumen 4, *Sobre literatura i art*, Eds. 62, Barcelona, 1990). También podemos destacar su amistad con diversos personajes, nacionales y extranjeros, explicitada, por ejemplo, en el epistola-

rio conservado y publicado entre Foix y Dalí, R. Santos Torroella, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix (1932-1936)*, Ed. Mediterrània, Barcelona, 1986.

3. Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí i el Saló de Tardor. Un episodi de la vida artística barcelonina el 1928*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1985.

4. En el estudio «Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)», en el libro de Sebastià Gasch, *Escrits d'Art i d'Avantguarda (1925-1938)*, Edicions Del Mall, Barcelona, 1987, remarqué la activa y rebelde participación de Gasch en periódicos institucionales catalanes.

gundo domicilio catalán o la del Café Colón de Barcelona, su participación en actos como las conferencias pronunciadas en el ateneo «El Centaure» de Sitges... Por encima de todos hay que destacar la redacción y difusión del «Manifest Groc», primera gran articulación de los contenidos vanguardistas que habían penetrado en España hasta aquel momento. En el «Manifest Groc» están concentradas y más o menos digeridas propuestas o contenidos provenientes de los movimientos de vanguardia que hasta aquel momento habían penetrado en el panorama cultural catalán, y español por extensión. Así, en el «Manifest Groc» encontramos aún Futurismo de la década de los diez más o menos adaptado a los nuevos tiempos, Dadaísmo en su estado menos virulento, un precoz Surrealismo y, por encima de todo, grandes dosis de contenido cultural extraído de lo que alguna corriente historiográfica ha definido como Purismo, más concretamente, de lo que Dalí y Gasch, así como buena parte del Ultraísmo, leían en la revista de Amedée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret «L'Esprit Nouveau». En todo caso, Dalí y Gasch en este momento, situados conscientemente en una periferia cultural, la catalana, pero con concomitancias importantes con la española en general (pudiéndose trazar simetrías homogeneizadoras entre lo periférico de la vanguardia española y lo periférico de la vanguardia catalana), recogen aportaciones de distintos centros de producción de vanguardia (aportaciones que, en algún caso serían prontamente absorbidas por el SIC) y las utilizan en un mundo cultural aislado y clasicista/tradicionalista como el catalán/español⁵.

En sus cortos años de productiva amistad, Dalí y Gasch, recogiendo un cierto eclecticismo globalizador, rechazan cualquier corriente de vanguardia, y en tal rechazo incluyen al Surrealismo. Gasch escribía: «Creiem cegament en totes les fortes personalitats. Però hem perdut ja la fe en cubismes, superrealismes, realismes màgics, i en tote els 'ismes' que es puguin presentar en el futur»⁶. Y todo parece indicar que Dalí había compartido durante un período de tiempo esta visión del panorama cultural europeo. El propio Gasch lo reflejaba muchos años después como justificación de su truncada amistad con el pintor⁷. Sin embargo, ya en aquella época, lo que en Gasch se convierte en discurso formalizado recurrentemente, en Dalí deviene discurso retórico. Consciente o inconscientemente, Dalí, mientras se apuntaba a la negación de las tendencias artísticas (a la valoración del pintor por encima de la corriente en la que se engloba), estaba preparando su asalto parisino, dirigido a conquistar un objetivo muy concreto: la cúpula dirigente del Surrealismo. Es decir, a integrarse en una tendencia y, en consecuencia, a contradecir las posturas de Gasch. En primer lugar, Dalí a principios de 1929, había abandonado

en su pintura sus iniciales tendencias clasicistas (que algunos críticos catalanes asimilaban al Noucentisme) y sus posteriores devaneos cubistas para entrar en un mundo propenso al onirismo y coincidente con algunos rasgos de la poética plástica surrealista. En segundo lugar, su pluriactividad cultural, provocadora, tendría un eco mayor en los cenáculos parisinos que en los cerrados ambientes barceloneses, con casi nula repercusión nacional y absolutamente nula en lo internacional. Es por ello que el último número de «L'Amic de les Arts» cabe interpretarlo como una operación autopublicitaria de Dalí, como la tarjeta de presentación que Dalí se imprimió para presentar al grupo de Breton.

Entre el momento de apogeo de la colaboración entre Gasch y Dalí y marzo de 1929 (fecha del último número de «L'Amic de les Arts») se produce un distanciamiento entre ambos personajes que puede interpretarse a la luz del distinto anhelo de incidir en un centro de vanguardia por parte de Dalí o del de quedarse en un punto periférico por parte de Gasch. Distintos anhelos que son fruto, tal vez, de unos dispares grados de confianza en sí mismos. O, finalmente, quizás de un opuesto objetivo estratégico: Gasch se contenta con atentar contra la Institución cultura catalana, impelido por un fuerte y constante sentimiento nacionalista; Dalí, por contra, a la larga prefiere atentar contra las fuentes centrales del SIC, contra la Institución cultural universal, puesto que no tenía ni tuvo nunca, y su testamento lo confirma, ninguna inclinación al catalanismo.

Así pues, existen dos etapas más o menos definidas. Una primera en la que podemos apreciar la dependencia de lo que se hacía en Europa por parte de todas las vanguardias españolas, incluyendo a dos personajes como Dalí y Gasch, que se encontraban en la punta de lanza cultural del país. En un segundo instante, Dalí opta por abandonar la periferia, convencido de la imposibilidad de convertirla en centro de producción vanguardista a causa de su tendencia innata (e institucionalizada) al clasicismo y al normativismo, y se instala en París. Antes ya lo había hecho Joan Miró. Gasch, en cambio, opta por seguir siendo «importante», relevante cuando menos, en un ambiente cultural sometido a los dictados que llegaban de fuera. Mientras que Dalí, coherente con su actividad artística y cultural, con su beligerancia personal, se traslada a París en tanto que centro de vanguardia y allí se inscribe en las filas surrealistas, Sebastià Gasch, cuya labor como introductor o informador de la modernidad cultural fue capital, se mantuvo en una actitud periférica, centrada en su actividad crítica en diversas publicaciones españolas (y, ocasionalmente, en Bélgica, México o Cuba), pero sin llegar más allá. Gasch se limitó a practicar la labor de transmisión que menciona al principio: la de informar-

5. Actualmente estoy ultimando un trabajo analítico sobre el *Manifest Groc*, a partir de las versiones anteriores a la definitivamente publicada, y pudiendo determinar en buena medida qué elementos pertenecen a Dalí y cuales a Gasch (parece demostrarse en primera impresión que la participación de Montanyà fue menor). Puedo avanzar que Dalí, tal como había señalado el propio Gasch (*Expansió de l'art català al món*, Barcelona, 1953), parece más propenso a realizar un manifiesto conscientemente provocador y, por otra parte, que sus referencias cul-

turales del momento (principios de 1928) todavía están alejadas del Surrealismo y muy próximas al eclecticismo, a la fusión de elementos provenientes de diversas tendencias de vanguardia, característica común a todas las vanguardias españolas.

6. Sebastià Gasch, «Superrealisme», *Butlletí de l'Agrupament Escolar*, n. 7-9 (VII-IX, 1930).

7. Sebastià Gasch, *Expansió de l'art català al món*, ob. cit.

se de la actualidad artística europea (sobre todo de la francófona), a través de revistas que recibía regularmente, para posteriormente, verter esta información al público catalán pasándola por su criterio crítico. Dicho criterio era duro, contundente, lo siguió siendo después de su enemistamiento con Dalí, en todas las publicaciones en donde escribía. Y siguió denostando las tendencias, incluyendo una especial virulencia contra el Surrealismo, y encontrándose por tanto con alguna contradicción⁸.

Al fin, tanto Gasch como Dalí fueron absorbidos por sus respectivos sistemas culturales. Dalí fue engullido a conciencia por el SIC más universal, entre otras cosas porque el propio pintor se ocupó de mantener una actividad narcisista y ególatra que cuadraba bien con la

naciente sociedad tecnológica y de consumo. Gasch, por su parte, acabó absorbido por el sistema cultural republicano, absorción cercenada rápidamente por el triunfo de las tropas fascistas⁹. Curiosa trayectoria la de ambos personajes, pues: unidos primero en un ambiente vanguardista periférico, se separan por la atracción que Salvador Dalí siente por los centros de producción de sentido vanguardista (primero París, más tarde Nueva York) y, finalmente, ambos se alejan de las actitudes radicales, frontalmente opositoras, y son asimilados por sus respectivos sistemas culturales, sean centrales o periféricos. Tal discurrir paralelo sugiere concomitancias y paradojas que, sin duda, merecen ser objeto de posteriores reflexiones.

8. Gasch, por ejemplo, fue un fiel defensor de su íntimo amigo Joan Miró. Y sus defensas apasionadas de la pintura mironiana tenían que luchar contra la adscripción surrealista del pintor catalán. Sobre la amistad Gasch y Miró, vid. Joan M. Minguet, «Miro, Gasch i l'avantguarda catalana», *El País*, 26-IV-1987, suplemento en catalán *Quadern*.

9. Hay que reseñar que Gasch, durante el Franquismo, y a pesar de colaborar en publicaciones institucionales, como *Destino* o *Diario de Barcelona*, participó en diversas actividades que pretendían, tal vez ingenuamente, rebelarse contra el sistema cultural franquista, como el *Club 49*, la revista *Cobalto*, etcétera.

PINTURA Y ORFEBRERÍA SETECENTISTA AMERICANA EN ARAHAL (SEVILLA)

José M.^a Morillas Alcázar
Universidad de Sevilla

Vamos a analizar en la presente comunicación tres interesantes piezas americanas existentes en la localidad de Arahal, de la provincia de Sevilla. Dos de ellas pertenecen al Hospital del Cristo de la Misericordia, y la tercera a la parroquial de Santa María Magdalena. Respecto a las piezas del Hospital de la Misericordia; la primera de ellas es una pintura al óleo sobre lienzo, ubicada en la sacristía de la iglesia del mencionado hospital, que representa a la Virgen de Guadalupe. La segunda es una interesante lámpara mejicana de plata que cuelga de la bóveda del presbiterio del citado templo.

Y, por último, analizaremos un copón guatemalteco, conservado en la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena.

1. HOSPITAL DE LA MISERICORDIA

Esta fundación hospitalaria data de hacia 1500, según se desprende de las reglas de la hermandad del Cristo de la Misericordia, fechadas en este mismo año, y de la portada de ingreso al hospital, cuya disposición remite a las mudéjares sevillanas de las postrimerías del XV¹.

No obstante, una de las más interesantes etapas de dicha fundación se sitúa a mediados del siglo XVIII. Este esplendor se debió a la aportación de D. Juan Leonardo Malo Manrique, vecino de la citada localidad, que vivió en el virreinato mejicano. Al regresar de Nueva España aportó dinero para la construcción de la iglesia, efectuada entre los años 1743 a 1761, según el Cabildo del 7 de mayo de 1743². Aunque no existe documentación al respecto, ya que pereció en un incendio acaecido en el año 1939, es más que probable que además de su aportación económica trajera algunas piezas mejicanas. De ellas, las que analizaremos a continuación, son muestras representativas de la pintura y orfebrería dieciochesca de la Nueva España.

1.1. La virgen de Guadalupe

Sacristía de la iglesia del hospital del Cristo de la Misericordia. Arahal.

Óleo sobre lienzo (alto 1,70 × ancho 1,09 aprox.).

Escuela mejicana.

Siglo XVIII. Fig. 1.

Esta pintura se inventaría por primera vez en 1981³ y posteriormente, en 1985⁴.

El citado lienzo se halla inscrito en un marco tallado y dorado, con amplios perfiles recortados. Entre ellos se aprecia la típica hojarasca dieciochesca y unas granadas, alusivas a la maternidad de María. Por todo ello, deducimos que este marco setecentista es el que originalmente llevó el lienzo. En esta pintura se representa a la Virgen de Guadalupe, que sigue su modelo iconográfico habitual.

Este modelo, siguiendo a Trens, se relaciona con el de las Vírgenes apocalípticas y sibilinas, apariciones celestes rodeadas de rayos solares. Posteriormente, el prototipo evolucionará hacia el de las Vírgenes presentes en visiones o apariciones, entre las que se encuentran la de Guadalupe y la Inmaculada. Sus dos características principales son ser imágenes orantes, manos unidas en gesto de oración, y estar nimbadas por una aureola solar de rayos flameantes⁵.

Esta Virgen de Guadalupe, aparecida en el monte Tepeyac hacia 1531, es en origen una iconografía creada por un indio, aunque siguiendo las directrices de un modelo europeo⁶. El citado modelo posiblemente llegaría a Méjico a través de España.

No obstante, la primera impresión, que tenemos al contemplar el cuadro, es la de su intenso decorativismo y su rico repertorio iconográfico. La pintura sigue el modelo tradicional, respecto a la representación de la Virgen de Guadalupe, coronada, nimbada, en actitud orante y apoyada sobre una luna en cuarto creciente sostenida por un ángel niño, que coje, entre sus manos, el manto azul tachonado de estrellas, y el vestido, color jacinto, de la Virgen. Sin embargo, otros elementos enriquecen su

1. José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Tomo I, Sevilla, 1939, p. 173.

2. (A)rchivo (H)ospital (M)isericordia (A)rahal: Cabildo 7 de mayo de 1743.

3. Alfredo José Morales, M.^a Jesús Sanz Serrano, Juan Miguel Serrera Contreras y Enrique Valdivieso González, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 355.

4. AA.VV., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Tomo II, Madrid 1985, p. 122.

5. Manuel María Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 68-74.

6. Jacques Lafaye, *Quezalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México-Madrid-Buenos Aires, 1977, p. 321.



FIG. 1. *Virgen de Guadalupe. Sacristía de la iglesia del hospital del Cristo de la Misericordia. Arahal*

iconografía. Entre ellos, la aparición del Padre Eterno, rematando la composición, que mira hacia María, indicando que es su elegida y predilecta⁷.

Además, la Virgen está flanqueada por cuatro ángeles, en escorzos y actitudes violentas, que se disponen sobre unas guirnaldas de flores, símbolos de las virtudes de María. El conjunto se completa con una serie de cartuchos donde se inscriben las apariciones de Ntra. Sra. de Guadalupe, que culminan con la entrega de su efigie milagrosamente grabada en la quilma del indio Juan Diego. Las apariciones se recogen en las escenas situadas en los ángulos de la composición. Precisamente, en el ángulo inferior derecho podemos observar como el indio presenta la estampa de la Virgen, aparecida en las rocas del monte Tepeyac, a las autoridades eclesiásticas. Entre ellas, figuran los franciscanos, que combatieron enérgicamente al principio el culto a esta imagen para impedir la idolatría, ya que entre los indígenas se confundía con la diosa Tonantzin⁸. Por último, en el cartucho situado en el centro del registro inferior, bajo el ángel concebido como escabel de la Virgen, se representa la curación milagrosa de Juan Bernardino, tío de Juan Diego, gracias a la intervención de la patrona de Méjico⁹.

1.2. Lámpara de plata

Presbiterio de la iglesia del hospital del Cristo de la Misericordia. Arahal.

Orfebrería.

México 1718. Fig. 2.

Esta importante pieza de la orfebrería novo-hispana no ha sido inventariada ni catalogada hasta el momento. Siendo, por tanto, la primera vez que se estudia.

La citada lámpara pende del centro del arco triunfal que accede al presbiterio de la iglesia del hospital de la Misericordia. Se relaciona con las obras de arte que Juan Leonardo Malo Manrique pudo traer de la Nueva España. Se trata de una lámpara formada por dos cuerpos de brazos, superpuestos y decrecientes, de 6 luces cada uno. Esta disposición recuerda a la tipología de las lámparas holandesas. Los dos cuerpos se articulan en torno a un vástago central, cuyo nudo superior adopta un formato periforme. La manzana central, de mayor volumen, presenta estrangulamientos en los extremos y entre ellos la correspondiente panza. Por último, como es característica general de estas tipologías, aparece una gran esfera rematada por una perinola inferior, de la que pende el



FIG. 2. *Lámpara de plata. Iglesia del hospital del Cristo de la Misericordia. Arahal*

7. Juan Miguel González Gómez y Manuel J. Carrasco Terriza, *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981, pp. 35-36.

8. Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 327-332.

9. Sebastián García, *Guadalupe de Extremadura en América* (en prensa).

león o marca que identifica esta pieza de orfebrería. En la unión del vástago con los brazos se sitúan sendas figuras femeninas que portan jarros o cántaros, quizás alusivos al aceite necesario para mantener encendido el pavilo de la luz. La estructura general de la citada lámpara se corona con otra figura femenina, de mayor tamaño que las anteriores, que sostiene una palma en su mano derecha, actuando como simbólico y triunfante remate. Finalmente, como ya hemos indicado, la lámpara se enriquece en el vértice inferior, con un león sustentado sobre una cartela. En la base de dicha cartela aparece la inscripción: «AÑO DE 1718. MEXICO». De esta manera, tenemos perfectamente aclarada la fecha de realización de la obra y su lugar de origen. Con esta pieza de orfebrería se demuestra que ya en el primer cuarto del siglo XVIII utilizaban los plateros novohispanos la marca del león, además del águila con las alas explayadas, ya usada desde el siglo XVII. No obstante, el león se impuso definitivamente con posterioridad. Por ello, la Dra. Sanz Serrano afirma que durante algún periodo del siglo XIX se expresó por medio de un león¹⁰.

2. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Este templo se ha definido como el más espacioso de la diócesis. Arquitectónicamente es un interesante ejemplo de estilo neoclásico, realizado según las trazas de Lucas Cintora¹¹. Su fábrica se levantó entre 1785 y 1800, sobre el solar ocupado por una iglesia anterior. De la antigua iglesia, sólo perdura la capilla sacramental¹².

En la parroquial de la Magdalena se conservan algunas piezas artísticas que en origen pertenecieron a otras instituciones religiosas de la localidad. Tal es el caso de la que nos ocupa a continuación.

2.1. Copón de plata

Sacristía de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Arahal.

Orfebrería (0,33 alto × 0,17 diám. tapa).

Pedro Valenzuela.

Guatemala 1775. Fig. 3.

Esta interesante pieza de la orfebrería guatemalteca ha sido catalogada e inventariada en los años 1939, 1981 y 1985. Sobre ella se han realizado dos interesantes estudios, el de Josefina Alonso de Rodríguez, en 1981¹³ y el de la Dra. M.^a Jesús Sanz Serrano, publicado en el mismo año¹⁴.

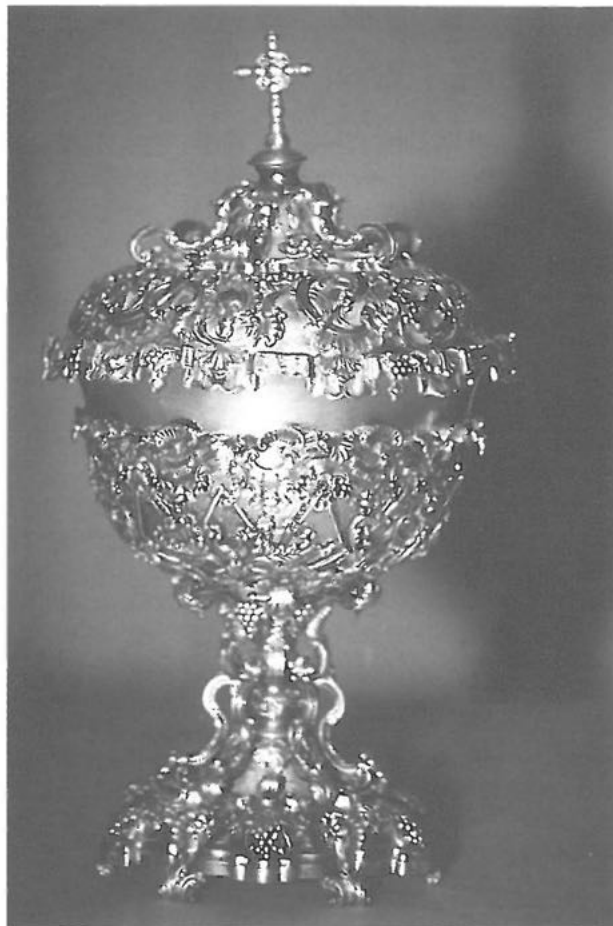


FIG. 3. Copón de plata. Parroquia de Santa María Magdalena. Arahal

Se trata de una pieza dieciochesca de plata dorada con aplicaciones del mismo metal¹⁵. Estas aplicaciones forman una red o malla decorativa que envuelve totalmente el vaso, quedando sólo exento de decoración la zona de unión del copón con su tapa. En la citada red decorativa sobresale una labor calada de motivos rocalla, flores y elementos referentes a su función. Entre estos destacan racimos de uvas, alusivos a la Eucaristía y tréboles de tres hojas, que remiten a la Trinidad. Todo el conjunto se remata con la cruz de la Redención, elaborada a base de bolas de pequeño tamaño.

En el reverso del pie del copón se lee la siguiente leyenda, dispuesta en dos círculos concéntricos: «SE HIZO EN GUATHEMALA A. DE 1775. LO TRAJÓ D. JOSEPH FERNANDEZ BAENA NATURAL DE ESTA VILLA Y LO REGALÓ A ESTE CONVENTO DE SAN ROQUE. SU ARTIFICE PEDRO VALENZUELA». Es, por tanto, otro natural de esta villa, al igual que Malo Manrique, quien al volver de Indias trae piezas artísticas que dona a alguna institución religiosa de su tierra natal.

Estas piezas de platería guatemalteca se hallaban bajo la jurisdicción de la Nueva España, y estaban marcadas

10. M.^a Jesús Sanz Serrano, «La orfebrería en la América española» en *Actas de las primeras jornadas de Andalucía y América*, Tomo II, Huelva, 1981, p. 300.

11. José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Op. cit.*, p. 350.

12. Alfredo José Morales, M.^a Jesús Sanz Serrano, Juan Miguel Serrera Contreras y Enrique Valdivieso González, *Op. cit.*, p. 350.

13. Josefina Alonso de Rodríguez, *El Arte de la Platería en la Capitanía General de Guatemala: Plateros y Batibojas*, Tomo II, Guatemala, marzo 1981, pp. 49-50.

14. M.^a Jesús Sanz Serrano, *Op. cit.*, pp. 295-304.

15. José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Op. cit.*, p. 167.

con idéntico punzón, aunque en ciertos períodos añadieron alguna marca especial o suplementaria ¹⁶.

Sobre la biografía de Pedro de Valenzuela, autor del copón, Josefina Alonso de Rodríguez aporta nuevos datos. Esta información aclara que Pedro Páez de Valenzuela o Balenzuela, fue un maestro platero de plata y oro. Nació y vivió en Santiago de Guatemala, aunque posteriormente, hacia 1780, se trasladó a Nueva Guatemala.

En 1772 recibió su título de maestro platero. No obstante, anteriormente ejerció varios años como oficial independiente. Esta autora identifica el copón de Arahall como obra realizada por el mencionado platero ¹⁷.

16. M.^a Jesús Sanz Serrano, *Op. cit.*, p. 300.

17. Josefina Alonso de Rodríguez, *Op. cit.*, pp. 49-50.

MODERNISMO ECLÉCTICO AISLADO EN UNA MANSIÓN DE NOVELDA (ALICANTE)

Dora Nicolás Gómez
Universidad de Murcia

La delicada cuestión del provincialismo en los estilos, alcanza en algunos casos, cotas mucho más altas, en cuanto a calidad de resultados, respecto a lo que se podía esperar en lugares, supuestamente, apartados de los grandes focos emisores de ideas estilísticas nuevas.

Tal puede ser, el caso del edificio que vamos a comentar a continuación, el cual, destaca enormemente, en todos los sentidos, en el paisaje urbano de Novelda. Esta casa-palacio, sobresale en sí misma como edificio de grandes dimensiones que es al tratarse de una vivienda unifamiliar y sobresale también si la comparamos cualitativamente con otros hermosos edificios que constituyen el centro histórico de Novelda, porque la casa de la c/ Mayor 22, es de una concepción —ya desde el principio— *monumental*¹. Fuera de las grandes capitales de provincia y mucho más si mencionamos Madrid o Barcelona, es muy difícil encontrar *monumentalismo* en los edificios urbanos, en las casas destinadas a jugar su papel representativo en una estrecha calle aunque sea la principal del tejido urbano de que se trate.

Entonces se convierte en una especie de testimonio, el más claro, de la obra conjunta de un arquitecto cosmopolita de mente abierta y un comitente extraordinario, es decir fuera de lo ordinario, que con su gran fortuna económica, deja desarrollarse al artista para que la obra final que resulte, redunde en su propio prestigio.

Novelda, recién declarada ciudad, con vocación burguesa decidida, con grandes fortunas económicas en ella, posee todo el telón de fondo necesario, a principios del siglo XX, para intentar dar a su ciudad aspecto de ello a través de la construcción de suntuosos edificios, exponentes de la mentalidad de sus moradores. Entre ellos sobresale la hoy destinada a ser «Casa-Museo Modernista de Novelda». Una especie de estuche ecléctico gigante, repleto de joyas modernistas en su interior. Una traducción local de los aires del «nuevo estilo» nacional e internacional, sucesivamente.

Cuando, cegados por la luminosidad exterior y tras pasada la relativa penumbra del zaguán, se llega al vestíbulo de la Mansión de Novelda, el visitante sensible experimenta algo así como «un claror de vida ancha» —tomando la palabra de Gabriel Miró²— que se puede palpar en todo el ambiente de este espacio que es interior. Ese «claror», aquí conseguido, expresa con elocuencias, la fidelidad mantenida por el arquitecto de este ambiente, a una tradición de siglos en el arte de construir, basada, fundamentalmente, en las condiciones específicas, geográficas y climáticas, del Levante español. Son, esas

condiciones imprescindibles de tener en cuenta si se quieren lograr viviendas habitables en las condiciones domésticas óptimas. La Casa-Museo Modernista hoy, fue concebida como palacio, pero desde luego como vivienda: para hacer agradable la vida a sus moradores; el lujo vino por añadidura. También aquí, como en la «Oleza» de Miró³, del claustro de piedra morena, recibían las salas y galerías que daban a él «una claridad académica y un silencio»... los cuales también se pueden percibir, el pasear por el claustro de la Mansión de Novelda, mientras se admira su concepción arquitectónica.

Seguramente, la edificación de esta magnífica casa, con seiscientos metros cuadrados de superficie y un alto presupuesto económico para su arquitecto, supondría para éste la posibilidad de trabajar dando rienda suelta a todas sus posibilidades creativas. El conjunto, se compone básicamente de una fachada con tratamiento palaciego y un interior suntuosamente decorado como un joyel. Ahora bien, un joyel que brilla con luz propia gracias al sistema de iluminación natural interior, ideado por su arquitecto. Esa iluminación, permite percibir dentro de la casa una sensación de continuar al aire libre, a pesar del oscurecimiento relativo que produce su abigarrada decoración, a base de maderas y estucos, fieles, por otro lado, al gusto de la época en determinadas clases sociales, potentes económicamente. Pero, con la fortuna de que la concepción arquitectónica general del edificio sea tan nítida y definida que la decoración adjunta, no la logra enmascarar.

Reconstruir la historia de la edificación de la Casa-Museo Modernista de Novelda, es tarea muy compleja dado el escasísimo número de datos y documentos de que se dispone para ello aún hoy. Según consta⁴ el permiso de obras para edificar una nueva casa en el actual n. 22 de la calle Mayor de Novelda, data de 1900. Sin embargo, el propósito de construirla parece que se remonta a 1861, cuando Luis Navarro, firma la escritura de compra de una casa, a la que siguen otras siete, cuyos solares configuran juntos el actual perímetro total de la casa n. 22 de la Calle Mayor de Novelda (Casa-Museo, hoy). Sobre ellos se edificó la vivienda de su hija: Antonia Nava-

1. Según el concepto de «monumental» de C. E. Schorske.
2. Gabriel Miró, *El Obispo leproso*, Madrid, Alianza ed. 1988, p. 221.
3. *Ibid.*, p. 268.
4. Archivo Municipal de Novelda, A.C. 1900.

ro Mira⁵. Al parecer, incluso en el verano de 1903, ya hacía cierto tiempo que estaba terminada, por lo menos en lo que se refería al exterior, porque los vecinos se quejan en el periódico noveldense «El Evangelio», rogando «a las autoridades de la ciudad y a la Sra. propietaria de la Casa-Palacio que se está construyendo en la calle Mayor, reparen en los perjuicios que está causando al público en general con sostener la valla ya innecesaria, que se fija en el estrecho callejón que une esta calle con la de Riego y dispongan una y otros se proceda a su derribo inmediato como ya es de justicia»⁶.

Así pues, el edificio, en lo que se refiere a su parte exterior, y por tanto, en lo que concernía al arquitecto, estaba prácticamente acabado en el verano de 1903. Sin embargo, cuestiones de decoración, carpintería y ebanistería, aún no estaban terminadas en febrero de 1905, según consta en carta manuscrita del arquitecto Pedro Cerdán, de Murcia, a José Izquierdo, ebanista de Cieza, ejecutor de tales obras en Novelda⁷. Pero sí debía estar todo terminado en mayo de ese mismo año, 1905, pues la ceremonia de la boda de la hija de Antonia Navarro Mira, se celebró en la capilla de la casa de la novia —es decir, Mayor 22— según se recoge en la prensa local⁸. Así pues, el arquitecto de la Mansión de Novelda, trabajó en este edificio, acotando fechas, a partir de la concesión de licencia para las obras: 1900, hasta el verano de 1903.

Según mis estudios monográficos sobre la vida y obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez, natural de Torre Pacheco (Murcia)⁹, el nombre de Novelda surgió relacionado con este arquitecto, en los estudios realizados respectivamente, por la Dra. García Antón y el Dr. Pérez Rojas¹⁰. Ambos, a través de fuentes verbales imprecisas, relacionaban la Mansión de Novelda con el arquitecto del Casino de Murcia. Efectivamente, en 1900, quedaba finalizada la soberbia fachada eclectista de uno de los edificios más interesantes de esta época en la ciudad de Murcia. En esa magnífica portada, trabajan los más afamados artífices de esta ciudad en relieves y esculturas elaborados con los mejores materiales conforme era costumbre de su arquitecto director y coordinador de las obras: Pedro Cerdán Martínez. Las cariátides, no se hicieron con la habitual piedra caliza clara de Cieza, sino que se mandó traer piedra de Novelda para ellas¹¹, elegida por su mejor calidad, personalmente por Cerdán.

Pedro Cerdán, era un arquitecto extraordinariamente escrupuloso en su oficio. Le gustaba supervisar personalmente cada detalle de cuanto proyectaba y elegía cada uno de los materiales que empleaba, por tanto, no es de extrañar que le gustara desplazarse en persona para elegir en la propia cantera, la piedra y el mármol de su gusto.

Conocía con detalle cada material —lo demuestra la prolija redacción de las memorias de sus proyectos— la procedencia exacta y las mejores canteras de Murcia y Alicante. Así se comprende sin dificultad que apreciara la famosa piedra del Bateig y las variedades de mármol en Novelda, en su obsesión por la calidad en todo.

En Novelda, el arquitecto Pedro Cerdán era muy conocido y querido como se demuestra en la prensa local donde le vemos mencionado por primera vez en febrero de 1902. Su nombre aparece siempre rodeado de los adjetivos: «distinguido», «querido y respetable», «estimado amigo», etc. y no de forma aislada, sino cada quince días, aproximadamente, desde 1902 al 26 de abril de 1903¹². ¿Iba Pedro Cerdán a Novelda cada quince días a comprar mármol sólo? ¿Por qué su aparición en Novelda, puntualmente comentada en la prensa, coincide tan exactamente con las fechas de edificación de la Casa-Museo? También en «La Voz de Novelda» se recoge la visita de carácter privado que efectúa Pedro Cerdán a Antonio Gómez Tortosa, yerno de Antonio Navarro Mira propietaria de la Mansión de Novelda, demostrando que existía grado de amistad entre ellos pues Antonio Gómez Tortosa invitó al arquitecto a comer «gazpachos», el plato más querido y más típico de Novelda.

Igualmente fue recogida con «enorme satisfacción» en la prensa, la noticia de que «el distinguido arquitecto provincial de Murcia D. Pedro Cerdán y el propietario de las canteras de piedra llamada de Bateix, han ofrecido, sin remuneración alguna, los planos y la piedra que se necesite para la construcción del barrio obrero que se proyecta edificar en esta población»¹³. Ello prueba hasta qué punto llegó a conocer Cerdán a los canteros y comerciantes en piedras de Novelda y hace recordar que en 1901, había construido un «Liceo» para obreros en La Unión (Murcia). Todo, seguramente dentro de aquel espíritu «regeneracionista» común que, desde Joaquín Costa, y tras el «Desastre del 98», imperaba en el ambiente, a nivel nacional. A ese «regeneracionismo» alude literalmente Cerdán, en la memoria descriptiva de un proyecto de Escuelas para San Javier (Murcia) todavía en 1905.

Su fama y su prestigio como buen arquitecto, trascendieron las fronteras de la región murciana: El Casino de Murcia; la casa de «El Piñón» en La Unión (Murcia); la «Casa del Reloj» en San Pedro del Pinatar (Murcia); la «Exposición Agrícola, Minera, Industrial y de Bellas Artes» (Murcia)¹⁴, le dieron mucho renombre dentro y fuera de Murcia. Pero habitualmente, la obra que, cronológica y estilísticamente, es más relacionada con la Mansión de Novelda es el Casino de Murcia y, de todas sus partes, la fachada principal.

5. Las casas se compraron: a) 9-IX-1861; b) 6-IX-1864; c) 1-I-1863; d) 5-VII-1862, por Luis Navarro; e) 11-VI-1900; f) 4-XII-1904; g) 8-III-1912, por Antonia Navarro. Estas últimas fechas son de la firma de la escritura, no indican por tanto la fecha real de compra-venta. Registro de la Propiedad, Novelda. Gentileza de Carmen Payá Abad, Novelda.

6. *El Evangelio*, 12 de julio de 1903, Novelda.

7. Carta manuscrita, fechada el cinco de febrero de 1905, firmada por Pedro Cerdán, dirigida a D. José Izquierdo. Cieza. Gentileza de Mercedes Navarro y Manuel Domenech, C.A.M. de Novelda.

8. *La Unión Republicana*, Novelda 27 mayo 1905.

9. D. Nicolás Gómez, *Pedro Cerdán Martínez. 125 Aniversario*,

Murcia. COAMU, 1987. D. Nicolás Gómez, *Pedro Cerdán Martínez (1862-1947)*, Madrid, Colección Monografías, MOPU 1988.

10. I. García Antón, *La Arquitectura de principios de siglos en Alicante y provincia*, Alicante, Excma. Diputación 1980. J. Pérez Rojas, *Casinos de la Región de Murcia*, Valencia 1980.

11. Archivo Casino de Murcia. Cuentas de ingresos y gastos obras ensanche.

12. *La Voz de Novelda*, 23-II-1902 a 26-IV-1903. El nombre del arquitecto Pedro Cerdán, aparece cada quince días, más o menos.

13. *La Voz de Novelda*, 8-III-1903.

14. *Las Provincias de Levante*, 15-abril-1900.

Esta impresionante y monumental fachada, abierta a la calle más importante de la ciudad de Murcia: La Trapería, es una estupenda sinfonía de ornamentos eclectistas insertos en un esquema general compositivo clasicista, en la que apenas se localiza algún detalle de raíz «Modern Style».

Relacionar entre sí el Casino de Murcia con la Mansión de Novelda, es arriesgado en tanto que se trataría de la comparación entre un lugar público, concebido arquitectónicamente como tal y un lugar privado, una vivienda. Ambos, respectivamente con distintos usos y funciones¹⁵. En uno, las funciones simbólicas son evidentes y están relacionadas con valores de prestigio social expresado sobre todo en la fachada. En la otra, la escala y la decoración, así como la distribución interna de sus ambientes, se han de someter —por suntuosos que sean— a una escala humana más doméstica, más proporcionada a sus funciones de habitación. Desde luego en lo que coinciden ambos es en la suntuosidad decorativa. También, en lo que se refiere a la forma de articular y coordinar espacios interiores entre sí —ese eje interno desde la puerta de entrada hasta el final del patio encadenando ambientes iluminados cenitalmente— así como el planteamiento general de la iluminación natural de interiores, auténtica obsesión tipológica de Pedro Cerdán, mantenida hasta en las memorias de sus últimos proyectos¹⁶.

Hay otra obra de Cerdán, destinada a vivienda y oficinas, un hotelito en el ensanche de Cartagena, cuyos planos están firmados por él en 1902¹⁷, (actualmente es sede de la Cruz Roja en esa ciudad) ofreciendo muchas similitudes de planteamiento general y soluciones decorativas con la Mansión de Novelda, aunque con un presupuesto mucho menor. Se trata del edificio de «La Constructora Moderna», donde encontramos una solución intermedia entre eclecticismo y modernismo. En la fachada, el repertorio decorativo general es ecléctico siendo muy difícil rastrear los orígenes iconográficos exactos. Se diría que Cerdán «re-crea» a su manera, los prototipos, los modelos. Mientras que, más que en ninguna otra cosa, el modernismo de este edificio se localiza en el propio tratamiento del material, el cual, parece «reblandecerse», convertirse en algo «orgánico», en el diseño de algunos elementos constructivos, modificando la apariencia de su función. Los discos planos, las incisiones horizontales, etc. que adornan los paramentos son, sin embargo, de clara procedencia vienesa. En el interior, destacan los diseños vegetales naturalistas con que finaliza el arco carpanel que da acceso al segundo piso a través de la escalera. Este arco, en «clave» sencilla, es idéntico al que se encuentra en la escalera de la Mansión de Novelda.

Pero, seguramente, la obra de Cerdán que más similitudes ofrece con la de Novelda es el edificio construido por encargo de Andrés Almansa Molero, en la calle Sociedad esquina Plaza San Bartolomé, en Murcia. Sin em-

bargo, considero esta obra posterior a la concepción de la de Novelda aunque sea en pocos años. Lo que sin duda une a ambas es el repertorio decorativo desplegado en el interior de una (Novelda) y —prácticamente el mismo— en el exterior de la otra (Murcia).

A mi juicio, esta es la primera obra completamente modernista de Pedro Cerdán en la ciudad de Murcia. Por su fachada —lo único que hoy queda— se despliega todo el catálogo de motivos decorativos modernistas utilizados por Cerdán en el interior de la Mansión de Novelda. Todos los motivos: individualmente considerados o por grupos. Quizás aparecen más contenidos, menos exuberantemente naturalistas, con algo más de mesura, como corresponde a un exterior destinado a la vista pública, pero aparecen todos los de Novelda, sin ningún titubeo en cuanto a su colocación o a la índole de sus vistosas características, respetando las condiciones que impone el tratamiento de un exterior. Es como si el encargo de Novelda le hubiera dado la *oportunidad de oro* para demostrarse a sí mismo, hasta dónde era capaz de llegar utilizando el repertorio decorativo modernista y, a la vista de los más que excelentes resultados, seguro de sí, aprovechara el encargo de Murcia para desarrollar un programa iconográfico modernista, esta vez, en fachada, lo cual, sin duda, era bastante arriesgado también. Así pues, entre estas dos obras se produjo el efímero idilio de corta duración, entre Pedro Cerdán y el modernismo («Art Nouveau», «Modern Style», «Secession», etc.) arquitectónico.

Porque, aunque se caracteriza por su formación arquitectónica clasicista madrileña —que, en el fondo, nunca abandonará— según ese «clasicismo libre» que definía Gaya Nuño, en una primera época de su vida profesional se acerca con fe al eclecticismo tal y como se concebía, sobre todo, en Madrid. Escogiendo su propio repertorio decorativo y componiendo su particular código expresivo, a base de todos los estilos del pasado, acoplándolos según su gusto en una misma obra. Esta, como se sabe, es una actitud frecuente en los arquitectos de la época en toda España¹⁸. Como otros, al marchar de Madrid a su tierra, no puede profundizar en los supuestos de «regeneracionismo arquitectónico» aprendido del profesor Vicente Lampérez, entendido como análisis crítico del pasado arquitectónico español. Entonces, Cerdán, lo interpreta a su manera, ayudado por los libros y revistas, nacionales y extranjeras, que se preocupa de obtener en Murcia¹⁹. Su tendencia clasicista se demostró ya con su «Proyecto Fin de Carrera» (una «Academia de Bellas Artes» con aspecto de Templo de la Antigüedad greco-romana), continuando fiel a ella, como se ha dicho, pero atento a la avalancha de información gráfica que empieza a llegar a España, a través de las publicaciones especializadas, algunas de las cuales he encontrado en la biblioteca privada de Cerdán: César Daly, la revista de Otto Wagner, el diccionario de Viollet-Le Duc. Catálogos de

15. J. Moreno Sánchez y A. Vera Boti, «El edificio-calle y el Casino de Murcia: un estudio de tipologías», en *Anales de la Universidad de Murcia*, Vol. XXXV 1976-77.

16. Memoria descriptiva del Proyecto de casa en el n. 11 de la c/ de los Apóstoles, Murcia (Hoy, desaparecida). Pedro Cerdán. 20-2-1940.

17. J. Pérez Rojas, *Cartagena 1874-1936*, Editora Regional de Murcia. Murcia, 1986.

18. Cf. F. Taberner Pastor, *Luis Ferreres Soler*, Madrid, MOPU 1988. Rivas Quinzaños, *Luis Bellido: Vida y obra de un arquitecto municipal*, Madrid, MOPU 1988, Jesús Godoy, *Alejandro Soler y March* (1873-1949), Madrid, MOPU 1988.

19. C. Sambricio, «Entre el historicismo y la modernidad: la arquitectura de Pedro Cerdán en la Murcia de principios de siglo», presentación en *Pedro Cerdán*, Colección monografías, MOPU 1988.

arquitectura, alemanes. Es decir, maneja lo más representativo de la época, pero a la vez, lo más dispar y contradictorio entre sí. A la vista de la variada gama de soluciones que se le ofrecen, Cerdán, con su propio criterio de buen profesional en el oficio, «ensambla» a su gusto cuanto ve. Por eso se localizan en su obra, varias claves distintas entre sí, tanto si la estudiamos a lo largo del arco de su vida (eclecticismo, modernismo, preracionalismo, novecentismo, racionalismo, regionalismo, etc.), como incluso en una sola obra como ocurre, por ejemplo, en la Mansión de Novelda, donde a una fachada de esquema compositivo clasicista «madrileño», se le superpone una decoración en la que predomina el eclecticismo, apareciendo algunos motivos (planta baja) modernistas y donde toda la rejería es completamente «Art Nouveau» belga o francés.

Pero, hay algo peculiar en la obra de Cerdán y que le distingue de otros arquitectos; ciertos rasgos de composición en toda ella, propios de su mano o su mente y que la afecta caracterizándola más allá de la peculiar utilización de los estilos históricos o los repertorios decorativos. Se trata de su manera de concebir arquitectónicamente los espacios internos y estudiar su iluminación, así como una constante preocupación por conseguir su distribución más racional y cómoda para los usuarios del edificio.

En cuanto a los motivos decorativos, en las obras de Cerdán se caracterizan por sus grandes dimensiones, su «gigantismo», su vocación de monumentalidad; cabezas de león o de mujer, anillas, ménsulas, columnas,... No «salpica» las fachadas menudeando los adornos como si tuviera «horror vacui», al igual que otros arquitectos contemporáneos suyos; si hay motivos florales o vegetales, son de una sola pieza, en guirnalda o ramos; si hay concesiones es, en todo caso, en los interiores, ciertas escayolas y estucos, quizás exigencia explícita de sus comitentes. En las obras que hace para sí mismo (casas de veraneo) prefiere la limpieza y definición perfecta de las líneas constructivas. Frente a ello, cabe señalar sin embargo, un interior como el de la «Casa del Reloj» (Murcia), abigarrado, recargado de decoración y colorido, influido quizás por cierta convencionalización del lujo, cuyo exterior es de una sobriedad austerísima. Ahora bien, siempre sobresale el sello propio de Cerdán, (al pasar los estilos y motivos por sus manos), en lo que se refiere al modelado de los elementos y su escala general respecto al edificio. Era la forma de dar a la obra su sello propio, como un artista.

En lo que se refiere a la concepción de la *planta* de los edificios, prefiere la axialidad y el equilibrio previo en la distribución de los espacios.

Busca, intencionadamente, dotar de luz y ventilación naturales todos los espacios interiores, sean de la índole que sean, mediante generosos patios o mediante lucernarios situados en el corazón mismo del edificio (como en Novelda y el Casino de Murcia, y otros) sin importarle restar metros disponibles, ni adaptar toda la planta, para posibilitar su existencia.

En cuanto al *alzado* de sus edificios, siempre que sea posible mantiene el esquema compositivo: sótano, planta baja, planta principal y como máximo dos plantas más

y finalización en terraza con barandilla de hierro. Como se verá, el esquema tipológico coincide con el de la vivienda regional murciana, que es muy simple y no varía mucho del resto de Levante español. De dicho esquema, aplica el concepto de iluminación cenital, el cual se estaba recuperando también como síntoma de modernidad por otros arquitectos, en otras zonas. El remate en terraza, con barandilla de hierro es completamente levantino, del sureste.

Los principales clientes, aquellos que le permitieron desarrollar mejor sus ideas arquitectónicas, se localizaban, por razones de presupuesto, en las capas sociales más «acomodadas», aunque también construyó para esferas sociales más humildes viviendas dignas. Lo más selecto de la sociedad murciana encargó obras a Cerdán: los Guirao; los Servet; los Carrión; los Almansa, etc. Los edificios de Cerdán caracterizan el perfil urbano de Murcia capital y su imagen visual: el Museo de Bellas Artes; las Escuelas Graduadas; el Mercado principal; el Matadero; el Casino; el Cementerio, etc.

Igualmente, en Novelda, la Casa-Museo Modernista, por su categoría arquitectónica, destaca y cualifica muy positivamente el perfil arquitectónico global de la ciudad. Porque Novelda, a principios de siglo, tenía declarada vocación de ciudad, verdaderos deseos de adquirir el rango de ciudad, lo cual consigue oficialmente por Decreto Real en octubre de 1901. Sus habitantes, construyen nuevas edificaciones suntuosas y hasta atrevidas, de diferentes características estilísticas entre sí, para que Novelda adquiriera también «imagen visual» de ciudad. Dice Schorske²⁰ que «uno de los valores fundamentales de los creadores de la ciudad de final de siglo, liberal y burguesa, fue el deseo de monumentalidad». De todo ello parece querer participar Pedro Cerdán y la construcción de la Mansión de Novelda, en su intento de ser un edificio digno «para una ciudad», no para una población que ya no quería llamarse «pueblo».

Entonces, la propietaria de la Mansión de Novelda, no escoge como modelo ni siquiera el de la capital de la provincia, sino el más prestigioso: directamente el modelo constructivo de la capital de España: Madrid, con todo su cosmopolitismo. Semejante deseo, no podía ser satisfecho por un maestro de obras, por bueno que fuera: se necesitaba alguien con mayor formación intelectual, suficiente para llevar a cabo la empresa; se necesitaba un arquitecto, a ser posible, el de mayor prestigio.

Aquí interviene la polémica sostenida entre Pedro Cerdán y el escritor Azorín, sobre «la conveniencia de extender la acción del arquitecto a los pueblos pequeños», tal y como se acababa de debatir en el último congreso de arquitectos celebrado en Valencia²¹. Azorín, arremetía contra los arquitectos que construían suntuosas mansiones en zonas rurales, de tradición arquitectónica sencilla, propia de Maestros de obras y alarifes locales²². No sabemos si quería aludir o no —al mencionar que había visto algunas— a la Mansión de Novelda que tanto

20. C. E. Schorske, *Viena Fin-de-siècle*, Barcelona, G. Gili, 1981, p. 124.

21. J. Pérez rojas, *op. cit.*, p. 498.

22. Azorín, *ABC*, viernes 9-VII-1909. Hemeroteca Municipal. Madrid.

destacaba por su lujo en esta ciudad, pero pudiera ser. Azorín —natural del vecino Monóvar— se dolía de que los arquitectos hicieran «en pequeño» en los pueblos, lo que se hace «en grande» en las ciudades, siendo *lamentable* el resultado en los pueblos. Cree, que no se tiene, que imitar los edificios fastuosos de las grandes capitales, con viviendas presuntuosas y llamativas, que desentonan en un entorno de casas sencillas, enlucidas de yeso, con pequeñas ventanas y sin adornos. «No nos aturdamos —dice— con edificios llenos de cancelas y adornos»... al estilo de las grandes capitales.

Pedro Cerdán le contesta con otra carta²³, dándole por aludido como arquitecto facultativo, frente a los maestros de obras, defendiendo el «status» de su profesión y, sobre todo, defendiéndose como técnico y como artista que se consideraba. Porque él creía en el papel del arquitecto como artista, capaz de sellar con su genio cada obra y cada elemento en ella. Creía en el lenguaje arquitectónico entendido como arte y éste como ornato de la humanidad. Por eso opina, enfrentándose a Azorín, que sólo mediante la construcción hecha por profesionales, debidamente enseñados y titulados, subiría la calidad artística de la arquitectura. Para él, las zonas rurales y los pueblos, también tienen derecho a esa calidad y a ese arte de que se dispone en las ciudades. Y, es que La Mansión de Novelda, está concebida como un edificio para una capital.

El acabado de la fachada de esta casa, por la combinación del ladrillo rojo visto con el recercado blanco de los vanos, ofrece una tipología de raíz urbana, alejada del revoque, pintado o no, común en estas tierras mediterráneas, donde escasea el ladrillo visto. Ya sólo por eso, este edificio destaca del resto de los que le rodean en Novelda (salvo fachada que corresponde a la ampliación de la casa de Mayor, 4 obra del mismo autor).

Al entrar, se percibe cómo se conserva el eje tradicional mediterráneo que, dividiendo la casa en dos partes prácticamente iguales, nos conduce directamente hacia el comedor y, sobre todo, hacia otro foco de luz, el espacio abierto del patio, espacio que toda casa rural de esta zona conserva. Todo se debe a la elección de la planta central, al disponer que las habitaciones puedan girar en torno a un espacio central iluminado cenitalmente, el vestíbulo, como si lo hicieran sobre un imaginario eje vertical²⁴.

De esta manera, este vestíbulo, actúa como distribuidor genial de funciones y usos del edificio en su totalidad, concebido como corazón de la casa: en él se coordinan todas las direcciones que llevan a todas las funciones: despachos, dormitorios, comedor, patio, escalera, resto de los pisos. Su uso, se completa con un pasillo interior que lo circunda perimetralmente y que comunica directamente con las áreas del servicio.

La luz, en este vestíbulo, viene de arriba, a través de un hueco de planta rectangular y ángulos redondeados, que abarca doble altura de pisos, que actúa en ello como una especie de balcón o galería interior y que funciona como una especie de gran foco que concentra y proyecta la luz sobre el piso bajo²⁵. La iluminación de este recinto, se completa con la luz que llega, más tenue, procedente del hueco de la escalera. Es una luz más cálida y graduada porque, en este caso, la excepcional escalera helicoidal, actúa de lujoso cono proyector de luz, en cuyo extremo superior se vislumbra un exuberante jardín de estuco policromado. Su delicado relieve, es realizado un poco más, con el transparente multicolor del techo, pero mucho más, mediante la luz lateral, que le llega desde esa vidriera que a través del genial lucernario gigante, que hace llegar la luz natural, también al vestíbulo en la planta baja. Es decir, la iluminación natural de la escalera, es concebida por el arquitecto, no sólo cenital, sino lateralmente también; y, del mismo modo, el lucernario es pensado, no sólo para iluminar el vestíbulo, sino también para dar claridad a la escalera por uno de sus lados, en el primer y segundo pisos²⁶.

Desde la propia entrada principal, en la suntuosa decoración interior de esta casa interviene un característico juego caleidoscópico que combina, sucesivamente luces y sombras, claros y oscuros. El acceso a la casa, es una especie de camino de obstáculos, atravesando zonas de penumbra que alternan con zonas de claridad graduada, medida, como ocurre en el zaguán mismo. En él se aprecian sobresaliendo de la penumbra, los brillos del oro y el estuco esmaltado, en columnas vegetales hasta el techo, adosadas a las paredes, creando una atmósfera misteriosa e inquietante, quizá buscada para impresionar al visitante, que viniendo de la luz cegadora de la calle levantina, al entrar, se ve inmerso en una oscuridad momentánea de la que sólo emergen los brillos sinuosos mencionados y mientras los mira, se da de bruces con el siguiente «obstáculo» esta vez más contundente: la excepcional cancela de hierro. Esta no se abría sino mediante un ingenioso mecanismo, desde el vestíbulo interior y sin necesidad de abrir la puerta de madera —hoy de cristal— que separaba el zaguán de dicho vestíbulo. Así, el visitante, podía ir sin pasar por la casa, directamente a los despachos si así era el deseo del dueño: toda una serie de filtros de cara al exterior, que el arquitecto respetó cumplidamente.

Sin embargo, la idea estética de la gradación de luces, desde el exterior al interior del edificio, es algo que ya puso en práctica Pedro Cerdán en el Casino de Murcia. Al entrar en éste, cegados por la luminosidad de la Trapería, se nos abre un oscuro zaguán forrado de maderas talladas; continuando, se llega al vestíbulo árabe, cuya cúpula de cristal hace que la luz sea todavía intensa

23. Pedro Cerdán, *La construcción Moderna*, 4-VIII-1909. Hemeroteca Municipal. Madrid.

24. La tradición de la planta central en la zona geográfica del Levante español, es un lugar común dentro de la historia de la Arquitectura. Los factores climáticos: mucha luz, calor, escasa lluvia,... predisponen naturalmente a hacer vida en la calle y, al mismo tiempo, concebir la vivienda, como algo volcado hacia dentro de sí misma pero llenando de claridad su interior.

25. También ocurre así en otras obras de Pedro Cerdán: Biblioteca Casino de Murcia, donde se puede leer con luz natural, en un espacio completamente interior; vestíbulo de Torre Cierva; «hall» de la casa de la familia Carrión-Jover, etc.

26. Hay inspiraciones para llegar a esta solución en reproducciones de interiores, localizadas en algún libro de la biblioteca privada de Pedro Cerdán.

pero graduada y más fría; más adelante las galerías acristaladas, por reberveración de sus paredes de mármol color crema, aparecen iluminadas de forma más cálida; hasta llegar al «patio romano», donde el mármol blanco y sus imitaciones hacen que la atmósfera vuelva a enfriarse en torno nuestro: un auténtico caleidoscopio de modulación de la luz. En Morelda Pedro Cerdán crea un cuerpo arquitectónico, sólido y coherente, como base y, después, lo viste con el traje de moda: el modernismo decorativo. La base de su trabajo se fundamenta en la valoración de los espacios internos, considerados en su conjunto y relacionados con su expresión exterior en un todo; en las dimensiones del conjunto arquitectónico en general y en la escala de cada elemento relacionado con ese conjunto; en la iluminación natural; en la generosa amplitud de todo, aunque luego se recargara de adornos y colores. Todo estaba pensado para dar el carácter pretendido: cierta monumentalidad. A base de AMPLITUD en las dimensiones y ESPLENDOR en la riqueza decorativa.

El «idilio» modernista de Pedro Cerdán duró, más o menos, desde 1900 a 1915²⁷. Mientras duró su «aventura» con él siempre prefirió desde el principio, el repertorio decorativo del modernismo centroeuropeo, alemán y sobre todo, el austríaco, aunque también admitió el «latigazo» belga-francés, básicamente para la decoración de hierro (rejas, barandillas,...) y de madera (marcos de puerta, cancelas). La decoración de piedra, siempre era a base de elementos rectilíneos y geométricos, por encima de los naturalistas y vegetales, aunque también emplease éstos.

Desde este punto de vista, la Mansión de Novelda es un conjunto formado por toda la gama imaginable de elementos de uno y otro tipo, produciendo gran riqueza de sensaciones visuales, a través de la policromía y la profusión de detalles decorativos por todas partes. Escayolas policromadas y doradas, relieves, columnillas colgando, rebosantes de vegetación por arriba y por abajo, combinando lo naturalista con lo geométrico. Un modernismo, pues, decorativo.

Por último, como adecuado colofón puramente arquitectónico al recorrido imaginado dentro de esta casa, aparece al final del eje horizontal señalado, al fondo del patio, un muro con ventanas abiertas en él. Es una solución arquitectónica enormemente original. Se trata de una especie de muro-diafragma que permite: a) cerrar un espacio como corresponde a su función de muro, pero también b) lograr que ese espacio se convierta en semi-abierto en virtud de las ventanas practicadas en él. Estos huecos, posibilitan que no se macice del todo un lado del patio, comunicándose así con la calle. Además, soluciona la finalización adecuada de la fachada exterior de ese lado de la casa: el posterior. Es decir, el arquitecto considera la obra como un todo y sin jerarquizar las partes, cuida el aspecto final del edificio con todo interés por todas sus partes: anterior y posterior.

La impresión que produce este muro con vanos es equívoca, pues al no tener a ninguno de sus lados un espacio cubierto, actúa como si fuera un muro translúcido, un «diafragma» por el que pasa luz y aire, pero que no pierde totalmente su carácter de muro de separación y cerramiento. Esta última impresión, se refuerza al verlo desde el exterior, ya que continúan las paredes del edificio, sin que nada haga sospechar qué hay exactamente tras esas «falsas» ventanas.

También es enormemente original el diseño de los capiteles de las columnas del patio-claustro. Este elemento arquitectónico —por estructural— es tratado por el arquitecto, transformándolo a su manera, interpretando con su imaginación personal los estilos, pero la procedencia iconográfica exacta se nos escapa,... ¿será modernista este capitel precisamente por eso, por haber sido capaz de metamorfosear los estilos del pasado hasta el punto de lograr uno nuevo «inventado»?... La Mansión de Novelda en su conjunto demuestra que su arquitecto, fue uno de los mejores y más sobresalientes de esta zona mediterránea.

27. A partir de esa fecha, abandona completamente la edificación en «clave» modernista.

EJEMPLOS DE LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL MIROBRIGENSE EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

M.^a Teresa Paliza Monduate
José Ramón Nieto González

Uno de los capítulos artísticos más interesantes de Ciudad Rodrigo lo constituye la arquitectura palacial, levantada en los años finales del siglo XV y en la centuria siguiente¹, época de esplendor de la ciudad. En ese momento, las familias nobiliarias allí asentadas parece que rivalizaron a la hora de construir sus residencias. Este mismo hecho se repitió a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, momento en el que destacaron de forma especial las intervenciones de la familia Sánchez-Arjona.

Estos nuevos mecenas al parecer llegaron a Ciudad Rodrigo, procedentes de Extremadura, a finales del siglo XVIII y aquí emparentaron con los Miranda, provenientes del siglo XVI². Dada la inexistencia de publicaciones locales sobre la centuria decimonónica no es fácil seguir la pista a los diversos miembros de esta larga familia, bien es cierto que el primer alcalde constitucional de Ciudad Rodrigo tras las Cortes de Cádiz de 1812 fue don Rodrigo Sánchez-Arjona Boza, coronel de la guardia de corps de S.M. De todos modos, el hecho cierto es que ya en el siglo XX aparecen configurados como el grupo social más influyente en la vida ciudadana mirobrigense. Así, copan la alcaldía, la presidencia y el consejo rector de la Caja Rural, fundada por uno de sus miembros; además algunos alentaron empresas culturales de sumo interés. Por si lo dicho fuera poco, su peso se acrecienta por su condición de propietarios de grandes fincas próximas a la ciudad y por su participación en la vida política nacional. Todo esto justifica y explica en parte que acometieran la construcción en Ciudad Rodrigo de casas acordes con el *status* socio-económico alcanzado.

De este modo, a cargo fundamentalmente de los Sánchez-Arjona, Ciudad Rodrigo asistió a lo largo de la primera parte del siglo XX a un renacer de las construcciones palaciegas o residenciales, fenómeno que había sido preludiado a finales del siglo XIX por la erección de algunas viviendas notorias como la casa neogótica de la Mar-

quesa de Cartago y otras realizaciones de la propia familia Sánchez-Arjona.

Por lo que respecta a las obras promovidas por los Sánchez-Arjona, el primer ejemplo de interés del siglo XX fue consecuencia de una drástica intervención, realizada a comienzos de la década de los años veinte, sobre los restos de un palacio del siglo XVI. Nos referimos a la que fuera mansión de los Vázquez³, de la que ha llegado a nuestros días poco más que el hueco de la entrada principal en ángulo, basculando todo entre gustos goticistas y protorrenacentistas, como corresponde a la época de su construcción, primera mitad del siglo XVI. Aprovechando tan exiguos elementos, más otros traídos del convento de San Francisco, como recoge la bibliografía local, se erigió el más bello palacio⁴ que de la centuria actual conserva la ciudad. El auténtico protagonista de esta obra fue D. Manuel Sánchez-Arjona y Velasco, «El buen alcalde» mirobrigense y caballero de la Maestranza sevillana, puesto que fue el promotor del proyecto y el responsable directo de la restauración y decoración de la casa⁵.

El solar y los restos del antiguo edificio del siglo XVI eran propiedad de la familia Bernaldo de Quirós, con la que Manuel Sánchez-Arjona y Velasco emparentó matrimonialmente, ya que contrajo segundas nupcias con doña María de la Salud Bernaldo de Quirós y Bustillo. Los cuales decidieron convertir el antiguo edificio en su residencia habitual en Ciudad Rodrigo. No obstante, la pareja disfrutó de esta casa durante un período de tiempo relativamente breve, concretamente entre 1923 y 1929. En ese momento, la casa, en la que se había hospedado Alfonso XIII durante la visita que efectuó a la ciudad el 24 de mayo de 1928, quedó cerrada y comenzó su azarosa trayectoria hasta nuestros días.

Por lo demás, la decoración interior del conjunto resulta excepcional dentro del ámbito salmantino, ya que se aparta de las características habituales en las residencias edificadas en esa época tanto en los núcleos urbanos como en las fincas del campo charro. En efecto, la orna-

1. Vid. Manuel Sendín Calabuig, *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo (Siglos XV y XVI)*, Ed. Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1972.

2. Respecto a los datos que aportamos sobre la familia Sánchez-Arjona, agradecemos la valiosa colaboración de D. Manuel Delgado y Sánchez-Arjona.

3. Seguimos esta denominación defendida por Manuel Sendín Calabuig (*Op. cit.*, pp. 54-55); a su argumentación podríamos añadir otras razones que la refuerzan, pero que omitimos en aras de una mayor brevedad. En la bibliografía local (M. Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*, 2 vols. Salamanca, s.a.; F. A. Encinas, *Ciudad*

Rodrigo. Revista geográfica Española, S.c. y s.a., etc...) la denominan de «los Águila».

4. En la actualidad está deteriorado, como consecuencia del uso que se le ha dado al mismo desde la instalación de la sede local de Correos y Telégrafos en el año 1944. Últimamente se pretende destinarlo a una actividad cultural.

5. Todos los testimonios recogidos entre los herederos de D. Manuel Sánchez-Arjona y la *vox populi* de Ciudad Rodrigo coinciden en señalarle como autor de la obra. Por lo demás, las investigaciones que hemos efectuado al respecto en el archivo del ayuntamiento de la ciudad no han aportado ningún dato sobre la paternidad de este proyecto.

mentación del edificio que nos ocupa tiene desde algunos puntos de vista un aire próximo a los conjuntos del regionalismo sevillano, circunstancia que está favorecida por el origen hispalense del promotor y ratificada por la factura bética de los magníficos frisos de azulejería que revisten algunos paramentos interiores de la casa. Todos estos detalles nos permiten admitir la importación desde Andalucía de una forma de concebir el ornato de los interiores domésticos de la que indudablemente Manuel Sánchez-Arjona era un buen conocedor. Con seguridad también medió en esta referencia andaluza el deseo de recordar y recrear los ambientes en los que había vivido.

La restauración configuró un edificio con semisótano, destinado a dependencias de servicio y comunicado a través de una escalera pétrea con la entrada de servicio de la fachada zaguera y la zona cercana a uno de los salones de la planta baja. En esta última planta, hay un pequeño vestíbulo con una escalera que salva el desnivel existente entre éste y el *hall* que da paso a tres grandes habitaciones de recibo. En el *hall* nace la escalera principal del palacio que comunica con el primer piso, ocupado originariamente por los dormitorios y los cuartos de baño⁶. Además había unas dependencias en el segundo piso de la torre del edificio.

Esta intervención en un conjunto del pasado con objeto de habilitar una vivienda enlaza con una actitud, propiciada por el romanticismo, que estuvo muy difundida durante el siglo XIX y la primera parte de esta centuria; si bien en este caso de la casa de los Sánchez-Arjona y Bernaldo de Quirós tampoco debió estar ausente el deseo de ennoblecer la nueva residencia con la pátina de la antigua casa nobiliaria del siglo XVI, la intención de rescatar los restos de un edificio del patrimonio familiar y la referencia a una época de esplendor de la ciudad. De todos modos, había precedentes de intervenciones similares llevadas a cabo con anterioridad por la propia familia Sánchez-Arjona, nos referimos a la casa de D. Luis Sánchez-Arjona y Velasco, Marqués de Casa Arjona, emplazada en la calle Campofrío, que había sido remodelada a finales del siglo XIX a partir de los restos de la Casa del Arzobispo Xaque, edificada en el siglo XVI.

Por lo que se refiere al exterior, los elementos originales son realmente escasos, puesto que se reducen al hueco de la entrada principal y a la parte baja de los paramentos de las fachadas laterales, fácilmente distinguibles por las diferencias en el material y en la estereotomía (Fig. 1). Asimismo, fueron aprovechados algunos escudos que hoy adornan el hastial hacia la calle San Juan.

6. Actualmente el sótano y el piso alto están alterados respecto al estado original.

7. Con objeto de evitar un análisis meramente descriptivo eludimos detallar minuciosamente todas las estancias. No obstante, respecto a la variedad de soluciones decorativas existentes en esta residencia son suficientemente explícitas las distintas decoraciones presentes en los techos (artesonados con casetones de formas diferentes, decoraciones de escayola simulando bóvedas góticas, vigas de madera vista alternadas con zonas enyesadas, etc...); suelos (entarimados con parquet, con baldosas cerámicas con distintos motivos, enlosados con grandes losas de piedra, etc...); chimeneas (forradas con madera, decoradas con azulejería, de piedra, etc...).

8. De todos modos, también hay que consignar como excepción el *hall* alhambrista de la residencia del Marqués de Llen en el Paseo de la Estación en Salamanca. Vid. José Ramón Nieto González y

En la intervención que nos ocupa se introdujeron bastantes detalles neogóticos (traza del gran ventanal de la planta baja de la fachada lateral; antepecho de uno de los balcones de la fachada a la calle San Juan, etc...), mientras que el formato y las dimensiones de la mayoría de los vanos, orientados hacia la plaza de Cristóbal de Castillejo, respetan bastante bien las proporciones habituales en los edificios de la época de la primigenia edificación. Al tiempo, las nuevas rejas partían de los modelos del siglo XVI, pero trastocándolos notablemente, y lo mismo ocurría con los balaustres de los antepechos de algunos vanos del primer piso. Por lo demás, el desarrollo y la complicación de la cornisa que corona la actual sede de Correos y Telégrafos es realmente desmesurada. Curiosamente esta combinación de elementos neogóticos y neorrenacentistas que exhibe el edificio en la actualidad supone un ejercicio lejanamente similar al de la construcción original de los Vázquez que, como dijimos, oscilaba entre las formas góticas y protorrenacentistas, aunque en el caso de la obra del siglo XX la libertad del trazado alteró las directrices propias del siglo XVI. Asimismo, la configuración de la fachada principal en chaflán y con ventana en ángulo en el primer piso reincidía en un tipo difundido en la arquitectura mirobrigense del siglo XVI (Casas de Soria-Sotomayor, Marqués de Cerralbo, de la Cadena, etc...).

En efecto, el diseño de la decoración de los interiores presenta la riqueza, la variedad y el eclecticismo impuesto por los patrones residenciales presididos por principios de libertad, irregularidad y pintoresquismo difundidos a lo largo del siglo XIX. No se escatimó ni el lujo ni la calidad en los detalles y no hubo un criterio unitario a la hora de concebir las dependencias, de modo que las soluciones presentes en ellas son muy diferentes⁷. Por lo demás, se mezclaron con toda libertad notas procedentes de distintas corrientes artísticas, puesto que junto a los elementos neogóticos y neorrenacentistas hay también detalles arabistas, eclécticos, etc...

Junto a otra serie de detalles el impactante colorismo de los ambientes, los frisos de azulejería que forran la parte inferior de las paredes de algunas dependencias, los artesonados con casetones octogonales y las «estaláctitas», inspiradas en los mocárabes árabes, que decoran los techos de algunas habitaciones resultan, como anticipamos, sumamente exóticos dentro de los interiores salmantinos⁸ de la época y en contraposición tienen cierto aire andaluz, aunque en otros lugares de España también aparecieron decoraciones de este tipo.

M.^a Teresa Paliza Monduate, «Estudio de la obra de Joaquín de Vargas y Aguirre en Ciudad Rodrigo», *Rev. Norba Arte* (Cáceres), n. 8 (1988), pp. 211-224.

Por lo demás, el empleo de frisos de azulejería en la decoración de interiores no fue frecuente en la arquitectura residencial edificada en la provincia de Salamanca en esta época. No obstante, hubo importantes excepciones. Este fue el caso del comedor de la casa de la familia Angoso (1921) en la dehesa de Villoria de Buenamadre, en Cubo de Don Sancho (Salamanca), decorado con un friso diseñado por Juan Ruiz de Luna con los principios y motivos tradicionales habituales en este maestro toledano, revitalizador de la cerámica de Talavera, Vid. José Ramón Nieto González y M.^a Teresa Paliza Monduate, «La arquitectura de las dehesas de la provincia de Salamanca», en *El Libro de las Dehesas*. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1991, pp. 152-158.



FIG. 1. Casa del Manuel Sánchez-Arjona



FIG. 2. Hall de la Casa de Manuel Sánchez-Arjona (fotografía realizada por Pazos en los años veinte)

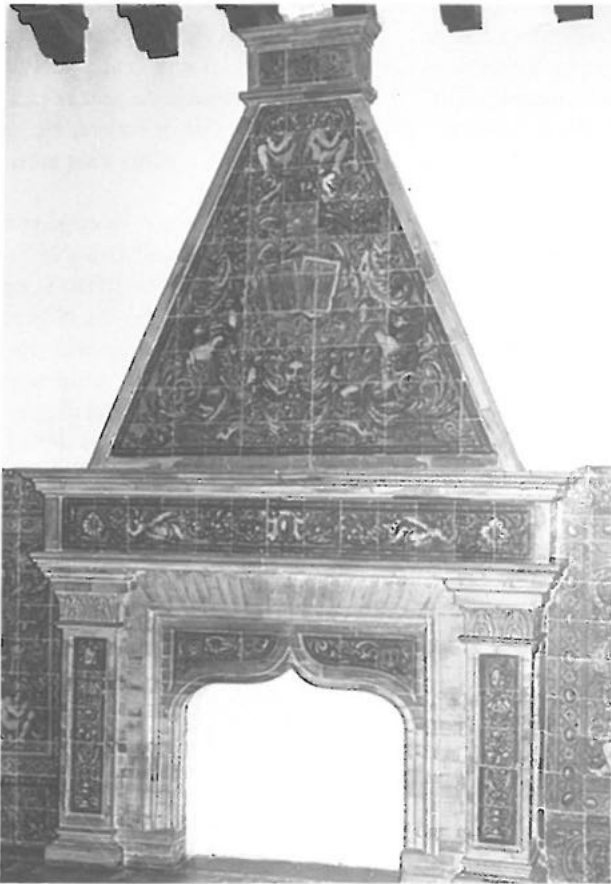


FIG. 3. Chimenea de la Casa de Manuel Sánchez-Arjona



FIG. 4. Detalle del zócalo de azulejería del hall de la Casa de Manuel Sánchez-Arjona

En concreto, los frisos de azulejería que forran la parte baja de los paramentos del *hall*, la escalera principal y el salón fueron realizados en Sevilla en los talleres de la firma de la Vda. de Tova Villalva en 1923⁹ (Fig. 2). Asimismo, la presencia de motivos de inspiración renacentista (*putti*, metodos abalaustrados, coronas de laurel, guirnal-das, etc...) y árabe (compartimentos enmarcados por arcos de herradura, etc...) refuerza la dependencia sevillana, puesto que fueron habituales en las decoraciones cerámicas de la arquitectura sevillana tras el impulso dado a los alfares hispalenses a mediados del XIX¹⁰. No obstante, el tema principal del friso del *hall* y la escalera principal es una cacería que recrea un aspecto de la vida de los caballeros andantes. Este episodio de corte medieval se desarrolla sobre un paisaje salpicado por construcciones acastilladas y ruinas góticas en medio de una naturaleza rica en accidentes, fauna y vegetación, donde tampoco faltan ciertos toques bucólicos (pastores con rebaños de ovejas, algunas arquitecturas populares, etc...). Sobre este fondo destaca el grupo de arqueros, caballeros y damas lujosamente ataviados con indumentarias de época que cabalgan sobre magníficas monturas acompañados por un séquito de mozos encargados de los perros... Este conjunto, al igual que las escenas del Quijote que animan el friso de azulejería de las paredes y las olambrillas del suelo del salón orientado hacia la calle San Juan, constituyen una deuda con el medievalismo romántico y en contraposición no fueron demasiado abundantes en la decoración de interiores del regionalismo andaluz. En esta concesión medievalista queda reflejada un aspecto de la sensibilidad romántica.

Esta cita medievalista está reforzada por el diseño neogótico de numerosos detalles del interior de la planta

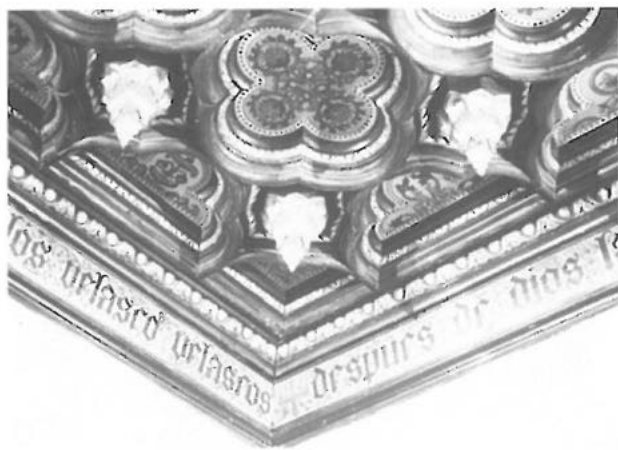


FIG. 5. Detalle del techo de uno de los salones de la casa de Manuel Sánchez-Arjona

9. El nombre de esta compañía y la fecha en números romanos y arábigos aparecen en los frisos.

10. Alberto Villar Movellán, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla 1900-1935*, Ed. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979, p. 53.

11. No ha llegado hasta nosotros ninguna de estas piezas, pero algunas fotografías realizadas por Pazos en los años veinte permiten observar el magnífico diseño de los cubrerradiadores del *hall*.

12. En un principio, el texto de esta inscripción decía: *Antes que Dios fuera Dios y los peñascos peñascos los Quirós eran Quirós y los Velascos Velasco*. Las críticas vertidas por algunos miembros de la jerarquía eclesiástica local con motivo de los actos organizados durante la visita de Alfonso XIII condujeron, según cuentan allí, al propietario a introducir la segunda parte de la leyenda.

13. Rafael Fontán (1898-1986) proyectó otras obras en Salamanca. Sus incursiones en esta provincia se debieron a su amistad con Esteban

noble de la vivienda (herrajes de algunas puertas y contraventanas, hueco conopial de la chimenea de uno de los salones (Fig. 3), antepecho pétreo de la escalera del vestíbulo, algunas inscripciones en letra gótica, etc...), aunque también abundan diseños arabistas (lámpara del *hall*, algunos artesonados, etc...), neorrenacentistas (friso de una chimenea de la planta baja, cubrerradiadores¹¹, etc...) y eclécticos.

Otra de las circunstancias llamativas del interior es la importancia concedida en la decoración a los motivos de heráldica, pues advertimos una constante reiteración de los escudos de Velasco, Quirós, Sánchez-Arjona y Castilla y León en rejas, vidrieras, puertas, frisos de azulejería, etc... (Fig. 4). Sin duda, esta conducta obedeció al deseo de resaltar el linaje de los propietarios y su entronque con importantes familias castellano-leonesas (caso de la relación de la línea materna de los Velasco con los Condestables de Castilla). Asimismo, con esta actitud también enlaza la leyenda que corre a lo largo del friso de la parte inferior del artesonado de uno de los salones, donde varias veces se repite: *Antes que Dios fuera Dios y los peñascos peñascos los Quirós eran Quirós y los Velasco Velascos y después de Dios la casa de Quirós*¹² (Fig. 5). Esta relevancia de la heráldica también quedaba reflejada en algunos detalles del mobiliario y los objetos decorativos que originariamente albergaba la casa. Este era el caso de la tapicería de algunos sillones, los forros de determinados cojines y los tapices que pendían de las paredes del *hall*, donde de nuevo aparecían reiterados los mismos escudos familiares.

Por lo demás, el mobiliario original de la residencia reforzaba postulados claramente historicistas, ajenos a las notas de *Arts and Crafts* e incluso del modernismo. Por el contrario, había una notable presencia de piezas típicamente españolas (sillones frailerros, sillas de cadera, etc...) y un sabor marcadamente ecléctico en cuanto a los motivos de talla.

En la misma década de los años veinte, se erigieron en Ciudad Rodrigo otras residencias vinculadas a la familia Sánchez-Arjona. Este fue el caso de la vivienda de D. Juan Delgado, casado con D.^a María de las Nieves Sánchez-Arjona, proyectada por el arquitecto vizcaíno Rafael Fontán Sáenz (titulado en 1926)¹³. Este arquitecto elaboró un primer proyecto en abril de 1929 y en diciembre del mismo año firmó los planos del conjunto definitivo¹⁴. La primera solución contaba con un jardín delantero e iba a ser edificada en la Plaza del Castillo, adosada incluso junto al recinto de la construcción medieval

Macazaga, conocido contratista vizcaíno, miembro del famoso club taurino «Cocherito de Bilbao» y agudo cronista de la fiesta nacional en la prensa local, quien visitaba Salamanca con asiduidad. Fruto de estos viajes, Fontán realizó algunos proyectos importantes en el campo charro como la residencia y edificios anexos de la finca «Campocerrado» de Atanasio Fernández, donde realizó diversos trabajos desde 1929 hasta 1965, y otras obras en las dehesas de Alipio Pérez Tabernero en Matilla de los Caños y la familia Cobaleda (datos extraídos del Archivo de Rafael Fontán Sáenz y del testimonio aportado por su hijo, el arquitecto D. Javier Fontán Gamarra).

Por lo que se refiere a los datos que aportamos sobre Rafael Fontán, agradecemos la amable colaboración de D. Javier Fontán Gamarra.

14. Según consta en la documentación conservada por D. Manuel Delgado y Sánchez-Arjona.



FIG. 6. Perspectiva del anteproyecto de la casa de Juan Delgado



FIG. 8. Distribuidor del primer piso de la casa de Juan Delgado



FIG. 7. Hall de la Casa de Juan Delgado



FIG. 9. Oratorio de la casa de Juan Delgado

(Fig. 6), mientras que el edificio definitivo está enclavado en un espacio angosto entre la calle de Carniceros y la muralla, pie forzado que hizo reducir las dimensiones de la casa y del jardín, sito ahora en la zona trasera.

No obstante, el alzado y el programa residencial de ambos proyectos ofrecían notorias similitudes. Así, el estilo escogido para los exteriores entroncaba con las soluciones historicistas de la arquitectura neorrenacentista española del siglo XIX. En esa misma época el arquitecto Santiago Madrigal (titulado en 1904)¹⁵ reverdecía muchos esquemas de la arquitectura renacentista salmantina, especialmente del Palacio de Monterrey, en un intento de revitalizar lo más genuino de la arquitectura de la ciudad y una de las épocas arquitectónicas más esplendorosas de la ciudad del Tormes. Por lo demás conviene indicar que las soluciones concebidas por Rafael Fontán conte-

nían elementos presentes en algunos de los edificios más significativos de la historia de Ciudad Rodrigo y constituían un ejercicio de relectura de uno de los períodos más boyantes de la arquitectura mirobrigense. Estos hechos y el empleo de la piedra susodicha ponen de manifiesto la voluntad de ahondar en la tradición local.

La casa Delgado-Sánchez Arjona presenta torre angular con galerías de vanos de medio punto en el remate, algunos elementos extraídos del gótico final (acceso a través de arcada de medio punto con grandes dovelas, alfiz y escudos en las enjutas) y del renacimiento (rejas voladas inspiradas en algunos modelos de las de la Casa de Las Conchas¹⁶), etc... que ponen de manifiesto la vinculación a las tentativas que mencionamos anteriormente.

Asimismo, en la fachada zaguera hay paramentos de ladrillo visto y una solana que inequívocamente recuerdan a los ejemplos de la arquitectura montañesa difundida por Leonardo Rucabado (1875-1918). Esto no es extraño, ya que los regionalismos: tuvieron enorme éxito entre la comunidad de arquitectos vizcaínos de la época y, de hecho, el regionalismo tuvo gran peso en la obra del propio Fontán¹⁷. Por otro lado, la construcción de

15. *Lista General de los Arquitectos Españoles*, Ed. Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1913.

16. A la hora de la construcción hubo una simplificación respecto al diseño presente en los planos.

17. En efecto, Fontán proyectó interesantes obras regionalistas, especialmente neovasas [Chalets de Julio Ruiz de Velasco en Sopelana

este inmueble en Ciudad Rodrigo es una prueba fehaciente de la difusión geográfica conseguida por las recetas de Leonardo Rucabado.

En cuanto a la distribución, las dependencias de esta casa están repartidas entre una planta baja con portalón, *hall* con el arranque de la escalera de madera con balaustres torneados (Fig. 7), vivienda independiente para el portero, gabinete, oratorio (Fig. 8) y dependencias de servicio (*office*, cuarto de la plancha, despensa, dormitorio de servicio y cuarto de baño); un primer piso con distribuidor, biblioteca, salón, sala de estar, comedor, cinco dormitorios y dos cuartos de baño y un segundo piso con cuatro dependencias. El trazado de la planta destaca por la drástica separación entre la zona de servicio y la principal, confinada casi en su totalidad en el primer piso, y la complejidad del programa residencial.

La decoración se caracteriza por la excelente calidad de los materiales y la maestría con la que fueron trabajados. Una serie de elementos presentes en esta casa demuestran la generalización de un modo de entender la ornamentación de interiores que fue habitual en la arquitectura residencial levantada en gran parte de España en

aquella época. En este sentido, son explícitos el empleo sistemático de vigas de madera vista en los techos bien entrecruzadas, dispuestas paralelamente, apoyadas sobre ménsulas, etc... alternadas con zonas enyesadas (*ball*, comedor, etc...) (Fig. 9); forros de empanelados de madera en las paredes (comedor); chimeneas de mármol (salón) o forradas de madera (comedor); etc... Este tipo de decoración tuvo gran difusión en la provincia de Salamanca tanto en las residencias rurales como en las urbanas, de modo que la casa de Delgado-Sánchez Arjona siguió las pautas usuales en la zona en la época de su construcción. Los objetos decorativos y el mobiliario presentes en la vivienda dejan patente la preeminencia en los diseños de criterios historicistas y eclécticos.

De esta época data otra interesante construcción promovida por los mismos mecenas, nos referimos a la residencia mandada erigir por D. Clemente de Velasco y Sánchez-Arjona para su hijo D. Fernando de Velasco en la Plaza de Amayuelas¹⁸ con magníficas vistas a la catedral y con un jardín lateral y trasero. En esta ocasión, el promotor, hombre de gran talento que auspició iniciativas culturales en Ciudad Rodrigo, fue el responsable del proyecto¹⁹ que



FIG. 10. Casa de la Familia Velasco y Sánchez Arjona

(Vizcaya), Alejandro Beitia, José Luis Arenaza y Antonio Eguidazu, estos tres últimos en Murguía (Álava), etc...], aunque también acometió intervenciones en conocidos edificios bilbaínos (Reformas del Teatro Coliseo Albía y del antiguo «Hotel Inglaterra» para transformarlo en el «Hotel Almirante» —actual sede central de la Caja de Ahorros Rural—) y diseñó algunos proyectos interesantes cercanos al racionalismo (datos extraídos del archivo de Rafael Fontán Sáenz y del testimonio del arquitecto D. Javier Fontán Gamarra).

18. Ya señalamos en la nota 3 que el libro de M. Hernández Vegas



FIG. 11. Chimenea del despacho de la casa de la Familia Velasco y Sánchez-Arjona

aparece sin año de edición, pero dada la condición clerical del autor, su obra lleva el correspondiente «imprimase» eclesiástico fechado en 21 de enero de 1935 por lo que tenemos una fecha *ante quem* de su redacción; pues bien, el citado historiador local afirmó (Tomo I, p. 66) que *esta casa ha sido edificada recientemente... de bien entendido estilo local*, comentario que resaltaba la adecuación del edificio a las notas de la arquitectura local.

19. Opinión unánime de los descendientes de D. Clemente de Velasco y Sánchez-Arjona.

gira en torno a postulados historicistas similares a los de la casa de la calle Carniceros que acabamos de estudiar. Una serie de características y elementos ratifican esta similitud: torre cuadrilonga, dispuesta en uno de los ángulos y con vanos de medio punto en el cuerpo alto; acceso a través de una arcada de medio punto con grandes dovelas; presencia de otras notas inspiradas en el gótico final (antepecho pétreo de uno de los balcones de la primera planta y alfiz escalonado enmarcando el vano central del primer piso); labor de la rejería; cornisa de perfil complicado en el remate de la fachada principal; concepción asimétrica del frente principal del edificio mediante la variación del tipo de vanos y la introducción de distintos motivos; empleo de sillería de las canteras locales que en este caso estaba limitado al hastial hacia la Plaza de Amayuelas; etc... (Fig. 10). En definitiva, la casa de Velasco y Sánchez Arjona corresponde a un ejemplo tardío de los planteamientos historicistas y revivalistas que ahondaba en los elementos de los estilos históricos. Para la construcción de esta casa se reutilizó el solar que ocupara el Palacio del Conde de Amayuelas, edificio destruido en 1810 y que había sido antes vivienda de los Dorias y Pachecos y luego cuartel por cesión al Estado de dicho aristócrata²⁰.

En cuanto a la distribución interior, esta residencia cuenta con un portalón que da paso a la vivienda del portero, independiente del resto del recinto. La planta baja consta de vestíbulo, despacho, *hall*, salón, comedor y zona de servicio. En el primer piso hay un distribuidor, cinco dormitorios, salita y tres cuartos de baño. Llama la atención la separación del despacho respecto al resto de las habitaciones principales y su proximidad a la entrada de la casa en un intento de preservar el interior de la residencia para la familia y los allegados. Tanto en este caso como en los anteriores, el *hall* es el núcleo aglutinador del recinto, da paso a las habitaciones de recibo y articula la comunicación entre los dos pisos. Asimismo, los tres edificios coinciden en el formato de los portalones, puesto que en todos ellos hay losas de piedra en el suelo, elementos de madera en los techos, pequeña escalinata interior que conduce a la entrada principal, puerta con magníficos herrajes (clavos, aldabas, mirillas, etc...) e incluso bancos de piedra.

La decoración interior no se aparta de lo dicho en la casa de Delgado Sánchez-Arjona. No obstante, hay que consignar una mayor presencia de artesanados de made-

ra, algunos de ellos con decoraciones pintadas o con detalles de azulejería. En el despacho, merece mención aparte la chimenea de ladrillo, con cuerpo forrado de madera de nogal, con magnífica talla de elementos de carácter neorrenacentista (*putti*, guirnaldas, atlantes, etc...) que, desde algunos puntos de vista, recuerda a una de las chimeneas de la casa de D. Manuel Sánchez-Arjona y Velasco (Fig. 11). Los escudos de Velasco y Sánchez-Arjona que aparecen en esta chimenea de la casa de la Plaza de Amayuelas reiteran la importancia de los motivos de heráldica en el aparato decorativo de este tipo de arquitectura residencial. La presencia de blasones familiares tanto en el exterior como en el interior de estos inmuebles supone, como en épocas pasadas, una reafirmación y señalización del linaje de los distintos propietarios, aunque en estos tres ejemplos mirobrigenses, como fue habitual en el momento de su construcción, la heráldica fue interpretada con gran libertad.

Ciudad Rodrigo aún conserva otras residencias vinculadas a la familia Sánchez-Arjona levantadas en estos años previos al estallido de la Guerra Civil. Es el caso del conjunto que Luis Sánchez Arjona y de Velasco mandó construir para su hija, Luisa Sánchez-Arjona y de Velasco, con motivo del matrimonio de esta con D. Luis del Alcázar y Roca de togores, Conde del Sacro Romano Imperio. Esta casa, emplazada entre las Plazas de Béjar y del Conde, en uno de los rincones más bellos de la ciudad también responde a postulados historicistas. En definitiva, esto es otra prueba del carácter conservador de este tipo de proyectos, aunque esta circunstancia no fue exclusiva de zonas apartadas como Ciudad Rodrigo, ya que en el *corpus* global de la arquitectura española de esa época el peso de las opciones historicistas fue claramente superior a los intentos de introducir la modernidad. La intervención en el Palacio de los Vázquez, que hemos comentado, es una prueba fehaciente de la vigencia de los postulados de restauración defendidos por Viollet le Duc hasta bien entrado el siglo XX en España. Por lo demás, estas obras ratifican la llegada a Miróbriga de estilos arquitectónicos y formas decorativas aparecidas en otros puntos del país y la intervención de arquitectos foráneos.

20. Este viejo edificio es bien conocido a través de la descripción del Catastro de Ensenada (Vid. Manuel Sendín Calabuig, *Op. cit.*, pp. 65-67 y 77-78).

EL PARQUE «RUSIA», UN JARDÍN DE RECREO EN EL «MADRID MODERNO» DE FINALES DEL SIGLO XIX

Ana Isabel Suárez Perales

Al finalizar el siglo XIX, Madrid seguía siendo una ciudad funcionalmente muy simple, cuya única razón de ser era la capitalidad. Sin embargo, la Villa y Corte se iba quedando pequeña ante el continuo aumento demográfico de la población, contenida en unos moldes estrechos y antiguos que la aprisionaban. Nos referimos a la cerca construida durante el reinado de Felipe IV, en el año de 1625, configurada por las hoy llamadas Rondas de Toledo y Valencia, los Paseos del Prado y de Recoletos, las actuales calles de Génova, Sagasta, Alberto Aguilera y Princesa y el palacio Real. Por lo tanto, ante este restringido espacio, se hacía preciso una actuación urbana urgente que cambiase su imagen transformándola en una ciudad europea y cosmopolita.

A mediados del siglo XIX se aprueba por Real Decreto, la formación de una Comisión de Estudios del ensanche de Madrid, siéndose aprobado el anteproyecto de Carlos M.^a de Castro en el año de 1859. Al año siguiente se aprueba definitivamente el proyecto del plan Castro, quedando dividida la ciudad en tres zonas: casco antiguo, ensanche y extrarradio.

Se eliminan los moldes o cercas antes citados, y se incorporan nuevos territorios, hasta entonces periféricos, en los que Castro establece criterios de zonificación formando cuadrículas de norte a sur y dividiendo el ensanche en ocho barrios. Para hacernos una idea, esta nueva demarcación se encuentra limitada por un cinturón formado por las calles actuales de Princesa, Reina Victoria, Raimundo Fernández Villaverde, Joaquín Costa, Francisco Silvela, Dr. Esquerdo y el río Manzanares. A partir de este momento, se inicia la expansión y el desarrollo espacial de Madrid hasta llegar a su configuración actual¹.

Un hecho a destacar en esta ciudad decimonónica en continuo crecimiento, es la carencia de zonas desaho-

gadas y espacios verdes pues, salvo algunos paseos arbolados todas eran de propiedad privada. Ante esta escasez era urgente la creación de una serie de zonas verdes públicas tales como plazas ajardinadas, parques públicos y jardines de recreo².

Estas zonas verdes fueron una continua reivindicación en nuestra ciudad desde principios del siglo XIX, y no se llevaron a la práctica hasta la segunda mitad del siglo, tras la nueva ordenación del tejido urbano, produciéndose un fenómeno nuevo: la aparición de la jardinería urbana a cargo del Ayuntamiento³. No obstante, esta nueva técnica manifestaba un atraso notable con respecto al resto de Europa debido a la poca importancia que en nuestro país se le había dado a la arquitectura de jardines, y especialmente en Madrid, motivado por la irregularidad del suelo y sobre todo por la escasez de agua, problema este último que fue resuelto con la inauguración del Canal de Isabel II en 1858.

Por lo tanto, al ser Madrid una de las ciudades con menor superficie verde, Castro manifestó en su proyecto de reforma una clara preocupación por estas zonas tanto por motivos higiénicos como de ornato y embellecimiento urbano, trazando gran número de paseos arbolados, squares y jardines privados dentro de algunas manzanas.

Por desgracia estas propuestas no se llevaron a la práctica en su totalidad notándose todavía a principios de nuestro siglo, la ausencia de espacios verdes en distintos lugares de nuestra ciudad⁴.

Por otro lado, no hay que olvidar un hecho que se produjo paralelamente a estos planteamientos teóricos de la jardinería urbana madrileña y que contribuyó al incremento del espacio verde para uso público; nos referimos a la apertura al público de una forma paulatina, de los parques y jardines que hasta entonces eran antiguas po-

a la manera de Europa. Son obras de gran interés para ver como se puede poner la ciudad al día.

3. Sobre este tema ver: Victoria Soto Caba, «El jardín madrileño en el siglo XIX: propuesta y realidad», *Anales del Inst. de Estudios Madrileños*, 1982, pp. 95-125; Carmen Ariza Muñoz, «Introducción del jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX», *Rvta. Villa de Madrid*, 1988, pp. 80-89; Lucía Serredí, «La jardinería en el paisaje urbano madrileño» Cat. «Jardines clásicos madrileños», Museo Municipal 1981, pp. 151-162; F. García Mercadal, «Parques y jardines. Su historia y sus trazados», Madrid, 1949, pp. 215-220.

4. Otras propuestas para la creación de jardines fueron impartidas por: M. Atienza y Sirvent, «Memoria acerca de un plan de jardines, utilidad de esta ciencia y consideraciones sobre la historia y las diferentes escuelas de jardinería», Madrid 1855; R. Mesonero Romanos, «Rápida ojeada sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla», Madrid 1835; A. Fernández de los Ríos, «El Futuro Madrid», Madrid, 1868.

1. Para el estudio del urbanismo madrileño en la segunda mitad del siglo XIX, véase la siguiente bibliografía: Manuel Terán, «El desarrollo espacial de Madrid a partir de 1868», *Rvta. de Estudios Geográficos*, 1961, pp. 598-605; José Ramón Alonso Pereira, «Madrid, de Corte a Metrópoli», *Rvta. Villa de Madrid*, 1981, pp. 45-48; Manuel de Solá-Morales Rubio, «Ensanche y saneamiento de las ciudades», en *Vivienda y urbanismo en España*, Banco Hipotecario de España 1982, pp. 161-178; Francisco Calvo Serraller, «El urbanismo de los ensanches: la transformación de Madrid durante el siglo XIX», *Rvta. Nacional de Arquitectura*, 1979, n. 217; Roberto Puig, «Algunas ideas para una nueva ordenación de Madrid», *Rvta. Nacional de Arquitectura*, 1964, n. 66; Pablo Aranda, «La urbanización de Madrid», *Rvta. de Arquitectura*, 1924, pp. 101-113.

2. Antonio Ponz, crítico y erudito, en sus libros «Viaje por España», Madrid 1793 y «Viaje fuera de España», Madrid 1785, nos señala la necesidad de crear en nuestras ciudades parques, jardines y squares

sesiones reales, como el Retiro, la Casa de Campo, el jardín Botánico, etc...

Todos estos hechos que hemos mencionado anteriormente, la nueva ordenación del tejido urbano, la transformación de unas zonas verdes privadas en públicas, la creación de otras, etc..., se deben al auge de una nueva clase social decimonónica: la burguesía, poseedora de una nueva mentalidad y de nuevas costumbres. Ella será la que frecuente los jardines y parques públicos, provocando con su comportamiento, la introducción en ellos de distintos elementos de atracción y diversión como conciertos, teatros, bailes, verbenas, etc...

Entre las nuevas zonas verdes que se van a crear destacaremos los jardines de recreo, objeto de nuestro estudio. Dichos jardines responden a una novedad dentro de la jardinería decimonónica. C. Ariza los define como unas «zonas verdes, ajardinadas y arboladas, cuyo funcionamiento, normalmente, se limitaba a las épocas en que hacía buen tiempo, el verano y parte de la primavera y del otoño, y en los cuales, a la vez que se gozaba del frescor que proporcionaba el arbolado, se podían presenciar, previo abono de una entrada, diversos espectáculos, además de poder participar en otras diversiones»⁵.

Estos jardines comenzaron a funcionar en nuestra capital a partir del segundo tercio del siglo XIX. El primero de ellos sería el jardín de las Delicias en 1834. A partir de este momento se fueron creando, y a lo largo del siglo, otros: el de Apolo, el de Tívoli, el de Portici, el del Paraíso, el de Price, el Eliseo Madrileño, los Campos Eliseos, el del Buen Retiro, el de la Alhambra, el Parque Rusia, el de Argüelles y el Recreo Salamanca⁶.

Este estudio tiene como finalidad sacar a la luz los proyectos realizados, en la última década del siglo XIX, para el parque «Rusia». Situado en la zona este de la ciudad, en el núcleo periférico designado con el nombre de «Madrid Moderno», barrio residencial de clases medias cuya configuración se realizó paralelamente al ensanche, determinando un nuevo tipo de ocupación espacial no planificada.

El promotor y propietario, D. Francisco de Navacerrada, inauguró a finales de noviembre de 1893 bajo el título de «Rusia en Madrid Moderno» un parque de recreo con diversos entretenimientos en el barrio. Su construcción estuvo a cargo del maestro de obras Mauricio Martínez Calange⁷.

Sobre una superficie de 6.875 m², M. Martínez Calange proyecta la construcción del parque que constará de restaurante, trineo, tiro de salón, «kioskos» para música, teatro, jardines, retretes y lago (ver Fig. 1)⁸. To-

dos los edificios serán de planta baja, construidos con una técnica sencilla, pero con una constante preocupación en el empleo de los materiales⁹.

El trazado del nuevo jardín lo podemos encuadrar dentro del estilo denominado «paisajista» o «jardín a la inglesa». Este nuevo estilo surgió en Inglaterra como reacción al jardín geométrico, tradicional del barroco francés, a finales del siglo XVIII y triunfó en el XIX en todas las ciudades del resto de Europa con la creación de jardines y parques públicos.

El objetivo del jardín paisajista es sorprender al paseante, a base de reproducir las bellezas de la naturaleza con un cierto carácter exótico y agreste, por medio de caminos sinuosos y perspectivas quebradas. En efecto, en el nuevo parque Rusia observamos un predominio de la curva sobre la recta en el trazado de los jardines, surgiendo los diversos tipos de construcción en distintos puntos del recinto sin tener en cuenta la simetría.

El acceso al lugar se realiza por la confluencia de las calles de Alberto Aguilera y Rafaela Bonilla. Como dato curioso señalaremos que la primera calle que Alberto Aguilera tuvo en Madrid fue en este barrio de «Madrid Moderno», pasando a su denominación actual de calle de Londres el 15 de septiembre de 1905.

Una vez que nos adentramos en el parque, al fondo a la derecha, se encuentra el «kiosko» para la música de planta rectangular. En el centro, un gran lago de contorno sinuoso, y en el lateral izquierdo un edificio circular para trineo. Al otro lado el tiro de salón junto a recintos ajardinados y asimétricos. Al final se encuentra un gran edificio que abarca toda la anchura de su superficie y está delimitado por las calles de Alberto Aguilera y de Julián Marín (hoy Avenida de los Toreros).

Este gran edificio recibe el nombre de «Salón Rusia» y fue realizado por el arquitecto Belmás en el año 1895. Belmás se formó ya en la Escuela de Arquitectura, fundada por Real Decreto el 25 de septiembre de 1844. Esta fundación provocó un cambio en la directriz de la enseñanza de la arquitectura, que hasta entonces había estado en manos de la «Academia», pasando de unos moldes clásicos a las nuevas corrientes internacionales.

En la actualidad no existe ninguna monografía sobre este arquitecto, por lo tanto pocos datos tenemos de él; sin embargo, a lo largo de mi investigación sobre la arquitectura madrileña decimonónica, he constatado en los archivos referencias respecto a su actividad constructiva en nuestra ciudad¹⁰.

Belmás presenta el 8 de julio de 1895 la memoria descriptiva para la construcción de la nave «Salón Rusia»¹¹.

5. Carmen Ariza Muñoz, «Los jardines de Madrid en el siglo XIX», Ed. Avapies, Madrid, 1988, p. 228.

6. Sobre este tema ver la siguiente bibliografía: Carmen Ariza Muñoz, *ob. cit.*; C. Ariza, «Proyectos no realizados en los jardines madrileños decimonónicos», *Anales del Inst. de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid, 1986; C. Ariza, «Los jardines del Buen Retiro en el siglo XIX», *Anales del Inst. de Estudios Madrileños*, t. XVI, Madrid, 1979; Ana Isabel Suárez Perales, «El Buen Retiro en el siglo XIX, proyectos arquitectónicos para su restauración», *Anales del Inst. de Estudios Madrileños*, t. XXVII, Madrid, 1989.

7. Archivo de Villa, ASA 13-199-17.

8. Archivo de Villa, ASA 13-199-17; Plano del parque «Rusia» en el «Madrid-Moderno»; tinta china negra, roja, verde y azul, 37 cm x 32,5 cm; Madrid 21 de julio de 1894; Firmado «Mauricio Martínez Calange» (rubricado).

9. Archivo de Villa, ASA 13-199-17; «Todo en planta baja se construirá sobre un sólido cimiento de mampostería ordinaria de pedernal, mortero de cal y arena, muros de fábrica de ladrillo recocho. Los suelos entarimados y la carpintería de taller a la italiana en puertas, ventanas y vidrieras. Tanto las crujiás como las armaduras se entablarán de ripia y se cubrirán de teja plana».

10. Material que formará parte de la elaboración de mi tesis doctoral.

11. Archivo de Villa, ASA 13-199-17. Acompañando a la memoria descriptiva hay seis planos del edificio, que por exigencias de la comunicación únicamente presentamos.

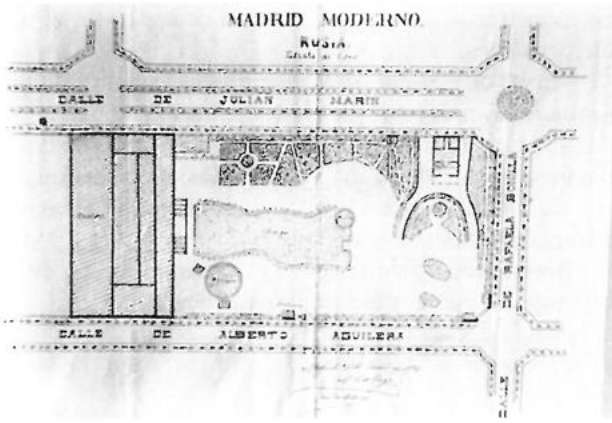


FIG. 1. Plano del parque "Rusia" en el "Madrid Moderno"

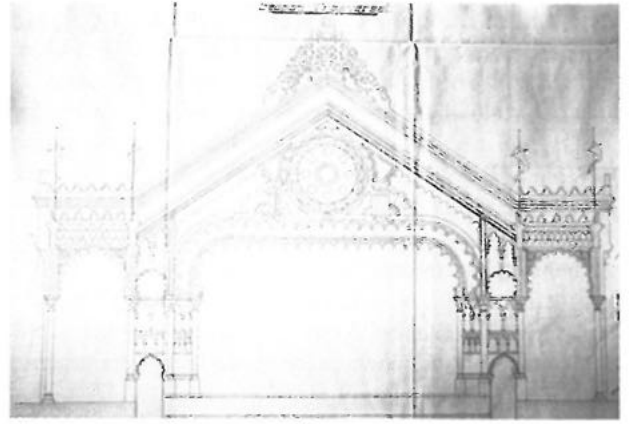


FIG. 2. Fachada principal del "Salón Rusia" en el parque "Rusia"

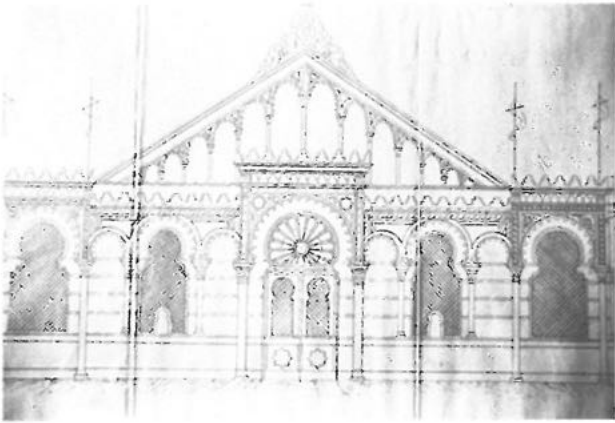


FIG. 3. Fachada lateral del "Salón Rusia" en el parque "Rusia"

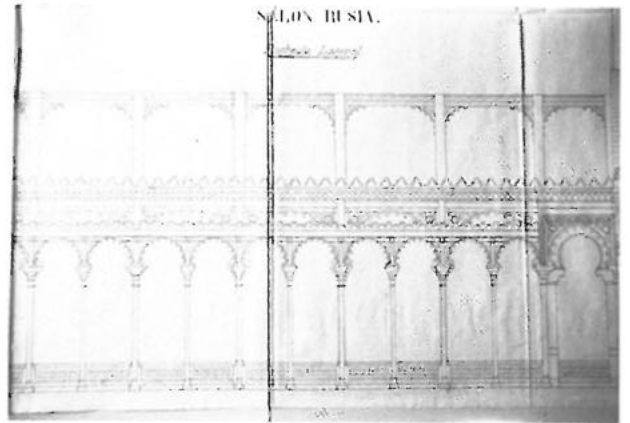


FIG. 4. Fachada transversal del "Salón Rusia" en el parque "Rusia"

Esta nave está destinada a distintas funciones, por un lado como pista de patinaje, en la cual hay un lugar especial destinado para el público que presencia este ejercicio, y por otro como teatro. La superficie que ocupa esta construcción es de 1.175,26 m², en forma de rectángulo, rodeado en tres de los lados por una galería de pisos más elevados que el resto. El cuarto lado linda con un escenario a mayor elevación y está construido con muro de fábrica de ladrillo que sostiene una armadura de madera y tejado de teja plana. La nave y la galería se cubren por medio de estructuras sostenidas por columnas de madera que reciben una armadura de madera con tirantes de hierro sobre la cual va la cubierta de teja plana. La nave es toda diáfana, ya que se trata de una superficie al aire libre con techumbre¹².

Belmás utiliza el estilo neo-mudéjar en las fachadas laterales y principal y en el interior del «Salón Rusia», estilo que surge en la segunda mitad del siglo XIX del encuentro de dos corrientes usuales en toda la arquitectura decimonónica europea; por un lado el historicismo nacionalista, con un cierto carácter romántico, y por otro

el racionalismo constructivo, ligado con las teorías medievalistas¹³.

La fachada principal consta de un basamento corrido, cuerpo principal y coronamiento en forma de frontón triangular (ver Fig. 2)¹⁴. Se aprecia el empleo estilístico y constructivo del ladrillo en el muro, este último, articulado en cinco partes. La puerta principal, de dos hojas, estaba decorada con arcos de herradura que cobijan vidrieras de colores, rematándose por una cuadratura que lleva a encerrar el arco dentro del alfiz. A ambos lados, el muro de ladrillo se articula mediante triple arcada de herradura, con vidriera en el vano central. Los extremos laterales están formados por dos cuerpos con un gran vano en forma de herradura y cerrado también por vidrieras. La decoración en toda la fachada es absolutamente planista y se localiza en unos puntos concretos.

La fachada lateral está configurada como una pantalla arquitectónica constituida por arquerías sobre columnas (ver Fig. 3)¹⁵. Se trata de una arquitectura en la que la relación «interior-externo» es una constante preo-

12. Archivo de Villa, ASA-13-199-17. Existe plano de la planta del edificio «Salón Rusia» proyectado por Belmás.

13. Sobre este tema ver: José Amador de los Ríos, «El estilo mudéjar en la arquitectura» discurso leído en la Academia en el año de 1859; Fernando Chueca Goitia, «El neo-mudéjar, última víctima de la piqueta madrileña», COAM, Madrid 1971; «El estilo neo-mudéjar», número especial de la revista de Arquitectura 1969; Pedro Navascués Palacio, «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», *Revista de Ideas Estéticas*, 1971.

14. Archivo de Villa, ASA 13-199-17; Plano de la fachada principal del «Salón Rusia»; tinta china negra; 70 cm x 31,5 cm; Madrid 7 de julio de 1895; Firmado «Belmás» (rubricado).

15. Archivo de Villa, ASA 13-199-17; Plano de la fachada lateral del «Salón Rusia»; tinta china negra; 131 cm x 39 cm; Madrid 7 de julio de 1895; Firmado «Belmás» (rubricado).

ocupación del arquitecto. Esta relación hace que el salón sea jardín y a la vez el jardín sea salón, sin ningún acotamiento, tal vez impuesto por la tenue arquitectura.

En todo el conjunto se manifiesta una riqueza formal y una textura de juegos cromáticos y colorísticos a través de los rasgos ornamentales y figurativos mudéjares, característicos de la tipologías arabizante (ver Fig. 4) ¹⁶. Estas peculiaridades nos llevan a establecer una analogía entre esta arquitectura moderna y un edificio del siglo XIV: la Alhambra, coincidiendo en la diafanidad y espontaneidad de sus cuerpos mediante el uso de materiales económicos y precisos; en la manera orgánica

de constituir su planta y en la forma de anexionar el jardín al edificio.

El 20 de junio de 1896 el arquitecto Emilio Muñoz presenta los proyectos para la construcción de una montaña rusa en el parque ¹⁷. Añadiéndose así como un complemento más para la diversión de los concurrentes.

El parque «Rusia» fue uno de los jardines de recreo más acreditados del momento, pudiendo asistir a todas su diversiones, desde por la mañana hasta la una de la madrugada, por el precio de dos reales.

En la década de los años veinte de nuestro siglo, el parque fue sustituido por una pista para automóviles.

16. Archivo de Villa, ASA 13-199-17; Plano de la sección transversal del «Salón Rusia»; tinta china negra y roja; 70 cm x 41,5 cm; Madrid 7 de julio de 1895; Firmado «Belmás» (rubricado).

17. Archivo de Villa, ASA 13-199-8; Proyecto para construir una montaña rusa en el parque «Rusia»: «Su implantación será al testero

del jardín habiendo dos vías, una de ida y otra de vuelta, para las carretas que conduzcan los viajeros con las necesarias plataformas de descanso a los extremos los cuales estarán luminados durante la noche...». Un plano acompaña a la memoria descriptiva.

EL MURO DE BERLÍN/ARTE EFÍMERO

Michael Scholz-Hänsel

El muro berlinés ha sido una de las arquitecturas más efímeras del siglo veinte. Aunque sus proporciones no gustaban al artista alemán Joseph Beuys: en 1964 recomendó que se levantara 5 centímetros más. El muro ha pasado no sólo a la historia política sino también a la historia del arte. Su construcción requirió decenios, su destrucción solamente algunos meses. Incluso hoy nos pueden informar de su forma original únicamente fotografías y postales. Edificado como muro de defensa contra el capitalismo, ha terminado finalmente como artículo de consumo. Pero antes de que se vendiera en grandes trozos a museos y en pequeñas piezas para salas de estar, este objeto monstruoso ha propiciado algo, que hoy donde el mercado domina todo tipo de arte, parece ya una utopía estética; esto es:

1. La posibilidad de llevar a la práctica ideas artísticas en contra del gusto de las masas.

2. La posibilidad de realizar arte, que no sea en primer lugar para ser vendido, sino que tenga su punto esencial en la cualidad de la forma y del contenido.

3. Y por último la posibilidad de un intercambio fecundo entre el arte elevado y la cultura popular.

El precio de este espacio para el arte ha sido alto y ha costado sangre. Fijémonos por un momento en los hechos políticos antes de que volvamos al tema propio de nuestra exposición:

El 13 de agosto de 1961 el Jefe del Estado de la RDA Walter Ulbricht hizo reforzar la frontera interalemana mediante el muro. En los tres decenios siguientes un gran número de personas muere al intentar cruzar de forma ilegal la frontera.

El 200 aniversario de la revolución francesa es el primer año de la revolución alemana. En la noche del 9 al 10 de noviembre se abre el muro para todos los ciudadanos de la RDA.

El 23 de diciembre se comienzan a sacar trozos del muro al lado de la Puerta de Brandeburgo. Los ciudadanos de la RFA obtienen libertad total para viajar a la RDA.

Durante la fiesta del fin de año borrachos de ambas partes dañan la escultura de la Puerta de Brandeburgo, un andamio utilizado por la televisión cae y resultan heridas más de 130 personas. Las elecciones del 18 de marzo concluyen con la victoria de la Alianza por Alemania, partido apoyado por el gobierno de la RFA. A partir de este momento comienza la destrucción sistemática del muro.

Pero la apertura del muro berlinés no se inicia en 1989 sino mucho antes. Joseph Beuys había basado su pro-

puesta de que se levantara el muro con las palabras siguientes. «Comienzo completamente real-banal (método de aminoración). La contemplación del muro berlinés desde un punto de vista que tenga en cuenta solamente la proporción de esta obra arquitectónica tendrá que estar permitida. Desactivad el muro. Por una risa interior. Destruid el muro. Uno no se queda colgado del muro físico. Se alude al muro espiritual, y superar este es lo que realmente importa».

Mi tesis sería, que además de Beuys otros artistas de Alemania Occidental y Alemania Oriental han ayudado a destruir el muro espiritual. Pienso aquí en primer lugar en los pintores del ámbito del galerista Michael Werner: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz y Ralf Winkler, los cuales en sus cuadros recuerdan la historia contemporánea de Alemania y hacen preguntas interalemanas.

Ralf Winkler que vivió hasta los años 70 en la RDA adoptó el apellido de un investigador alemán llamado A. R. Penck, que se había especializado en la época glacial. Las primeras obras de Ralf Winkler en los años 60 son imágenes universales, en las que confronta figuras arcaicas que parecen pertenecer a diferentes sistemas. Se trata claramente de alusiones a los dos bloques militares de Europa, interpretados con un profundo sentido irónico. En cuanto a nuestro tema es interesante resaltar que Ralf Winkler ejecutaba sus primeras pinturas sobre paredes y más tarde sobre lienzos que por su tamaño hacen pensar en el muro y por último el muro mismo se convierte en motivo de sus imágenes.

Immendorff por su parte reúne a sus amigos de las dos Alemanias de forma simbólica en una serie de cuadros llamada «Café Alemania». En sus últimas obras ofrece un resumen de su historia personal integrando los acontecimientos políticos del Este.

Además podemos nombrar en este contexto a Karl Horst Hödicke y Wolf Vostell. Vostell ha puesto en relación una sexualidad reprimida con erupciones de violencia y ha sido el primero en tratar en el arte el hormigón. Le interesa, en primer lugar, el efecto paralizado del material, en el que está construida también la última versión del muro. Hödicke, que tiene su taller muy próximo a la frontera berlinesa en la Plaza de Postdam llama a esta zona el «desierto Gobi» y lo representa con paisajes urbanos, en los cuales nace de nuevo la historia contemporánea de esa capital tan destruida durante la segunda guerra mundial.



Muro, Plaza de Postdam, 1989



Esparadrapo sobre el muro, Plaza de Postdam, 1989

Actividades artísticas han tenido también un papel importante en el contexto de la destrucción del muro como tal, celebrada en Berlín con una fiesta ininterrumpida. Lo que la propaganda didáctica con grandes caracteres de los años 60, dirigida desde arriba y pegado sobre los soportes para carteles no había conseguido, lo lograron finalmente los grafiti anónimos pintados sin respeto sobre el muro. Más por sus colores que por su contenido eran deseables para el mercado occidental. Así dos días después del 9 de noviembre del año pasado se vendían «Trozitos de la libertad» por 30 dólares en emisoras de Boston y Chicago. De este modo los «Mauerspechte» (pajaritos carpinteros) crearon hechos: Unas pinturas en su mayoría figurativas no sólo convirtieron en esculturas abstractas, sino que también forzaron a una apertura inmediata de la frontera, con una velocidad que sorprendió a los intelectuales.

Pero antes de que el muro pudiera caer, tenía que conseguir su propia perfección. En contra de una impresión monolítica el muro ha cambiado muchas veces su imagen: Su historia comenzó en 1961 con una cadena de militares, que debía mostrar una defensa tenaz y al mismo tiempo hacer posible la construcción de la nueva frontera. Hubo tres versiones antes de que finalmente un muro sin juntas ofreciera posibilidades ilimitadas para pintarlo. Enmarcado abajo y arriba por unos elementos arquitectónicos pudo convertirse en friso de arte.

Durante los dos primeros decenios fue el muro un lugar de luto. Parecía el muro de las lamentaciones al que



A. R. Penck, Café Alemania



A la frontera interalemana, 1989

llevaban los alemanes a sus visitas oficiales para recordarles la desgracia que había traído la última guerra mundial también a Alemania. Además los nombres de los fugitivos caídos recordaban los sacrificios que cada día demandaba la frontera interalemana. Algo muy parecido encontramos en el proyecto que en 1981 hizo la estudiante de arquitectura Maya Ling Lin para el monumento memorial de la guerra de Vietnam en Washington.

A partir de los años 80 cambió el tono, y al igual que el cantante alemán de rock Udo Lindenberg ironiza al Jefe de Estado Erich Honecker en sus canciones, también el cine y la pintura se manifiestan con falta de respeto contra la formalidad de la política interalemana. El comienzo de esa nueva tendencia se puede fijar en el contexto de un concurso convocado en 1979 para pintar la pared externa de una casa berlinesa muy próxima al Checkpoint Charlie, que había sido hasta ese momento el único paso del muro para extranjeros. Si bien el público eligió el proyecto de Matthias Goepfel que deseaba pintar de una forma naturalista la caída del muro, otros artistas prefirieron un lenguaje más metafórico.

Una actitud similar referente al tema del muro encontramos en los trabajos de Keith Haring y Rainer Fetting. Las actividades berlinesas del ya fallecido artista americano Haring, que pasa por ser el que mejor interpreta el grafiti, subrayan las muchas relaciones que hay entre el arte del muro y los grafiti de Nueva York. En Berlín pintó un friso directamente sobre el muro. Aunque utilizaba algunos símbolos claros como los colores de la bandera alemana: negro, rojo y oro y una cadena de

hombres, su arte no parece menos ornamental y decorativo que la serie en la que Fetting trataba el mismo tema. Una exposición del último se presentó en marzo en Berlín Oriental.

Los grafiti anónimos eran de una forma y cualidad muy distinta. Nacidos en el contexto político de la ocupación de casas durante los años 70 se concentraban en los barrios, donde todavía hoy vive la acción y donde mejor se los podía ver: es decir en «Kreuzberg» y en los alrededores de la Plaza de Postdam. Si bien aquí se pintaban unos sobre otros en los demás distritos su distribución parca producía impresiones diferentes. Letras e imágenes alternaban y de vez en cuando se podían encontrar también formas plásticas, como un esparadrapo inmenso, símbolo del hecho que muchos sintieron la destrucción del muro también como una herida personal. Todos los que tienen miedo a la unificación alemana tal vez se tranquilizarían sabiendo que muchos grafiti están escritos en inglés y que, en general, las pinturas hablan una lengua internacional y, con frecuencia, opuesta a toda forma de violencia y odio a extranjeros.

Además el tema «El muro de Berlín y el arte» contiene no solamente aspectos locales, sino que también plantea una pregunta más amplia, es decir las relaciones entre arte y realidad. Como ejemplo llamó un fenómeno artístico que por causa de la velocidad de los acontecimientos en Berlín era más visible, que en una situación normal: El nacimiento de nuevos símbolos.

Uno de estos es el plátano. Durante semanas los ciudadanos de la RDA en su primera visita a Berlín occidental deseaban comprar sobre todo plátanos, lo que hizo subir bastante el precio de esta fruta. Porque ya en la frontera se ofrecían plátanos a los visitantes esta fruta fue también el primer tema que se pintó como grafiti en el lado oriental del muro. Pero el símbolo central es, sin duda, la Puerta de Brandenburgo, que después de la segunda guerra mundial ya había sido repetidas veces portavoz de la situación contemporánea de Alemania.

Después de la construcción del muro, la Puerta quedó como único paso a Berlín Oriental, pero ya en este tiempo se utilizaban planchas y telas en los intercolumnios para impedir una visión clara.

Cuando se construyó también aquí el muro de defensa, se eligieron proporciones más amplias destacando así la importancia del lugar. La postal de esa muralla pa-

radójicamente en torno a una puerta se vendía en Berlín Occidental y después de la apertura del muro la Puerta de Brandenburgo es el motivo más fotografiado.

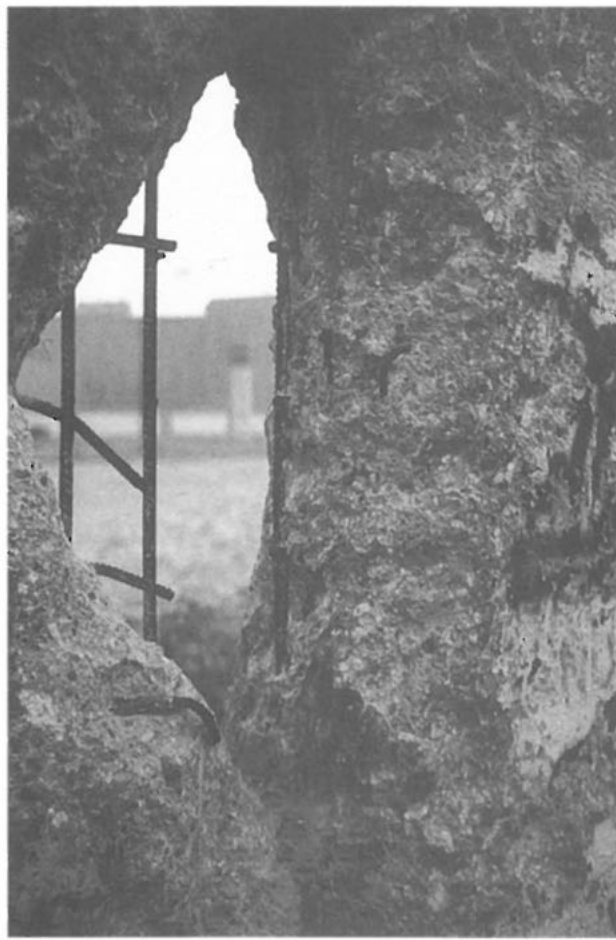
De todas formas parece evidente que la sorpresa de los políticos ante los acontecimientos en el Este no tiene paralelo en el arte. Al contrario encontramos aquí muchas actividades que al menos prepararon si no contribuyeron de una manera decisiva al cambio. Por último tenemos que preguntarnos no solamente si el muro berlinés ha favorecido el éxito del arte alemán después de la guerra (pues al fin y al cabo los nuevos pintores figurativos casi todos proceden de la RDA), sino también podemos discutir en este contexto el efecto concreto y la capacidad de prever el futuro de la fantasía artística.

En todo caso Berlín perdió un monumento artístico y aunque nadie desea una reconstrucción del muro, también desde el punto de vista del historiador del arte queda un sentimiento ambivalente. Por lo menos en los últimos meses, donde ha nacido una patria unida de la embriaguez del consumo un gran número de intelectuales mira con actitud romántica por el taladrado del muro una frontera que se desvanece cada vez más.

Y no tenía razón Beuys cuando dijo: «El muro en si no significa nada. ¡No hable usted tanto del muro! Cree usted por la educación de si mismo una moral mejor en la humanidad y todos los muros desaparecerán. Hay muchos muros entre el yo y el tú. Un muro en si es bonito, si es proporcionado».



Lado oriental del muro, Plaza de Postdam, 1989



Muro, Plaza de Postdam, 1984

LA INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA EN CATALUÑA: SUS RELACIONES CON PARÍS Y MADRID

Rosa María Subirana Rebull

Los grabadores del último tercio del siglo XVIII seguían especulando sobre nuevas maneras y nuevos soportes para la producción de estampas. Alrededor de 1796-1798, Alois Senefelder, tras largos experimentos, obtuvo un procedimiento que revolucionaría el mundo del grabado: la litografía, o como se la conocía en un principio, la *polyautografía*.

La difusión de esta nueva técnica estuvo condicionada, desde un principio, a la concesión de privilegios exclusivos para su explotación, y su transmisión quedó marcada por los altos intereses económicos que producía la venta de sus secretos.

Nuestra comunicación versará sobre las primeras experiencias litográficas en Cataluña y la problemática de su difusión. La base de nuestro trabajo se fundamenta en una serie de documentos inéditos que se conservan en la Biblioteca de Cataluña¹.

LOS PRECURSORES DE LA LITOGRAFÍA EN ESPAÑA: CARLOS DE GIMBERNAT Y BARTOLOMÉ SUREDA

El proceso de implantación del nuevo arte en Europa se caracteriza por una cadena de privilegios y sucesivas traiciones. Su fundamento químico le dio un aire misterioso y todo aquel que adquiría su secreto abandonaba a su maestro e intentaba vender sus conocimientos. Se publicaron diversas noticias que informaban del nuevo método y, posteriormente, se editaron manuales que describían el proceso y sus progresos, pero la falta

de claridad y transparencia seguiría siendo una constante en su difusión, ya que a cada nuevo invento o evolución técnica se volvía a ocultar la clave para llevarlo a la práctica.

En España², fueron el naturalista catalán Carlos de Gimbernat y el artista mallorquín Bartolomé Sureda los precursores del nuevo arte. Carlos de Gimbernat fue el primero en ocuparse del método litográfico³ y su libro *Manual del soldado español en Alemania* —editado por F. Hubschman en Múnich, 1807— el primero redactado en castellano que contiene estampaciones litográficas. De Bartolomé Sureda conocemos tres litografías que representan tipos de mujer con trajes relacionados con la moda francesa de 1811⁴. El motivo de que estos primeros intentos fracasaran debemos buscarlo en el inicio de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Carlos de Gimbernat no regresó a la península y Bartolomé Sureda marchó a París.

De hecho, la situación bélica generalizada en toda Europa durante las primeras décadas del siglo XIX, frenó la expansión de la litografía e impidió que empezara a practicarse en España.

CATALUÑA: LOS INICIOS DEL NUEVO MÉTODO ARTÍSTICO

Las noticias que llegaron a la península dando a conocer el nuevo invento fueron escasas y cabe destacar que la primera publicación local sobre este tema se realizó en el ámbito catalán.

1. Estos documentos se guardan en la sección de manuscritos y pertenecen al legajo LV del archivo de la Junta de Comercio, cajas 75 y 76. En adelante, para referirnos a ellos, daremos solo el número de la caja, junto con la correspondiente foliación del legajo.

2. Sobre la litografía en España, ver Jesusa Vega, «La estampa culta en el siglo XIX», en «El grabado en España (siglos XIX-XX)», *Summa Artis*, vol. XXX. Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp. 23-141, il.

Respecto al ámbito catalán, destacamos los siguientes artículos: Valeri Serra i Boldu, «La introducció de la litografia a Catalunya», *D'Ací i D'Allà*, n. 54 (Barcelona, junio de 1922), pp. 464-467; Anónimo, «Origen histórico de la litografía en España. El documento inicial», *Crónica Polígrafa*, año V, n. 2 (Barcelona-Madrid, mayo-junio de 1924), pp. 23-25; C., «Al marge d'un centenari. Un art que ha decaigut», *Mirador*, Año VI, n. 269 (Barcelona, marzo de 1934); p. 7; Joan Sacs, «El debut de la litografia a Barcelona (A propòsit d'un centenari)», *Mirador*, Año VI, n. 279. Después de un largo paréntesis, cabe resaltar la información recopilada por Francesc Fontbona en el volumen VI de la «Història de l'Art Català», *Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888*, Barcelona; Edicions 62, 1983, p. 38.

3. Siendo Vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, realizó un viaje científico por Europa meridional, viaje que —por su condición de hombre de confianza de la Corte española y debido a la política de Napoleón Bonaparte— tuvo cierto cariz de misión diplomática.

El anónimo artígrafo de la revista *Crónica Polígrafa*, *Op. cit.*, dio a conocer el contrato formulado, en Múnich en 1806, entre Karl Senefelder —hermano del inventor— y Carlos de Gimbernat, mediante el cual éste adquiría, por una suma estipulada de dinero, los conocimientos teóricos y dominio práctico del nuevo arte.

4. Sureda, que hasta 1808 había dirigido la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, en 1811 residía en París y probablemente debió interesarse entonces por el procedimiento litográfico en el taller del barón Vivant-Denon.

Cf. Antonio Rumeu de Armas, *Ciencia y Tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*, Madrid: Ediciones Turner, 1980.

La Real Junta de Comercio de Cataluña, una vez reinstalada después de la ocupación de las tropas francesas, «fijó su atención propagadora en los medios de reparar los atrasos artísticos» y decidió la publicación «de un periódico mensual que reuniera los mejores inventos, artísticos como industriales, de la Europa toda»⁵. En julio de 1815 salió a la luz el primer número de las *Memorias de Agricultura y Artes* y en él el primero de una serie de artículos que, hasta marzo de 1816 y bajo el título *Noticia sobre la litografía ó arte de imprimir con moldes de piedra*, recogía «lo mejor publicado por GILBERT en los Anales alemanes, por RAPP en su obra impresa en Huttgard, por COTTA en Tubinger, de lo que se anunció en el almacén de nuevos inventos publicado en Lepsic, del 'Annuaire' de la Industria francesa descrito por SONNINI, de lo que dice Mr. SERRES en los Anales de Artes de París y de otros impresos y noticias que se pudo procurar... empezando por el nacimiento de este Arte en Munich, siguiendo su extensión, no sólo en otras partes de Alemania, si que también en Londres, Roma y Milán, continuando la teoría de la Litografía dando idea de la naturaleza de la piedra litográfica, abundante en las canteras de Solnhofen en Baviera y escasa en otras partes, explicando la composición de la tinta y lapiz litograficos, con la noticia de los instrumentos necesarios, modos de imprimir y de tirar las laminas y estampados con colores ó sin ellos, construccion y forma de las prensas litograficas, de la maquina de operar la transposicion de los dibujos y de las maquinas de estampar litograficamente lienzos e indianas»⁶.

Es lógico pensar que una publicación de estas características debería haber causado un gran impacto en todo el país, pero la verdad es que tuvo poco eco. Únicamente «con el auxilio de estos escritos, uno de los alumnos de la citada escuela de estatica D. José March, sujeto habil en el dibujo de flores, emprendió por si solo realizar en esta ciudad el nuevo arte, compuso perfectamente las pastillas de tinta litografica y el lapiz artificial, pero de ningún modo pudo encontrar piedra proporcionada para la impresion litografica. Imprimió litograficamente el escudo de armas de la Junta, de que acompaña dos exemplares, como las muestras del lapiz y tinta litograficos; no siendo de estrañar la menor perfeccion en el escudo, por no haber podido March, á pesar de sus diligencias, hallar la piedra propia para esta clase de impresion y haberse valido del material no util al intento»⁷. No cabe duda que estas experiencias fueron las primeras realizadas en España⁸ y, lamentablemente, no tuvieron continuidad.

Con motivo del artículo publicado en el *Diario de Barcelona*, el 24 de diciembre de 1818, en el que se hace

referencia al viaje realizado por José M.^a Cardano a París y Munich «por orden, y à expensas del gobierno ... para instruirse en este nuevo descubrimiento»⁹, José March se queja del desconocimiento que se tiene, tanto de las publicaciones realizadas en *Las Memorias de Agricultura y Artes*, como de sus experimentos. Manda a la Junta muestras de lápiz y tinta litográficos compuestos por él y muestra interés en conocer la información que podría darle José M.^a Cardano «de lo que se haya adelantado en este arte desde el año de 1816, que yo lo estoy poseyendo en el estado en que se hallaba en aquella epoca, y no dexaria de ponerme en un mes de tiempo à nivel». Y, en el supuesto del incremento que podía adquirir el desarrollo del nuevo arte en España, después de haberlo tomado el Rey bajo su protección, se ofrece a la Junta «para el caso de que VS. pensase en trasladar dicha industria à esta Ciudad, y Principado»¹⁰.

La Junta recoge la petición de José March y —con fecha 4 de enero de 1819— acuerda «que, con envio de muestras, se de al Ministerio de Hacienda noticia del estado en que se halla aqui este arte, y se pidan las instrucciones que hayan resultado del viage de Cardano, y las demas noticias que puedan contribuir á ulteriores adelantos»¹¹, al tiempo que publica un artículo en la *Crónica Científica y Literaria* (29 enero 1819) en el que da a conocer la temprana atención que ha prestado Cataluña al nuevo invento, las publicaciones realizadas sobre el tema en las *Memorias de Agricultura y Artes* y los ensayos litográficos llevados a cabo por José March, remarcando el interés que la Junta siempre ha manifestado en no perdonar «medio alguno para contribuir al adelantamiento de las artes y el bien del país, y que cifra su recompensa en conseguirlo, no menos que en la aceptación con que el gobierno y el publico honra sus desvelos»¹².

Evidentemente, con este artículo la Junta pretende dejar constancia pública, precisamente, del poco caso que «el gobierno y el público» ha mostrado a «sus desvelos», ya que a los dos años de haber propiciado que se dieran en Cataluña los primeros pasos en el campo litográfico, no solamente observa ignorancia por parte del gobierno, sino también de los medios de difusión, que siguen calificando la litografía como «un arte desconocido en España»¹³.

A todo ello, la Corte se limita a remitir a la Junta copia del informe que, sobre el tema, había solicitado a José M.^a Cardano «para que V.SS. determinen si, lo permiten sus fondos, el que pase à esta Corte D. José March y adquiera, al lado de Cardano, la instruccion practica de este arte que no puede aprenderse con solo el conocimiento de las teorías»¹⁴.

5. Caja 75, LV, 1, 37-38. Carta de la Comisión de la Real Junta de Comercio de Cataluña, dirigida al Secretario de Estado y Ministerio de Hacienda, Barcelona 20 de enero de 1819.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. El resultado de los ensayos litográficos realizados por José March fueron comentados en un segundo tomo de las *Memorias de Agricultura y Artes* (Barcelona, enero de 1816), p. 33.

9. «Artes-Litografica», *Diario de Barcelona* (Barcelona, jueves 24 de diciembre de 1818), n. 358, pp. 2.871-2.873.

10. Caja 75, LV, 1, 33-34. Carta de José March, dirigida a la Real Junta de Comercio de Cataluña, Barcelona 2 de enero de 1819.

11. Caja 75, LV, 1, 35. Acuerdo tomado por la Comisión de la Real Juan de Comercio de Cataluña.

12. Caja 75, LV, 1, 41. Carta de Juan de Erro, presidente de la Real Junta de Comercio de Cataluña, a los editores del periódico y copia del artículo.

13. *Diario de Barcelona*, op. cit., p. 2.871.

14. Caja 75, LV, 1, 39-40. Carta de José de Ymas, Secretario de Estado y Ministerio de Hacienda, dirigida a la Real Junta de Comercio de Cataluña, Madrid 4 de mayo de 1819.

En su escrito¹⁵, vemos que José M.^a Cardano se limita a mantener la norma que ha imperado hasta el momento: la dependencia del maestro en la difusión de la litografía. En base a ello valora, negativamente, las muestras de tinta y lápiz litográficos, así como la estampación del escudo litografiado por José March. No aclara nada sobre la cuestión de las piedras litográficas y, en el caso de que la Corona así lo desee, se ofrece para mostrar, a quien le sugieran, todos sus conocimientos sobre el tema.

La Real Junta de Comercio de Cataluña lamentó sensiblemente el «que no la sea posible aprovechar de la libertad en que la deja S.M. de enviar á esa á March, para adquirir al lado de Cardano la instruccion practica en este arte» a pesar de «lo oportuno que seria este viaje ... pero el estado en fondos de la Junta no la permite ocurrir al gasto que del viaje y mansion en esa resultaria»¹⁶. Y con ello acabaron todas las expectativas de José March de perfeccionarse en el método litográfico. La Junta le felicitó por su labor y le estimuló para «ulteriores progresos que espera de su aplicacion à un nuevo ramo de industria»¹⁷.

Con todo, March debió seguir insistiendo por su cuenta y riesgo, pues hacia 1820 firmó una estampa —según dibujo de la marquesa de Castellbell— titulada *Origen del Río Llobregat en Cataluña*¹⁸, verdadero incunabulo de nuestra producción litográfica.

La Junta tampoco se vio capaz de aprovechar la oferta que le hizo —en carta fechada en Logroño, 21 de abril de 1820—¹⁹, «Fidèle Roca natural de Valencia, oriundo de Lerida, de edad de 40. años, profesor de las Nobles Artes en la clase de Pintura y gravado, y Director de la Academia de Dibujo de la Ciudad de Logroño» que acababa de llegar de París, donde había permanecido siete meses «con el objeto de aprender el Arte de la Lithografia, ó gravado en piedra, invencion tan util à todos los artistas, como el estampado de las fabricas, y à otros ramos de la industria». Junto al escrito, remitía pruebas de sus ensayos litográficos e instaba a la institución catalana a crear un establecimiento «con objeto de enseñar la lithografia», ofreciéndose él mismo a impartir tales enseñanzas. En su discurso valorador del arte litográfico, Roca insiste en las ventajas que la litografía proporcionaría a la enseñanza del dibujo: «¿Quan rapidos serian los progresos en él, si los Artistas pudieran tener por un precio modico los dibujos originales de nuestros modernos y celebres Goya, Asensio, Lopez, Esteve, Rivelles, los de otros de la Escuela Valenciana, de Barcelona, Sevilla, y de otras Ciudades de la Peninsula? Extendiendose en ésta la li-

thografia, no nos faltarian buenos dibujantes, que se atreviesen á empresas que hasta ahora (por su excesivo costo) solo un Monarca tenía arbitrios para hacerlas dar á luz. ¿Y quanto honor y adelantamiento resultaria á Nuestra Nacion si algunos lithograficos se dedicasen á gravar una coleccion de dibujos como la que posee D. Joaquin Vejarano, Director de la Academia de Sevilla, compuesta de los mejores artistas antiguos Españoles como Ribalta, Torrigiano, el Españolito, Velazquez, Alonso Cano, Juan de Juanes, Murillo, Herrera, &c. Este seria un medio, que al paso que impediria el Comercio de las estampas extranjeras, daria un impulso á las Artes, que son las que perfeccionan todos los artefactos».

Es lógico pensar que una oferta de este tipo podría haber interesado a la Junta, de quien dependía la Escuela de las Nobles Artes. Pero el momento no era el más oportuno, pues sus arcas sufrían aun las consecuencias de los últimos avatares políticos y, recientemente, se había visto obligada a cerrar una de sus escuelas por falta de recursos²⁰. Así pues, agradeció a Fidel Roca su propuesta, manifestándole que a pesar de su interés, no se hallaba en «la actualidad en disposición de plantificar la escuela de Litografia». No obstante, se reservaba las pruebas litográficas remitidas, que «quedarán colocadas en la escuela de nobles artes de la Junta en manifestación de aprecio por su envío; y en estímulo á la vez».

PIEDRAS LITOGRAFICAS: LA PREOCUPACIÓN POR HALLAR NUEVAS CANTERAS

Respecto a las piedras litográficas, Fidel Roca demuestra tener una actitud más arriesgada y especulativa que la de Cardano. Así, en una nota al final de su carta, dice: «El encontrar piedras lithograficas en Cataluña no seria dificil pues estoy enterado, que en dicho principado se hallan varias minas de sulfato de cal, y de consiguiendo haciendo algunas experiencias, no dudo que las encontraría al instante»²¹.

La dificultad y carestía del transporte de las piedras de Baviera representaba un problema para el desarrollo de la litografía. En un artículo publicado en el *Diario de Barcelona*²², firmado el 11 de setiembre de 1821, Antonio Brusi manifestaba su preocupación sobre el tema.

Hacía ya casi un año que Brusi, bajo la dirección de la Casa Engelmann de París, había instalado en Barcelona su prensa litográfica²³ y, después de valorar «la utili-

15. Caja 75, LV, 1, 39-40. Copia del informe de José M.^a Cardano, Madrid 20 de marzo de 1819.

Este documento lo consideramos sumamente interesante por el hecho de que, según Jesusa Vega (*Op. cit.*, 40), no se tenía constancia de ningún testimonio escrito de este autor sobre la litografía.

16. Caja 75, LV, 1, 42. Carta de la Comisión de la Real Junta de Comercio de Cataluña al Secretario de Estado y del Despacho Ministerial de Hacienda. Barcelona 1819.

17. Caja 75, LV, 1, 34. Carta de la comisión de la Real Junta de Comercio de Cataluña a José March. Barcelona, 21 de junio de 1819.

18. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, XVI 5 A RE. 271.

19. Caja 75, LV, 1, 43-44.

20. Carta de la Comisión de la Junta de Comercio de Cataluña al Secretario de Estado y del Despacho Ministerial de Hacienda, Barcelona 1819 (véase nota 16): «... al punto de haber, con fecha de 16

de abril ultimo, comunicado á la Junta orden para la supresión de la escuela de taquigrafia al paso que espera la Junta que S.M., con presencia de lo que por medio de V.E. espone, se servirá permitir que siga este establecimiento de tan tenue coste».

21. Carta de Fidel Roca a la Real Junta de Comercio de Cataluña. Logroño 21 de abril de 1820 (véase nota 19).

22. Antonio Brusi, «Litografía», *Diario de Barcelona* (Barcelona jueves 13 de diciembre de 1821), n. 256, pp. 1.892-1.894.

Fue publicado después de la muerte de su autor, acaecida el 10 de octubre del mismo año.

23. Caja 75, LV, 1, 22-23. Contrato privado «entre los abajo firmados D. Ramon Casanova, residente en Paris calle de S. Honorato n. 394, tratando en nombre del Sr. Domingo Obiols de Barcelona, y en conformidad de la carta de este último del 14 de este mes, de una parte; y Mr. G. Engelmann, director de la sociedad litográfica de Mul-

dad y mucha ventaja que tiene en el gravado, y lo util que puede ser para otros objetos», se planteaba el objetivo de buscar piedras de características similares a las de Alemania en las canteras catalanas. Para ello se valió «de los acreditados conocimientos de los señores D. Ignacio Selles y D. Tomas Soler²⁴, pidiéndoles se sirviesen instruirme de si se hallarian en esta provincia».

Asimismo, tuvo en cuenta la opinión del médico reusense Jaime Ardevol que, en una visita al taller litográfico de Brusi y después de analizar las piedras alemanas de Solnhofen insinuó que se hallarían de iguales en el campo de Tarragona. Solicitó Brusi unas muestras que le fueron remitidas y tras su análisis resultaron ser de buena calidad, pero de color poco adecuado para el dibujo en directo. No obstante, concretaron desplazarse al campo de Tarragona, junto con el litógrafo francés Louis Vuillaume²⁵, para reconocer las canteras y escoger la mejor. Un desplazamiento similar se había programado respecto a las canteras de las cercanías de Vic, de donde habían sido enviadas unas muestras por José Miguel Corriols. Lo mismo le había propuesto Tomás Soler, refiriéndose a la zona de Cervera y del Ampurdán «cuyos reconocimientos no se han practicado á causa de las circunstancias del día, que estamos esperando terminan felizmente, pero están prontos á practicarlos dichos señores cuando las calamidades del tiempo se lo permitan»²⁶.

Mientras, Vuillaume había localizado en Barcelona, por casualidad, una piedra en la calle, procedente de «algún arriero de fuera que la había llevado para igualar la carga», y que resultó ser muy buena para el dibujo y de primera calidad aunque, a pesar de las múltiples indagaciones que realizó, no le fue posible conocer su procedencia.

También resultaron «en un todo iguales á las que me han venido de Baviera» las halladas en la casa-museo de la Viuda Salvador, en la calle Ancha de Barcelona, «la una con rotulo que es de Asturias y la otra sin rótulo (motivo por el que se ignora su procedencia)».

A todo ello, cabe añadir la visita que en agosto del mismo año realizó el Rdo. Cristobal Montiu a la imprenta litográfica de Brusi, donde se interesó por las muestras de las piedras de Cervera y aludió a las que se utilizaban para construir las casas de dicha ciudad, de las que

solicitó una muestra que resultó útil sólo para dibujos de tercera calidad.

Con fecha 28 de agosto de 1821, el mismo Montiu «pbro. beneficiado de la parroquial igla. de la ciudad de Cervera y socio numerario y secretario de la R. Academia de Ciencias naturales y Artes de esta ciudad»²⁷, comunicaba a la Junta el hallazgo en Cervera de «canteras de esta especie» aptas para la litografía «según las apariencias que presentan los datos adquiridos y los mas conformes resultados al intento que han dado los experimentos practicados con la propia piedra en casa del impresor de esta ciudad D. Antonio Brusi» y se ofrecía «para pasar á la ciudad de Cervera á examinar personalmente las indicadas canteras y hacer despues á VS. exacta relación de todas las circunstancias adquiridas conducentes al fin propuesto»²⁸.

La Junta valoró positivamente la iniciativa y acordó que «para el viaje y gastos consecuentes al desempeño de esta comisión ausiliará ... con 40, duros y con cartas para las autoridades de Cervera»²⁹.

El resultado de las indagaciones de Montiu no tardaron en llegar a conocimiento de la Junta, a la que éste se proponía «remitir piedras de todas las especies indicadas aptas para imprimir», piedras que, según Montiu, se hallaban «casi en toda la Sagarra» y quizás también en «Capellades, y tal vez en aquella parte de Castelldefels»³⁰.

Meses más tarde, Montiu volvió a ponerse en contacto con la Junta de Comercio para remitirle un informe completo de su trabajo, muestras de las piedras estudiadas y comunicarle³¹ que había recibido «por medio del Sor. Gefe Politico de esta provincia ... oficio del Emo. Sor Ministro de la Gobernación de la Peninsula ... con fecha de 20 del ultimo diciembre» con el siguiente contenido: «Habiendo dado cuenta al Rey del oficio de V.S. de 29 de agosto último n° 796, en q(u)e noticiaba el descubrimiento hecho por el presbitero D. Cristobal Montiu en Cervera de una cantera de piedra calcarea aproposito para el servicio de la imprenta litografica, S.M. ha tenido á bien resolver que remita V.S. á este Ministerio muestras de dha. piedra». Montiu envió un duplicado de todo ello a la Corte y allí solicitaron un informe a José M.^a Cárdeno, quien precisó que las piedras eran enteramente inútiles e inaplicables para el estampado litográfico³².

house, habitante en Paris de la calle Louis le Grand n. 27, de otra parte», firmado en París, el 27 de octubre de 1820, al que posteriormente se le añadiría la siguiente cláusula: «El infro. Antonio Brusi impresor de Cámara de S.M. en Barcelona, teniendo conocimiento del presente tratado hecho y firmado en Paris entre el Sr. Casanova á nombre del Sr. Obiols, y Mr. Engelmann; declaro ponerme en lugar del Sr. Obiols, y me obligo á cumplir y observar los precedentes articulos que me pertenecen. Barcelona á 20 de enero de 1821. Por comision de G. Engelmann = Thierry».

La presente formulación del contrato posiblemente se deba al hecho de que Antonio Brusi, como editor e impresor, careciera de licencia de importación y utilizara un hombre de paja para la importación de la prensa litográfica de París, cerrando el negocio en Barcelona.

24. Sin duda se refiere a los arquitectos barceloneses Tomás Soler Ferrer y Antonio Celles Azcona, ya que los cita juntos y los relaciona, hecho que sería lógico. En cambio, no tenemos ninguna referencia de «Ignacio Selles».

25. De los contactos de Brusi con la casa Engelmann, debió establecerse en Barcelona Louis Vuillaume, quien realizó las primeras obras litográficas de la nueva imprenta barcelonesa, empezando por la portada del folleto de presentación del taller litográfico de Antonio Brusi,

fechado el 1° de diciembre de 1820 (Barcelona. Biblioteca de Cataluña, R.E. 26.557-26.558. Documento cedido gentilmente por el Dr. Amadeu Soberanas, que lo reservaba para un futuro estudio sobre los inicios del establecimiento de la litografía en Cataluña).

26. Clara alusión a la epidemia de fiebre amarilla, de la que fallecería meses más tarde el propio Antonio Brusi, motivo por el cual quedaron paralizadas todas las indagaciones iniciadas.

27. Así es como se presentará el mismo, años más tarde, en una instancia dirigida al Presidente de la Real Junta de Comercio de Cataluña (Barcelona 4 de diciembre de 1824). Caja 76, LV, 11, 16-18.

28. Caja 75, LV, 1, 49. Carta de Cristóbal Montiu a la Real Junta de Comercio de Cataluña. Barcelona 28 de agosto de 1821.

29. Caja 75, LV, 1, 50. Carta de la Real Junta de Comercio de Cataluña a Cristóbal Montiu. Barcelona 10 de setiembre de 1821.

30. Caja 75, LV, 1, 52. Carta de Cristóbal Montiu a la Real Junta de Comercio de Cataluña. Cervera 10 de setiembre de 1821.

31. Caja 76, LV, 11-19-22. «Exposicion del Pbro. Dn. Cristoval Montiu relativa al resultado de su examen y muestras remitidas». Barcelona 12 de febrero de 1822.

32. Y concluía en los siguientes términos: «No puedo menos que lamentarme se haga gastar al Gobierno mandando hasta Madrid el in-

Nuevamente volvió a insistir Montiu en la búsqueda de piedras litográficas y dos años más tarde remitió a la Junta unas «láminas puestas en estado de imprimirse con ellas, que creo son superiores à las anteriormente halladas»³³. Se remitieron para su estudio al taller de Eulalia Brusi, Vda. e hijos y, también, a Antonio Monfort. Ambos coincidieron en dictaminar³⁴ que dichas piedras no eran aptas para la impresión litográfica, criterio con el que no se conformó Cristóbal Montiu que, visiblemente dolido, redactó un largo informe defendiendo la calidad de su hallazgo³⁵ y alegando que estos impresores litográficos en 1822 remitieron una opinión muy distinta a la Junta, en la qual afirmaban «que las piedras de Cervera (inferiores aun à las presentadas nuevamente) son de segunda calidad, pero que era de creer se encontrasen superiores en estas canteras». Montiu concluye el escrito, en términos acusatorios, diciendo «que los mismos impresores que califican las piedras de Cervera como se vé en su dictamen, es un hecho cierto que se valen de ellas, y que se hacen remesas muy à menudo à esa ciudad»³⁶.

Respecto a la utilización de estas piedras de Cervera tenemos un claro ejemplo en una estampación informativa sobre la calidad de las piedras litográficas — fechada en Barcelona el 9 de abril de 1825, sin pie de imprenta—, en la que textualmente consta: «La que ha servido para el presente dibujo y escrito, es de Cervera en Cataluña»³⁷. Desconocemos si se trata de un ejemplar debido a la insistencia de Cristóbal Montiu, o bien un ensayo realizado en las prensas de Brusi o Monfort. Lo cierto es que, a pesar de algunas imperfecciones en la nitidez del escrito, su calidad es muy aceptable.

Parece clara la existencia de un conflicto de intereses. Así, en una carta de la viuda Brusi solicitando ayuda a la Junta, sobre la cuestión del privilegio concedido a su marido, ésta alegaba a su favor el «descubrimiento de canteras en Cataluña, donde se encuentran piedras oportunas para el mismo arte ... que se deben al difunto marido de la esponente...y si bien no se hacen aun uso de dichas pie-

dras del país, es porque ... no ha sido posible à la Esponente buscar nuevos gastos con la escavacion de aquellas»³⁸.

Parece ser que aquí termina la historia sobre las piedras litográficas de Cervera. Debemos destacar, no obstante, que Cristóbal Montiu no sólo se ocupó de las piedras, con respecto a la litografía, sino que ensayó algunas modificaciones en la prensa litográfica, «la cual así dispuesta puede servir también para pintar indianas, parcelas & con mas perfección y facilidad que con el metodo comun, y con mucho menos coste en lo que toca à la construcción de la maquina con el cilindro de bronce» y se dedicó, también, a traducir del francés al castellano «una obrita interesante para la propagación de esta nueva arte de la litografia en nuestro reyno que dió à luz el año 1819 Mr. Rancourt de Charleville. De la cual presento ahora à V.S. los dos cuadernos primeros por si V.S. considerase util el continuar dha. traducción»³⁹.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El limitado espacio de que disponemos en la presente comunicación, no nos permite extendernos más y nos impide tratar sobre el establecimiento de los primeros talleres litográficos en Cataluña y comentar los litigios ocasionados por la solicitud de licencias y privilegios exclusivos, especialmente los que tuvieron lugar entre la Casa Brusi y Antonio Monfort.

Creemos que, tanto el tema, como la riqueza informativa de los documentos y estampaciones litográficas de que disponemos, merecen un estudio más detallado y en ello estamos de cara a una próxima publicación.

No queremos concluir este trabajo sin destacar la vanguardia litográfica del ámbito catalán con respecto al resto de la península y constatar que, a pesar de multitud de problemas y tropiezos, el establecimiento y definitiva difusión de la litografía en Cataluña sólo pudo llevarse a cabo gracias a la iniciativa privada.

menso peso de unos tan grandes pedruscos, cuando con unas pequeñas muestras bastaría, y por otra parte en Barcelona hay un taller litográfico con patente de introducción que creo perteneció al difunto don Antonio Brusi, en donde podrían hacer los ensayos y el transporte con una varatura muchísimo mayor». Según Jesusa Vega, *Op. cit.*, 66.

33. Caja 76, LV, 11, 17-18. Instancia de Cristóbal Montiu al presidente de la Real Junta de Comercio de Cataluña, Barcelona, 4 de diciembre de 1824.

34. Caja 76, LV, 11, 12-13. Carta de Eulalia Brusi, Vda. e hijos a la Real Junta de Comercio de Cataluña. Barcelona 18 de febrero de 1825; Caja 76, LV, 11, 14. Informe de la Comisión de la Real Junta de Comercio de Cataluña a la Comisión de la Real Junta de Fomento de la Riqueza del Reino. Barcelona 30 de abril de 1825; Carta de la Real Junta de Comercio de Cataluña a Cristóbal Montiu. Barcelona 1825. Caja 76, LV, 11, 15.

35. Entre otros argumentos, Montiu alega el interés de otros países, como Francia, en hallar piedras litográficas en sus propias canteras y compara la calidad de las piedras de Cervera con las que cita «Mr. Rancourt en su apreciable obra sobre la litografia, impresa en 1819, 20, fol. 29 y sigs.: «... Cependant on à trouve, près de Chateauroux, une carrière de pierres lithographiques qui a des avantages bien précieux sur la carrière Bavarie; ... Aussi les artistes ne veulent-ils dessiner que sur ces pierres françaises, auxquelles ils donneraient toujours la preference, s'il était possible d'en trouver de 90 centimètres en ca-

rré, qui fussent sans défauts. Nous avons fair d'essai d'une nouvelle carrière trouvé près de Chatellerault: tout annonce qu'elle sera d'une grande ressonance pour La lithographie française. Cete pierre, qui se trouve en aussi grande table qu'on peut le desirer, est d'une part blanche, légèrement grisâtre, très dure et éminement aluminieuse; elle absorbe promptement l'eau et les corps gras. Aussi les traits formés dessus viennent-ils à l'impression d'une grande pareté. Elle est peut-être preferable à toutes celles connues pour les dessins à l'encre». Y después de esta cita, añade: «Ya se ve que esta última piedra es casi idéntica à la de Cervera». Caja 76, LV, 11, 6. Carta de Cristóbal Montiu a la Comisión de la Real Junta de Comercio de Cataluña, dirigida a Félix Pablo Gassó. Cervera 6 de junio de 1825.

36. *Ibidem*.

37. Barcelona. Biblioteca de Cataluña, R.E. 26.559 (documento cedido por el Dr. Amadeu Soberanas).

38. Caja 75, LV, 1, 17-18. Carta de Eulalia Brusi a la Junta de Comercio de Cataluña. Barcelona 16 de septiembre de 1824.

39. Instancia de Cristóbal Montiu al Presidente de la Real Junta de Comercio de Cataluña. Barcelona 4 de diciembre de 1824 (Véase nota 27).

Pensamos que no debió editarse, pues no hemos hallado más referencias y tampoco consta en el repertorio bibliográfico de Palau (Antonio Palau Dulcet, *Manual del Librero Hispano-Americano*, Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau, 1948/1977).

CAMILLO SITTE EN LA CULTURA ARQUITECTÓNICA MALLORQUINA

Miguel Seguí Aznar

INTRODUCCIÓN

Aunque en las propuestas urbanísticas de los arquitectos de la generación modernista de principios de siglo parece vislumbrarse cierta influencia de Camillo Sitte, serán los regionalistas, y más concretamente Guillermo Forteza Piña, los más afectados por el pensamiento del arquitecto austríaco hasta la difusión de las aportaciones del Movimiento Moderno hacia 1930. El pensamiento de Sitte es difundido en la isla a través de su famoso libro *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, publicado en 1889. Aunque la traducción castellana por la editorial Canosa de Barcelona es de 1927, el libro era conocido con anterioridad por los arquitectos mallorquines, como lo evidencian las frecuentes citas del mismo hechas por Forteza ya en sus primeros escritos sobre la reforma de Palma de 1921; su título *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*¹ es lo suficientemente significativo para convencernos de que el arquitecto mallorquín había leído el libro en alguna de las primeras ediciones alemanas, o bien en la francesa de 1902². Ello no debe extrañarnos, ya que el conocimiento de Sitte y Stübben como reformadores de la ciudad decimonónica era habitual en algunos arquitectos catalanes de la segunda década de este siglo³. De Sitte tomarán la concepción artística del urbanismo; el interés por conservar los ambientes de las ciudades antiguas, no exclusivamente preservando sus monumentos de manera aislada, sino también los conjuntos completos; la flexibilización de los trazados urbanos frente a la rigidez de los propuestos por los ingenieros o «higienistas» y, por último, la búsqueda de soluciones en el estudio del pasado para el urbanismo del presente.

EL PLANEAMIENTO URBANO EN EL CAMBIO DE SIGLO Y LAS APORTACIONES DE LA GENERACIÓN MODERNISTA

El impacto de la obra de Camillo Sitte en el planeamiento urbano mallorquín en el cambio de siglo fue, como en el resto de España, prácticamente nulo⁴. El plan de ensanche del ingeniero Bernardo Calvet y Girona —redactado en 1897 y aprobado en 1901⁵—, que configuraría la actual ciudad de Palma, fue exigido para autorizar la demolición de las fortificaciones, tal como consta en la *Ley de cesión y derribo de las murallas de 1895*, con la finalidad de ordenar urbanísticamente la ciudad extramuros y, a su vez, entroncar los arrabales, que habían ido surgiendo en el exterior, con el casco antiguo. Aunque Calvet no recurrió al trazado ortogonal, típico en los ensanches españoles del siglo XIX desde que en 1835 se organizó el Cuerpo de Ingenieros Civiles de Caminos, Canales y Puertos⁶, su plan responde a las características de éstos. Planificación por parte de los ingenieros, trazados geométricos, énfasis en los problemas circulatorios e higiénicos sobre otras cuestiones y, salvo excepciones, como el de Cerdá para Barcelona o el de Castro para Madrid, visión planista o bidimensional de la ciudad, es decir, un tipo de planeamiento urbano totalmente opuesto al propugnado por Sitte.

A principios del siglo XX se decide intervenir globalmente en el casco antiguo de Palma, prácticamente inalterado si exceptuamos algunas reformas parciales llevadas a cabo durante el siglo XIX, para adaptarlo a las nuevas necesidades circulatorias, higiénicas y sociales. Hay que tener en cuenta que no existió un plan decimonónico de reforma interior ya que en esa época los esfuerzos de la ciudad se encauzaron hacia el derribo de las murallas y la consecución del ensanche⁷. También hay que recordar que a diferencia de otros proyectos de ensanche españoles —como el de Cerdá para Barcelona— que modificaban la ciudad intramuros y desplazaban el centro hacia la ciudad nueva, el plan Calvet no abordaba

1. Guillem Forteza, *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*, Amengual i Muntaner, Palma 1921.

2. Vid. el capítulo «Las sucesivas ediciones y traducciones del libro», en George R. Collins y Christiane C. Collins, *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Gustavo Gili, Barcelona 1980, pp. 73-98.

3. Vid. Ignasi de Solà-Morales, *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 75.

4. Vid. el capítulo «La influencia de Sitte y del planeamiento alemán en el extranjero», en G. R. Collins y Ch. C. Collins, *op. cit.*, pp.

99-119 y Fernando de Terán, *Planeamiento urbano en la España Contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 24-30.

5. Bernardo Calvet y Girona, *Proyecto de ensanche de la Ciudad de Palma de Mallorca*, Tipo-Litografía de Amengual y Muntaner, Palma 1909.

6. Antonio Bonet Correa, «Estudio preliminar», en *Plan Castro*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1978, p. XIX.

7. Vid. Catalina Cantarellas, *La arquitectura mallorquina de la Ilustración a la Restauración*, Institut d'Estudis Balearics, Palma, 1981.

la problemática del centro histórico. Éste, intacto, si excluimos las superficies ocupadas por las murallas y fosos, seguiría constituyendo el núcleo central de la población donde tendrían sus ocupaciones las clases «directoras»⁸.

Así surgieron una serie de propuestas —anteproyectos y proyectos— redactados todos ellos por jóvenes arquitectos mallorquines, titulados en Madrid en el cambio de siglo, y a los que identificamos como la generación modernista⁹. Aunque sus intenciones, como ya hemos señalado, se dirigían a adecuar la ciudad antigua a las necesidades de los nuevos tiempos, debido a su inexperiencia y, sobre todo, a su falta de base teórica a la hora de tratar la problemática del centro histórico, tal como se desprende de las memorias, dichas propuestas quedaron reducidas a solventar problemas de comunicación y de tráfico —cuestiones más propias de los topógrafos o ingenieros que de los arquitectos—, mediante el ensanchamiento de calles ya existentes o bien por el trazado de otras nuevas, sacrificando de manera drástica el patrimonio artístico y cultural de la ciudad.

El *Plan General de Reforma de Palma*, del arquitecto Gaspar Bennazar, redactado en 1915 por iniciativa del Ayuntamiento, y aunque aprobado por la Superioridad en diciembre de 1917, no fue llevado a la práctica mas que en algunos aspectos parciales, sería representativo de estas propuestas de reforma interior a las cuales hemos hecho alusión. No obstante el plan Bennazar se diferencia de ellas, no sólo por la magnitud del proyecto, sino también porque en él se entrevé la influencia, aunque evidentemente mal asimilada y en contradicción con otros planteamientos, del urbanismo inglés de principio de siglo y también la del arquitecto austríaco Camillo Sitte. Concretamente se evidencian las ideas de Ebenezer Howard, teórico de la «ciudad-jardín», al proponer la urbanización con fines turísticos de la playa de Palma, una zona costera cercana a la ciudad conocida como S'Arenal; las de Camillo Sitte cuando se refiere al trazado de las nuevas calles en el casco antiguo de Palma¹⁰.

Sobre la base de estricta fidelidad al plan Calvet en todo lo concerniente a la ciudad extramuros, Bennazar propone, como ya lo habían hecho sus antecesores, los arquitectos Francisco Roca y Jaime Aleñá, además de abordar otras cuestiones como el polémico mercado central y la ampliación del ensanche hacia el mar, la reforma circulatoria del centro histórico, encaminada principalmente a mejorar la comunicación entre la parte alta y baja de la ciudad y, a la vez, enlazar estas zonas urbanas con el ensanche. Para ello se abrían nuevas calles en el casco antiguo, sin un trazado determinado, pues Bennazar, en la línea de Sitte, no era partidario de un sistema

regular —de cuadrícula, radial o concéntrico— sino del que resultara más adecuado a las necesidades de la población¹¹. Según George R. Collins y Christiane C. Collins, realmente Sitte no discutió sobre el problema de si las calles debían ser rectas o curvas, sino que más bien lo asumió axiomáticamente al enunciar que una calle con la visual interrumpida era estéticamente superior. Fueron sus seguidores los que tendieron a exagerar la belleza pintoresca de las calles curvas o quebradas, y Camille Martin en la primera versión francesa de 1902 montó todo el capítulo séptimo sobre este tema, capítulo que parece sacado en parte de Stübben, a pesar de que éste disienta bastante de Sitte y de sus seguidores sobre este aspecto¹².

La polémica sobre la alineación recta versus planeamiento informal no sólo se planteó a la hora de proyectar nuevos barrios sino también al reformar o modernizar las zonas antiguas de la ciudad. El planeamiento informal facilitaba el tráfico y al mismo tiempo preservaba el carácter específico y los edificios históricos de los barrios antiguos. El libro de Sitte, donde por primera vez se explicita la belleza de las ciudades antiguas, se convirtió no sólo en el texto programático de una nueva escuela de construcción urbana, sino también en el de los defensores de los monumentos históricos de las ciudades antiguas¹³.

En este punto se encuentra la contradicción de los planteamientos de Bennazar que, si bien preconiza con rotundidad un planeamiento informal en aras de las necesidades de la población, estas necesidades resultan ser siempre circulatorias. Es decir, en el momento de proyectar la nueva red viaria sobre el casco antiguo de Palma, lo que realmente prevalece a la hora de trazar una calle son las cuestiones de comunicación y de tráfico, en detrimento de otros aspectos como los que hacen referencia a la preservación de monumentos y barrios de interés histórico-artístico. Así, para citar algunos ejemplos, el recorrido de unas de las vías, que se iniciaba frente al mar y llegaba hasta el final de la calle de San Miguel, comunicando el puerto con las estaciones, seccionaba la iglesia de San Miguel unos diez metros en la longitud de su eje, desapareciendo también, entre otras, las calles de Miramar y Morey; la rampa de acceso a la Plaza Mayor exigía la total demolición del Teatro Principal; y para poner un último ejemplo, la nueva arteria que debía unir el puerto con el Mercado del Olivar suponía la desaparición del paseo del Borne¹⁴.

La realización del plan Bennazar en su totalidad hubiera supuesto una profunda alteración del centro histórico, sin respetar barrios de importancia histórica, ni edificios singulares de valor artístico y monumental.

8. Vid. B. Calvet y Girona, *op. cit.*, p. 79.

9. Vid. Jaime Aleñá, *Anteproyecto de Reforma de Palma*, Tipo-Litografía de Amengual y Muntaner, Palma 1916, y F. Roca y P. Garau, *Memoria del anteproyecto de mercado y urbanización de la Plaza Mayor*, Tipo-Litografía de Amengual y Muntaner, Palma, 1914; este último parece formar parte de un proyecto global de reforma de Palma, de F. Roca, no localizado.

10. F. de Terán (*Op. cit.*, p. 30), cuando trata de la «Configuración inicial de la actividad del planeamiento» español, afirma: «paralelamente, habría corrientes distintas que abogarían por la flexibilización de los trazados bajo el influjo, tanto del prestigioso planeamiento alemán (que, según decía Stübben en 1910, había logrado integrar las esencias de la herencia barroca con el medievalismo resucitado por

Sitte), como del correspondiente al urbanismo sociológico y a los trazados orgánicos del ámbito cultural británico, adelantados en cierto modo por experiencias como Bournville y Port Sunlight (1875 y 1887 respectivamente) y divulgados con éxito por las inquietudes desencadenadas por el famoso y difundido libro de Howard y el incipiente movimiento de la Ciudad Jardín».

11. Vid. Miguel Seguí Aznar, «Propuestas urbanísticas de Gaspar Bennazar», en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, n. 835, t. XXXVIII, Palma, 1981, p. 479.

12. G. R. Collins y Ch. C. Collins, *op. cit.*, p. 33.

13. *Ibidem*, pp. 34-35.

14. Vid. M. Seguí Aznar, *op. cit.*, pp. 479-482.

PROPUESTAS DE LOS REGIONALISTAS PARA LA REFORMA Y ENSANCHE DE CIUDADES

Hacia 1917 Guillermo Forteza Piña inicia su actividad profesional en la isla tras su titulación en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona¹⁵. Representante destacado del regionalismo, no sólo en su vertiente arquitectónica sino también en la política y literaria, no tuvo inconveniente en aceptar, aunque cautelosamente, en la década de los años treinta los planteamientos del Movimiento Moderno. Su actividad tanto teórica como práctica en el campo de la arquitectura y el urbanismo, que concluye en la posguerra a principios de los años cuarenta, lo convierte en una de las figuras más relevantes del panorama arquitectónico mallorquín del siglo XX. Aunque sus obras de la etapa inicial se inscriben en el noucentismo y en el regionalismo, es decir, en el tradicionalismo mediterráneo o local, su orientación hacia una cultura arquitectónica centroeuropea es evidente, como lo prueban las continuas referencias a la arquitectura y el urbanismo alemán y austríaco en sus escritos de esta época. Recordemos que Forteza estudia en Barcelona en la segunda década del siglo XX, es decir, en el denominado periodo noucentista, momento de enorme prestigio de lo centroeuropeo en los ambientes arquitectónicos catalanes. Como indica Ignasi de Solà-Morales «si ya se ha dicho algo en relación a la influencia de la Secesión en el período tardío del Modernismo, creo que se debería insistir en la importancia de estos contactos, también a otros niveles. Desde los hallazgos formales de la Wagnerschule y la potente influencia de Joseph Maria Olbrich en muchos arquitectos catalanes de esta década, hasta el conocimiento de Camillo Sitte y de Joseph Stübben como reformadores de la ciudad decimonónica, el prestigio germánico impregna publicaciones, propuestas y diseños de un amplio sector no sólo de arquitectos sino de reformadores sociales, administrativistas y políticos»¹⁶.

En 1921, tres años después de finalizar sus estudios, publica un opúsculo en catalán con el título *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*, cuyo contenido había sido leído con anterioridad en una conferencia en el Museo Arqueológico Diocesano de Palma los días 10 y 15 de febrero de ese mismo año. En él se muestra partidario de la aplicación de los principios sobre planificación urbana defendidos por Camillo Sitte en su libro *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, proponiendo su aplicación en el caso concreto de Palma.

Forteza, en la línea de Sitte, se nos muestra totalmente contrario a la planificación llevada a cabo en oficinas administrativas por los ingenieros, preocupados exclusivamente por las cuestiones técnicas e higiénicas. Como alternativa propone la planificación individual, señalando que el ensanche y la reforma de una ciudad ha de ser una obra de arte, apoyando su afirmación con una cita del propio arquitecto austríaco: «Haciendo uso de la

paradoja se pregunta Sitte, que fue director de la Escuela Imperial y Real de Artes e Industrias de Viena: ¿Por qué no se levantan catedrales, se pintan cuadros históricos, se componen grandes sinfonías por vía administrativa? Porque, efectivamente —sigue Sitte—, una obra de Arte no puede ser creada por Comités sino por un solo individuo; y un plan de ensanche o de reforma de una ciudad ha de ser una obra de arte y no un simple acto de policía. He aquí toda la clave de la cuestión»¹⁸.

Desde una postura historicista, similar a la de Sitte, Forteza propone la búsqueda de soluciones en el estudio de las ciudades del pasado —medievales y renacentistas sobre todo—, ya que considera que nuestras urbes son consecuencia directa de la civilización del Medioevo y del Renacimiento¹⁹.

Al referirse a los trazados utilizados en ensanches y reformas de ciudades, Forteza desdénia particularmente los geométricos, propios de ingenieros y topógrafos, haciendo una alusión despectiva a los ensanches de Barcelona y Palma: «Si del monstruoso ensanche de Barcelona se ha podido decir que era una deshonra de Europa, del nuestro, si mentalmente lo unimos con la renovación de Roma y el nuevo cementerio de Génova y otros engendros vecinos, podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que es una afrenta al Mediterráneo»²⁰.

Para Forteza el sistema de la cuadrícula era «cosa sólo compatible con el *genius loci* de las ciudades Norte y Sudamericanas»²¹. La alternativa a los trazados rígidos y geométricos era el planeamiento informal cuyos antecedentes encontramos en las ciudades medievales. «Estas sinuosidades —afirmaba—, que hoy se destruyen cruelmente, no se deben al capricho de gente ridículamente romántica, ni a la ignorancia de los arquitectos de aquel tiempo, más expertos que los de hoy en día que parece que solo nos hayan enseñado a estirar el cordel»²². Señalando a continuación que las «sinuosidades provienen de causas prácticas: adaptar el trazado de una calle a un sendero ya formado naturalmente, el querer conservar en su lugar un edificio ya existente, el querer interceptar una corriente de agua, etc.»²³.

Finalmente Forteza dedica un importante apartado a uno de los aspectos a los que Sitte concede más importancia y que hace referencia a la plaza, como es su relación con edificios y monumentos, su forma y dimensión, la agrupación y disposición en la ciudad, etc.

LA SITUACIÓN EN LOS AÑOS TREINTA EN EL CONTEXTO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Aunque en la década de los años treinta las aportaciones del Movimiento Moderno se difundieron en la isla —el mismo Forteza tradujo al catalán algunos fragmen-

15. Vid. J. Sureda y G. Alomar, *Guillermo Forteza, arquitecto*, Imprenta Mossen Alcover, Palma 1946; y M. Seguí Aznar, «Introducción a la arquitectura del regionalismo. El modelo mallorquín», en *Estudis Baleàrics*, I, pp. 109-113.

16. I. de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 75.

17. *Ibidem*.

18. G. Forteza, *op. cit.*, pp. 28-29.

19. *Ibidem*, p. 11.

20. *Ibidem*, p. 7.

21. *Ibidem*, p. 23.

22. *Ibidem*, p. 21.

23. *Ibidem*, p. 21.

tos de escritos de Le Corbusier²⁴ y de M. Malkiel Jirmounsky²⁵—, el pensamiento de Sitte siguió vigente en la cultura arquitectónica mallorquina en los años anteriores a la guerra civil. Hay que recordar que la primera traducción castellana del libro de Sitte la publica la editorial Canosa en 1927, por lo que no debe extrañarnos que el pensamiento del arquitecto austríaco volviera a tener vigencia en las nuevas generaciones de arquitectos españoles.

Gabriel Alomar Esteve, titulado en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1934²⁶, y que posteriormente se convertiría en una de las figuras más destacadas del urbanismo español de posguerra, tanto por sus aportaciones teóricas como por su actividad planificadora, publica en la revista regionalista «La Nostra Terra» un artículo sobre *L'amplaçament urbanístic del temple cristià*²⁷. En este primer ensayo, en el que predominan los puntos de vista arquitectónicos con una carencia total de otro tipo de reflexiones —las sociológicas serán

introducidas en sus propuestas posteriores tras su estancia en Estados Unidos—, la influencia del arquitecto austríaco al que cita con frecuencia, es evidente. Los diferentes aspectos desarrollados por Alomar en relación con la ubicación del templo cristiano, como son las plazas de iglesia, la plaza en relación a la iglesia, la multiplicidad de plazas en torno a la iglesia, y algunos de los dibujos que acompañan al texto, tienen su origen en Sitte.

A partir de este momento, las referencias a Sitte desaparecen. Ya en la posguerra, Gabriel Alomar, el único urbanista con una sólida formación, adquirida en el «MIT» («Massachusetts Institute of Technology») donde enseñaban Frederick Geddes, Lewis Mumford y Frederick Adams, entre otros urbanistas destacados, se decanta hacia un planeamiento urbano en el que los aspectos sociológicos revisten gran importancia, mientras que los planteamientos de otros profesionales, de gran pobreza teórica, se reducen a escritos o memorias de carácter técnico.

24. G. Forteza, «Le Corbusier i l'Urbanisme. Cal alliberarse de tot esperit acadèmic» (Traducción de *Précisions*), en *La Nostra Terra*, IV, 1931, pp. 409-416.

25. G. Forteza, «Notes de M. Malkiel Jirmounsky sobre l'arquitectura nova», en *Almanac de les Lletres*, XII, 1932, pp. 20-25.

26. Vid. Gabriel Alomar, *Memorias de un urbanista, 1939-1979*, Miquel Font Editor, Palma 1986.

27. Gabriel Alomar, «L'emplaçament urbanístic del temple cristià», en *La Nostra Terra*, n. 90, junio de 1935, pp. 207-229.

LA ARQUITECTURA REGIONALISTA EN LA CIUDAD DE VALENCIA (1900-1936)

Amadeo Serra Desfilis

Es de sobra conocido que uno de los principales movimientos de la arquitectura española del primer tercio del siglo XX está animado por la búsqueda de una *arquitectura nacional*. En el célebre artículo que suele citarse como punto de partida del nacionalismo arquitectónico español ya advertía Lluís Domènech i Montaner que la definición de una arquitectura nacional española —que él pretendía también moderna— chocaba con las tradiciones y medios físicos diversos de cada región¹. Efectivamente, nacionalismo y regionalismo surgen en la arquitectura española como dos caras de una misma moneda, a saber, la renovación del Eclecticismo heredado del siglo anterior mediante el recurso a tradiciones autóctonas y el rechazo del exotismo en cuanto a imitación servil de estilos ajenos². El regionalismo arquitectónico reflejaba en la periferia del país la realidad histórica de una España plural que no podía reducirse a la evocación del plateresco o el herreriano como *estilos nacionales*, sino que debía encontrar su plasmación en la suma de los diferentes *estilos regionales*.

Las aportaciones de las escuelas regionalistas en Andalucía y en el Norte de la Península (Cantabria, País Vasco y Asturias) ya han sido objeto de estudio³. En cambio, la influencia del nacionalismo y del regionalismo en la arquitectura valenciana merece mayor atención que la que se le ha prestado hasta el momento, pues los innegables reflejos de estas corrientes se han adscrito de forma imprecisa al *casticismo* o al *neobarroco*⁴.

LOS PRIMEROS ECOS DE LA CUESTIÓN DE LA ARQUITECTURA NACIONAL EN VALENCIA (1900-1925)

El debate sobre la arquitectura nacional apenas tuvo eco en Valencia antes de 1915, año del VI Congreso

Nacional de Arquitectos y por tanto fecha de comienzo de la polémica entablada entre Demetrio Ribes y Leonardo Rucabado a propósito de la orientación que debía seguir la nueva *arquitectura nacional*. Frente al regionalismo historicista de Rucabado, Ribes oponía el compromiso con las necesidades de su tiempo y el empleo de nuevos materiales de construcción en una línea racionalista⁵.

Sin embargo, al menos un arquitecto valenciano, Francisco Mora, se mostró preocupado desde 1909 por la recuperación de estilos pretéritos con arraigo local y en aquel mismo año proyectó el *Palacio Municipal* de la Exposición Regional con recuerdos del gótico valenciano por las razones que el propio Mora expuso en 1915:

«Parecióme que la Arquitectura Regional debía tener asiento en una Exposición Regional y que en medio de tanto extranjerismo no había de desentonar el Palacio de la Ciudad inspirado en los bellísimos monumentos que posee Valencia de su época de mayor esplendor, modelos de arte ojival que el pueblo admira y venera como genuinamente propios»⁶.

El éxito obtenido por Mora debió de inducirle a cultivar un *neogótico final* de tintes regionalistas, al que se incorporan elementos historicistas de distinta naturaleza, en edificios de viviendas asentados en el nuevo centro urbano. Este giro en su carrera, hasta entonces vinculada al Modernismo, está representado por el segundo proyecto para la *Casa Ordeig* (1907-1910), lleno de citas de la cercana Lonja, y las *Casas Noguera* y *Suay*, construidas ambas en 1909 en la actual plaza del Ayuntamiento⁷.

Con todo, estas obras quedaron como episodios de un *revival neogótico foral* que no consiguió cuajar en la arquitectura valenciana ni siquiera entre la clientela del propio Mora. Éste, sin embargo, no abandonó su interés por la cuestión de la *arquitectura nacional/regional*, a la que aludiría en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en el año 1916:

1. L. Domènech i Montaner, «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixença*, VIII (1878). El artículo se encuentra reproducido en *Cuadernos de Arquitectura*, n. 52-53 (1963), pp. 9-11.

2. La unidad profunda del regionalismo y el nacionalismo arquitectónicos ha sido subrayada por los autores interesados en el tema, desde C. Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, I, 1880-1950, 2ª ed. Madrid 1989, pp. 83-108, hasta P. Navascués, «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n. 3 (1985), pp. 28-35.

3. En particular, sobre el regionalismo andaluz véase A. Villar, *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, 1978 y del mismo autor *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979.

4. Así por ejemplo T. Simó, *Arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Valencia, 1973, p. 208; o A. Peñín, *Valencia, 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos*, Valencia, 1978, pp. 116-118.

5. Sobre Ribes y su postura en el debate véase I. Aguilar, *Demetrio Ribes*, València, 1980 y D. Benito Goerlich, *La arquitectura del Eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983, pp. 334-339.

6. F. Mora, «Influencia de los materiales en la estructura y estética de las construcciones», manuscrito publicado por D. Benito Goerlich, *op. cit.*, pp. 416-425, en especial p. 420.

7. Sobre estas construcciones véase D. Benito Goerlich, *op. cit.*, pp. 164-167.

«Creo firmemente que hemos de volver los ojos a la Arquitectura Nacional con sus diferentes fisonomías según las regiones españolas»⁸.

Durante aquellos años la tendencia dominante de la arquitectura valenciana era una mezcla del Modernismo más ornamental y del pleno Eclecticismo internacional, de manera que sólo quedaba un espacio reducido para muestras del llamado *estilo Monterrey* —por el palacio salmantino del mismo nombre—, ajenas a cualquier connotación regionalista, como el *Colegio Notarial*, proyectado por Manuel Peris Ferrando⁹. Así, hasta después de 1925 no pudo Mora acometer un proyecto de cierta entidad con referencias regionalistas, pero su sede para el *Banco Hispano-Americano* de ese año obtuvo de inmediato el beneplácito general y fue saludado por la prensa como edificio “*inspirado en el barroco valenciano*”, aunque en realidad combinaba elementos neoplaterecos y otros genéricamente neobarrocos¹⁰.

EL NEOBARROCO VALENCIANO (1825-1936)

El año 1925 indica, en efecto, el principio del triunfo del neobarroco como vertiente valenciana del regionalismo. El retraso de la arquitectura valenciana en relación con otras escuelas regionalistas se explica por su situación periférica respecto a los centros más activos como Cantabria, el País Vasco o Andalucía, y por la propia evolución interna de la arquitectura local: en la primera mitad de los años veinte el Eclecticismo internacional —conocido en la época como *estilo francés*— alcanzó su máximo desarrollo y empezó a agotarse a partir de 1925. Por aquel entonces la arquitectura neobarroca vernácula aparecía como una reacción contra la influencia extranjerizante del *estilo francés* —en el sentido que expresaba Mora en 1915— y presentaba el atractivo añadido de servir como recurso para la regeneración de la arquitectura ecléctica tradicional, una vez agotada la revitalización de los grandes estilos históricos y cerrada ya la vía del Modernismo¹¹.

El lento consumirse de los diversos repertorios eclécticos se puso de manifiesto ya en los primeros años veinte bajo la forma de una creciente estilización de los elementos decorativos, pero el *estilo francés* sólo perdió su pujanza al final de la década ante la competencia del neobarroco local, del *Art-Déco* y del primer racionalismo.

Cabe preguntarse, no obstante, por qué fue el neobarroco el lenguaje escogido para construir edificios acordes con la tradición artística autóctona, pues —como se ha visto— el propio Francisco Mora había intentado ya

fomentar un regionalismo valenciano a partir del neogótico. En general, la concepción del Barroco como el estilo histórico más representativo de la tradición artística española había venido consolidándose desde los primeros años del siglo XX y había conferido ya al neobarroco un importante papel en el intento de regeneración nacionalista de nuestra arquitectura¹².

Durante la Dictadura de Primo de Rivera surgieron en Valencia un neoplatereco y un neobarroco nacionales, pero con el tiempo sólo el segundo perduraría, con cierta carga regionalista, hasta 1936. A diferencia del neoplatereco, el neobarroco contaba con venerables antepasados en la historia artística valenciana: las abundantes construcciones barrocas predominaban en Valencia sobre las de otros estilos y —lo que es mucho más importante— eran apreciadas como manifestaciones de una sensibilidad popular y genuinamente local.

De hecho, en numerosos escritos de la época late la predilección por el Barroco como estilo idóneo para componer el telón de fondo de una ciudad nostálgica que al propio tiempo no desistía en sus pretensiones de capital moderna. Desde el campo de la Historia, Sanchis Sivera, aunque dedicado al estudio del pasado medieval valenciano, exoneraba al Barroco regional de “*extravagancias churruiguerescas*” y escribía que:

«... en el Reino Valenciano, salvo contadas excepciones, el barroco-rocó aparece moderado y con cierta elegancia, con un carácter personal que no tiene en otras partes, verdaderamente decorativo»¹³.

Como portavoces del público, los periodistas y escritores se expresaban en términos aún más contundentes. Así, J. E. Galiana, autor de una guía muy difundida en su tiempo, otorgaba sin reservas al Barroco el rango de *estilo regional*:

«Al igual que Toledo tiene su estilo monumental, que es el mudéjar, Córdoba el Árabe y Salamanca el Plateresco, Valencia tiene el Barroco como estilo propio. (...) Sin vacilaciones podemos asegurar que la arquitectura barroca es la que mejor representa a la construcción y edificación valenciana»¹⁴.

Tales opiniones eran compartidas por los principales arquitectos del período, con el más influyente a la cabeza, Javier Goerlich, Arquitecto Mayor del Ayuntamiento desde 1931. En la memoria presentada ese mismo año para la construcción del macizo central y la ordenación definitiva de la plaza principal de la ciudad Goerlich escribe:

«El estilo habrá de responder al arte arquitectónico predominante en Valencia y que también domina en la plaza que tratamos: El barroco del que es preciada

8. F. Mora, «La arquitectura contemporánea en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, I (1916), p. 38.

9. Sobre este ejemplo y otros del neoplatereco valenciano véase D. Benito Goerlich, *op. cit.*, pp. 218-220.

10. Una fotografía del edificio, derribado en los años 70, y los elogios periodísticos pueden encontrarse en el *Almanaque Las Provincias para el año 1928*, Valencia, 1928, pp. 333-334.

11. Este fermento de regeneración, siempre sobre el sustrato de la tradición ecléctica heredada del siglo XIX, ha sido señalado por A.

Villar, *Introducción a la arquitectura regionalista...* cit., p. 29 y P. Navascués, *loc. cit.*, p. 30.

12. A propósito véase P. Navascués, «La arquitectura», apud *el Neoclasicismo al Modernismo. Historia del Arte Hispánico*. Vol. V, Madrid, 1979, pp. 91-92.

13. J. Sanchis Sivera, «Arqueología y arte», apud *Geografía del Reino de Valencia* dirigida por F. Carreras Candi, Barcelona, s.a., p. 870.

14. J. E. Galiana, *Guía del turista en Valencia*, Valencia, 1929, p. 44.

joya la Torre de Santa Catalina, la que con otras obras artísticas de indiscutible valía caracteriza el estilo regional»¹⁵.

Estos testimonios contemporáneos muestran cómo el neobarroco en Valencia fue evolucionando desde su carácter de estilo netamente español en tiempos de la Dictadura (1923-1930) al matiz regionalista que presentaba durante los años de predominio republicano-autonomista en el Ayuntamiento. Pues en cuanto "*respuesta arquitectónica a un problema político-sentimental*", el regionalismo se vinculaba a actitudes políticas de signo autonomista o nacionalista en cada región o nacionalidad¹⁶. Los republicanos blasquistas, fuerza dominante en el Ayuntamiento durante las décadas de los veinte y treinta, así como su órgano de expresión, el diario *El Pueblo*, alimentaban las expectativas políticas del regionalismo valenciano. La vertiente arquitectónica de éste encontraba su paralelo en las novelas valencianas del propio Blasco Ibáñez y sus epígonos, pero también en la poesía costumbrista de Teodoro Llorente¹⁷.

Si éstas eran las ideas y los sentimientos que animaban el neobarroco valenciano, nos corresponde ahora definir el carácter estrictamente arquitectónico de esta tendencia. Los ecos del Barroco que contienen los edificios construidos en Valencia antes de 1936 pueden clasificarse en tres categorías:

1. Recuerdos de los monumentos valencianos de los siglos XVII y XVIII que desempeñan la función de citas o referencias aisladas a muestras sobresalientes de la arquitectura de la ciudad. El ejemplo más notable es la actual sede de la Tesorería Territorial de la Seguridad Social, antes *Caja de Previsión Social del Reino de Valencia* (1928), proyectada por Enrique Viedma con un remate de torre flanqueada por dos edículos: mientras la torre se asemeja a campanarios barrocos valencianos, los templete reproducen fielmente los casilios del Puente del Real¹⁸.

2. Motivos del repertorio barroco principalmente, pero a veces también renacentista o rococó con exclusión de cualquier connotación extranjerizante. Las fuentes de tales motivos fueron las colecciones de arquitectura gráfica y los manuales de ornamentación, como la muy conocida de *Arte y Decoración en España* (Barcelona, 12 volúmenes, 1917-1928) y otras similares. El proyecto de Miguel Martínez para la *Casa Beneyto* (1933), por ejemplo, ostenta una portada monumental inspirada en el Barroco madrileño¹⁹. En el empleo de estos elementos barrocos no se aprecia una particular corrección arqueológica

sino más bien el deseo de adaptar el lenguaje tradicional a los proyectos contemporáneos y, sobre todo, a las exigencias representativas de edificios públicos o de viviendas que debían erigirse en el nuevo centro urbano o en lugares privilegiados del Ensanche burgués. Este es el caso del *Colegio Cervantino* (1934), de Vicente Valls y la *Casa Pascual* (1933), del ya citado Miguel Martínez, en el campo de los edificios públicos y privados respectivamente²⁰.

3. Elementos recreados a partir de modelos vagamente neobarrocos y tratados con líneas muy estilizadas. En este apartado hay que consignar la síntesis entre el barroquismo más estilizado y otros repertorios como la vertiente de diseño curvilíneo del *Art-Déco*, dando como resultado un neobarroco revitalizado por motivos con cierto aire entre fantástico y moderno. La fusión de temas barrocos con un tratamiento *déco* se observa en la *Casa Buelti* (1931), obra de Juan Ríos Cogollos²¹.

Aparte de los repertorios decorativos citados —a menudo combinados muy libremente— existen unos rasgos comunes para los edificios representativos del neobarroco valenciano. En todos ellos persiste la dicotomía entre la estructura y el ornato de la fachada, aunque es notoria la preferencia por las soluciones con dos o más cuerpos torreados, a la manera de los palacios nobles de la ciudad, pero ahora compuestos en correspondencia con los áticos interiores. La decoración se concentra en el ingreso y los remates mientras el muro muestra sencillos marcos moldurados para los vanos y un falso almohadillado en los salientes de la fachada o en el basamento. Son casi inexcusables los pináculos de múltiples formas, los jarrones, los blasones fantásticos, las tarjas y las cartelas; temas ornamentales todos ideados para ennoblecer las fachadas. Un capítulo importante a la hora de conferir un carácter vernáculo a estas obras era la aplicación de la cerámica bien en paneles de azulejos en las fachadas e interiores, bien recubriendo con tejas cúpulas o cupulines²².

Dos grandes edificios singulares, construidos ambos como sedes centrales de entidades financieras locales, son los paradigmas de la arquitectura regionalista valenciana. El ejemplo del Banco Hispano-Americano y su éxito debió de alentar a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, en 1932, y al Banco de Valencia, tres años después, a edificar sus nuevas sedes centrales en un estilo fuertemente arraigado en las tradiciones autóctonas.

Sobre el gran solar delimitado por las calles del Mar y General Tovar, el arquitecto Antonio Gómez Davó pudo construir para la *Caja de Ahorros de Valencia* un edificio de proporciones monumentales. El conjunto está do-

15. Archivo Administrativo Municipal de Valencia, *Fomento, Obras públicas, Reformas 1927-1931*, «Memoria para la construcción del macizo central y mercado de flores por el arquitecto mayor Javier Goerlich», n. de registro 17.560.

16. La definición del regionalismo citada se debe a P. Navascués, «Regionalismo y arquitectura...» cit., p. 28. Las relaciones entre el regionalismo arquitectónico y movimientos políticos afines han sido constatadas por A. Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*, Granada, 1987, p. 346.

17. Sobre estos autores y las tendencias que representaban véase M. Sanchis Guarnier, *La ciutat de Valencia*, València, 1972, pp. 505-512, 581-583.

18. Acerca de este edificio y del éxito que alcanzó en su tiempo véase *Almanaque Las Provincias para el año 1929*, Valencia 1929, pp. 414-416.

19. Archivo Administrativo Municipal de Valencia, *Policía Urbana, Ensanche*, 1933, n. de registro 36.506.

20. Archivo Administrativo Municipal de Valencia, *Policía Urbana, Fomento*, 1934, legajo 6 bis; *Ensanche*, 1933, n. de registro 29.055.

21. Archivo Administrativo Municipal de Valencia, *Policía Urbana, Ensanche*, 1931, n. de registro 18.159.

22. El empleo de la cerámica es tradicional y profuso en la arquitectura valenciana. En 1929 Galiana afirmaba: «Uno de los éxitos de la Arquitectura valenciana es la Cerámica; es el modo más espléndido de decorar exteriormente las cúpulas y «medias naranjas». (...) También el zócalo de azulejos es típico en el Arte valenciano», J. E. Galiana, *op. cit.*, p. 42.

minado por un cuerpo con forma de pirámide truncada y una falsa linterna con estípites que lo corona, según el recurso compositivo característico de la época para realzar los chaflanes recayentes a plazas y grandes vías. Los vanos de la fachada aparecen profusamente ornamentados con marcos barrocos entre el cuerpo inferior, de un orden gigante fajado y el ático jalonado de columnillas salomónicas. Todos los elementos decorativos encuentran antecedentes en el Barroco histórico pero no siempre en el valenciano y tampoco reproducen con fidelidad arqueológica temas de monumentos locales. Sin embargo, parece que los contemporáneos y la crítica posterior sí reconocían parentescos, por ejemplo, entre la galería del ático y el quinto cuerpo del campanario de Santa Catalina, auténtico emblema del Barroco valenciano²³.

El mismo Gómez Davó colaboró con Francisco Almenar, Javier Goerlich y Vicente Traver en el *Banco de Valencia* (1935-1942), edificio emplazado entre las calles Pintor Sorolla y Don Juan de Austria²⁴. En el ángulo de confluencia de las dos calles el edificio adopta una forma apiramidada con un templete coronándolo. La fachada es de gran riqueza decorativa y se recubre con formas de un barroquismo exuberante. Apenas se encuentran alusiones historicistas al Barroco vernáculo pero, en cambio, se incorporan tradiciones locales de las artes aplicadas como la rejería y, sobre todo, los paneles de cerámica con motivos vegetales y rocalla. Otro elemento característico es el contraste cromático y texturas entre los materiales: mármoles blancos y rojos, piedra artificial, revoque simulando ladrillo agramilado y azulejos pintados. La intervención de Traver, muy vinculado al regionalismo sevillano y activo en la Exposición Ibero-Americana de 1929 que consagró a aquella escuela, ayuda a comprender la singularidad de estos edificios, pues nunca la arquitectura valenciana anterior a 1936 se aproximó tanto a los principios del regionalismo de Aníbal González y sus colegas andaluces²⁵.

El Banco de Valencia fue, en efecto, la única obra comparable a los logros del regionalismo andaluz o el septentrional. El neobarroco valenciano adolecía de muchas limitaciones respecto de la arquitectura regionalista de otras escuelas españolas:

1. En Valencia faltó el respaldo teórico y erudito de la arquitectura montañesa o andaluza, pues los profe-

sionales valencianos estaban más interesados por su propia condición y en la satisfacción de la clientela que por los ideales de estilo o lenguaje arquitectónico.

2. El regionalismo valenciano no tuvo casi nunca el sentido arqueológico de depurar la tradición para adaptar los estilos históricos a las necesidades de la sociedad contemporánea. Por este camino los arquitectos valencianos rara vez fueron más allá de la cita de un monumento barroco de la ciudad en el seno de una composición elaborada con elementos de diversa naturaleza. Tampoco hubo intentos de revitalizar tipologías tradicionales de la arquitectura vernácula.

3. El neobarroco valenciano no supuso la recuperación de los materiales y las técnicas de construcción propios de la arquitectura popular y del artesanado, excepción hecha del Banco de Valencia.

En definitiva el regionalismo arquitectónico tuvo en Valencia un carácter más subjetivo que objetivo: era más fácil ver antaño en un edificio una manifestación del neobarroco valenciano que hoy reconocer en esa obra el *revival* de un estilo regional. La explicación estriba en que el neobarroco valenciano está tan vinculado al fenómeno del regionalismo como al del Eclecticismo tardío. Su modo de adoptar los estilos históricos carece de los principios de pureza y rigor arqueológico que el regionalismo ortodoxo había compartido con los *revivals*; por el contrario, coincide con el pleno Eclecticismo en el empleo de tales estilos como repertorios decorativos intercambiables y, además, susceptibles de ser libremente interpretados. El neobarroco valenciano cerró el ciclo de los historicismos, pero los arquitectos valencianos eran demasiado eclécticos —en el más amplio sentido del término— para practicar un regionalismo purista y se sirvieron de él como un repertorio más para renovar el Eclecticismo tardío, casi agotado hacia 1925. De hecho, el neobarroco valenciano no marcó una época en la arquitectura de la ciudad, si puede hablarse con propiedad de arquitectos o teóricos del regionalismo valenciano, porque siempre coexistió y fue cultivado en promiscuidad con el racionalismo, el *Art-Déco* y otras vertientes del Eclecticismo tardío de aquellos años. Para saciar el sentimiento regionalista bastaba con una inclinación por un Barroco de débiles raíces autóctonas y alguna alusión a un monumento representativo de las pasadas glorias de la ciudad.

23. Sobre ésta y otras citas del Barroco valenciano véase M.^a F. Olmedo: «La arquitectura de Gómez Davó», *Archivo de Arte Valenciano*, XLII (1971), pp. 47-48.

24. Archivo Administrativo Municipal de Valencia: *Policía Urbana*, *Fomento*, 1935, legajo 14.

25. Sobre Vicente Traver y su obra sevillana puede consultarse A. Villar: «En torno a la arquitectura de la Exposición», apud *El Coliseo de Sevilla*, Sevilla, 1979, pp. 38-52.

LA IDEOLOGÍA ARTÍSTICA DE RAMÓN MARTÍ ALSINA

Joan-Ramón Triadó Tur

Ramón Martí Alsina (1826-1894) ha de ser considerado, sin lugar a dudas, como el introductor en Cataluña del movimiento realista, con todo lo que comporta de ruptura con el arte académico tradicional, el medievalismo nazareno y el paisaje romántico. En su obra se aunan de manera admirable el nuevo concepto ideológico y la nueva manera formal, llegando a patentizarse, en algunas de sus pinturas, las claras influencias de un Courbet, sin olvidar sus deudas con Horace Vernet y, nos atreveríamos a decir, con algunos de los miembros de la *Ecole du Barbizon*, en especial Theodore Rousseau. No podemos olvidar, sin embargo, un antecedente más próximo, y en parte contemporáneo, como Luis Rigalt, al que se asemeja en algunas obras de su juventud¹.

Su importancia en el panorama artístico catalán es incuestionable, ya que a través de su ideario, de sus enseñanzas en la Academia Oficial de Bellas Artes de Llotja, y de sus obras, se asentó en Cataluña el nuevo movimiento con discípulos tan aventajados como Josep Armet (1843-1911), Francesc Torrecassana (1845-1918), Modest Urgell (1839-1919), Josep Lluís Pellicer (1842-1901), Jaume Pahisa (1846-1928), Simó Gómez (1845-1880) y, sobre todo, el olotino Joaquim Vayreda (1843-1894), iniciador de la *Escuela de Olot*, eminentemente paisajista, a medio camino entre el realismo radical y el bucolismo propio de un Daubigny o Díaz de la Peña y, en general, de todos los miembros de la *Ecole du Barbizon*.

La época de Martí Alsina, como escribe Joan Lipton², «coincide con el *catalanismo* —identidad económica y socio-política propia de Cataluña— y con la *Renai-xença*, resurgimiento cultural en la lengua, la literatura y las artes plásticas, donde se refleja el orgullo étnico de la gente, sus realizaciones, sus actividades cotidianas y su variado paisaje». A nivel ideológico, Francesc Fontbona³ opina que «su postura va muy ligada a un concepto positivista de la vida, hecho que lo situó entre los defensores de la política más radical» y lo alineó en un republicanismo bien creído y asumido.

La presente comunicación intentará mostrar el ideario humano y estético de Ramón Martí Alsina, basándose en los papeles autógrafos de este artista⁴, hasta hoy sólo dados a conocer, en parte, por Joaquim Folch i Torres⁵ y Xavier de Salas⁶, cuyas publicaciones fueron utilizadas por los citados Lipton y Fontbona.

La afición de Martí Alsina a plasmar en el papel sus ideas bien merecería una edición crítica, mucho más acorde a la variedad de temas que toca, desde los más personales a los más teóricos, desde los más técnicos a los más críticos. Sin embargo, hemos creído oportuno hacer esta pequeña aproximación como adelanto a ello y a un estudio razonado sobre su obra, que nos permite situar a este artista en el lugar que le corresponde dentro del Realismo europeo y podamos así evitar, tal como lamenta Joan Lipton⁷, que en la bibliografía y en las exposiciones celebradas sobre este movimiento, junto a obras francesas, en su mayoría, alemanas, austriacas, suizas e italianas, no aparezca un solo artista español.

Hacia el final de su vida Martí Alsina intentó justificarse a través de sus escritos y quiso emprender la tarea de ordenarlos, a la vez que hizo catálogo de sus obras y de sus dibujos. Así, en unos papeles sueltos titulados *Cosas que debo hacer*, ve la necesidad de «Un escrito explicando mi conducta como hombre artista para con mi familia y para el mundo si conviene, disculpando o aclarando mis planes mientras no se han llevado a cabo, haciendo un juicio prudente de mis obras ... que puedan publicarse mis consideraciones acerca los compromisos en que mi amor al saber y mi ánimo vivo por el arte, separado de parecer del terreno de la especulación material que yo conozco bien...», añadiendo que ha de «completar los dibujos» y «escoger con una marca los predilectos, como tipos o temas artísticos» y asimismo «reunir mis escritos, releerlos y ordenarlos, aunque sea dictando a otro» y «leer, repasar antes de publicar mis escritos, algunas obras, tomando en el acto anotaciones: *Grammaire, Dessin, Architecture, Cosmos, Dic-*

1. No es contradictorio el afirmar estas semejanzas con autores románticos, ya que coincidimos con Francastel —*Historia de la pintura francesa*, 1970 (ed. española), pp. 266— en que «el realismo surgió precisamente en la época en que el Romanticismo conocía su triunfo ascendente». Sin embargo, cabe aclarar que este realismo de intención, nada o poco tenía que ver con el realismo militante e ideológicamente asentado de Courbet en Francia o de Martí Alsina en Cataluña.

2. Joan Lipton, «Ramón Martí Alsina i el desenvolupament del realisme català», *Revista de Catalunya* (Barcelona, noviembre de 1986), n. 2, p. 128. Traducción del catalán.

3. Francesc Fontbona, «Des Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888», en *Història de l'Art Català*, vol. VI, Barcelona, 1983, p. 132. Traducción del catalán.

4. Todas las citas textuales —si no indicamos lo contrario— están tomadas de sus manuscritos y notas íntimas, propiedad de sus herederos, que hemos tenido ocasión de consultar.

5. Joaquim Folch i Torres, *El pintor Martí Alsina*, Barcelona, 1920.

6. Xavier de Salas, «Sobre el pintor Martí Alsina», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona, abril de 1944), vol. II-2, pp. 7-38.

7. Joan Lipton, *op. cit.*, p. 132.

cionario, *Gramática Castellana, Revista de España, Derechos del hombre*».

En un autodenominado por él *Discurso*, explica su vida con una total honestidad al afirmar que, en las primeras oposiciones a profesor de Bellas Artes, «no pude tener graves contendientes y con mi pobre saber gané mi puesto». Justifica sus renunciaciones ya que «el aliciente de una paga fija, siendo ya un padre de familia, me ligó a Barcelona, como por decir, me cortó el vuelo», añadiendo «Siempre procuré que a la par de no abandonar la naturaleza como inspiración y total sostenimiento de estilo, no me faltara la experiencia de lo que se hace en el mundo artístico, visitando grandes exposiciones, al propio tiempo que museos». En relación a los cargos o títulos, escribe «Por más que para mí, no tiene en absoluto importancia el título de profesor o académico», acaba con una afirmación, aún hoy vigente, «De aquí a la par de agradecer a mi patria por lado, debo deplorar el modo irregular de atender a los servicios, no equiparando los sacrificios del profesorado con las recompensas, a lo menos en general».

A lo largo de la lectura de sus manuscritos, subyace toda una filosofía moral, acorde con su ideología. En sus escritos de opinión es rotundo y agresivo, al igual que en la defensa de su opción artística, mientras que en sus ideas sobre el arte muestra un carácter analítico y científico, propio de su ideología positivista, sin faltarle una cierta rotundidad expositiva.

Sus opiniones sobre los jurados son muy críticas. Parte de la definición «son los jurados un tribunal que falla sobre el mérito de los artistas concurrentes a una exposición», para pasar a preguntarse «¿Son siempre los que componen los jurados las personas mejor dispuestas para clasificar el mérito?», y a reflexionar sobre la imposibilidad de emitir un fallo justo, ya que «Estas distinciones eran destinadas de antemano en número concreto antes de saberse el de los artistas concurrentes ... Además la superioridad de la distinción más importante marca el límite del saber, y ello se va alcanzando gradualmente por varios artistas». Sin embargo, su ataque es total hacia la composición de los jurados, ya que «si un gobierno abre una exposición, él tiene la iniciativa en el nombramiento del jurado. Según sea, pues, el personal o la política de un gobierno, variará el jurado. Cuanto más el artista se aproxime a las tendencias de unos y otros, más posibilidades adquirirá de ser distinguido. He aquí la desmoralización de los artistas y he aquí el daño al arte, siempre basado en la inspiración franca y espontánea del conjunto de artistas que le dan el ser», y defiende el valor de las obras expuestas al preguntarse «¿No le da el nombre a los artistas la respectiva exposición de sus obras?». También ataca los premios en los concursos, ya que «si tiene que juzgar un talento, mejor lo juzgaremos por la serie de hechos relativos al talento que por una sola prueba, aunque fuera grande ... Así más seguros estaremos de lo que vale (un artista) si exigimos las obras hechas durante mucho tiempo y aun muchas otras, directas de ejecución

e invención, que comparando muestras por medio de cuadros de un mismo asunto obligado entre varios autores, lo cual constituye una sola prueba discutible e inexacta».

Referente a la crítica —que el mismo Martí Alsina ejerció a título personal— coincide con la opinión de Proudhon⁸ y el pensamiento de Courbet. Se plantea el eterno problema entre teóricos y prácticos, ya analizado por los teóricos del pasado, y afirma con una cierta sorna. «Cuando el país está aun en grado de inocencia, se dice lo que hemos podido leer en letras de molde y es que puede ser mejor crítico en pintura no siendo pintor, que siéndolo por un tener preocupaciones. Y el saber, para la crítica», y concluyendo que entre los críticos «resaltará el principio de que el más práctico en conocer análisis, práctica de pintores y relación con ellos, podrá hacer (mejor) su trabajo». La poca objetividad de la crítica se deduce en un escrito en el que afirma su voluntad de ejercer de crítico, ya que «Tampoco debe extrañar que en materia de crítica de pintura se ponga un artista pintor a su nivel. Le basta al pintor entender más de su arte que el literato crítico». Sobre la poca objetividad y los vaivenes de las opiniones escribe «Si yo hubiera atacado cuadros de pintura histórica, en ciertos momentos se me habría gritado: ¡Al ladrón! ¡Al asesino! La misma prensa los ha derribado y magullado». Después de preguntarse «¿Arrastran los críticos?», afirma «pobre cohorte que no tenía convicciones morales, la de los pintores que les siguen en el camino que les trazan». Casi al final de su vida, en una hoja suelta referente a la Exposición de Bellas Artes realizada en Barcelona en 1891, con gran agudeza analiza el condicionamiento de la prensa afirmando que «en todas partes hay críticas contradictorias, buenas y malas, determinadas por miras individuales, por puntos de vista filosóficos o estéticos diversos, por preocupaciones de escuela, por gustos formados por luchas de escuelas, por espíritus de escuela, así como por actos de compañerismo...», y acaba con una solución tan novedosa como la autocrítica: «Y tanto es así que de paso lanzamos la idea de que todas las reuniones y centros artísticos debieran tomar como temas de depuración de críticas la cuestión o crítica propia, retratándose los artistas por sí mismos». Por último, en el año 1893, al final de su vida, se queja de la crítica, en *La Publicidad*, de un cuadro suyo, *El Baño*, por dos razones: una ideológica, «por ser un abuso de la prensa, tanto más sensible cuanto aparece en una redacción republicana que, como tal, debe mirar siempre a la justicia» y otra por frívola, «era deber de Vd. estudiar mejor el asunto... y el como y cuando de la exposición de los dos cuadros a que Vd. se refiere, antes que poner las iniciales para manosear a un artista que no conoce».

Pero donde Martí Alsina se radicaliza, es en sus opiniones sobre el arte y en su opción por la nueva tendencia realista en lo que conlleva de toma de posición frente al arte de los pintores nazarenos. Su posición combativa es aún más válida en tanto en cuanto Claudio Lorenzale, de adscripción nazarena, fue durante varios años el di-

8. Pierre-Joseph Proudhon en *Principio del Arte y su destino social* (1865). Véase Mireia Freixa, «Las vanguardias del siglo XIX», en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, 1982, p. 166.

Escribe: «Nos dolemos, y con mucha razón, de la detestable crítica actual. Es el castigo de los artistas, que descorazona y asesina, cuando debería ayudarles».

rector de la Escuela de Bellas Artes, de la que él era profesor numerario.

En el año 1853, en su discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, ya manifiesta su oposición al nazarenismo al afirmar «Pongase frente a la mansedumbre, la sosa ciencia y la filosofía de Owerbeck [sic], las armas de Vernet...»⁹, y más adelante añade: «Opóngase las armas y viveza de Vernet a la cristiana filosofía de Owerbeck; las realidades de Decam, a la fantasía de Kant Bach [sic] y discútase. Sí; la juventud en nuestra pintura, anda y le tocará llegar ayudada por la ciencia»¹⁰. Esta opinión la radicalizó en un escrito referente a la primera exposición de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes del año 1868, al afirmar «por fin, ella con todos los errores de un ensayo ha realizado sus propósitos colgando a sus mismos enemigos, los nazarenos. ¡Que vergüenza contemplarlos! Jamás estas miserias deben ocupar en serio el discurso...» y lamentarse que la prensa haya juzgado desfavorablemente sus obras, en favor de los nazarenos, influyendo en los lectores. Sin embargo, al igual que en Francia con Champfleury y Proudhon, en Cataluña la nueva opción fue defendida por Joaquim Pi i Margall, quien este mismo año, en un discurso a sus compañeros de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, constataba que el arte establecido ya no respondía a las necesidades del momento. «A generación nueva» —decía— «arte nuevo» y añadía «Nuestra época exige algo útil, instructivo o moral en medio de lo recreativo que exige el arte»¹¹. Estas opiniones, tal como recoge Fontbona¹², fueron ampliadas por un autor anónimo en *La Federación*, órgano de los «Internacionalistas» españoles, en el año 1972: «El arte tiene por objeto presentarnos en forma de imágenes lo que la moral nos dice en preceptos ... El arte deberá tener de forma verdadera, real o natural, y la idea justa que tienda ... a la sublimación de todo lo útil y equitativo».

En esta línea de posición ideológica se adscribe Martí Alsina, quien defiende, en su discurso en la sesión pública anual de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi del año 1863, que el arte «está en la naturaleza del hombre... es parte de su vida... marcha al compás de sus progresos... por lo tanto, ha de aparecer crecido y ufano donde el hombre vive más la vida del hombre, o tiene más cultura, así como es innegable síntoma de atraso la falta de arte en un país», y en su creencia de un arte que llegue al pueblo, afirma que el artista no está en otro mundo, sino que «está entre vosotros, ve, siente, prueba con vosotros, ríe y llora con vosotros, goza con vuestros gozos y llora con vuestras lágrimas, por esto os llama y os atrae reproduciendolos, renovandolos con una imagen nacida de su alma, vuestros mismos hechos e impresiones». Con esta toma de posición sus ideas vienen a dar respuesta a Proudhon, para quien «la pintura tendrá como fin... exponer la vida humana, representar los sentimientos, las pasiones, los vicios y las virtudes, los trabajos, los perjuí-

cios, lo ridículo, el entusiasmo, las grandezas y el deshonor, las costumbres sanas e insanas, en una palabra, las formas, en sus manifestaciones más típicas, individuales y colectivas, y todo para lograr el perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la humanidad, su justificación y, finalmente, su glorificación»¹³. Pero Martí Alsina tiene como único punto de vista la naturaleza, y llega a afirmar, en un escrito titulado *Ideas sobre pintura*; que «crear no es otra cosa que el emitir cambiado lo que sólo de la naturaleza hemos sacado... el arte con todos sus preceptos está inspirado en la naturaleza».

Frases recurrentes en el mismo sentido son numerosas a lo largo de sus escritos, por lo que obviamos su enumeración exhaustiva, para pasar a analizar sus ideas sobre la enseñanza y sus apuntes sobre su sistema de trabajo. Ambos aspectos nos mostrarán como las ideas artísticas de Martí Alsina son coherentes con su praxis pedagógica y creadora.

Respecto a la formación de un pintor a través de la imitación de obras de otros artistas, rechaza el método en favor de la copia directa de la naturaleza: «Las imágenes originadas de los otros hombres que decimos imitamos para formarnos son contadas, repetidas, y se nos hacen superiores, y por su imitación determinan la degeneración. Se nos hace necesario alimentarnos siempre del fresco, de la sangre de la primera naturaleza que ha dado el ser a todo para que cada hombre entre en la espera viva y conserve la fuerza humana cimentada en los orígenes». Asimismo, sus ideas sobre las clases del antiguo y del natural coinciden con sus ideas de que el arte es «termómetro infalible en la atmósfera de las civilizaciones» y de la necesidad del natural en toda su complejidad. Por su interés, creemos necesaria la transcripción de una hoja suelta e inacabada sobre el tema:

«La clase del antiguo y del natural implica por su propio nombre y por el motivo de su fundamento y el estudio de las bellezas de las esculturas de la antigüedad, especialmente de la Grecia antigua y del cuerpo humano.

De consiguiente, estos estudios son una especialidad entre los generales y preparatorios del artista en plástica, y demandan una oportunidad y un método, _____ las bases de buenos elementos.

Estos elementos, en su completa y perfecta reunión, debieran consistir en el mayor número posible de obras originales por la parte de escultura antigua, a fin de facilitar el recto criterio para juzgar las buenas cualidades absolutas que relativas por la comparación, refiriéndolas a sus correspondientes circunstancias de época, de carácter, de propósitos inspiradores. Determina el gran estudio de observación que modera o encamina las ideas del artista en sus conceptos análogos en todo o en parte a los estudiados, y mueve a hacer reproducciones de una masa o de partes de la estatuaría, para fijar resolución, conocimiento de formas por la que traduce belleza, carácter, significación.

9. Joaquim Folch i Torres, *op. cit.*, p. 120.

10. *Ibidem*, p. 121.

Se refiere al pintor francés Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) y al pintor alemán Friedrich Kaulbach (1822-1903).

11. Francesc Fontbona, *op. cit.*, p. 136.

12. «El Arte en la Revolución», *La Federación* (Barcelona, 19 de mayo de 1872), n. 144, p. 1, según Fontbona, *op. cit.*, p. 138.

13. Pierre-Joseph Proudhon, *op. cit.*, p. 164.

De manera que el verdadero estudio artístico del antiguo no puede hacerse de mejor modo que yendo a buscar donde se encuentren los modelos originales de aquella escultura, con la debida prevención de los conocimientos científicos-filosóficos correlativos. Y por esto claramente se deduce lo incompleto, que deben ser dichos elementos en una escuela o Academia de Bellas Artes, las cuales pueden sólo acumular un limitado número de producciones de la estatuaría antigua, y aun reproducidas, y no pudiendo ofrecerlas, por cosa que una reparación de dicho estudio.

Por lo que toca al estudio del cuerpo humano se desprende de su idea que para ser completa, se ha de basar en todos los efectos del organismo humano, especialmente de forma, desde la mas tierna edad del hombre hasta la mayor decrepitud de éste, y en toda la esfera de quietud y movimiento, de vida y de muerte. Esta es precisamente una parte de los estudios interminables del artista formal, y atendida su infinita extensión, tampoco puede ofrecer una clase de Escuela o Academia de Bellas Artes otra cosa que una preparación, pero ya más directa, más extensa, y más fecunda que la del antiguo.

Referente a su sistema de trabajo, son interesantes, en primer lugar, sus certeras observaciones teóricas que, a buen seguro, le servían para sus clases. Así, podemos leer en unos papeles sueltos:

«Los efectos de luz y colorido no son absolutos, sino relativos. Por ejemplo, en un día nebuloso percibimos una montaña azul, y si algunos rayos de sol vienen a dar belleza de color a su alrededor, ella perderá su primer tono porque era respectivo a lo que le cercaba. Mirando una ciudad por fuera veremos una calle muy oscura, y si entramos en ella notaremos buena luz y buen colorido, cosa que no habríamos podido creer. Desde el momento comprendemos que no se pintará de la misma manera una cara blanca y rosada con iluminación de claro de sol en el campo ó con luz de vela por la noche en un cuarto; y no obstante, la misma belleza de tez veremos en la noche que en la mañana, porque todos los objetos han sufrido la misma disminución de luz y han tomado el mismo tono. De manera que si la cara iluminada de noche fuese posible trasladarla á la luz del día sin ser afectada de esta, veríamos un color oscuro y rojo».

Además, su pensamiento positivista le hacer ser muy riguroso en la cabal plasmación de la naturaleza. Así escribe:

«El paisajista debe conocer principios de Geografía para no hacer un país discordante, que sea ridículo a los ojos de un inteligente. Pues sin ellos, podría pintar, por ejemplo, un país cuyo cielo por el color nos indique la hora del día y cuyos árboles marquen la estación, y no ser ésta ni aquella correspondiente a la posición del sol. Pues sabido es que el sol en cada época sigue su línea con respecto a cada punto de la tierra».

Pero donde mejor vemos su amor a la naturaleza, ayudado por una incansable ansia en observarla, es en sus descripciones y notas sobre posibles cuadros, tituladas *Caida de la tarde*, *Nublado y mar*, *Mar y tierra*, *Puesta de sol*, *Efecto de luna*, *Efectos de luz*, *Efectos de marina y tierra*, *Efecto de tierra*, *Arboleda*, *Efecto de cielo y tierra*. A modo de ejemplo transcribimos el texto que acompaña a uno de ellos, el titulado *Caida de la tarde*:

«A las cinco y cuarto de la tarde del 16 Junio me hallaba en la riera de S. Simón. El cielo resultado tenía un color ceniciento, inclinado más al amarillo que al azul, pero sucio. Formaba una masa bastante unida, pero con líneas curvas de oscuro indefinido, en conjuntos horizontales. Sobre el mar se despejaba una faja igual de cielo, de un color delicado. El mar formaba una masa de un azul muy subido.

Más tarde, la faja despejada del horizonte presentaba un color más delicado aún, de un claro carmín azulado, e iluminada una última faja de mar, contenía alguna vela iluminada que parecía un astro cada una y formaba contraste con las velas oscuras. Al sol le faltaba aún una hora y media para ponerse».

Para terminar queremos aportar las notas sobre el sistema de trabajo para el cuadro *Los defensores de Girona*¹⁴, así como el interés documentalista de Martí Alsina para conseguir un cuadro realista —pensemos que sólo habían pasado cincuenta años desde los hechos— ausente de cualquier idealización u error. A la pregunta «¿Qué tengo que hacer para el cuadro de Girona?», responde:

- 1.º Tener toda la calma para la composición, hasta estar bien satisfecho de ella por ser buena, y bien declarada.
- 2.º Comprobación de las masas con el natural (grupo de figuras. —) con respecto a los otros, y cada figura en particular, y hacer totales en un papel, y distribución de partes por masas bien sentadas y distribuidas, que sirvan para el dibujo de la misma composición, en tamaño pequeño que permitan, sin embargo, el desarrollo del dibujo que ha de ser el original para trasladarse en mayor escala con cuadrícula. Cálculo perspectivo del cuadro para comprobaciones que no pueden hacerse del natural, ó que no impliquen esta necesidad.
- 3.º Traslado, por fracciones, que alcancen la abertura del ángulo óptico del dibujo anterior con suma exactitud.
- 4.º Hacer los estudios acabados que haya necesidad y según ellos completar el dibujo anterior.
- 5.º Traslado al lienzo: asegurar en éste el dibujo con un calcado perfecto y líneas firmes, con lápiz encarnado.
- 6.º Bosquejo ligero y suave de tintas.
- 7.º Conclusión:

Especulaciones de tiempo. Durante la composición, todo es trabajo mío en ella; se previenen los chismes y modelos para el acto de las com-

14. Se conserva en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Sus dimensiones son 5,40 x 11,90 metros, tratándose sin duda de uno de los mayores cuadros de historia realizados en nuestro país, mayor que la batalla de Tetuán, de Fortuny (3 x 9,70 metros). La fecha de su

inicio, anterior a 1865 según Fontbona, la podemos situar en el año 1859, gracias a una carta fechada en Girona a 14 del octubre de citado año, dirigida a Don Ramón Martí, en la que le daba información histórica sobre las banderas que dicho autor pretendía colocar en este cuadro.

probaciones y apuntes. Se da la orden para el bastidor.

Durante el dibujo correcto de la composición, se hacen las cuadrículas (_____) del dibujo que se hace, y la grande por partes, en el papel de traslado _____ se hace el traslado por varios, trazo los dibujos _____ corrijo, según ellos, los dibujos grandes, mientras se calca y perfila y se clava el lienzo, concluyo los santos. Durante el bosquejo continúo algún cuadro».

Referente a la carta, el texto no tiene mayor interés que venir a corroborar si ya aludido afán objetivo de nuestro pintor.

Queremos acabar con el párrafo que cierra el ya citado discurso que pronunció Ramón Martí Alsina en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y que resume, de manera admirable, su ideología en el más amplio sentido: «¡Ojalá pudieramos levantarlas [estatuas] a los olvidados artistas de nuestro suelo, como recuerdos precursores de genios nacientes, amamantados en la abundancia de su madre! ¡Ojalá, este suelo catalán, patria de conquistadores, que alienta tantos hijos del trabajo, y de la ciencia, o que recuerda sus Viladomat, y que se ha hermanado al Arte para no dejarlo más, nos dé dentro de nuestras edades, cumplida esperanza de verles brillar a la cabeza de España!».

EL ARTE LERIDANO CONTEMPORÁNEO ENTRE DOS CENTROS, BARCELONA Y MADRID

Eliseo Trenc Ballester

Al escoger el arte leridano contemporáneo como objeto de mi estudio me atrevería a decir que voy a hablar de una doble periferia, periferia respecto a Cataluña y a su centro, Barcelona y periferia respecto a la meseta central con además, en este caso, la frontera de la lengua. Es decir que Lérida se encuentra en la zona fronteriza entre los dos centros artísticos más importantes de España, Barcelona y Madrid.

Entendí que al ser el contrario del centro, de la capital, la periferia era sinónimo de provincia, por eso me fijé en Lérida, ciudad provinciana desde el siglo XVIII como la define el historiador local Josep Lladonosa¹, ciudad que pasó de 20.000 h a 80.000 durante el periodo de un siglo que contemplo aquí, aproximadamente de 1870 a 1970.

El tema de introducción de la vanguardia en el arte leridano de finales del siglo XIX y del siglo XX me pareció atractivo porque no se trataba de un centro provinciano que fuera claramente a remolque de un centro artístico mayor que repercutiera en él, con el debido retraso, las nuevas orientaciones artísticas, sino de un centro provinciano que elegiría entre dos centros Barcelona y Madrid para buscar sus modelos, cuando sus artistas no se dirigían directamente a París, el centro metropolitano de la pintura en el siglo XIX y primer tercio del XX. Es decir que la situación del arte leridano es bastante peculiar dentro del conjunto del arte español como vamos a verlo.

Como todos los estudiosos lo han subrayado, la modernización de la pintura leridana, ya que prefiero este término al de vanguardia para el siglo XIX, (término este último muy posterior) empieza con el paisajismo naturalista de Jaume Morera, nacido en 1854. Es curioso e interesante notar que Morera no va a seguir sus estudios artísticos en Barcelona sino en la escuela de Bellas Artes de Madrid donde conoció en 1874 a su maestro Carlos de Haës.

A pesar de la fuerte implantación del realismo en Cataluña en la misma época con Martí i Alsina y la escuela de Olot con Vayreda, Morera no mantuvo contactos con ellos. Se mantuvo fiel toda su vida a la enseñanza de Carlos de Haës de quien fue el discípulo predilecto y se convirtió en el pintor de la sierra del Guadarrama en invierno,

con un espíritu ascético completamente opuesto al hedonismo del paisajismo catalán como lo notó con mucha sutileza Frederic Vilà i Tornos². El caso de adaptación a otro medio y ambiente hasta convertirse en el artista paradigmático de una temática y una problemática ajenas, no es raro en los artistas leridanos. Se repetirá con Xavier Gosé y Miquel Viladrich como lo veremos. Quizás pueda interpretarse como un cierto desarraigo. La figura de Jaume Morera i Galicia iba a pesar mucho en el futuro de la vida artística leridana, sobre todo a causa de su donación importantísima de obras suyas y de Carlos de Haës para el Museo de Bellas Artes de Lérida que lleva su nombre. Sin embargo su residencia en Madrid y en Algorta hizo que no tuviera discípulos en Lérida donde la enseñanza artística en el último tercio del siglo XIX corría a cargo de dos profesores respetables para mediocres pintores Plana Castillo y Lluís Izquierdo que cultivaban un realismo con una técnica bastante académica³.

La renovación del panorama artístico leridano tuvo lugar en el año 1900. Baldomer Gili i Roig envió desde Italia donde lo había pensionado la Diputación de Lérida un cuadro donde aparecía la huella del impresionismo. Gili i Roig había empezado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona pero después se trasladó a Madrid donde permaneció dos años de 1890 a 1891 en la escuela de Bellas Artes de San Fernando antes de marcharse a acabar su educación artística en Múnich. Sin duda alguna Gili i Roig, instalado posteriormente en Barcelona, forma parte de la pintura catalana pero, como lo subraya Francesc Fontbona⁴ es un pintor periférico y marginal en el contexto de su generación. El hecho de haber pasado por Múnich y Roma y de no haber vivido unos años en París como la mayoría de los artistas catalanes hizo de él un pintor ecléctico y situado al margen de las escuelas artísticas de su tiempo, la postmodernista primero y la Noucentista después. El paisajismo realista, detallado y luminoso de Gili i Roig, con cierta libertad de pincelada, es más próximo al sorollismo que a la fuerza y audacia del paisajismo de Mir, Raurich y Gimeno. Pero sobre todo lo que le aleja bastante de la corriente mayoritaria de la pintura catalana es su interés por la pintura de género anecdótica con una técnica y una temática más tradicionales que su pintura de paisaje. (*La ricitos del*

1. Josep Lladonosa, «Les crisis històriques», in *Lleida, problema i realitat*, Barcelona, Edicions 62, 1967, p. 37.

2. Frederic Vilà i Tornos, «Morera i el paisatgisme català», in *Catálogo de la exposición Jaume Morera i Galicia*, Lleida, Caixa de Pensions, 1985, p. 36.

3. Juan Manuel Nadal Gaya, *Pintura y pintores leridanos del siglo XX*, Lérida, I.E.I., 1968, p. 14.

4. Francesc Fontbona, «L'obra de Gili i Roig», in *Catálogo de la exposición Gili i Roig*, Lleida, Caixa de Pensions, 1986, pp. 9-15.

Museo Morera es un buen ejemplo de ello). Esto lo aproxima a lo que se llamó en toda España la pintura «regionalista», movimiento conservador derivado del realismo anecdótico que se centraba en temas folklóricos, pintura «regionalista» que tuvo muy poca aceptación en el panorama del arte catalán dominado por el Noucentisme, lo que acababa de darle a Gili i Roig un lugar atípico y marginal en este contexto.

Otro renovador de la pintura catalan fue Xavier Gosé, nacido en 1876, que después de unos estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, tuvo una primera etapa de dibujante realista al trabajar con J. L. Pellicer, estilo que dejó pronto al encontrar su verdadera personalidad artística en París donde llegó en el año 1900. Gosé es un caso extremado de asimilación a un ambiente artístico ajeno. Yo diría que de su arte desaparece pronto, al cabo de cuatro o cinco años, todo rasgo español y Gosé se transforma en un paradigma del dibujante humorístico parisino y después del dibujante de moda elegante, distinguido, refinado con ciertos aspectos vanguardistas como la asimilación de cierto esquematismo cubista, del orientalismo cromático persa y ruso de moda (moda persa de Poiret, «Ballets Russes») que hacen de él un precursor del Art Deco que será muy imitado por ilustradores españoles posteriores como Ribas o Penagos.

Para Gosé la disyuntiva no reside entonces en elegir entre Barcelona o Madrid, el año 1900 ya escribe que la situación de los artistas en España es catastrófica. Gosé salta directamente a París y se transforma en el más parisino de los artistas catalanes, frecuentando muy poco los artistas españoles en París, prefiriendo sumergirse en el «demi-monde» elegante, snob, frívolo de la «Belle Époque»⁵. Su apellido y su nombre, tan franceses como catalanes, parecen premonitores de su fácil integración en el mundo parisino como no deja de parecerme simbólico que vuelva a Lérida el año 1914 para morir.

El tercer pintor leridano de esta generación, Miquel Viladrich, nacido en 1880 es, a mi ver, aún más marginal y periférico que los dos primeros en el panorama del arte catalán de principios de siglo. Después de unos estudios truncados de arquitectura en Barcelona, se fue a Madrid en 1908, viaje como vemos, muy común en los artistas leridanos, para dedicarse a la pintura. Allí se hizo muy amigo del escultor Julio Antonio. Su estancia posterior en París de 1912 a 1914 no tuvo influencia en su arte que, a pesar de retratar en algunos cuadros en forma de arquetipos algunas escenas y a personajes de la Cataluña rural de su provincia, no tiene nada que ver con la pintura catalana coetánea. A mi ver, Viladrich se podría incluir en un grupo de artistas poco estudiados todavía que vivieron en el Madrid de principios de siglo, que tuvieron al crítico José Francés como defensor, a revistas del tipo de *La Esfera* como portavoz y a Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna como admiradores ya que practicaron todos una pintura literaria y espiritual con una técnica académica relamida. Este grupo que se podría llamar postsimbolista tuvo como principales figuras a Julio Romero de Torres, Chicharro, Viladrich, Jesús de Corredoira y el escultor Julio Antonio, El Rusiñol de los jardines de España les es muy afín, lo que explica el aprecio del arte del pintor catalán en los círcu-

los artísticos y literarios madrileños. Viladrich, que por razones personales llegó a odiar a los Leridanos, se instaló en el castillo de Fraga, en Aragón, donde negaba la entrada a los Leridanos. Fue también un gran viajero, hizo unas campañas pictóricas muy fructíferas en Argentina, Uruguay y Marruecos, dejándonos unos retratos que son una prueba de su facilidad asombrosa de captación de una psicología y de una idiosincrasia ajenas, lo que conlleva quizás un cierto desarraigo. El hecho de que Gili i Roig y Viladrich tuvieran mucho éxito, más o menos en la misma época, en los años 20, en Argentina y Uruguay es, a mi entender, una muestra del carácter marginal y periférico de su arte que triunfaba en los centros artísticos lejanos, conservadores, supraperiféricos del Río de la Plata y al revés no encontraban una gran aceptación ni en Barcelona para Gili i Roig, ni en Madrid para Viladrich.

Con la generación siguiente de pintores nacidos poco después del año 1900, llamada por Juan Manuel Nadal Gaya la generación de 1936⁶, el arte leridano se integra más en el arte catalán. El caso de Joan Serra es el más claro de asimilación de un artista leridano al arte barcelonés, seguramente porque, a partir de los diez años, Serra vivió en Barcelona.

En 1916, Serra estudiaba en la Escuela Municipal del Distrito Quinto dirigida por Labarta y compartía un taller con el escultor Viladomat y el futuro crítico de arte Joan Cortés Vidal. Estos jóvenes artistas, a los que hay que añadir Alfred Sisquella y Ernest Enguix fundaron el año 1917 el grupo de los *Evolucionistas* que fue acogido y alentado por el marchante Josep Dalmau. El evolucionismo del grupo consistía en un apego a la realidad para, a partir de ella, ir evolucionando. Por eso se comprende que el grupo haya sido pronto recuperado por el *Noucentisme* al cual pretendía oponerse al principio. Joan Serra se convirtió en uno de los puntales de la Sala Parés con su paisajismo de pincelada ligera, libre y sensual y fue uno de los artífices de ese postnoucentisme catalán que se prolongó después de la Guerra Civil y que tuvo mucho éxito comercial en Barcelona. Su ciudad natal reconoció su valor al otorgarle la primera *Medalla Morera* en 1950 por dos vistas de la ciudad donde había vuelto por primera vez el año anterior, en 1949.

Los otros artistas nacidos a principios del siglo XX se pueden agrupar en el primer movimiento vanguardista que existió con fuerza en Lérida y desarrollo en ella su intensa aunque efímera y rechaza actividad, es decir el surrealismo. De la conjunción entre un joven grafista y diseñador muy al corriente de las últimas tendencias (el cubismo y el Arte Deco) Enric Crous, ya activo en 1930, y unos cuantos jóvenes artistas reunidos en 1932 en el grupo "*Studi d'art*", en particular Lamolla y Cristòfol, y de un jovencísimo poeta José Viola que aportaba su conocimiento de García Lorca y de Antonio Bonet que acababa de llegar de París donde había conocido la vanguardia artística, nació la revista *Art* que salió el mes de marzo de 1937, redactada por Bonet, Viola y Crous.

5. Eliseu Trenc Ballester, «Xavier Gosé, un gran dibuixant del París de la Belle Époque», in *Catálogo de la exposición Xavier Gosé*, Lleida, Caixa de Pensions, 1984, pp. 17-31.

6. *Ídem*, nota 3.

Los diez números de *Art*, publicados entre 1933 y 1934 son el mejor testimonio del paso del surrealismo por Lérida. Lo que quiero subrayar, para el enfoque de este trabajo, es que, en la presentación del número 1, programa en forma de manifiesto muy típico del Surrealismo, el universalismo se oponía a un localismo de signo catalán⁷:

«No Lleida-Barcelona, sino Cosmos, però, dins, del Cosmos, Lleida-Barcelona».

Es verdad que el surrealismo llega muchas veces a Lérida a través de Barcelona donde los jóvenes leridanos se informan, pero en este caso, Barcelona juega a menudo un papel de transmisor ya que los modelos son franceses con el relevante protagonismo de André Breton. Así se comprende la negación de una relación única Lérida-Barcelona y la apertura al cosmos que, en realidad equivale a cosmopolitismo. Hay que añadir que gracias a Viola no hay ningún rechazo de la cultura castellana, al contrario en *Art* Viola muestra su admiración por la poesía de García Lorca que llega en algunos de sus poemas a imitar. Dos años más tarde en 1936, Lamolla y Cristòfol, que tienen mucho de autodidactas, expondrán en la célebre exposición Logicofobista organizada por ADLAN y se integrarán así en el surrealismo catalán. Viola también se había integrado en este último. En 1934 había marchado a Barcelona a estudiar Filosofía y Letras, y conoció bien la obra de Miró, Dalí, Foix, Gasch, Montanya sin contar a Cassanyes con quien escribió el texto de presentación de la exposición Logicofobista.

Buena prueba del Viola poeta y teórico del surrealismo son esta presentación y sus textos para los catálogos de las exposiciones de Leandre Cristòfol en Lérida en 1934 y de Lamolla en Madrid en 1935⁸.

La guerra acabó con el vanguardismo en Lérida. Cros y Lamolla se exiliaron en Francia de donde no volvieron, Cristòfol reemprendió, en solitario y durante muchos años sin el menor apoyo, su creación en autarcía y Viola, después de unos años de exilio, un cambio de nombre de José a Manuel, no se instaló curiosamente en Barcelona, sino en Madrid donde fue uno de los promotores de la abstracción gestual en España en los años 50 con su integración en el grupo *El Paso*. Quizás haya razones políticas a esa instalación de Viola en unos lugares, Torremolinos primero, Madrid después donde su pasado republicano era poco conocido, pero otra vez tenemos otro artista leridano que acaba integrándose en el centro artístico madrileño sin demasiados problemas y dificultades. Sin embargo Viola es el último artista vanguardista leridano que se inclinará hacia Madrid. Su obra no tendrá ninguna incidencia sobre el arte leridano, caso habitual en los artistas vanguardistas que desarrollaron su carrera artística fuera de la ciudad del Segre, ya que será desconocida en ésta hasta 1972 cuando expondrá en la Sala Gósé del Colegio de Arquitectos.

La renovación del arte leridano de posguerra, donde domina el paisajismo posimpresionista de Benseny, vendrá de la mano de un pintor de Tárrega más joven, Lluís Trepàt (nacido el año 1923) que viajó a París en 1951 donde permaneció un año y medio. Esto representó para él una renovación de su lenguaje pictórico⁹. Su vuelta a Lérida en 1953 coincidió con una dinamización cultural que él contribuyó a fomentar. Otra breve estancia en París en 1953 donde triunfaba el arte abstracto, donde conoció a Clavé y a Tàpies y donde el pintor Vilacasas le alentó, le impulsó hacia la pintura abstracta que practicó de 1956 a 1961. Trepàt no fue el único artista leridano a pasarse a la abstracción. Ernest Ibáñez, pintor paisajista seguidor de Benseny, Víctor Pérez Pallarés, estudiante de la escuela de Bellas Artes de Barcelona, notable grabador, siguieron el camino trazado por Trepàt. Ibáñez, Pérez Pallarés con Albert Vives, Jaume Minguell y dos artistas más jóvenes Albert Comas Estadella (nacido en 1933) y Ángel Jové (nacido en 1940) fundaron en el año 1964 el primer grupo vanguardista leridano de posguerra, el grupo *Cogul* cuyo informalismo se oponía a las corrientes tradicionales figurativas¹⁰. El grupo *Cogul* tuvo muchísimos más contactos con Barcelona (pensemos en el ejemplo de Tàpies para esa generación) que con Madrid. Fue en Barcelona en el año 1964 que se realizaron las dos más importantes exposiciones del grupo. La evolución posterior de los dos miembros más jóvenes, Comas Estadella y Ángel Jové no hace más que corroborar la integración en los años 70 del arte leridano en el panorama de la pintura catalana. La evolución del primero hacia un mundo figurativo intimista, con cierta sensibilidad pop, tiene muchos puntos de contacto con la obra del segundo que vive en Barcelona desde 1971, donde desarrolla su peculiar visión nostálgica y poética de un estilo cercano del pop, y que después de un viaje a Londres tiene mucho de conceptual con su manipulación de fotografías, sus montajes, todo eso en consonancia con la evolución del arte contemporáneo europeo, lo que valió a Ángel Jové el respaldo de los prestigiosos críticos de Barcelona Alexandre Cirici y Josep Corredor Mateos.

Este panorama del arte moderno leridano sería incompleto sin la mención de Guillem Viladot, personalidad importante de la poesía visual. Gracias a él se presentó en 1971 en la *Petite Galerie* de l'Alliance Française, la primera muestra de poesía visual en España con obras suyas, de Iglesias del Marquet y de Joan Brossa. La figura de Guillem Viladot es representativa del giro hacia las raíces catalanas de la cultura leridana, ya que toda su poesía visual la hace en catalán con un estudio de las fuentes de la cultura catalana, la especulación lingüística y la introducción de elementos formales. Pero su caso no es aislado como lo muestran los ejemplos de Albert Comas Estadella y Ángel Jové.

De este breve y apresurado panorama del arte leridano de 1870 a 1970 se desprende una oscilación entre Barcelona y Madrid, con un predominio de Madrid du-

7. Dolors Sistac, «Un cert superrealisme a Lleida», in «Art o l'avantguarda a Lleida 1933-1934», *Lleida*, N. 10, Col.lecció: La Banqueta, 1987, p. 46.

8. Josep Miquel Garcia, «1933-1936 viola teòric, poeta i dibuixant surrealista», in «José viola gamon», *Lleida*, 1987, pp. 27-43.

9. Roser Trepàt i Ribé, «Lluís Trepàt. Obra pictòrica 1943-1988», *Lleida*, n. 12, Col.lecció: La Banqueta, 1989.

10. Esther Ratés Brufau, «Pintura Contemporània a Lleida 1930-1980», *Lleida*, n. 3, Col.lecció: La Banqueta, 1983.

rante el siglo XIX y primeros años del XX, hasta el surrealismo que supondrá un giro hacia la vanguardia catalana, giro que se acentuará con la pintura abstracta de posguerra con la excepción de Viola.

¿Cuáles son las razones que pueden explicar esta peculiar situación del arte leridano a caballo entre Barcelona y Madrid?

Creo, antes de empezar, que es difícil contestar a esta pregunta porque esta problemática no es neutra políticamente ya que la plena integración de Lérida y de su provincia en el mundo económico y cultural catalán es un viejo tema de debate y de reflexión¹¹. Me limitaré a avanzar pues algunas hipótesis sin afirmar en ningún momento que se trate de pruebas irrefutables y procurando sobre todo huir del subjetivismo, incluyendo esta problemática artística en un contexto de historia cultural más amplio.

Para explicar la falta de contactos entre Lérida y Barcelona se ha hablado desde siempre de lejanía geográfica y es verdad que más que la distancia (160 km) han sido los medios de transporte que, hasta hace poco tiempo, han sido la causa de esta lejanía. Josep Vallverdú el año 1966 hacía notar que, en aquel mismo año, el tren-correo tardaba exactamente el mismo tiempo entre las dos ciudades que cuando Isabel II hizo el viaje inaugural en 1860, es decir seis horas, lo que prueba la desidia de los ferrocarriles españoles. En cuanto al viaje por carretera, en el mismo año 1966, no se podía hacer en menos de tres horas por culpa del tráfico y de la carretera (puerto de Els Bruchs). Pero como lo hace notar Francesc Porta en otra parte del mismo libro¹², esta lejanía geográfica es bastante relativa y el aislamiento en que ha vivido Lérida es más de orden espiritual que material. De hecho, es una actitud mental de los leridanos que ha durado siglos y, a decir verdad, es más un alejamiento que una lejanía. Este alejamiento ha provocado la característica mayor de Lérida respecto a Barcelona: Lérida no es una ciudad satélite de Barcelona y esto es un hecho insólito en Cataluña, con la excepción de Tortosa, igualmente ciudad de lejanía y de marca. Todas las otras ciudades catalanas de lo que se llama la Cataluña Oriental desde Figueras a Reus y hasta Manresa en el interior caen en la órbita de Barcelona. Esto puede explicar el hecho de que los artistas leridanos no fuesen sistemáticamente a seguir su educación artística a Barcelona y no se sintieran siempre identificados con el arte catalán.

El leridano, durante mucho tiempo, se ha sentido diferente, y al caer fuera de la órbita directa de influencia de Barcelona, ha tenido muchos menos reparos que los otros artistas catalanes en ir a Madrid de donde, por

otra parte, estaba más cerca, seis horas de menos en tren correo.

Aquí seguramente que influyó también el ejemplo de Jaume Morera. La envidiable situación de Morera en el mundo artístico madrileño, su prestigio y sobre todo el largo proceso de creación del Museo Morera que se pudo fundar gracias a los generosos donativos del pintor en 1915, 1916, 1924 y de su viuda¹³ estableció de alguna forma una corriente de intercambio artístico entre Lérida y Madrid. La reacción de rechazo hacia Madrid, considerado como un centro artístico tradicional y decadente, que tuvieron los artistas catalanes, principalmente los de Barcelona a primeros de siglo no existió en los artistas leridanos. Gili i Roig, Viladrich pasaron largas temporadas en Madrid. De forma significativa es con la Segunda República y la afirmación del catalanismo con la Generalitat que el arte vanguardista leridano surrealista se incorpora en el surrealismo catalán. La evolución posterior, con la adopción del lenguaje abstracto por Trepas y el grupo *Cogull*, no hace más que confirmar esta integración de los artistas leridanos en el conjunto del arte catalán, integración que ha aumentado aún más con la democracia, la afirmación de la catalanidad de Lérida, la reapertura del *Estudi General de Lleida*, y la desaparición de la lejanía geográfica ya que la apertura de la autopista ha puesto Lérida a menos de dos horas de Barcelona. Estos hechos han hecho disminuir el tradicional sentimiento de aislamiento, de diferencia del leridano y los artistas aparecidos en los años 80, Rosa Siré, Benet Rossell, Josep Ripoll y Antoni Abad se han integrado en el arte vanguardista catalán o más cosmopolita de los conceptuales, pero ninguno se ha dirigido a Madrid.

Para terminar quisiera abordar el campo psicológico, determinado por la sociología de un país periférico y marginal. Es un tópico hablar del individualismo del leridano y más tópico todavía hablar del individualismo y de la marginalidad del artista moderno en la sociedad desde el Romanticismo. Pero es verdad que, entre los artistas leridanos, se dan unos casos extremados de marginalidad y de individualismo. Con la excepción de Morera, bien integrado en Madrid y Joan Serra, bien integrado en Barcelona, todos los demás pintores leridanos significativos son difíciles de encasillar, tienen a menudo una trayectoria vital y artística cambiante, siendo los casos de Viola y Viladrich los más extremados. Creo, en definitiva, que se puede hablar de un cosmopolitismo y de una facilidad de asimilación debida a un desarraigo de los artistas leridanos, artistas nómadas de un país marginal, periférico, al cual le faltó, durante mucho tiempo, por razones históricas, una conciencia clara de su verdadera identidad.

11. *Ídem*, nota 1.

12. Francesc Porta, «Lleida, la gran desconeguda», in *Lleida, problema i realitat*, Barcelona, Edicions 62, 1967, p. 61.

13. Esperança Porta i Vicente y Jesús Navarro i Guitart, «Història del Museu Morera 1915-1990», *Lleida*, n. 13, Col·lecció: La Banqueta, 1990.

ARTISTAS CATALANES EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES (1884-1908)

Aurora Pérez Santamaría

A las Exposiciones Nacionales los artistas catalanes acuden desde las primeras. En cifras absolutas los pintores superaron a los escultores catalanes, pero porcentualmente éstos alcanzaron cotas más altas.

La valoración oficial, es decir los galardones, de los artistas catalanes fue, porcentualmente, en términos generales, superior a la de la participación. La de la crítica, que hemos visto a través de prensa madrileña, con la excepción del Diario de Barcelona, pero en el que los corresponsables para las Exposiciones son madrileños o residen allí, es, en términos generales, también positiva. Y con motivo del certamen de 1899 es cuando más atención se les dedica y los críticos más abiertos a las nuevas tendencias sitúan a los pintores, modernistas en sentido amplio, en la vanguardia artística.

I. LA PARTICIPACIÓN (ver Gráf. 1)

El crecimiento del número de *pintores* catalanes que participan es paralelo al total hispánico. Ostensible desde los años 80, alcanza el cenit en el certamen de 1897 (663 pintores hispánicos de los cuales 62 serán catalanes, un 9,3%). El sensible descenso del certamen siguiente es coyuntural y está en relación con los acontecimientos políticos. Pero aunque en 1901 hay una recuperación, las cotas de 1897 ya no se alcanzarán y el número total de participantes irá disminuyendo durante esta primera década del siglo XX, para situarse en 1908 en la cota de 1884, o sea, en los momentos en que se iniciaba el «boom». Pero en este primer decenio las cifras absolutas de pintores catalanes se mantienen a la altura de los años 90 por lo que porcentualmente hay un incremento respecto al total hispánico, alcanzando en 1908 un 15%, sólo superado por el de 1876 certamen en el que representaron el 17%.

Por lo que respecta a los *escultores* —hispánicos y catalanes— el crecimiento es importante a partir de los años 90 y se mantiene en el primer decenio, en el que se sitúa la cota más elevada, en 1904, 126, de los que 30 son catalanes.

A partir de 1910 se inicia el descenso de escultores participantes, hispánicos y catalanes. Porcentualmente los escultores catalanes alcanzan su cota más alta en 1881 con el 60%, pero suponen un 50% en los de 1876 y 1878 y un 40% del total hispánico en los del 67 y 90.

La postura catalana ante su participación reflejada a través de la prensa no es uniforme. En *L'Avenç*, Corta-

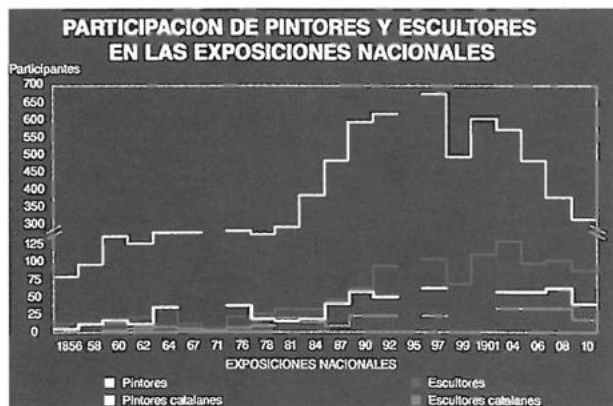
da expone una postura muy radical argumentando que dada la personalidad propia de la pintura catalana no puede ser juzgada con el criterio uniformizador que impera en Madrid. Insta a los artistas a que dejan de ir a Madrid y acudan a las experiencias de Barcelona¹. Aún cuando la meta de muchos era París, no por eso desdeñaban las Exposiciones Nacionales y el llamamiento de Cortada caerá en saco roto. Los artistas catalanes que acudían a Madrid seguirán haciéndolo². Postura distinta manifiesta la revista *Il·lustració catalana*. Una nota de la redacción, en 1904, se congratula de que los artistas catalanes deseen darse a conocer por todas partes y por ello en número tan elevado hayan acudido a Madrid³.

II. LA VALORACIÓN

1. Los galardones

Suponen la valoración que de ellos hacen los jurados. Consideraremos como tales las medallas. No incluimos, por tanto, las menciones honoríficas porque no se otorgaron en todos los certámenes y en algunos fueron numerosísimas.

Entre los *pintores* catalanes son más altos los porcentajes de premios que de asistentes en bastantes certámenes (ver Gráf. 2).

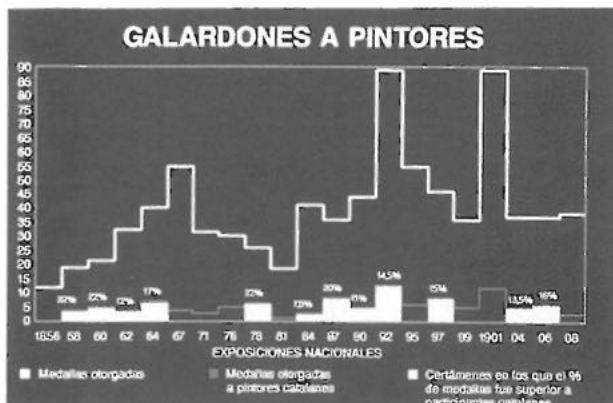


GRÁF. 1. Participación de pintores y escultores en las Exposiciones Nacionales

1. A. Cortada, «Els pintors catalans a Madrid», *L'Avenç*, 1892, n. 10, pp. 315-317.

2. Véase Catálogos de las Exposiciones Nacionales.

3. «Los catalans a la Exposició de Madrid», *Il·lustració catalana*, Barcelona, 1904; p. 364.



GRÁF. 2. Galardones a pintores

Por lo que respecta a los *escultores* (véase Gráf. 3) obtienen altos porcentajes de premios, pero también el porcentaje de escultores catalanes en el total hispánico es alto. Por ejemplo, en los dos certámenes en que alcanzan un más elevado porcentaje, el 75 (Exposiciones del 76 y del 81) constituían el 50 y 60% del total hispánico respectivamente. Aunque hubo certámenes en los que los porcentajes de premios fueron inferiores a los de participantes, es evidente que porcentualmente los más galardonados fueron los escultores.

En los certámenes en que nos faltan los datos estadísticos del número de asistentes (ver Gráf. 1) no hemos podido calcular el porcentaje de premiados (pintores y/o escultores).

2. La crítica

Pintores. La pintura de historia acapara gran número de galardones —sobre todo primeras medallas— desde las primeras Exposiciones hasta el certamen internacional de 1892. A partir de entonces pierde la primacía que es sustituida en el favor de los jurados y del público por la de género social, de corte realista, con preferencia hacia los desheredados (asilos, hospitales, obreros) ⁴.

Pero paralelamente, y también desde los primeros certámenes, se abre camino la pintura de paisaje en España de la que serán pioneros Carlos Haës, maestro de muchos otros paisajistas, y Martí i Alsina, maestro éste de los catalanes, como Vayreda. Y pese a la alta estima de que gozaba entonces la pintura de historia estos notables paisajistas se verán galardonados.

Y también cuando la pintura de historia estaba en pleno auge todavía, el catalán Planella con su obra *La ni-*



GRÁF. 3. Galardones a escultores

ña obrera obtiene una 3ª medalla. Fernández Flórez, un crítico que quisiera ver desterrada la pintura de historia, le hace una encomiable crítica en la que resalta que ha conseguido plasmar un tema social con la misma fuerza poética que uno bucólico ⁵. Por ello, al presentar Planella en la exposición siguiente un enorme lienzo de tema histórico: *Salida de los Comuneros de Valladolid*, Fernández Flórez se mostrará crítico con el artista, la pintura de historia y el jurado: «Planella se ha confundido entre la turba de pintores rutinarios y arcaicos. Es una equivocación del Sr. Planella recompensada» ⁶, ya que el pintor obtiene una 2ª medalla esta vez.

En el certamen de 1892 si bien la mayor parte de las primeras medallas son para pintura social, un catalán, Jaime Morera, la alcanzará también por su paisaje *Costa de Normandía*. Discípulo de Carlos Haës, el primero que pintó los paisajes en su propio escenario natural ⁷. Morera será tan fiel discípulo que sólo el que tenga costumbre de ver pintura podrá distinguir las obras del uno de las del otro ⁸. Casi siempre tendrá críticas favorables, aunque escuetas en aquellos críticos para los que la pintura de historia es la más digna como Madrazo ⁹, pero amplias y elogiosas de críticos que valoran el paisaje como Comas quien le considera paisajista por excelencia y sus obras pueden competir con obras maestras de pintores belgas y holandeses ¹⁰. Los 23 estudios del Guadarrama que presentará en la Exposición de 1897 encontrarán eco muy favorable en Cabello y Lapiedra ¹¹ y en Alcántara, destacando ambos críticos la conjunción de realismo y belleza ¹².

De Modesto Urgell, uno de los paisajistas catalanes más asiduos a las Nacionales, los críticos destacan la sencillez, poesía y melancolía con que interpreta la Naturaleza ¹³.

4. Véase, J. Gutiérrez Burón, *Picasso y las Exposiciones Nacionales: tradición y ruptura*, Vº Congreso C.E.H.A. Barcelona 1984, vol. II, pp. 53-60; J. Gutiérrez Burón, *Francisco Pradilla: cénit y ocaso de la pintura de historia en España*, IV Coloquio de Arte Aragonés. Benasque 1985; pp. 485-503.

5. I. Fernández Flórez, «Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana* (I.E.A.), 1884, n. XXIV, p. 399.

6. I. Fernández Flórez, «Exposición Nacional de Bellas Artes», I.E.A., 1887, n. XXII, p. 383.

7. «Antes de que viniera Haës a España el paisaje se pintaba de memoria. El fue quien inició aquí una campaña de respeto profundo al natural, yendo a pintar paisajes ante la misma realidad...», A. Comas y Blanco, «La Exposición Nacional de Bellas Artes en 1899», *Diario de Barcelona* (D.B.), 1989, n. 172, 21. VI, p. 6.947.

8. A. Comas y Blanco, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid 1890*, Tip. Suc. Ribadeneyra, Madrid 1890, p. 84.

9. P. de Madrazo, «Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892», I.E.A., 1892, n. XLII, pp. 330 y 390.

10. A. Comas y Blanco, *o.c.*, p. 84.

11. L. M.ª Cabello y Lapiedra, *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Imp. hijos G. Hernández, Madrid 1897, p. 111.

12. «Nos ha revelado la grandiosa belleza de aquellas inmensidades congeladas... Tal es la región cuyo terrible invierno ha reflejado tan magistralmente el insigne discípulo de Haës...», F. Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes 1897*, Centro ed. artístico, Madrid 1897, pp. 165-166.

13. Véase, I. Fernández Flórez, «Exposición Nacional de Bellas Artes», I.E.A., 1887, n. XXV, p. 10; F. Alcántara, *o.c.*, p. 238; A. Guerra, «Exposición Nacional 1904», *El Globo*, n. 10.480, 22-V-1904.

Si el género social despertó reticencias, más aún, a lo largo de los años 90 las van a despertar el Modernismo y demás corrientes artísticas foráneas que se asocian a él, como el Impresionismo. Madrazo, además de fustigar la pintura social, se manifiesta contra las nuevas corrientes identificando Modernismo/Impresionismo¹⁴. Sentenach al hacer la crítica de la Exposición de 1895 se muestra rotundamente contrario: «ni podemos ni debemos admitir por un momento tan morbosos dislates»¹⁵.

Pero también encontrará defensores desde el primer momento como Gomas y Blanco¹⁶ quien rechaza abiertamente la pintura histórica, no la pintura realista de temas sociales¹⁷, pero el que considera cambio radicalísimo del concepto estético de nuestra pintura proviene de dos impulsos: los catalanes, a cuya cabeza figuran Casas y Rusiñol, introductores del «plein air» francés y Sorolla, quien ha recogido el sol ardiente de las playas valencianas. «Estos han sido los dos impulsos recibidos por el arte español de nuestros días para romper viejos moldes... Estas nuevas tendencias del arte sintetizadas en la palabra Modernismo ya no se discuten más que en España»¹⁸.

Al hacer la crítica de la misma Exposición de 1899 se manifiestan en términos parecidos Mérida: En paisajes y marinas hay dos tendencias: 1) la castellana que tiene su origen en Haës y 2) la modernista representada por los catalanes¹⁹ y Alcántara: «Concurren siempre algunos catalanes a cuyo frente figuran Rusiñol, Casas y Blay, y sabido es que los artistas del Principado, tal vez por hallarse libres de la pesadumbre de tradiciones artísticas... o por su impresionabilidad fácil se asimilan rápidamente las tendencias modernas»²⁰.

Y al hacer referencia individualmente a los artistas catalanes que representan las nuevas tendencias, la prensa madrileña será, en general, elogiosa, incluso aquellos críticos contrarios al movimiento artístico que representan, como ocurre con Rusiñol. Se presenta por primera vez a las Nacionales en 1887 y ya no faltará a ellas a lo largo del resto de su vida, salvo a la de 1910. Comas y Blanco dirá que si en 1887 pasó desapercibido por el público y el Jurado «algunos ya vimos en su obra la de un maestro en el oficio» y califica a *Tumbas de Poblet*, con la que obtiene una 2ª medalla en 1890, como uno de los mejores paisajes de la Exposición²¹. Para Picón es «trozo de recinto conventual escogido con verdadero gusto artístico y hermosamente pintado...»²².

El Impresionismo «extravío de la pintura» para Cabello y Lapiedra «es un barco que naufraga y que capitanea Rusiñol», al que, pese a todo, considera el único salvable del grupo «por las dotes de artista que posee», pero sus sectarios son muy malos, «obras como las de Mir y

Regoyos serían inadmisibles a no haber habido tantos marrachos en la Exposición»²³.

Su condición de pintor poeta melancólico la destacan varios críticos como Lezama, quien, al mismo tiempo, subraya poéticamente sus características formales: «...el espectador se siente inquieto ante aquella pintura enigmática... Una incomprensible fascinación retiene la mirada y el alma queda presa en las invisibles redes del encanto. Por efecto de mágica transformación, donde sólo se veían formas extravagantes, contornos sectos y colores apagados, surgen de repente jardines llenos de poética tristeza...»²⁴.

En la Exposición de 1899 Brull con *Las ninfas del ocaso*, Meifren con *Natura* y Mir con *El huerto de la ermita* obtienen una 2ª medalla. Los críticos elogian sus obras, en especial los que postulan las nuevas tendencias. Con estas pinturas, a juicio de Comas y Blanco, se cierra la evolución iniciada por Haës con su paisaje realista que se completa ahora con la participación del elemento ideal: la poesía, el sentimiento, los efluvios del alma²⁵.



Juan Planella: *La niña obrera* (Barcelona. Colección Trinxet)

14. «Con grandes aspiraciones al Modernismo o Impresionismo, a mi juicio detestable moda...», P. de Madrazo, o.c., I.E.A., 1892, n. XLIII, p. 350.

15. N. Sentenach, «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895», I.E.A., 1895, n. XXI, p. 357.

16. A. Comas y Blanco, o.c., pp. IX-XIII.

17. «...porque la verdad no se encuentra en las leyendas de nuestra historia pasada, sino en las realidades de nuestra vida presente. La verdad hay que buscarla en la playa, en la fábrica, en el hogar, en el campo, en la plaza pública...», A. Comas y Blanco, «La Exposición de Bellas Artes en 1899», D.B., 1899, n. 147, 27-V, p. 5.888.

18. *Ibidem*.

19. J. R. Mérida, «La Exposición Nacional de Bellas Artes», I.E.A., 1899, n. XXII, p. 367.

20. F. Alcántara, «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, 1899, n. 11.512, 8.V.99.

21. A. Comas y Blanco, o.c., p. 76.

22. J. O. Picón, «Exposición Nacional de Bellas Artes», 1890, *El Imparcial*, n. 8.253, 19-V-90.

23. L. M.ª Cabello y Lapiedra, o.c., pp. 117-118.

24. E. de Lezama, «La Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 1901, 10-V, p. 1.

25. A. Comas y Blanco, «La Exposición Nacional de Bellas Artes en 1899», D.B., 1899, n. 172, 21-VI, pp. 6.947-48.



Juan Brull: *Las ninfas del ocaso* (Olot. Museo de Bellas Artes)

Aún quedará alguna voz discordante como la de Balsa de la Vega²⁶ pero, desde esta Exposición, los paisajistas catalanes se han impuesto²⁷.

Y en las Nacionales de principios del XX, como dirá Ángel Guerra respecto a la de 1904: «Nótase...el predominio del paisaje. Casi se puede responder de que lleva la primacía, no sólo por la cantidad... sino también por la calidad... Meifren, entre todos los paisajistas, a mi ver, obtiene el primer lugar...» en tanto que en los jardines de Rusiñol no ha encontrado la poesía y misterio de otras ocasiones²⁸.

Con *Jardines de Aranjuez* Rusiñol obtendrá una 1.^a medalla en 1908. Para Alcántara es el más bello de los incomparables jardines de la más saliente personalidad en paisaje, pero que, víctima de exceso de personalismo, se ha convertido en pintor estereotipado²⁹. Así, cuando los Jurados le otorgan mayores galardones, algunos críticos empiezan a censurarle.

No faltan tampoco admirables retratistas en el grupo de pintores catalanes. Como a tal se considera a Casas por críticos de diversas tendencias. Para Alcántara el retrato le confirma como artista eminente, crítico para



Santiago Rusiñol: *Jardines de Aranjuez* (Madrid. Museo del Prado, sección arte s. XIX)

26. «No creo que el cuadro de historia haya desaparecido para no volver...Dudar de esto sería dudar de nuestra pintura amenazada de muerte si prosigue empeñada en no salir del callejón sin salida de pintor sol a todo trance...». R. Balsa de la Vega, «La Exposición de Bellas Artes», III. La pintura. *El Liberal*, 1899, 11.V., p. 2.

27. También Raurich con *Costas de Pineda* aunque no obtiene medalla despierta el interés de los críticos (J. R. Mérida, *o.c.*, p. 367) y Comas y Blanco lamentará la ausencia en esta Exposición de Urgell, Casas, Teixidor y algunos otros (A. Comas y Blanco, *o.c.*, p. 6.948).

28. A. Guerra, *o.c.*



Joaquín Mir: *El huerto de la ermita* (Madrid. Museo Español del siglo XIX)

el que este pintor es el menos «francés» del grupo catalán y, por tanto, «el artista que acusa en sus obras más parentesco con el del resto de la Península»³⁰.

Fue cultivador también del género social al que pertenecen algunas de sus obras más conocidas, celebradas o polémicas. Sentenach, quien al hacer la crítica de la Exposición de 1895 fustiga las nuevas corrientes, como hemos indicado ya, salva a Casas: «...exceptuamos de este anatema al óleo de Casas, excelente, aunque desagradable por el asunto, *Garrote vil*, en el que se muestra muy aprovechado imitador de Steinlen»³¹. Su *Barcelona 1902* consigue una 1.^a medalla en 1904. Al corresponsal del Diario de Barcelona le parece una obra bellísima y de tema palpitante³². En cambio, Balsa de la Vega, quien pondera sus retratos, hace una crítica negativa en la que subraya que es una de tantas repetidas escenas sobre reivindicaciones sociales, que carece de valor estético y dramático, aventurándose también a afirmar que no conseguirá emocionar a las generaciones venideras³³.

Al terminar con los pintores queremos subrayar que un artista de la talla de Nonell pasó desapercibido para los críticos.



Ramón Casas: *Barcelona 1902* (Olot. Museo de Arte Moderno)

29. F. Alcántara, «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, 1908, n. 14.770, 29.V-1908.

30. F. Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes 1897*, Centro ed. Artístico, Madrid 1897, pp. 242-245.

31. N. Sentenach, *o.c.*, n. XXI, p. 357.

32. J. García, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *D.B.*, 1904, n. 156, 4.VI, p. 6.842.

33. R. Balsa de la Vega, «En la Exposición de Bellas Artes», *I.E.A.* 1904, n. XXI, p. 342.



Agustín Querol: *La Tradición* (Madrid. Museo de Arte Moderno)

Escultores. Los críticos dedican bastante menos atención a la sección de escultura de las Exposiciones que a la de pintura. Incluso ninguna en algunos certámenes aduciendo que no hay obras de interés.

Se manifiestan, en general, partidarios de unos gustos clásicos, de manera que, aunque se va imponiendo el realismo encontrará detractores entre los críticos. Por otra parte, la formación académica pesaba.

Sentenach, que dice ser partidario de una escultura realista, entiende por realismo el arte fidiaco: «la escultura hallaba toda la realidad, toda la belleza, todo el calor y excelencia que perseguía en el gran realista helénico —en Fidias— al cabo conocido y estudiado por todas las escuelas europeas. La palabra neoclásico perdió entonces todo su valor; reconociose en lo greco-romano toda su imitación y amaneramiento, y la escultura moderna...retrocedió hasta el maestro del Paternón...»³⁴. Quedan claras pues las preferencias aunque rechace el academicismo.

Otra cuestión que plantearán los críticos es la educación entre forma y contenido («la idea»). Balart no se manifestará entusiasmado por *La Tradición*, alegoría con la que Venancio Vallmitjana obtendrá su 1.ª medalla en el certamen del 90. Le parece excesivamente solemne y enfática por lo que no se adecuan forma-contenido³⁵.



Miguel Blay: *Los primeros fríos* (Barcelona. Museo de Arte Moderno)

Cabello y Lapiedra al comentar la Exposición de 1897 dirá: «Aún cuando gran parte de las obras expuestas tienen influencia de artistas franceses: Rodin, Meunier, Boucher, etc. se ve que no se ha perdido de vista la tradición clásica a la cual es preciso atenerse en definitiva y siempre»³⁶. Por ello alabará la alegoría *Al Valor* de Alcoverro, obra adscrita a la escuela clásica, de gran dominio del modelado y lamenta que haya pasado desapercibida por el Jurado³⁷.

Fernández Flórez también en escultura rompe lanzas en favor de las modernas tendencias, anticipándose a la corriente general de los críticos, como hemos visto en pintura. Así en el Certamen de 1887 Querol, que es la primera vez que concurre a las Nacionales, obtiene una 1.ª medalla por *La Tradición*. Fernández Flórez estima que es una de las obras que ha obtenido mayor preferencia de la crítica y del público y que es uno precioso grupo que conjuga lo clásico al realismo moderno... Es uno de los escultores que tienen un lenguaje propio y no se limita a imitar «las ruinas majestuosas de un pasado sublime...»³⁸. Y a los sucesivos certámenes a que concurre los críticos coincidirán con Fernández Flórez, subrayando también su dominio del modelado y de la forma.

34. N. Sentenach, *o.c.*, n. XXII, p. 375.

35. F. Balart, «La Exposición de Bellas Artes», *I.E.A.*, 1890, n. XXI, p. 362.

36. L. M.ª Cabello y Lapiedra, *o.c.*, p. 45.

37. L. M.ª Cabello y Lapiedra, *o.c.*, pp. 48-50.

38. I. Fernández Flórez, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *I.E.A.*, 1887, II, n. XXVI, p. 22.

En la misma línea, Comas y Blanco al comentar la estatuaría con motivo de la Exposición de 1899 lamenta que lo único moderno de la escultura sea el modelado «en el que procuran acercarse a la realidad», en tanto que por lo que respecta a la idea, composición y movimiento se mantengan en una tradición anquilosada. En cuanto a la idea acusa falta de originalidad y estancamiento en lo romano, en tanto que en movimiento y composición se mantiene una artificiosidad todavía barroca³⁹.

Blay cosechará todavía mayores elogios que Querol. Como éste la primera vez que concurre a una Nacional obtiene una 1.ª medalla con *Los primeros fríos*, grupo escultórico que recibe elogio unánime de los críticos y al que se volverá a ensalzar cuando en 1897 obtenga otra 1.ª medalla con *Al ideal*. Cabello y Lapiedra, aunque le achaca algunos defectos de forma, manifiesta que ha de-



Luciano Oslé: *Presos*

mostrado ser artista, pensador y poeta. «Como tendencia, como fondo es la obra más perfecta de la Exposición»⁴⁰. Alcántara estima que en esta obra Blay consigue poner de manifiesto la crisis de valores morales por la que se atraviesa⁴¹. Y tanto éste como Comas señalan que sus obras denotan su formación francesa al lado de grandes escultores, a lo que Alcántara añade que también se ve su procedencia catalana, ya que plasma los caracteres peculiares de su estatuaría, entre las que destaca grandeza solemne y frialdad⁴². Comas le considera sobrio y apartado de la artificiosidad en movimiento y composición que aún se mantiene en muchos escultores. Es para él el primero de los escultores españoles del momento⁴³. Doménech señala que consigue un perfecto equilibrio entre intensidad moral y forma plástica⁴⁴.

Llimona acudiría en pocas ocasiones a las Nacionales y no obtendrá premios, pero sí, a diferencia de Nonell, despertará el interés de los críticos y la airada protesta de Pantorba al no concedérsele ninguna medalla por *La comunión* en 1901 «obra que se sobreponía a todas las expuestas, premiadas o no»⁴⁵.

La evolución de la escultura hacia el realismo se acentúa con el inicio del siglo XX. Hay que destacar los hermanos Oslé de quienes Balsa de la Vega, para el que la escultura es ante todo forma, dirá que modelan abocetando. Parecen pintores impresionistas⁴⁶. Sin embargo les considera los «únicos artistas de mérito que siguen la corriente realista en su evolución más radical... con todos los defectos y todas las bellezas que caracterizan esa evolución más pictórica, quizás más literaria que plástica»⁴⁷. Miguel Oslé conseguirá una 1.ª medalla en 1906 con el grupo *Esclavos* y Luciano Oslé en 1908 con el de *Presos*. Para Doménech con sus obras están decididos a romper con la marcha tradicional del arte escultórico⁴⁸.

Certámenes éstos dos últimos especialmente brillantes para la escultura catalana. Porque, además, en el de 1906 Querol consigue la medalla de honor y en el de 1908 es Blay quien la logra más halagado todavía éste por la crítica que Querol. Y otro gran escultor empieza a despertar interés, discípulo de Blay, Clarà, quien también conseguirá, más adelante, los máximos galardones.

39. A. Comas y Blanco, *o.c.*, n. 139, 19-V-1899, p. 5.784.

40. L. M.ª Cabello y Lapiedra, *o.c.*, p. 54.

41. F. Alcántara, *o.c.*, pp. 81-82.

42. *Ibidem*.

43. A. Comas y Blanco, *o.c.*, 19-V-1899, p. 5.784.

44. R. Domenech, «Exposición de Bellas Artes», XIV, Escultura. *El Liberal*, 1904, 6-VI, p. 2.

45. B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes...* García-Rama, ed. Madrid, 1980, p. 182.

46. R. Balsa de la Vega, *o.c.*, 1904, n. XXII, p. 355.

47. R. Balsa de la Vega, «Exposición General de Bellas Artes», I.E.A., 1906, n. XXIV, p. 427.

48. R. Domenech, *o.c.*

TRADICIÓN Y RENOVACIÓN EN LA PINTURA SEVILLANA DE ENTRESIGLOS (1880-1930)

Gerardo Pérez Calero
Universidad de Sevilla

El Arte como reflejo de una situación social tiene en el caso sevillano y en el período arriba señalado, una particular acepción por las razones estéticas que luego se verán y en las que están patentes una serie de acontecimientos críticos que arrancan de la homogeneidad ideológica conseguida por la sociedad y cultura españolas durante el período de la Restauración (1875-1898) y que aboca a la crisis de este último año y a los acontecimientos bélicos posteriores que afectan a los desequilibrios sociales de la burguesía española, proclive a constantes cambios.

Todos estos factores coinciden con el ambiente existente en la capital hispalense de intensa actividad cultural que generará a comienzos de siglo la Exposición Iberoamericana, cuando se hacen plenamente vigentes las teorías regionalistas cuyo espíritu siempre estuvo latente en la pintura local durante el XIX, desde los días del atractivo Romanticismo hasta el Realismo, éste más objetivo en las representaciones pero no menos sugerente en la exaltación de los valores autóctonos.

Más, desde el último cuarto del XIX se va gestando en la pintura hispalense una dualidad estética que tendrá que ver, por un lado con la arraigada tradición purista propiciada por la Academia de Bellas Artes y su Escuela, fomentadoras de un tipo de obras formalmente inmersas en aquella tradición que gusta de obras de técnica pseudoimpresionistas, luministas o bien de contenido simbolistas o estilo modernista propia de pintores como García Ramos, José Villegas y Gonzalo Bilbao; por otra parte un grupo de pintores pertenecientes a la siguiente generación —la mayoría nacidos en la última década del siglo— estará vinculado a una cierta renovación estética de carácter formal que les viene de su contacto con los ambientes mas progresistas de Europa, en especial los primeros «ismos» franceses (fauvismo, formalismo) por lo que adquieren un moderno sentido constructivista del color¹.

Entre los primeros hay que mencionar a Juan Rodríguez Jaldón (1890-1967) que representa el Regionalismo luminista en múltiples escenificaciones campesinas andaluzas para las que emplea la iconografía al uso, tanto en personajes con sus características indumentarias como en paisaje en los que se muestra la alegre y luminosa campiña meridional.

Miguel Ángel del Pino y Sardá (1890-1973) sigue más o menos la tradición estética luminista alegre y colorista en representaciones que evocan el estilo de García Ramos y Gonzalo Bilbao, si bien lo suyo, en rigor, es el género del retrato al que imprime su excelente ejecutoria formal al tiempo que un profundo estudio psíquico.

Santiago Martínez Martín (1890-1979) es, de los tres, el más interesante por su pintura de excelente hechura en la que supo enlazar sabiamente la fogosidad hispana del plenarismo luminoso andaluz, al modo de Gonzalo Bilbao, y la técnica del instantismo sorollesco por su contacto con el maestro valenciano. Mas, al propio tiempo, su pintura supo plasmar, como pocas, los valores consustanciales de la tierra andaluza, mediante escenificaciones cargadas de elementos iconográficos que la convierten en la esencia de los valores regionalistas meridionales.

El grupo de pintores que denominamos «renovadores» de la Pintura hispalense de la primera mitad de nuestro siglo está encabezado por el gibraltareño sevellanizado Gustavo Bacarisas y Podestá (1872-1971), verdadero artífice del ambiente que, motivado por la Exposición Hispanoamericana —luego Iberoamericana— fomenta el cultivo en común del arte y la artesanía, especialmente la cerámica y actividades artísticas industriales: artes gráficas, especialmente el cartel, y otras, todas ellas entroncadas con la más noble tradición local, sabiendo aunar armoniosamente el pintoresquismo colorista que desde el Romanticismo no se había perdido en Sevilla, con la mentalidad regionalista de fuerte sesgo en la ciudad de la Giralda. Mas, lo que caracteriza a Becarisas como «renovador» es el uso que del color hace como elemento de reconstrucción de la forma que los «tradicionalistas», anteriormente estudiados, habían dejado perder en aras de la luz como elemento vital para ellos.

José María Labrador Arjona (1890-1977) es uno de los más cualificados seguidores del gibraltareño como renovador formal. Pese a su formación académica en el ambiente sevillano que no le separaría nunca de los temas tradicionales de la escuela local, supo transformar los últimos resabios aun ochocentistas en especial los avances luministas, en una personal tendencia hacia una suerte de manierismo pictórico que no es más que una forma degradada de naturalismo que a la postre propicia una verdadera apertura al siglo XX².

1. G. Pérez Calero, *Gonzalo Bilbao y la Pintura del Regionalismo en Sevilla. Catálogo de la Exposición «Gonzalo Bilbao y la Pintura sevillana de su tiempo»*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Sevilla, 1988.

2. G. Pérez Calero, «José María Labrador Arjona (1890-1977), entre la tradición y la renovación pictórica», *Rev. Laboratorio de Arte*, n. 1, Sevilla, 1988, p. 220.

Juan Miguel Sánchez (1900-1973) comienza pintando en un estilo que enraiza con la más noble tradición local tanto en tema como en técnica, para evolucionar posteriormente en una línea claramente bacarisiana de constructivismo colorista, en especial por lo que hace a su actividad como cartelista.

Finalmente, José Martínez del Cid (1904-1986) es el más joven representante de esta revocación pictórica novecentista en Sevilla. También sugestionado, como los

anteriores, por el estilo del pintor gibraltareño con el cual colabora como ceramista en la Exposición Iberoamericana, su obra pictórica que recuerda a veces la técnica neoimpresionista de los puntillistas franceses, rezuma frescura por el tratamiento que hace del color, verdadera textura formal, construyendo —como hacen también Labrador y Juan M. Sánchez— mediante concepciones volumétricas claras que hace recordar la primorosa labor musivaria de atractivo cromatismo.

LA PINTURA DE LA REALIDAD EN EL SIGLO XIX: DOS EJEMPLOS DE PAISAJE VALENCIANO

M.^a Jesús Piqueras Gómez

La pintura de marinas no se mantiene al margen de los cambios e innovaciones que el género del paisaje muestra a lo largo del siglo XIX. Estos cambios no aparecen de una manera súbita sino que asistimos a un proceso gradual, donde conviven distintas tendencias y manifestaciones. Con este planteamiento pretendemos realizar un estudio más global, de dos interpretaciones plásticas, prescindiendo de divisiones de carácter temporal o estilístico.

A través del estudio de dos pintores y de dos de sus obras, estableceremos afinidades, diferencias, y lo que es más importante, la actitud ante su trabajo, sus puntos de partida y el posterior desarrollo que estos tuvieron. Se trata de Rafael Monleón y Torres (1843-1900) con su cuadro, *El nuevo faro de Eddiston (Costas de Inglaterra)* (1890), y Salvador Abril y Blasco (1862-1924), con su obra *Cabo de Palos* (1904).

Rafael Monleón, hijo del afamado arquitecto Sebastián Monleón, tuvo siempre una posición económica privilegiada, frente a otros jóvenes pintores valencianos que intentaban abrirse camino a mediados del siglo pasado. Esto le permitió realizar algunas actividades que marcarían su futura trayectoria profesional. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1855, concluyéndolos en 1864¹. Durante estos años no sólo se dedicó a la pintura, sino que también cursó la carrera de piloto naval², compaginando de esta manera sus dos grandes pasiones: La pintura y el mar. Discípulo de Carlos de Haës en Madrid, donde pasaba algunas temporadas, y de Rafael Montesinos, en su ciudad natal, recogió sus enseñanzas enfrentándose e interpretando el paisaje desde una perspectiva nueva y polifacética. El óleo y la acuarela fueron sus técnicas preferidas y más utilizadas, sin embargo trabaja también el grabado. Desde 1864³, año en que se considera terminados sus estudios hasta 1870, en que es nombrado Pintor Restaurador del Museo Naval⁴, su principal actividad será viajar por Euro-

pa, recorriendo Inglaterra, Escocia, Francia y Holanda principalmente. Las capitales europeas más importantes, los puertos, astilleros y costas, fueron el objetivo del estudioso y curioso Monleón; toma apuntes, procurándose así material para su producción posterior.

Salvador Abril también cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes valenciana. Tras concluir estos, se presentó en 1890, a la plaza de profesor Ayudante de Dibujo y Artes policromas, a la que renunció al ser nombrado Ayudante numerario de Dibujo lineal⁵. Desempeñó varios cargos en la Escuela hasta que en 1898 es nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios artísticos, destinándole a Granada. Regresa a Valencia en 1903 para hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad⁶. Su relación con el mundo académico y la docencia nos lleva a situarlo en un plano distinto respecto a Monleón, ya que su permanencia en el ambiente académico lo marcará profesionalmente.

El cuadro de Monleón ha sido catalogado de un tiempo a esta parte con el título de *El Faro*, perdiendo el original, y la concreta referencia a la que el autor nos remitió en su día. Por su otra actividad de marino, y por los constantes viajes que realizó, recorría con frecuencia las costas de Inglaterra, y seguramente vio el lugar en muchas ocasiones. El lienzo fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890⁷, obteniendo buenas críticas y gran aceptación, como es, por otro lado, normal encontrar en la práctica totalidad de las referencias de sus obras⁸, aunque esta vez no alcanzó ningún premio, ni mención honorífica.

Un dato casual, probablemente, pero significativo en el estudio de este cuadro, es la aparición, un año antes del certamen al que presentaba la obra, de un artículo en *La Ilustración Artística*, sobre la leyenda del mencionado faro, famoso por considerarse el primero que el hombre había construido en un arrecife a varios kilómetros de la costa⁹.

1. Legajos 48 y 78, *Archivo de la Real Academia de San Carlos*. Valencia.

2. F. M. Garín Ortiz de Taranco, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*, Valencia 1950, p. 20.

3. Legajo 78. Archivo de la Academia.

4. Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 218.

5. Legajos 83-A y 83-B. Archivo de la Academia.

6. Legajo 89. Archivo de la Academia.

7. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. El cuadro aparece catalogado con el n. 629, *El nuevo Faro de Eddiston (Costas de Inglaterra)*.

8. «También gusta mucho una marina del Sr. Monleón, tan bella como todas las que ejecuta este artista, que tanto partido ha sabido

sacar siempre de las imponentes escenas del Óceano. Unos cuantos buques y unas aguas tranquilas le han bastado para hacer su cuadro, que ofrece grandes encantos. *Revista Valencia*, 1 enero 1881, p. 138. Exposición del círculo de BBAA de Madrid. «La Borrasca en el mar del norte de D. Rafael Monleón, y la (...) se hallan en el mismo caso, no sólo por su mérito intrínseco, sino por todas las circunstancias de ser pocos y no muy sobresalientes los pintores españoles que en todos los tiempos han cultivado esta rama de la pintura. (...) denotan gran progreso en esta clase de obras, brillan por la hermosura y transparencia del color (...)». Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 8 enero 1872. Exposición 1871.

9. Manuel Aranda, «La leyenda del Faro de Eddystone», *La Ilustración Artística*, 1899, p. 362.

Esto nos acerca al estudio y comprensión de los rasgos característicos de la obra de Monleón. Si bien sus cuadros y su interés por la naturaleza le llevaron a una observación directa del natural, costumbre adquirida por uno de sus más importantes maestros, Carlos de Haës, y podemos calificar su pintura de paisaje real, existe otra vertiente, otro carácter palpable en su pintura: La sensación de ir más allá en la visión de esa naturaleza e intentar plasmar en el lienzo aquello que se puede sentir al contemplar un paisaje:

«El modernismo no exige que cada artista sea un aparato fotográfico, porque si el objetivo hace reproducir en el cristal esmerilado de la cámara oscura la verdad física de los objetos, no puede reproducir la verdad moral de los mismos»¹⁰.

Este fragmento de Augusto Comas, forma parte de la introducción al catálogo crítico sobre la Exposición de Bellas Artes de 1890. El autor, que asocia deliberadamente las palabras modernismo y realismo hace ver a lo largo de todo el texto una reflexión sobre el realismo en la pintura española del momento, como la corriente estética predominante, que partiendo de los principios del Romanticismo, ha ido evolucionando hasta encontrarse con la verdad-belleza del «modernismo» que él defiende. Por otro lado, es crítico con las tendencias del realismo social y con la pintura de Courbet, por ejemplo, por entender que la realidad siempre tiene un componente de belleza, y la realidad social si es cruda, o «frívola» no debe ser objeto de la obra de arte, y también las nuevas técnicas impresionistas que «desfiguran» la verdad.

«El Modernismo, (...), significa la conjunción de la belleza, de la unidad, de la verdad y de la sencillez, (...), porque él significa la consagración de todas las teorías estéticas, explicadas por Horacio y realizadas por Velázquez»¹¹.

Dos tendencias se manifiestan claramente en *El Faro*, por un lado la referencia exacta, explícita en el título, «El nuevo faro...», situación geográfica real, unida a la elección del momento pintado: La noche, lo que le permite jugar con un tema convenientemente elegido para alardear técnicamente, en cuanto a la utilización de la luz lunar y la luz artificial del faro, y a la vez sumir al espectador en la contemplación de un paisaje nocturno, tan cargado de connotaciones románticas.

La obra de Salvador Abril también fue presentada a una exposición, la Nacional de 1904. Este año concursó al certamen con tres obras¹². La que a nosotros nos interesa, mantiene al igual que la de Monleón, un tema central, el faro, y la referencia geográfica concreta, el cabo de Palos. Podemos pensar en más similitudes, incluso el tamaño es parecido¹³, que diferencias. Sin embargo el tiempo transcurrido entre una y otra, hace que detectemos diferentes planteamientos en ambas.

El tránsito de dos siglos se presenta tan agitado que la vida artística de estos años se precipita con la rapidez de la civilización moderna, donde como ya hemos visto, conviven distintas tendencias: Las que empezaban tímidamente a manifestarse a mediados del siglo XIX, y las que en el momento de pintarse el cuadro, primeros años del siglo XX, están en boga. Estos pintores comenzaron intentando un nuevo tipo de pintura, mejor dicho, un nuevo enfoque del género hasta el momento relegado por otros géneros: El Paisaje. Fue el paisaje donde «las tendencias extremas del estilo romántico, el realismo y el arte por el arte, pudieron reconciliarse. Esta síntesis dio al paisaje la supremacía entre los géneros de la época y terminaría permitiendo que éste expulsara a la pintura histórica del lugar central que ocupaba en el arte»¹⁴.

La obra de Abril se enmarcaría en un punto concreto en el que se decanta por una corriente estética ya establecida, mostrando clara preferencia por las que estuvieron en boga en su juventud mientras él estudiaba y empezaba a descubrir el mundo del arte. Ahora bien, no hay que olvidar que Abril fue compañero de Sorolla en la Escuela¹⁵, y si no recoge los estereotipos sorollescos que tan prolíficos serán en nuestra pintura, si plasma en cambio, la luz y un determinado tratamiento de los temas, que afianzaron para algunos críticos el concepto de la llamada «Escuela Valenciana», y la cohesión como grupo, por otro lado inexistente.

El tamaño de sus cuadros se reduce en esta época, los temas trágicos en el mar se ven relegados frente a simples estudios de agua y de luz, aunque, como en el caso del cuadro de Abril, queden rastros del mástil de un barco hundido, frente a la costa, entre las olas. Podría llegar a ser lo que se denominaba «cuadro sin asunto», quedándose sólo a medio camino al referirnos ese mástil, dejando entrever una historia desarrollada en su capítulo final.

Si partimos de los estudios que la historiografía tradicional nos brinda, estos pintores se encuentran arbitrariamente situados en el tiempo, y su obra es un anacronismo. También se les suele calificar, sobre todo a Abril, de románticos rezagados, sin embargo para su época, para el público, son el máximo exponente creador del momento, aplaudiendo sus obras y su trayectoria en general. Lo más ensalzado y aplaudido es la sabia contemplación de la naturaleza; una mirada directa, sincera, y lo que es más importante una mirada fiel. El modelo hay que buscarlo donde se encuentra y la memoria no es suficiente por si sola, hay que trabajarla.

En cuanto a las actitudes personales de Abril, ha llegado hasta nosotros un documento que si es valioso en si mismo es porque está escrito por él mismo y recoge sus impresiones sobre un viaje realizado a las costas de Javea (Alicante). El texto es de 1915 y lo tituló *Recuerdos de mis excursiones*. Entre los pasajes más significativos podemos destacar el de su interés por el viaje:

10. Augusto Comas Blanco, *Catálogo crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1890*, p. XII.

11. Augusto Comas, *Catálogo...*, p. XIII.

12. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1904*. Aparece la obra catalogada con el n. 5.

13. El cuadro de Monleón mide 2 x 1,28 m y el de Abril 1 x 1,50 m.

14. Rosen y Zerner, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, p. 46.

15. Registro de matrículas del curso 1878-79, y en el Legajo 47, *Archivo de la Real Academia de San Carlos*, Valencia.

«...constantemente deseaba visitarla de nuevo, así como investigar de cerca aquellas costas que sólo conocía desde Alta mar, por los múltiples viajes que realicé cruzando el mediterráneo hacia el estrecho de Gibraltar»¹⁶.

La misma descripción del paisaje es totalmente pictórica:

«Se suceden arrozales con sus aguas pantanosas e inmensa llanura. Hacia la izquierda Sueca y Cullera con su cabo que se interna; por el frente, el majestuoso e histórico Montgó, de una altura mayor de 700 metros sobre el mar, con éste por fondo; cerrando el cuadro, por la derecha, grandes cordilleras»¹⁷.

Se limita a describir bajo la norma de ventana-cuadro, es decir, desde la ventana del tren va captando un paisaje a modo de lienzo, mediante la teoría realista del cuadro como ventana al mundo. Los objetos descritos son traducidos a colores y sensaciones así como cierto «sentimentalismo» urbano:

«El mar, con su potente azul oscuro, la hacía resaltar. El horizonte, con sus brumas violáceas, esfumaba las velas latinas de las pequeñas barcas pescadoras que, en busca del descanso, regresaban a sus moradas aquellos sufridos y laboriosos obreros del mar»¹⁸.

Para buscar las razones de esta actitud ante la pintura, de artistas que situados entre dos siglos, y conviviendo con las nuevas tendencias plásticas, se permiten un rechazo abierto y claro hacia ellas, habría que ver primero el gran peso que la tradición pictórica española sigue ejerciendo en el punto de partida de estos pintores. Por otro lado, cuando deciden mirar hacia el exterior, van más allá de los Pirineos, no para centrarse en París, y lo que allí se está haciendo, sino hacia los Países Bajos, el norte de Europa e Inglaterra.

Monleón pasa algún tiempo en Holanda atraído por los maestros del siglo XVII, partiendo en ocasiones de estudios de éstos. De esta época data su estudio del grabado junto a grabadores belgas y franceses¹⁹; algo revelador según el que podríamos llamar su «cronista oficial»; «descubre en Gran Bretaña las marinas de Teodoro Weber, con sus movidos oleajes estrellándose contra los arrecifes...»²⁰. Deja claro, por tanto, sus preferencias estéticas, sin que por ello no encontremos en su producción sorprendentes muestras discordantes, como la serie de tablas de pequeño tamaño, donde tanto la aplicación del color como su interpretación de la naturaleza es totalmente espontánea y nueva, dejándonos ese sabor de boca de obra maestra; aunque evidentemente el formato dice mucho sobre su carácter para el autor.

Otro de los problemas o hechos que encontramos en la pintura de marinas de esta época es el del tamaño de los cuadros y el de algunos enfoques concretos de los temas. Respecto al primero, los grandes lienzos existentes de estos pintores nos obligan a pensar en el intento de elevar al paisaje a la categoría oficial y el reconocimiento merecido, por caminos, para nosotros, erróneos, pero no para ellos, al intentar emular los grandes cuadros de historia y de género, que se presentaban a las Exposiciones nacionales del momento. En cuanto al enfoque temático, las tragedias marineras, solían ser en ocasiones la excusa perfecta para centrar la atención del espectador en un oleaje violento o en un cielo amenazador, dándole al paisaje valores expresivos distintos de los que hasta ese momento podemos encontrar. A la vez la «narración» de una historia terrible les permitía realizar unos magníficos estudios de luz, movimiento y color.

Cuando, como ya hemos dicho anteriormente, a estos pintores se les califica de post-románticos o románticos rezagados, se está dando por supuesta una evolución y una continuidad de estilos en la pintura. Los términos o definiciones son necesarios, a veces, sin embargo tienden a parcelar la historia del arte arbitrariamente. No hay que olvidar la complejidad y multiplicidad de manifestaciones artísticas del siglo XIX, intensamente interrelacionadas y mucho más unitarias en el fondo, que lo que la historiografía hasta hace unos años nos ha abocado a pensar.

Si les despojamos de todas las etiquetas, lo único que nos queda son dos pintores que vivieron entre dos siglos y que conscientes y conocedores del pasado cultural del que eran herederos, su presente, y el futuro que se vislumbraba, eligieron cada uno, una forma de expresión plástica distinta y novedosa. Novedosa desde el momento en que innovan en los temas y en el tratamiento de éstos, hacen nueva pintura de paisaje. Otra determinación importante fue el continuar con lo que se ha llamado la Revolución Romántica, dedicándose al estudio de la naturaleza, e introduciéndose por tanto en el paisaje de la realidad en un momento lógico para ellos, que buscaban ante todo mostrar con el pincel el mundo que les rodeaba, y que ellos habían elegido.

Desde una interpretación personal, teniendo en cuenta que no podemos nunca aislar al individuo y su subjetividad, que es la que imprime carácter a la obra, Monleón se adscribió a la corriente realista imperante; incluso llegó a realizar «arqueología naval», como él la calificó, en sus estudios para el Museo Naval, con una verdadera labor de historiador, sumergido en el ambiente historicista de la época. Abril, unos años más joven, permaneció al margen de la obra de sus contemporáneos, manteniendo el espíritu del buen conocedor del oficio de «maestro».

16. Salvador Abril y Blasco, *Recuerdos de mis Excursiones*, Valencia, 1915, p. 3.

17. Abril y Blasco, *Recuerdos...*, p. 5.

18. Abril y Blasco, *Recuerdos...*, p. 9.

19. Baes (Ostende, 1837) y Allemand (Lyon, 1809). M. González Martí, «Rafael Monleón, Aguafortista», *Las Provincias*, 20 enero 1946.

20. M. González Martí, «Rafael Monleón, Marinista y Paisajista», *Las Provincias*, 13 enero 1946.

EVOLUCIÓN DE LA ESTATUARIA CIVIL EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: SIGLOS XIX Y XX

Ana María Quesada Acosta

ASPECTOS GENERALES

Una de las grandes novedades del siglo XIX fue la incorporación a las plazas, alamedas y vías públicas de obras escultóricas. Esta medida contribuyó al embellecimiento de lugares y al mismo tiempo ofreció la posibilidad de realzar alguna figura egregia o acontecimientos históricos, ya que estos fueron los temas principales elegidos dentro de otros aspectos a los que se les dedicaba cierta relevancia como medio de ornamentación.

Será en la segunda mitad de ese siglo cuando esta actividad gozará de inusitado despliegue. El enaltecimiento de grandes hechos políticos, literarios y artísticos de los territorios inherentes a tales propósitos, fueran locales o nacionales, servía de excusa a la burguesía para satisfacer su culto a la decoración de los espacios de las ciudades que requerían u ofrecían posibilidades a tal efecto, tales como los aledaños de los edificios civiles, los ensanches, las alamedas, las plazas y los cementerios. Aunque esto no fue óbice para que en muchas ocasiones la urbe se poblara de esculturas carentes de valor artístico, pues debido a la demanda estos valores supeditaban a la calidad¹.

Esta etapa tan pródiga en estas obras, se ha considerado bastante nefasta para la escultura española, al repetirse los modelos con preponderancia de lo grandilocuente, el excesivo detalle y los exhuberantes pedestales, colmados de figuras de variado significado hasta el límite de oscurecer o hacer ininteligible el verdadero sentido de la obra². Pero hay que señalar que en el ámbito insular el desarrollo de este género fue más mesurado, sin duda porque ninguna isla disfrutaba de las posibilidades económicas de las ciudades peninsulares en que más arraigo tuvo. Además, las islas no habían alcanzado el desarrollo urbanístico de aquéllas.

Se compaginaban la memoria histórica de personajes o hechos que de alguna manera habían contribuido a exaltar el nombre de Canarias con el embellecimiento de los rincones de la urbe, consiguiéndose a veces tal integración de los monumentos escultóricos en los lugares de su emplazamiento que hoy sería difícil imaginarlos sin ellos. Pero quizás el hecho más sugestivo a considerar fuera que dichas obras constituyen una muestra de arte en la calle, a la vista de los transeúntes, que así tienen la posibilidad de contemplar las diferentes tendencias estilísticas, aunque hay que decir que este género no siempre ha dejado traslucir la vanguardia artística aplicada a los momentos de actualidad.

En Gran Canaria este tipo de esculturas no siguió siempre la misma pauta. Una de las variantes más notables es la forma en que se realizaban los homenajes, surgidos en principio de propuestas de determinados sectores de la población y con la financiación más común de la suscripción pública, posteriormente serán asumidas esas iniciativas por las entidades culturales y las corporaciones administrativas. Otro hecho diferenciador viene dado por la elección de los escultores, pues se comenzó con un claro predominio de los artistas foráneos, lo que probablemente vino determinado por la inclinación de los grancanarios hacia la imaginería religiosa. Por estos se opta a partir de los años treinta de este siglo, debido en gran parte a la creación de la Escuela Luján Pérez, la cual posibilitó la formación escultórica a muchos jóvenes con inquietudes artísticas.

Los materiales han sido también objetos de cambio. Se comienza con los más deleznable, como el yeso y la madera; con la recuperación económica de fines del siglo pasado se usa el mármol de Carrara, y años más tarde el bronce. Finalmente aparece la piedra artificial. Estos dos últimos materiales son los más comunes en la actualidad, atendiéndose para su uso las preferencias del autor, presupuesto y tema.

Si en principio se recuerda a personajes oriundos que habían tenido trascendencia hacia el exterior, a partir de los años setenta de esta centuria se centra el interés en figuras aborígenes y gestas prehispánicas, antiguas costumbres, con fines concebidos a exaltar la canariedad.

Asimismo estas esculturas, particularmente las de la función de rendir homenajes, a lo largo del siglo han venido presentando algunos rasgos comunes. Primeramente, la tardanza en su erección, por tener que salvar incontables problemas en torno a la escultura en sí misma, y luego por la elección de su emplazamiento, para lo que se sigue teniendo en cuenta la relación personaje-lugar, originándose por ello en numerosas ocasiones ubicaciones erróneas. En tercer lugar debemos precisar el escaso interés por el entorno de los monumentos, no solamente en el momento de su colocación, sino también en lo referente a su conservación. El cuarto punto es la ausencia de concursos que ofrezcan la misma oportunidad a los artífices. Y por último, el excesivo gusto hacia los retratos de busto —lo que se ha llamado irónicamente «bustoma-

1. José Marín Medina, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Historia y Evolución crítica, Madrid, 1977, p. 35.

2. *Ibidem*.

nía», y la preferencia por lo figurativo, de modo que, a pesar de haberse experimentado también una evolución estilística acorde con el transcurso del tiempo, no se han atrevido con la abstracción, pues al respecto sólo se salva el monumento a Benito Pérez Galdós, obra del escultor Pablo Serrano.

OBRAS EFÍMERAS

Los primitivos intentos de levantar esculturas públicas sobresalen por su carácter efímero. En la estatuaría de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX predominan obras ejecutadas con materiales deleznales, yeso y madera, en los que el transcurso del tiempo, y en ocasiones el hombre, han contribuido a darle una existencia efímera. El uso de esos materiales se expresa por la precariedad de la economía de este siglo embarcado en proyectos que requerían mayor atención y recursos económicos. Indudablemente influyó también en la elección de esos materiales la exigencia de rapidez en la erección de las obras.

Curiosamente, el primer monumento conmemorativo no fue realizado para perpetuar a un personaje público, tendencia generalizada a lo largo del siglo XX, sino para exaltar un hecho político, la Constitución de 1812. El levantamiento de Riego en 1820 en Cabezas de San Juan supuso la revitalización de la Carta Magna, constituyó un triunfo para los liberales, quienes por tal motivo levantan un templete en la plaza mayor llamada de Santa Ana. Para su erección se utilizará unos mármoles y jarrones que el obispo Verdugo había hecho traer de Italia para construir un tabernáculo. El templete se alzó sobre dos gradas y se ofrecía coronado por una figura femenina, realizada en madera, que simbolizaba la Libertad. Entre las columnas se ubicó un paralelogramo en cuyas caras se podía leer artículos del código constitucional³. La vuelta al trono de Fernando VII supuso el final del monumento, pues elementos conservadores se dirigieron a la plaza, le colocaron una soga y, tirando de ella, lo derribaron⁴. En 1834, con el advenimiento del régimen liberal, se construye un nuevo conjunto de madera que recordaba al anterior⁵.

Como decoración de la balaustrada que remata el edificio de las Casas Consistoriales, y sustituyendo los macetones que se habían colocado, a mediados del siglo XIX, se ubicaron unas estatuas de barro cocido. Eran cuatro alegorías que representaban el Comercio, la Industria, el Arte y la Navegación, las cuales fueron deteriorándose

por las inclemencias del tiempo, constituyendo un serio peligro para los transeúntes. Ello ocasionó su sustitución por otras realizadas y colocadas en 1909. Estas estatuas reproducen a aquellas y se pueden contemplar actualmente. Fueron elaboradas en Bélgica por el escultor Bouteiller en hierro fundido recubierto de estuco blanco, lo que le confiere un aspecto marmóreo⁶.

El primer grancanario inmortalizado públicamente fue el poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa, autor de El Templo Militante⁷. La iniciativa del homenaje partió del mundo de las letras, concretamente de El Ómnibus, periódico local que en 1857 inserta un artículo en el que insta a los ciudadanos a contribuir mediante suscripción pública e implica al Gabinete Literario, ya que era el máximo exponente de la cultura isleña⁸. Esta recolecta se vio aumentada con la aportación económica procedente de la celebración de diversos actos populares, tales como representaciones dramáticas, conciertos y bailes en el teatro⁹.

No obstante, esta empresa no llega a cristalizar hasta veinte años después, momento en que López Echegarreta, entonces arquitecto municipal, levantó una fuente de cantería azul que sirvió de basamento. Ésta presenta una forma cuatrifoliada y en sus frentes figuran animales que hacían las veces de surtidores. En su lado frontal existe una placa de mármol en la cual se puede leer: «A Cairasco, 1876»¹⁰. Acerca del busto, cuyo material era el yeso, no nos ha llegado ninguna descripción, sólo conocemos un pequeño elogio que le dedicó *La Correspondencia* días después de su inauguración: «Es una perfecta obra de arte»¹¹.

Su autor fue Rafael Bello O'Shanahan, escultor canario que perfeccionó sus estudios en Roma. Este mismo artífice realizó también en yeso, en 1879, una estatua dedicada a la isla de Gran Canaria, homenaje eminentemente romántico que sirvió para ornamentar el fondo de la calle central de las cinco en que estaba dividida la Alameda decimonónica de la ciudad¹². Esta estatua, que representaba a la isla como una corpulenta matrona, no contó nunca con la aprobación de los ciudadanos debido a su desafortunada elaboración y desapareció en una de las reformas de este recinto.

ESCULTURAS FORÁNEAS

Las relaciones comerciales entre Génova y Canarias se remontan a las primeras décadas del siglo XVI, en que se inicia tímidamente la llegada de mercaderes. Muchos

3. Domingo Deniz, *Resumen Histórico de las Islas Canarias*, Escritos mecanografiados en la Biblioteca de El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, tomo II, pp. 200-202. Néstor Álamo, «Crónicas de un siglo 1844-1944. El Gabinete Literario», folletín publicado en *Diario de Las Palmas*, 1957, p. 10. Alfredo Herrera Pique, *La Ciudad de Las Palmas. Noticias de su Urbanización*, Las Palmas de Gran Canaria 1978, p. 143.

4. *Ibidem*, p. 144. Domingo Deniz, *op. cit.*, p. 204. Néstor Álamo, *op. cit.*, p. 10.

5. Néstor Álamo, *op. cit.*, p. 11.

6. Pedro Cullen, «La construcción de las Casas Consistoriales», Periódico *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1946.

7. Agustín Torres Millares, *Biografía de Canarios Célebres*, Cairasco, estudio y notas críticas de Alejandro Cioranescu, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 125-134.

8. «Gran Canaria», *El Ómnibus*, Periódico de Las Palmas, 12-12-1857. «Gran Canaria», *El Ómnibus*, 13-5-1858. «Gran Canaria», *El Ómnibus*, 24-2-1858.

9. *El Ómnibus*, 13-5-1857.

10. Carmen Fraga González, «Plaza de Las Palmas», *Actas del III Coloquio de Historia Canario-Americana* (1978), Las Palmas de Gran Canaria, 1980, tomo II, pp. 297-299.

11. «Fiesta del Aniversario de la Conquista de Gran Canaria», Periódico *La Correspondencia*, Las Palmas de Gran Canaria, 16-6-1879.

12. Néstor Álamo, *op. cit.*, p. 306. Carmen Fraga González, *op. cit.*, p. 306.

de ellos se asentaron con sus familias y contribuyeron al poblamiento de algunas zonas, pero sin romper los vínculos con su lugar de origen, lo que indudablemente resultó un hecho muy positivo, ya que con ello se fomentaron los contactos artísticos. Las excelentes canteras de mármol de Liguria sirvieron para dar forma a numerosas piezas de arte que en el archipiélago no se podían realizar por la inexistencia de este material. No debe resultar extraño, pues, la presencia de un número elevado de obras de carácter religioso y civil.

Las primeras esculturas decorativas fueron encargadas a Génova en 1815 por el Ayuntamiento de la ciudad para coronar los plintos de cantería azul que señalaban los vértices del ya desaparecido puente de Verdugo, que cruzaba el barranco de Guiniguada para unir los dos barrios más antiguos: Vegueta y Triana¹³. El tema elegido fue el de las cuatro estaciones, frecuentemente demandado para ornamentar las alamedas por su carácter lúdico. Hoy están ubicadas en el mismo lugar, pero sobre la autopista que conduce al centro de la isla. De cuerpos semidesnudos que imitan modelos griegos, se pierden en el contexto urbanístico muy propio del siglo actual.

Hasta la última década del siglo XIX no se vuelve a solicitar a Italia un conjunto escultórico con fines decorativos, años estos en que se produce una recuperación económica que permite afrontar gastos derivados de la materia prima y el transporte. Hasta este período ya hemos visto como se acude a los materiales deleznales.

De 1892 data el monumento dedicado a Cristóbal Colón con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. Para sufragarlo se recurrió a la suscripción pública, al tiempo que se contaba con la colaboración de una estudiantina, que recababa la aportación popular actuando por las calles de la ciudad durante los carnavales¹⁴. El conjunto está formado por un sencillo pedestal octogonal dividido horizontalmente en tres partes limitadas por entrantes y salientes. La inferior presenta una decoración a base de grecas que marcan su clasicismo. Aparece tallada en relieve una hoja de palmera dispuesta en la columna en su zona central como alusión al árbol del cual toma nombre la ciudad. Una pequeña base triangular y una decoración vegetal dan paso al busto, el cual se encuentra envuelto en una ampulosa capa con amplios y profundos pliegues que producen un juego de luces y sombras. Es una escultura romántica con mucho de realismo histórico.

Paolo Tricornia di Ferd^o, artífice del monumento, debió disfrutar del agrado de nuestros munícipes, ya que se le recomienda dos años después la elaboración de otro busto de Cairasco que sustituyó al que hemos citado en el apartado de figuras deleznales¹⁵. El precedente, por

la calidad de su material, no pudo permanecer expuesto más de quince años, ya que se deterioró y adoptó una forma grotesca que lo convirtió en objeto de mofa. La nueva imagen, tiene como puntos de apoyo dos elementos simbólicos: la corona de laurel alusiva a la gloria y dos libros superpuestos que delatan la actividad literaria del homenajeado, al que se representa con la vestimenta de canónigo. Posee viveza en los ojos y esboza una tenue sonrisa. Se puede enclavar en el realismo histórico, aunque el conjunto presentaba notas románticas que ha ido perdiendo habida cuenta que estaba situado sobre una fuente inserta en un jardín y rodeado de una verja.

La última obra procedente de Génova nos llega en 1923 y es dedicada a Ambrosio Hurtado de Mendoza. Este, en la plaza que lleva su nombre, ha quedado perpetuado merced a recolecta popular completada finalmente por la aportación municipal, ya que el grupo promotor del homenaje no consiguió cubrir los gastos¹⁶. El monumento está compuesto por tres elementos. Una fuente, en obelisco y una figura femenina. Con respecto a su estilo se puede configurar dentro de un clasicismo tardío, consecuencia lógica si se tiene en cuenta que fue esculpida en Italia donde esta fórmula perduró en muchos de sus marmolistas. Se utilizó el obelisco de tradición egipcia, que había sido puesto de moda por Bernini siglos antes como elemento importante en los monumentos¹⁷. Presenta como novedad la escasa importancia que se le concede al homenajeado, ya que tallado en el interior de un medallón, figura tan sólo el rostro del que fuera diputado a Cortes por Las Palmas de Gran Canaria y alcalde de la misma, cargo que desempeñó con gran acierto, logrando importantes beneficios que le hicieron granjearse el cariño de sus paisanos. Fue elaborada por un escultor cuyo apellido es Neri y del que sólo sabemos que poseía un taller en Serravezza de Carrara¹⁸.

OBRAS PENINSULARES

Si importante fue el número de trabajos artísticos llegados a Canarias desde Génova, por razones obvias la aportación de la Península ha sido superior. Aquí se acude en varias ocasiones para encargar obras escultóricas, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, tiempo en que la mayor parte de escultores locales se dedicaban a la imaginería creando obras nuevas o restaurando las ya existentes. El material preferido es el bronce, y los artistas elegidos son Mariano Benlliure y Victorio Macho, artífices que gozaban de gran prestigio dentro de la plástica conmemorativa. Años más tarde, será también requerido Pablo Serrano.

13. Domingo Martínez de la Peña y Manuel Ángel Alloza Moreno, «La escultura canaria del siglo XIX», *Noticias de la Historia de Canarias*, Barcelona, 1981, p. 201.

14. «Suelos y Noticias», Periódico *La Patria*, Las Palmas de Gran Canaria, 29-1-1892. Fraga González, *op. cit.*, p. 306. Carlos Navarro Ruiz, *Sucesos Históricos de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1936, pp. 158-159. «Misceláneas», Periódico *El Telégrafo*, Las Palmas de Gran Canaria, 6-2-1892. «Suscripción», *El Telégrafo*, 30-3-1892. «Misceláneas», *El Telégrafo*, 23-9-1892. Fernando Peatow, «Efemérides Canarias. Cristóbal Colón», *Canarias* 7, 12-10-1984, p. 37.

15. Archivo Histórico de Las Palmas. Sección Ayuntamiento. Serie Indeterminados, Leg. 1, exp. 4, año 1894.

16. «Del monumento a D. Ambrosio», *Diario de Las Palmas*, 21-11-1922. Carlos Navarro Ruiz, *Nomenclator de Calles y Plazas de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1940, p. 358.

17. Jesús Hernández Perera, «La escultura genovesa en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, 1971, n. 7.

18. «El monumento a Hurtado de Mendoza», Periódico *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-2-1924, p. 12.

En 1924 un grupo de amigos del poeta grancanario Tomás Morales deciden erigirle un monumento¹⁹. La estrecha amistad que Morales tenía con Victorio Macho hizo concebir que éste era el más indicado para plasmar su recuerdo. Aceptando gustoso la oferta, realizará la efigie sin retribución alguna²⁰. El Ayuntamiento abonó los gastos ocasionados por el pedestal y el monumento se ubicó en un parterre del parque de San Telmo, pero en 1955 fue trasladado a una plazoleta que está en el paseo del vate²¹.

El conjunto es bastante sobrio. Está compuesto de un sencillo pedestal de granito de Fuerteventura sobre el que se alza el busto. El autor se preocupó más por la fisonomía del poeta, eludiendo motivos accesorios que le pudieran aportar fastuosidad, característica acorde a los conjuntos de principios de siglo. De ahí que ni siquiera tenga vestimenta alguna: solamente refleja la sencillez del representado mostrándose con la cabeza ladeada hacia su hombro derecho y esbozando una débil sonrisa.

Precisamente, la extrema sencillez de la composición no fue bien vista por muchos que llegaron a compararle con un mojón, actitud ésta que vino probablemente determinada por su confrontación con esculturas anteriores o con las que se desarrollaban paralelamente y de las cuales se habían visto los proyectos²². Sin embargo, paradójicamente este tipo de plástica conmemorativa es la que predominará en el siglo XX.

Diez años tardó en culminarse la obra escultórica que ha inmortalizado a Fernando León y Castillo, que fuera ministro de Ultramar en 1881 y seis años después embajador de España en París, la causa de este dilatado proceso fue la aparición de numerosos problemas, de los que destacaron los de índole económica y los de ubicación. La entidad promotora de este homenaje fue el Cabildo Insular de Gran Canaria, que se valió para la financiación de donativos de entidades culturales, ayuntamientos y particulares²³. Mariano Benlliure fue el artista elegido para plasmar esta iniciativa finalizando el monumento en 1927, aunque hasta un año después no quedaría inaugurado²⁴. Posee el conjunto un basamento a manera de podio atlético, cuyo material es el granito. En su parte central se alza la estatua del homenajeado en una posición un poco ladeada. En las partes laterales hay incrustados dos relieves con sendas esculturas femeninas exentas, todo ello en bronce. El plafón de la izquierda representa una escena en las Cortes. En ella, León y Castillo aparece de pie interpellando; a su lado está colocada una figura femenina con un manto que deja al descubier-

to la mayor parte de su cuerpo. Puede simbolizar la frescura de la vida. El de la derecha, su sepelio en Biarritz; esta vez, la estatua que observa la escena se cubre su cuerpo en señal de luto.

A pesar de que Benlliure vivió hasta mediados del siglo XX, su quehacer artístico se enclava en el estilo que predominó en la segunda mitad del siglo XIX; es decir: el realismo académico²⁵. El monumento grancanario es buena prueba de ello; el autor ha cuidado al máximo los detalles, como si se tratase de un cuadro pictórico que plasma la realidad.

El monumento de Benito Pérez Galdós corrió paralelo al anterior, pero transcurrirían dos años más en verificarse debido en gran medida a similares inconvenientes. Este homenaje fue organizado inicialmente por la Sociedad Fomento y Turismo, cuyo director era Carlos Navarro, pero sería el Cabildo Insular de Gran Canaria la entidad que lo culmina, habida cuenta que la citada sociedad se disolvió en 1928 por decreto gubernativo²⁶.

Victorio Macho fue el artífice designado para plasmar al novelista canario, eligiendo como material el granito de Fuerteventura. El conjunto estaba integrado por un basamento ideado como cripta para albergar los restos del novelista, aunque jamás cumplió este objetivo, y una estatua sedente. Estilísticamente, el monumento fue un claro ejemplo de ese realismo sencillo que tanto gustaba al artista, careciendo de alegorías que éste definía como «zarandajas»²⁷.

Rondando los treinta años el monumento tuvo que ser desmontado. El granito no pudo resistir los continuos embates del cercano mar sobre su masa ciclopea, desgastándose sin ofrecer posibilidad a su restauración. El lugar de emplazamiento, escogido personalmente por Macho en una de sus visitas a la ciudad fue la explanada o martillo del antiguo muelle. Como él mismo expresó, «Ha de ser como el faro de la raza, cuya frente de piedra, reflejando la luz del sol, alumbre y guíe. La estatua de Galdós ha de elevarse y ser vista como una esfinge y ha de mirar al mar»²⁸.

Diferente visión tuvo Pablo Serrano cuando en 1969 el Ayuntamiento le encarga una efigie para sustituir la ya muy resquebrajada de Victorio Macho. Según las propias palabras de Serrano «Yo no veo a don Benito como un conquistador de mares, sino como un estudioso de los hombres y sus problemas»²⁹. Estas aseveraciones explican el nuevo emplazamiento de la plaza de la Feria, lugar que exigía una total remodelación. En ella se condensará una perfecta relación entre escultura, arquitectura y naturaleza. La conjunción de estos elementos fue diseñada

19. Carmen Fraga González, *op. cit.*, p. 314. Claudio de la Torre, *Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote*, Barcelona, 1966, p. 121.

20. Eladio Moreno, «Cartas al Director», *La Provincia*, 28-8-1925. «Ayuntamiento», *Diario de Las Palmas*, 25-9-1924.

21. «Nuestras Corporaciones», *Diario de Las Palmas*, 30-12-1955.

22. CIDE, «Un momento y una fecha», *El Defensor de Canarias*, 19-8-1925.

23. Eladio Moreno, *art. cit.* «Sesión del Ayuntamiento», *Diario de Las Palmas*, 14-8-1919. Ambrosio Hurtado de Mendoza, «El monumento a León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 14-11-1919. «Para el monumento a León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 6-2-1919. «El monumento a León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 17-9-1919. «Acuerdos tomados por la Sociedad Fomento y Turismo», *Diario de Las Palmas*, 29-9-1919.

24. «Sección de telegramas», *Diario de Las Palmas*, 12-2-1927. «Llegada de los restos mortales de D. Fernando de León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 31-10-1928, pp. 1-2.

25. José Marín Medina, *op. cit.*, p. 46.

26. Victorio Macho, «Cartas a la Sociedad Fomento y Turismo», *Diario de Las Palmas*, 17-9-1920. «En torno al monumento de Galdós», *Diario de Las Palmas*, 15-3-1929.

27. «Sesión de la Junta de Fomento y Turismo», *Diario de Las Palmas*, 17-1-1921. «El monumento a Galdós», *La Provincia*, 3-12-1925. «El monumento a D. Benito», *Diario de Las Palmas*, 22-7-1920.

28. Carlos Navarro Ruiz, *op. cit.*, p. 358.

29. P.H.R., «Ayer, pleno del Ayuntamiento», *La Provincia*, 27-12-1968. Tico Medina, «El escultor Pablo Serrano trabaja en el monumento Galdós», *La Provincia*, 19-11-1969.

por el escultor con la colaboración del arquitecto urbanista Leandro Silva³⁰. El ambiente propicio alrededor de la estatua, que había preconcebido aquél, fue logrado: una especie de anfiteatro cuya parte central, que tiene una altura aproximada de dos metros, sirve de pedestal.

La escultura es de similar factura a otras obras de la producción conmemorativa de Serrano, como la de Unamuno en Salamanca o la de Ponce de León, en Palencia³¹. Auna lo figurativo del rostro y las manos, de matices expresionistas, con la abstracción del cuerpo, formado por grandes bloques que se superponen. En este monumento como en otros suyos, el artífice como señala Carmen Fraga «parecía trabajar sobre superficies dispuestas por un pintor cubista, ya que para sus bocetos preparaba unas maquetas en escayola a las que posteriormente y poco a poco aportaba volumen y corporeidad hasta que obtenía el resultado apetecido»³².

El grupo escultórico de «Los marineros», cuya autoría no hemos podido averiguar, respondió a una donación particular de Rafael Picó, entonces director de la Junta del Puerto de La Luz y Las Palmas³³. Este monumento, creado en reconocimiento a una de las profesiones más características de Canarias por su evidente relación con el mar, data de 1956 y se levanta sobre un pedestal rectangular que sale del centro de una estanqueta de forma arriñonada y de la que, aproximadamente a la mitad de sus laterales, parten sendos muros que aumenta la altura en los extremos convirtiéndose en monolitos con faroles para su perfecta iluminación. Situada en la explanada de acceso al muelle sustituyó la antiestética verja que servía para controlar el paso al mismo. Es el primer monumento de la ciudad que elude la individualidad y es también el primero de tipo social o popular.

ESCULTURA LOCAL

La Escuela Luján Pérez cubre en Gran Canaria un vacío de centros dedicados a la enseñanza del arte. Domingo Doreste (Fray Lesco), su director, durante diecinueve años, la funda en 1916 con Juan Carló, que será profesor vitalicio. Desde su institución este centro ejerce la enseñanza apartada del modelo académico, inscribiéndose en el contexto didáctico renovador como alternativa de la educación tradicional³⁴.

Hubo que transcurrir muchos años para que en la ciudad se emplazasen esculturas producidas por artistas canarios. En la segunda mitad de los años cincuenta, impulsado por los homenajes a Alonso Quesada, Mesa de León y Viera y Clavijo, el Ayuntamiento de Las Palmas

de Gran Canaria, encarga a Plácido Fleitas los tres monumentos³⁵. Este artífice es el exponente máxime del «indigenismo» canario. En el primero de ellos, correspondiente al año 1955, es donde mejor se plasman sus inquietudes artísticas. El busto, que se eleva sobre un pedestal de granito blanco, está configurado desnudo. Los rasgos principales han sido muy marcados: ancha frente, pómulos salientes, mandíbula inferior recogida y nariz aguileña.

En 1956, se erige el monumento a la Mater-Insula, con el cual se trata de rendir homenaje a la madre de todos los isleños, inspirándose en la isla como exaltación metafórica de una tierra pródiga en hijos que han destacado en las más diversas facetas. La Mater-Insula es un desnudo femenino sedente que lleva en sus brazos a un niño al cual cubre con una mantilla que cae a los lados de su cuerpo haciendo zig-zag. Su autor, Juan Márquez, buscó las nuevas formas vanguardistas, pero se acercó al «indigenismo» señalando los rasgos faciales con sus pómulos y representando el cuerpo con anchas caderas y maciza musculatura. El autor expresó su concepto de la escultura, de esta manera: «la he resuelto en forma moderna, con acento y emoción isleña»³⁶.

A partir de los años setenta se esculpen tres monumentos que se pueden considerar integrados en el grupo representativo de figuras con propiedades descriptivas de acontecimientos canarios expresados dentro de planos colectivos y no individualistas, como hasta ahora se venía haciendo.

El monumento a la Lucha Canaria, de Santiago Vargas, representa un gesto técnico de este deporte autóctono que se llama «la levantada» y está basado en un boceto de Cirilo Suárez³⁷. El artista, con acusado interés por el detalle subraya la musculatura del tronco y las extremidades. La minuciosidad es nota predominante, lo que se aprecia tanto en los pliegues del pantalón como en el esfuerzo de los atletas. Destaca por su dinamismo.

El conjunto dedicado a Las Actividades Primitivas Canarias, de Luis Alemán Montull, estilísticamente supone una muestra de expresionismo con ciertas referencias regionalistas³⁸. Su basamento es de desigual relieve; de él surgen las cinco figuras que lo componen, aproximadamente de tres metros y medio cada una. La más elevada representa a la madre isleña que arroja el hijo entre sus brazos. Hay también un labrador con la azada y la figura sedente de una alfarera confeccionando las tallas de barro. En la parte inferior del basamento, que adquiere la forma de proa de barco, están dos pescadores. Las mujeres llevan sencillas vestimentas y el clásico pañuelo en la cabeza anudado a la barbilla, reflejan dolor y resignación. Las figuras masculinas dan muestra de cansancio

30. Carmen Fraga González, *op. cit.*, p. 309. «Leandro Silva», *Sansofé*, 7-2-1970.

31. «Rueda de Prensa sobre el monumento a Galdós», *La Provincia*, 19-11-1969, p. 3.

32. Carmen Fraga González, *op. cit.*, p. 315.

33. Testimonio oral de Francisco Ruiz, Jefe de Compras de la Junta de Obras del Puerto.

34. Fernando Castro Borrego, «Las artes plásticas canarias del siglo XX», *Noticias de la Historia de Canarias*, Barcelona 1981, Tomo III, p. 302. Carlos Pérez Reyes, *Escultura Canaria Contemporánea*, Madrid 1984, pp. 42-45.

35. «Corporación municipal», *Diario de Las Palmas*, 28-4-1955. «En el treinta aniversario de la muerte de un poeta», *Diario de Las Palmas*, 23-5-1955.

36. Luis Jorge Ramírez, «Juan Márquez vuelve temporalmente a la escultura», *Diario de Las Palmas*, 3-11-1956. Agustín Quevedo, «Juan Márquez y la escultura canaria», *Diario de Las Palmas*, 29-8-1980.

37. Folleto deportivo sobre la lucha Canaria. Propiedad del escultor Santiago Vargas.

38. «Monumento a la Fundación de la ciudad de Las Palmas», *Diario de Las Palmas*, 23-8-1975, p. 20.

con acusado dramatismo. Los personajes, de simple anatomía y ausentes de detalles anecdóticos, destacan por la gran desproporción de las extremidades, sus ritmos curvos y contrastes lumínicos. Fue encargo del Ayuntamiento para conmemorar el quinto Centenario de la Fundación de la ciudad³⁹.

Por idéntica causa la corporación municipal escoge el último episodio de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla. El monumento fue encargado al escultor canario Manuel Bethencourt⁴⁰. Esculpido en bronce, el conjunto escultórico se inserta en un estanque circular de cuyo centro emerge un original basamento de seis metros de altura. Está formado por basalto de Tejada superpuesto que adopta la figura de pirámide. Los huecos dejados en la confección de las piedras están rellenos de tierra en la que crece vegetación autóctona, por lo que se emula al escenario escarpado en que tuvo lugar la gesta. Las cuatro figuras que lo componen están distribuidas de forma que no impidan una visión frontal completa del mismo. Con clara visión de perspectiva, aquellas no poseen las mismas dimensiones. Las más cercanas al

suelo presentan actitud defensiva, es el caso del hombre, en primer plano, que sostiene un palo, y la mujer al fondo que lleva una piedra. Encima y en un lateral se representa la figura de Bentejuí cayendo al vacío. Y coronando el conjunto está la mayor de todas saltando con una especie de pértiga que los aborígenes llamaban garrote y que usaban para cruzar los barrancos y bajar laderas.

El conjunto destaca por la ingravidez de sus figuras, ya que no se apoyan en el suelo. En este aspecto son las más sobresalientes las de Bentejuí, que tan sólo está sujeta en un punto de su espalda con un basalto saliente, representando de esta forma su lanzamiento al vacío, y la del que intenta saltar con el garrote. Este monumento figurativo posee señaladas notas expresionistas acordes con el tema que se trata. Sus rostros y sus cuerpos contorsionados rezuman dramática desesperación.

39. Luis García de Vegueta, «Sesión de arte», *La Provincia*, 3-3-1976, p. 12.

40. José Vera Suárez, «La escultura Atis-Tirma ha sido terminada», *Diario de Las Palmas*, 3-1-1980, p. 8.

PARÍS Y LOS PINTORES ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

«Está bien que los artistas extranjeros vengan de vez en cuando a exponer a París. Se compara y se les juzga. En su país, apenas pueden darse cuenta de su valor. Están rodeados de admiraciones fáciles. Son siempre aplausos lo que les esperan sobre los peldaños de sus talleres. Su nombre se hace sin ninguna concurrencia, como su talento se hace sin ninguna crítica. Hace tantos años que nosotros humillamos al extranjero para que vuelva su cara a Francia, ¡El sol de las artes! (...) ¡París es el tribunal inapelable de todas las causas del arte!¹. A pesar del chovinismo nacionalista que no deja de provocar una cierta sonrisa, estas triunfales palabras, escritas nada menos que por los hermanos Goncourt para el Salón de 1852, son un exponente inigualable del atractivo ejercido por la capital de Francia sobre los pintores occidentales desde los orígenes de la edad contemporánea. En el caso español, el proceso de afrancesamiento del gusto iniciado en el siglo XVIII continúa a comienzos del siglo XIX² y queda institucionalizado como la corriente más prestigiosa durante los años de máxima difusión de los ideales románticos en España, es decir, entre los años treinta y cincuenta del siglo XIX. Esta corriente, que dejará a España como un centro periférico del Romanticismo, contrasta con la vigencia de lo español como mito en toda Europa durante la misma época³. El planteamiento de esta contradicción es un lugar común de nuestra historiografía, pero una mayor abundancia de estudios sobre lo castizo ha sobrevalorado un componente sobre otro, de modo que las referencias al modelo francés se han visto reducidas las más de las veces a meras alusiones en la vida de los artistas —casi siempre basadas, por lo demás, en fuentes españolas— o, lo que es peor, en la aplicación forzada de una dialéctica de tradición/vanguardia con valores morales añadidos. La revisión completa de este problema desborda con mucho los límites de esta comunicación. Me propongo únicamente, a la luz de algunos datos

inéditos o poco conocidos en España sobre pinturas y pintores españoles en el París de Luis Felipe, contribuir a esclarecer la imagen tópica de lo francés sobre el Romanticismo pictórico español a través de cuatro cuestiones en las que se aborda el problema de manera diversa.

LA VISIÓN AFRANCESADA DE LA PINTURA ROMÁNTICA ESPAÑOLA

La crítica francesa adopta, por lo general, una actitud de «hermana mayor» cuando comenta el estado de la pintura española. Ya en 1837 se mencionan algunas obras en *L'Artiste*⁴. Al año siguiente, en la misma revista, se lee: «Los artistas de la España actual, seguramente, están lejos de escribir en mármol o en lienzo las grandes páginas históricas de los Berruguete o los Velázquez; pero se haría una injusticia si concluyéramos que falta genio»⁵. La distancia respecto a épocas pasadas es recurrente en todos los comentarios franceses del Romanticismo. En 1849 ya se habla de la decadencia de la pintura española, tópico repetido hasta la saciedad, y el papel redentor de Federico de Madrazo. También puede leerse: «Goya no ejerció ninguna influencia sobre la pintura de su época. Hoy, incluso, objeto de una mediocre veneración por parte de sus compatriotas, no conserva su prestigio más que entre ciertos grupos de gentes que le admiran de boquilla, y dudan del mérito que hace sus trabajos tan interesantes a los ojos de los artistas extranjeros»⁶. Pero los testimonios más significativos proceden de la Exposición Universal de 1855. En todos hay una nostalgia de las esencias del arte español y una constatación de que las directrices francesas mandan sobre la pintura española. «Que España esté en progreso —escribe About—, es un fenómeno que nadie duda (...). Los artistas españoles

1. E. y J. Goncourt, *Salon de 1852. Peinture. Dessins. Sculpture. Gravure. Lithographie*, París 1852, p. 67.

2. Los alumnos españoles de David son los que inician este proceso de afrancesamiento en la pintura española del siglo XIX. El último trabajo sobre ellos, que recoge la bibliografía anterior, es el Cat. de la Exp. *Les élèves espagnols de David*, Castres, Musée Goya, 1989. Con tal motivo se celebró un coloquio en donde presenté mi comunicación «Los pintores españoles del primer tercio del siglo XIX en París y la mitificación del davidismo» (en prensa), L. Reau (*Histoire de l'expansion de l'art français*, París 1933, vol. I, pp. 270 y ss.) ya señaló que «nunca como en el siglo XIX la influencia del arte francés sobre el español ha sido tan grande». Véase también: J. Gallego, *La escuela española en París (en el siglo XIX)*, II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978.

3. Sobre España como generadora de imágenes románticas véase sobre todo el Cat. de la Exp. *Imagen romántica de España*, Madrid 1981. Sobre el interés hacia el arte español en la Francia romántica hay una bibliografía abundante. Véase sobre todo, I. H. Lipschutz, *Spanish Painting and French Romanticism*, Cambridge, Mass., 1972.

4. Se cita, entre otros, a Esquivel (por cierto que se escribe Antonio María Esquinez), Pérez Villamil y Gutiérrez de la Vega con motivo de la exposición de la Academia (*L'Artiste*, 1837, tomo 14, p. 339).

5. «Musée de Madrid. Exposition de 1838», *L'Artiste*, 1838, tomo 17, pp. 178. Se cita, entre otros, a Tejeo y a Carderera, además de los nombrados en la exposición anterior.

6. G. Delville, «De l'art moderne en Espagne», *L'Artiste*, 1849, tomo 41, pp. 136-139.

estudian en Roma y sobre todo en París (...). No hay que juzgarlos a través de nuestras reminiscencias de la antigua pintura española: en lugar de hacer pastiches de sus grandes maestros, fundan, sobre una base nueva, una escuela nueva»⁷. El más apasionado y expresivo de todos es Gautier: «España ha olvidado a Velázquez, a Ribera, a Murillo, a Zurbarán e incluso a Goya; ya no pinta con aquella paleta sombría de antaño clérigos con hábitos oscuros o caballeros en negro, gitanos con la piel curtida, vírgenes de mirada estática; ya no tiene aquel ardor salvaje, aquella pasión católica que la caracterizaba; y si el escudo de Castilla y León no estuviera por encima, se confundiría a la escuela española con la escuela francesa»⁸.

EL MODELO ESTILÍSTICO DEL ACADEMICISMO FRANCÉS

Es bien sabido que en España apenas se plantea la pintura romántica como un fenómeno rupturista: los testimonios que en tal sentido existen, o fracasan —Galofre y la reforma académica—, o han sido muy mitificados —caso de Lucas—. Es lógico, por lo tanto, que los modelos franceses de nuestro Romanticismo correspondan con los pintores que los críticos de los años veinte y treinta llamaron, equivocadamente, «clásicos», es decir, los que optaban por el desarrollo gradual de algunos principios académicos, pero no por ello desmerecedores, a la luz de la historiografía actual, del calificativo de románticos (No parece lógico que si hemos convenido en denominar purismo romántico al arte de Federico de Madrazo o románticos los orígenes y primer desarrollo de la pintura de historia no lo sean también sus inmediatos modelos, Ingres y Delaroche). Pero la denominación es, en todo caso, una cuestión menor. Lo importante radica en repasar las filiaciones, sobre todo sus causas y alcance: ¿Por qué y hasta qué punto Ingres y Delaroche fueron los principales inspiradores franceses del Romanticismo pictórico español? Como ya señaló Paul Guinard es en la familia Madrazo donde se dan los principales testimonios de «ingrismo» en España. Ello por varias razones —la relación con David, la coincidencia en Roma, la amistad con Balze—, aunque Federico nunca fue su alumno⁹. Pero si este se convierte en el principal organizador de la pintura de su

tiempo, la importancia de Ingres es, en todo caso, significativa. Pero aún hay que añadir algunas causas más: en primer lugar, su importante magisterio y presencia en la vida artística francesa e internacional. Entre 1835 y 1841 es director de la Academia francesa en Roma sita en la Villa Medici y desde esa fecha hasta su muerte reside en París como el gran pintor francés de la oficialidad, que es lo que todos pretendían, en un momento además en que este término no había adquirido el matiz peyorativo de años después. En 1846 tiene lugar, con gran éxito social, una exposición de su obra en la Galerie des Beaux-Arts, en el Boulevard Bonne Nouvelle n. 22¹⁰. El solo ocupa una sala en la Exposición Universal de 1855 y se le califica como «el veterano de nuestros pintores modernos cuya reputación es universalmente reconocida»¹¹. En segundo lugar, aparte del retrato que, aunque de modo superficial, tiene a Ingres como modelo fundamental, y de una generalizada manera de pintar basada en el dibujo, hay relación directa de algunas obras¹². En cuanto a la importancia de Delaroche, aunque ya me referí a ella en otro lugar¹³, es preciso insistir en que se empieza a configurar desde los años cuarenta hasta alcanzar máxima vigencia en el tercer cuarto del siglo en virtud del género histórico prestigiado socialmente y no por motivos estilísticos¹⁴. De todo se deduce que la influencia de los pintores franceses sobre los españoles no es tanto una cuestión de filiación directa que convierta a la escuela española en un apéndice casi indiferenciado de la francesa —como pretenden los críticos contemporáneos— sino en un esfuerzo individual y bastante limitado, como enseguida veremos, por abrirse camino. No existen datos que avalen una estricta dependencia estilística de París en época romántica más allá de los intentos por seguir una moda, de tal manera que lo que apreciamos como ecos de Ingres o Delaroche se han transmitido, en un proceso internacionalizador, al margen del conocimiento directo de las fuentes.

FEDERICO DE MADRAZO Y LOS ENCARGOS DE LUIS FELIPE DE ORLEANS

Nadie discute a Federico de Madrazo su papel central en el Romanticismo español. Nadie tampoco ha de-

7. E. About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux Arts (peinture et sculpture)*, París, 1855, pp. 61-62.

8. T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, París, 1856, p. 8. En el mismo sentido puede leerse: «España, la patria de Murillo, de Velázquez, de Ribera, de Zurbarán, España no posee ni un artista. Las revoluciones absorben todos los momentos, toda la inteligencia del pueblo español» (E. Gebauer, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, París, 1855, p. 262).

9. P. Guinard, «Ingres et l'Espagne», en *Actes du colloque Ingres et son temps*, Montauban 1962, pp. 61-72.

10. *L'Illustration*, 1845-1846, vol. VI, p. 576.

11. Gebauer, *ob. cit.*, pp. 19-20.

12. Además de lo ya dicho por Paul Guinard, sugiero que el *Episodio histórico* de José Domínguez Bécquer, en una colección particular de Sevilla (E. Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla 1981, p. 32, fig. 25), en el que un edificio de arquitectura gótica una pareja real acompañada de numeroso séquito impone el collar de una orden a un caballero arrodillado a sus pies pudiera relacionarse, al menos temáticamente, con dos encargos del duque de Berwick y de Alba, *El du-*

que de Alba en Santa Gúdula y Felipe V colocando el Toisón de Oro al duque de Berwick. Mucho más tarde, los críticos franceses relacionan el *Sermón de la capilla Sixtina* de Palmaroli (colección de la familia real), expuesto en la Universal de 1867, con Ingres: «El tema ha tentado a los pintores y ha sido mucho mejor tratado por Ingres» (E. Chesneau, *Les nations rivales dans l'art*, París 1868, p. 158).

13. C. Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989, pp. 84-85.

14. Un cuadro de Rodríguez de Losada que erróneamente supuse representaba *La batalla de Guadalete* (Imagen histórica de España, Madrid 1987, p. 65), conservado en el Museo Romántico de Madrid, es, en realidad, una copia del cuadro de Delaroche *Carlomagno atravesando los Alpes* (N. D. Ziff, *Paul Delaroche and Nineteenth-Century French History Painting*, Nueva York 1975, n. 102). Un boceto se subastó en la galería Sotheby de Londres el 10 de mayo de 1979 con el título *Guillermo el Conquistador*. Sobre la generalizada difusión del «estilo Delaroche» véase el catálogo de la Exposición *Hommage à Paul Delaroche*, París, Musée Herbert, 1984 y J. Lacambre, «Un style international en 1850: à propos de l'Exposition Delaroche», *La Revue du Louvre*, 1984, pp. 337-340.

jado de reconocerle como principal causante de la influencia francesa sobre la escuela española desde sus contemporáneos. También en Francia es visto, durante el reinado de Luis Felipe, y aún después, como el maestro de la pintura española por excelencia. En la prensa puede leerse que «aparece en cabeza y es muy superior a todos sus competidores» gracias a «las cualidades esenciales adquiridas en Francia, un dibujo firme y elegante, una facilidad muy destacada con el pincel y un sentimiento profundo de gracia y armonía»¹⁵. Aunque acerca de la actividad de Federico en París se ha escrito mucho¹⁶, todavía es posible precisar detalles respecto a los encargos reales, en especial el más importante, la pintura que decoraría la Galería de las Cruzadas en Versalles, *Godofredo de Bouillon elegido rey de Jerusalén*, sin duda la actividad pictórica más sobresaliente llevada a cabo por un pintor español en el París romántico. Tal encargo es preciso contextualizarlo en unas circunstancias personales y socioartísticas que, de no haber tenido lugar, no hubieran llevado al joven Madrazo a recibir los honores de un proyecto regio. Es íntimo amigo de Dauzats, compañero a su vez del barón Taylor en el viaje a España realizado con la intención de comprar cuadros para la colección particular de Luis Felipe que se abriría al público en el Louvre en 1838. La célebre «Galerie Espagnole» es el testimonio más sonado —aunque no el único pues España está como nunca de moda en la Francia del rey burgués— del hispanismo que se vive entonces en París¹⁷. Los Archivos Nacionales de Francia conservan documentación, hasta ahora inédita, respecto a los trabajos realizados por Madrazo para Luis Felipe. Una factura del 9 de febrero de 1838 indica «el precio de ejecución de un cuadro para el Palacio de Versalles representando Godofredo de Bouillon elegido rey de Jerusalén» que alcanza 2.400 francos de los cuales Federico recibe en esa ocasión un tercio, es decir, 800¹⁸. Es de suponer que la obra se hubiese comenzado entonces, pues no se encuentra otra causa para justificar el pago aplazado. El otro mandato de pago «segundo a cuenta sobre el precio de ejecución de un cuadro encargado para el Palacio de Versalles» lleva fecha de 22 de setiembre de 1838, aunque Federico había pasado la factura mucho antes, el 26 de julio de ese año¹⁹. La tercera factura, que Federico firma el 15 de setiembre de 1838, se pa-

ga el 17 de noviembre²⁰. Un grabado de la obra se reproduce inmediatamente, en 1838, en una monumental obra sobre las galerías históricas de Versalles²¹. El otro encargo que recibió Federico de Madrazo, mucho menos importante, pero significativo, es la copia de una virgen de Murillo por la que reconoce haber recibido 1.200 francos el 11 de setiembre de 1839²². Parece, pues, que el rey Luis Felipe, como sus súbditos cuando contemplaban pintura española contemporánea, iba en busca de un mito: el estilo de la escuela española, lo que verdaderamente le gustaba. No se explica si no ese reconocimiento a un pintor extranjero que, de haber sido francés, no hubiera pasado de ser uno de tantos —buenos, pero no geniales— que trabajaron a la sombra de la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, Federico aprovecharía el asunto convenientemente, haciendo creer, a sus contemporáneos como a los historiadores del arte posteriores, que el rey de los franceses le había coronado de gloria.

LOS PINTORES ESPAÑOLES EN EL SALÓN Y LA CRÍTICA DE ARTE

La participación de los pintores españoles en el Salón de París entre los años 1838 y 1848 es otro elemento significativo, tal vez el más relevante por su repercusión crítica, para analizar el interés de nuestros artistas por ser reconocidos internacionalmente. Después de una ausencia casi total de nombres españoles durante la Restauración borbónica, atribuible a la crisis general de nuestro país durante la ominosa década, se inicia en 1838, coincidiendo precisamente con toda una serie de cambios políticos, sociales y económicos que abren España a la Europa contemporánea, una continuada afluencia de artistas españoles —todavía reducida, desde luego, si se compara con la segunda mitad de siglo— al mayor acontecimiento artístico-social del momento. Esta afluencia se truncará de nuevo con los acontecimientos de 1848 para recuperarse a fines de los cincuenta²³. En el Salón de 1838 participan Pedro Kuntz y su sobrino Federico de Madrazo. El primero con un *Interior del monasterio de San Lorenzo del Escorial* y el otro con *Gonzalo de Córdoba recorriendo el campo de Ceriñola*²⁴. Esta obra mereció el in-

15. G. Delville, «De l'art moderne en Espagne» *L'Artiste*, 1849, tomo 41, pp. 136-139. Diversos acontecimientos de su vida se recogen en el *L'Artiste*, entre otros su nombramiento como Director del Museo del Prado (tomo 68, p. 90), su dimisión en 1873 (tomo 98, p. 350) y su muerte en 1894 (tomo 140, p. 76), además de referencias a las exposiciones de sus obras en París y Madrid.

16. Véanse los diversos trabajos de C. González López sobre Federico de Madrazo en el París romántico, en especial su monografía sobre el artista *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona 1981, pp. 25 y ss.

17. Véase J. Baticle y C. Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre, 1838-1848*, París, 1981.

18. Se conservan tres documentos para cada uno de los tres pagos. El precio con la referencia al encargo firmado por el funcionario correspondiente y la aceptación de Federico de Madrazo, la factura de este —en los tres casos figura la dirección de la rue de Trevisé, 12 en París— y la orden de pago (A.N.F. 0/4/1707).

19. A.N.F. 0/4/1774.

20. A.N.F. 0/4/1774. No se ha localizado ninguna documentación sobre otros dos cuadros de historia, *Hugo Capeto proclamado rey por los grandes del reino* y *Carlomagno*, que figuran en la citada monografía de Carlos González López con los números 44 y 45.

21. C. Gavard, *Galerías historiques dédiées à S.M. la Reine des français*, París 1838, Serie I, Section I, s.p.

22. Existen dos documentos al respecto. Uno corresponde a la factura y otro al recibo de Madrazo, que dice: «Reconozco haber recibido del Sr. De Cailleux, Director adjunto de los Museos Reales, la suma de 1.200 francos que ha sido asignada por el Sr. Intendente General de la Lista Civil como precio de ejecución de una copia del cuadro de Murillo que representa la Virgen del Cinturón. / París, 11 de setiembre de 1839 / Federico de Madrazo» (A.N.F. 0/4/1832).

23. Sobre los periodos anteriores al aquí tratado véanse mis trabajos: «Los pintores españoles del primer tercio del siglo XIX en París...» (en prensa) y «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio», II Coloquios de Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990.

24. Se exponen con los números 1.017 y 1.209. El cuadro de Federico de Madrazo —que hace constar la dirección de la rue de Trevisé— se explica con el siguiente texto, extraído de la Vida de Gonzalo de Córdoba de Quintana: «Al día siguiente se encontró entre los muertos al general francés, duque de Nemours, ante cuyo aspecto el vencedor no pudo retener sus lágrimas» (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes*

terés crítico de la prensa francesa y le valió una medalla de tercera clase²⁵. Al año siguiente compite con Federico de Madrazo el otro líder del arte cortesano, Carlos Luis de Ribera. Madrazo —que, por cierto, ha cambiado su domicilio de la rue de Trevisé a la rue de Navarin, 8— expone el *Godofredo de Bouillon* con la intención, tal vez, de que lo adquiriese el rey francés que acababa de terminar de pagarle otro tema de las cruzadas, pero al final pasó a las colecciones reales españolas, aunque fue premiado con medalla de segunda clase. Ribera, que vive en el número 40 de la rue d'Enfer, lleva tres cuadros, y no obtiene más que medalla de tercera clase: *Virgen con niño*, *Escena del Apocalipsis* y *Don Rodrigo Calderón conducido al suplicio*²⁶. De ambos artistas se ocupó la crítica. El cuadro de Madrazo se reproduce y describe en el *Magasin Pittoresque* donde se lee: «cualidades estimables de color y de luz hacen recomendable esta pintura de grandes dimensiones y colocada en el gran salón cuadrado. Nos ha parecido conveniente dar un lugar en nuestra selección a un talento extranjero que llega con una confianza tan digna a someterse al juicio francés»²⁷. La *Revue des Deux Mondes* se ocupa de los dos pintores. De Madrazo se dice: «Es la obra de un artista que se ha propuesto a Murillo por modelo (...). Sus ángeles son de un color suave, aunque débil, y la elegancia de sus formas contrasta con la talla atlética del héroe cristiano. Por otra parte, la imitación es flagrante, tanto en el tipo como en la ejecución. Se puede encontrar en el fondo sobre el que se destacan los ángeles, la gloria de amarillo oscuro con el que Murillo ha hecho el fondo banal de todas sus composiciones ascéticas. El color del señor Madrazo es agradable, pero no tiene la fuerza ni la transparencia de su modelo; sus paños son de papel. Debería estudiar los procedimientos materiales de la escuela española que no son desdeñables». En cuanto a Ribera: «ha expuesto una composición destacada, pero impregnada del pecado de imitación que reprocho a su compatriota (...). Las figuras están bien en escena, y no hay una fisonomía que no sea verdaderamente española. Aunque el tono general sea tris-

te y frío, el color no está falto de fuerza y me recuerda las obras de Zurbarán. O mucho me confundo, o Ribera las ha estudiado con asiduidad. Se nota la inexperiencia en la distribución de los grupos, y a pesar de la precaución que ha tenido por colocar a los monjes vestidos de color claro junto al personaje principal, no atrae bastante la atención de los espectadores»²⁸. Como de costumbre, la crítica de arte, interesada siempre, ve lo que quiere ver. Nadie hoy —ni seguramente ellos mismos entonces— puede imaginarse a nuestros pintores más afrancesados junto a Murillo y Zurbarán. Una vez más se comprueba que sólo el mito justifica su éxito, que, por otra parte, tampoco fue tanto como ellos hicieron ver. Según el catálogo oficial del año 1840 Federico de Madrazo expone entonces el retrato de su amigo Dauzats y Carlos Luis de Ribera, además de dos retratos —el del señor Gómez y el del señor Toca y su hija— un cuadro de composición, *María Magdalena en el sepulcro*²⁹. Al año siguiente, 1841, concurre también con otro tema religioso, *La Asunción de la Virgen*. Ese año es el primero que concurre Villaamil con cuatro obras: *Ladera de Gaucín (Andalucía)*, *Fiesta de San Isidro en Madrid*, *Un mercado en España* y *Ábside de la iglesia Magistral de Alcalá de Henares*³⁰. Pero el éxito de Villaamil se produjo en 1842, en cuyo Salón obtuvo segunda medalla: ese año expuso seis pinturas, *La procesión del Corpus en un pueblo de España*, *Interior de la iglesia de San Andrés de Madrid*, *Una torre árabe cerca de Almería*, *Vista de la torre del Oro de Sevilla*, *Vista de Puerto Rico* y *El camino de la Cartuja en Alcalá de Guadaira*. Ese mismo año expusieron también Luis Ferrant y Luis López³¹. Villaamil, que, como se sabe, pasó en varias ocasiones por París a lo largo de su vida, mantuvo buenas relaciones artísticas y políticas con la élite francesa³². Ningún artista español concurre al certamen de 1843. Madrazo y Ribera vuelven a aparecer en 1844 con *Una joven de Albano* y un retrato masculino, respectivamente³³. Pero no es hasta 1845 cuando Federico es premiado con medalla de primera clase por dos retratos. Ribera expone otro y un cuadro de historia, *El origen del apellido de los Girones*³⁴. Los de Madrazo son mencio-

vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 1^{er} mars 1838, París 1838, pp. 114 y 139).

25. Se cita en la *Descriptions des tableaux exposés au Musée Royal. Année 1838*, París 1838, p. 9. Con motivo de su exposición en Lyon en 1840 merece el siguiente comentario: «Esta tela está compuesta con inteligencia, aunque un poco fríamente. Las cabezas están generalmente bien dibujadas» (C. de Guerle, «Exposition de Lyon», *L'Artiste*, 1840, tomo 20, p. 107).

26. El cuadro de Federico de Madrazo, expuesto con el número 1.425, lleva el siguiente texto explicativo del libro IV de la Historia de las Cruzadas de Michaud: «...una tercera persona había visto sobre el monte Sinaí el héroe cristiano recibiendo la misión de conducir y de gobernar al pueblo de Dios». Los de Carlos Luis de Ribera se exponen con los números 1.773, 1.774 y 1.775. Se incluye un texto del capítulo XXI del Apocalipsis de San Juan con la visión de la Jerusalén Celeste y una larguísima explicación del cuadro de don Rodrigo Calderón (*Explication...* 1839, pp. 153-190).

27. «Salon de 1839. Peinture. Vision de Godefroy de Bouillon par M. Frédéric de Madrazo», *Magasin Pittoresque*, 1839, vol. VII, pp. 161-162.

28. P. Merimee, «Salon de 1839. Second Article» *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1839, pp. 242-243.

29. Se exponen con los números 1.122, 1.387, 1.388 y 1.379. (*Explication...* 1840, pp. 127 y 158). Tanto las fuentes antiguas como las modernas (P. de Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera pintor romántico madrileño*, Madrid 1983, p. 139) indican que Carlos Luis de Ribera

expuso el cuadro *María Magdalena en el sepulcro* en el Salón de 1840, pero también pudiera haber un error y que se tratase del homónimo de Federico de Madrazo.

30. El cuadro de Ribera lleva el número 1.685. Villaamil hace constar su dirección el número 22 de la rue de la Victoire. Sus obras llevan los números 1.975 a 1.978 (*Explication...* 1841, pp. 202 y 234).

31. Luis Ferrant hace constar la dirección de Roma (el número 58 de la ruelle della Frezza) y expone con el número 666 *Dos campesinas de Albano charlando con mujeres romanas que acaban de llenar sus cántaros en la fuente*. Luis López, que vive en el número 37 de la rue St. Lazare, expuso dos obras con los números 284 y 1.285: *La concepción de la Virgen* y un *Retrato masculino*. Las obras de Villaamil se expusieron con los números 1.835 a 1.840 (*Explication...* 1842, pp. 80, 151 y 215).

32. Véase J. E. Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid 1986, donde también se recogen las referencias de *L'Artiste* a las obras expuestas en el Salón de 1842 (p. 87). Cinco pinturas de Villaamil estuvieron en la colección de Luis Felipe (Aparecen con los números 38, 53, 54, 55 y 56 en la monografía de Arias Anglés y con los números 28 al 32 en la obra de Baticle-Marinas sobre la galería española) aunque no estuvieron expuestas en el Louvre.

33. Se exponen con los números 1.233 y 1.528 (*Explication...* 1844, pp. 154 y 190).

34. En 1845 expone también Vicente López con el número 114. Los cuadros de Madrazo llevan los números 1.130 y 1.131 y los de Ribera los números 1.419 y 1.420 (*Explication...* 1845, pp. 136, 138 y 173).

nados por los críticos³⁵, lo que supone un avance en su reconocimiento público en Francia. Precisamente al año siguiente, en 1846, la prensa recoge el regalo de dos retratos de su mano, que representaban a Isabel II y a su hermana Luisa Fernanda, a François Guizot, célebre ministro de Luis Felipe durante los últimos ocho años de su reinado³⁶. También en 1846, en el Salón, Villaamil expuso el cuadro *La Sala del trono, salón de embajadores, en el Palacio Real de Madrid*³⁷ que mereció los comentarios de Baudelaire y Champfleury³⁸. No aparece ningún nombre español en el Salón 1847 y dos en 1848: Un tal Ribera expone una *Vista interior de la catedral de París tomada del lado derecho del coro* y Francisco Sánchez un *Cristo en la Cruz*³⁹. Hasta casi una década después ningún otro pintor español volverá a figurar en el Salón.

Tras todos estos datos podemos hacer constar una paradoja. Aquellos pintores españoles que ejercieron una influencia transformadora mayor sobre la pintura de su tiempo en nuestro país durante la época romántica se esforzaron en imponer las modas francesas más conservadoras frente a la tradición española mientras trataron de ser reconocidos en el exterior como iguales, lo que exhibían aquí como timbre de gloria. Sin embargo, la crítica y los comitentes franceses iban en busca de lo español: sus opiniones oscilan entre la inexplicable satisfacción por haberlo encontrado o el lamento de su ausencia. A la larga, ambos caminos acabarían por encontrarse: la obsesión internacional de nuestros románticos no produjo sólo un arte periférico frente a la vanguardia parisina sino un arte cada vez más universal en donde lo español era un componente más.

35. T. Thore, *Salons de 1844, 1845, 1846, 1847 et 1848*, París, 1860, p. 176.

36. «El Sr. Guizot acaba de recibir un alto testimonio de estima de parte de la reina de España. Su Majestad le ha enviado su retrato y el de su hermana, debidos al pincel de Madrazo, pintor muy renombrado» («Revue de la Semaine. Le Monde Parisien», *L'Artiste*, 1846, tomo 36, p. 32).

37. Se expone con el número 1.783. Hace constar la dirección del Sr. Regnier, en el boulevard des Italiens, 20 bis (*Explication...1846*, p. 202). Un cuadro del mismo título se cita en *L'Artiste* a propósito de su exposición en Reims (1845, tomo 32, p. 72). Arias Anglés recoge una acuarela que representa ese tema (*Ob. cit.*, p. 335).

38. El comentario de Baudelaire ha sido ya recogido por J. E. Arias Anglés, J. Pérez Villaamil, La Coruña 980, p. 86. Champfleury dice únicamente: «Llego a los olvidados (...). El Sr. Villaamil, un pintor español que no mata el color de su país» (J. Champfleury, *Oeuvres posthumes. Salons 1846-1851*, París, 1894, pp. 80-81).

39. Ribera expuso con el número 3.884 y cita la dirección de la rue St. Honoré, número 342. Francisco Sánchez expone con el número 4.062 y cita la dirección de la plaza y hotel Fontenoy número 5 (*Explications...1848*, pp. 286 y 298).

LOS ALBORES DEL SIGLO XIX: ESCULTORES CATALANES PENSIONADOS EN ROMA

Anna Riera i Mora
Universidad de Barcelona

Con el despertar de la época neoclásica Roma se convirtió en un centro cultural vital donde se reunían artistas de todas las cortes europeas. Esta comunicación pretende analizar concretamente las relaciones artísticas que existieron entre Barcelona y Roma en el campo de la escultura durante los primeros años del siglo XIX. Relaciones que se establecen entre las respectivas Escuela de Nobles Artes y Accademia di San Luca a través de los pensionados de la primera que estudiaron en la segunda.

1. ROMA A FINALES DEL SIGLO XVIII E INICIOS DEL XIX

A partir de 1796 Roma cae progresivamente bajo la influencia francesa. Después de la breve tregua que significó el armisticio de Bolonia, en 1797 se firmó el tratado de Tolentino, duro golpe para la autoridad y prestigio del Papa. Tras la muerte del general Duphot (28 de diciembre de 1797) Berthier ocupó la ciudad y el 15 de febrero de 1798 se proclamó la República Romana, que duró hasta septiembre del año siguiente, cuando la insurrección de la campiña y las victorias austriacas obligaron a los franceses a capitular. Mientras, Pío VI moría en el exilio y el cónclave de Venecia proclamó en 1800 como sucesor a Pío VII, que entró en Roma el 3 de julio. Con él mejoraron las relaciones entre Roma y Francia, pero por poco tiempo pues los intereses divergentes de Napoleón y el Pontífice llevaron pronto a la ruptura. La ocupación de Ancona en 1805 fue el primer signo del cambio, que acabó con la ocupación de la misma Roma por parte del general Miollis en febrero de 1808. El año siguiente Napoleón anunció la anexión de los Estados Pontificios al Imperio francés, situación que duró hasta 1814.

A pesar de las circunstancias políticas, Roma continuó siendo un centro de atracción para estudiosos y eruditos interesados en la Antigüedad y para todos aquellos artistas que deseaban perfeccionarse en su profesión. Pío VI promocionó las artes, a través de una más intensa actividad de excavaciones y una restricción de la exportación, y con la puesta en orden de los Museos Vaticanos. Más tarde, Napoleón, que quería hacer de Roma la segunda capital del Imperio, siguió impulsándolas, encargando obras a los artistas más destacados y renovando la academia. Así pues, pese a las dificultades políticas y económicas, Roma mantuvo su primacía artística y, de manera especial, su vitalidad en el campo de la escultura.

En 1796 en Roma pueden apreciarse diversos círculos. Por un lado, Canova y sus discípulos. Por otros, el grupo de italianos que trabajan en villa Borghese (Vincenzo Pacetti, Agostino Penna, Massimiliano Laboureur, Tommaso Righi, etc.); el centro alemán-romano de villa Malta; el taller de restauración de obras antiguas de Bartolomeo Cavaceppi; y los extranjeros, entre ellos John Flaxman, Tobias Sergel y Nicolas Abildgaard. Se podían ya visitar las tumbas pontificias de Canova en las iglesias de San Pietro y Santi Apostoli, la tumba de Mengs realizada por Carlo Albacini en la iglesia de San Michele e Magno, o la estatua de Piranesi de Giuseppe Angelini en Santa María del Priorato. En el Panteón estaban ya colocadas las efigies escultóricas de los protagonistas de la reforma clásica: los bustos de Mengs y de Giovanni Pickler, de Christopher Hewetson (c. 1782), el de Winckelmann, de F. Wilhelm Doell (1782) y el de Pietro Bracci, obra de Vincenzo Pacetti, entre otros.

En 1808, además de los talleres de Canova y Thorvaldsen, había otros cincuenta estudios escultóricos activos, todo un crisol de presencias.

En el desarrollo cultural de Roma juega un papel destacado la Accademia di San Luca, tanto por los profesores que de ella formaban parte y la enseñanza que se impartía —a destacar los concursos Clementino y Balestra—, como por la formación y difusión del gusto estético dominante durante el primer cuarto del siglo XIX. E importante fue también la Scuola del Nudo, creada en 1754 y puesta bajo la dirección de la Academia, donde estudiaban los artistas que se desplazaban a Roma.

2. LOS PENSIONADOS DE LA JUNTA DE COMERCIO. SIGLO XVIII

En el año 1789 la Junta Particular de Comercio de Barcelona recibió de la General de Madrid el oficio que autorizaba a la Escuela de Nobles Artes a enviar pensionados donde «florecían las artes, para que, perfeccionándose en ellas; propaguen en el Principado el buen gusto y los conocimientos adquiridos»¹.

Este mismo año se publicó el edicto de convocatoria de las oposiciones. Concluidas las pruebas en 1790, resultaron premiados Francesc Rodríguez por la pintura,

1. Citado por Marés, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1964.

Francesc Bover por la escultura y Blai Amatller, grabador. Tal y como estaba dispuesto, los dos primeros pasaron a Roma, y Blai Amatller a Madrid. Todos ellos pensionados por cuatro años, que fueron prorrogados por la Junta de Barcelona, con el consentimiento de la de Madrid, por un año y medio.

Manuel Olivé estaba en Roma ya en el año 1788 a expensas suyas, pero no pudiendo su padre mantenerlo por más tiempo, pidió ayuda a la Junta que le concedió una pensión extraordinaria de igual cuantía que a Francesc Bover, con quien siguió en Roma hasta 1795.

La Junta de Comercio de Barcelona recomendaba sus pensionados al Ministro de España cerca de la Santa Sede, quien enviaba informes sobre los adelantos y solicitudes de los mismos. A su vez, los pensionados tenían la obligación de ir remitiendo obras a Barcelona para que la Junta pudiera juzgar sus progresos.

Los escultores catalanes coincidieron en Roma con artistas del resto de la Península pues, al igual que las academias de arte de toda Europa, la de San Fernando enviaba también sus pensionados de escultura a Roma.

Ahora bien, la academia de Madrid suspendió las pensiones entre 1769 y 1778 y definitivamente en 1784. Según Bédar uno de los argumentos que dieron los académicos para no enviar a Roma a sus mejores discípulos fue «porque estimaban que pintores y escultores podían formarse en Madrid al igual que en Roma»², lo que no era más que un falso sentimiento de autosuficiencia y «orgullo nacional». Continuaron, pero, después de la fecha de 1784 en la ciudad papal, o se desplazaron a ella posteriormente, aquellos artistas que consiguieron una pensión del rey, como los escultores Pascual Cortés, Ramón Barba, José Álvarez o Manuel Michel.

La Escuela de Nobles Artes de Barcelona, sin embargo, consideraba que «como la perfección de las artes sea preciso estudiarla en donde están más florecientes, uno de los primeros cuidados de la Junta ha sido siempre el solicitar de la Real Junta General del Reyno el beneplácito de enviar algunos de los discípulos más sobresalientes de la Escuela a Madrid, Roma y París, á fin de que al lado de los grandes Maestros se perficionen [sic] en los respectivos ramos que cada uno emprende... quantas ventajas hayan resultado de esta sabia máxima... lo comprueba no solamente el crédito con que algunos de ellos se han quedado ejerciendo su respectiva profesion en la Corte, sino también el aplauso y conocidos adelantamientos de los que se han enviado en estos últimos años»³.

Así pues, en 1795 se volvieron a convocar oposiciones para conceder dos pensiones, una por la escultura y

otra por el grabado, pues la de pintura se otorgó a Pau Montaña, sin previo concurso. Realizadas las pruebas en el año siguiente, merecieron el premio Damià Campeny, escultor, y Esteve Boix, grabador. Posteriormente en 1802, ganó la pensión a Roma en escultura Antoni Solà; y ya en 1806 encontramos en dicha ciudad a Teodor Mur⁴.

De entre todos estos artistas destacaron en Roma Damià Campeny y Antoni Solà, de quienes vamos a ocuparnos a continuación.

3. DAMIÀ CAMPENY

3.1. Biografía

Nació en Mataró en el año 1771, hijo de Andreu Campeny, polainero y guarnicionero. Empezó a trabajar con su padre y gracias a la influencia del presbítero José Camín consiguió que se le permitiera estudiar algunas horas en el taller de Salvador Gurri, que entonces realizaba en dicha ciudad el retablo mayor. Más tarde entró en el taller barcelonés de este maestro como aprendiz, y en 1785 fue admitido en las clases de la Escuela de Nobles Artes. Según sus biógrafos del siglo pasado, Campeny tuvo constantes desavenencias con Gurri, separándose de él para ir a trabajar primero con Nicolau Traver, más tarde con Josep Cabañeras, y finalmente con Pere Pau Montaña.

Expulsado de la Escuela por desórdenes, según sus defensores fue una maniobra de Gurri motivada por los celos, se presentó al concurso que la Junta convocó en 1795 para conceder una pensión de escultura por cuatro años en Roma. Ganador de la misma, salió rumbo a Italia en 1797, donde permaneció hasta diciembre de 1815, período que estudiaremos con más detenimiento.

En Roma se matriculó en la Scuola del Nudo, a la vez que conseguía entrar en los talleres de restauración de los Museos Vaticanos. En esta ciudad trabajó algunas de sus obras, como la *Lucrecia moribunda*, *Himeneo*, la *Fe Conyugal*, *París* y *Diana cazadora* y diversos retratos como el de *Pío VI*.

De vuelta a Barcelona, la Junta le ofreció un puesto de profesor, y cuando murió Salvador Gurri pasó a ocupar su plaza de director de la escultura (noviembre de 1819). Hizo un viaje a Madrid con vaciados en yeso de sus obras para enseñárselas al rey, viaje que no le dio los frutos económicos que esperaba, pero que le valió el nom-

2. Cl. Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989 (ed. orig. francesa, 1974), p. 267.

3. Continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes, erigida con Real Aprobación en la Casa Lonja de Barcelona á expensas y baxo la direccion de la Real Junta de Gobierno de Comercio del Principado de Cataluña. Y relación de los premios generales y anuales, distribuidos a los alumnos de la misma Escuela en la Junta General celebrada a los 27 de Diciembre de 1803, Barcelona, por Francisco Suria y Burgada impresor, s.d.

4. 1806 es la fecha que da Marés, *op. cit.*, p. 346, como el año en que Teodor Mur ganó una pensión para ir a Roma. S. Moreno, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo*

académico, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1983; repite en la página 28 esta fecha, añadiendo que la pensión la ganó con una copia de la *Lucrecia moribunda* de Campeny.

En las diferentes relaciones de pagos a los pensionados registrados en los Libros de Acuerdos de la Junta de Comercio, la primera vez que se menciona a Teodor Mur es en el año 1808. G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Boccard, 1964, p. 132, cita a este escultor (Muz, según el autor) como uno de los artistas encarcelados en 1809 en Castel Sant'Angelo. La siguiente noticia de su estancia en Roma data de marzo de 1811 cuando gana el primer premio de la Scuola del Nudo (*Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 (Scuola Nudo)*, Archivo Accademia di San Luca, vol. 33 bis).

bramamiento de Escultor de Cámara (3 de febrero de 1820) y el título de académico de mérito de la Academia de San Fernando (9 de abril del mismo año). En 1827 fue designado Teniente Director de la Escuela de Nobles Artes y en 1840 se le ofreció su dirección, que no aceptó. Entre otras distinciones que recibió hay que mencionar los títulos de académico de mérito de San Carlos de Valencia (1820), el de socio de la Económica de Amigos del País (1836), académico de la Real de Ciencias y Artes de Barcelona (1838) y académico de mérito de la de San Luis de Zaragoza.

Murió el 7 de julio de 1855 en Sant Gervasi (Barcelona).

3.2. Período romano: pensiones, ayudas y prórrogas

Damià Campeny llegó a Roma el día 6 de septiembre de 1797 con una carta de recomendación para el abate Conti Bazzani⁵ quien lo acogió como pupilo en su academia particular y más tarde le facilitó el acceso a los talleres de restauración del Vaticano. Son dos hechos importantes pues, por un lado, con Conti se formaron en Roma algunos artistas contemporáneos de Campeny, entre ellos Vincenzo Camuccini (1771-1844), Giuseppe Bossi (1777-1815) y Pietro Benvenuti (1769-1844), los primeros con quienes nuestro escultor contactaría, practicaría el dibujo e intercambiaría ideas.

En segundo lugar, a finales del siglo XVIII se produjo un cambio en los conceptos de restauración. Como explica Alessandro Conti⁶, se tiende a considerar el fragmento como un objeto que hay que llevar a la justa lectura, se tratan las partes añadidas de manera que parezcan fragmentos originales recompuestos. Esto presupone un estudio previo. Así, Campeny, trabajando en los talleres de los museos pontificios aprende sobre la Antigüedad a la vez que a dominar la talla del mármol. Muchos de los escultores que trabajaban a finales del siglo XVIII e inicios del XIX en roma se dedicaron a la restauración, y no es especular demasiado el suponer que Campeny viera trabajar a algunos de ellos como Carlo Albacini, o, si más no, conociera muy de cerca sus restauraciones.

5. Domenico Conti Bazzani nació c. 1740 en Mantua. En la academia de esta ciudad estudió pintura consiguiendo diversos premios. En 1770 se estableció en Roma. A partir de 1806 ostentó el cargo de «pittore assessore delle pitture e delle Antichità di Roma», encargándose de visitar y valorar las obras que se querían exportar. Durante su vida Conti es mencionado como pintor al óleo, a témpera y al fresco, además de como grabador. Entre sus obras destacan seis pinturas para la iglesia de San Zenón de Mantua, una *Santa Magdalena* (c. 1785) y un *Amor que duerme* (1786). Murió en Roma en 1818.

6. A. Conti, «Vicende e cultura del restauro», a *Storia dell'arte italiana* (vol. 10). Parte terza, *Situazioni, momenti, indagini*; volumen terzo, *Conservazione, falso, restauro*, Turín, Einaudi, 1981, pp. 39-112 y especialmente pp. 57-59 y 67-71.

7. *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 (Scuola Nudo)*.

8. J. Arrau y Barba, «Necrología de D. Damían Campeny y Estrany, 1857». Publicada en *Real Academia de Ciencias y Artes. Año académico de 1910 a 1911...* Barcelona, López Robert, pp. 6-7.

9. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 725, doc. 191 y 210; leg. 674, doc. 52.

10. Damià Campeny en 1801 envió los relieves de *Sisara en la tienda de Jael*, *Diana en el baño sorprendida por Acteón* y *Macencio contemplando el cadáver de su hijo*, y el año siguiente una copia del *Hércu-*

Una tercera sería su fuente de aprendizaje en los primeros años romanos: la Scuola del Nudo, en la que en septiembre de 1789 gana un primer premio de escultura⁷, y de la que eran profesores, entre 1795 y 1801, Giuseppe Angelini, Giovanni Pierantoni y el ya citado Carlo Albacini. Sin olvidar las obras de la Antigüedad que podía admirar en colecciones privadas y museos públicos, y que según Arrau y Barba copiaba pacientemente en el museo del Campidoglio⁸.

La Junta de Barcelona le renovó la pensión en noviembre de 1801 hasta marzo de 1802 y, llegada esta fecha, de nuevo hasta el 31 de octubre de 1803.

Cartas cruzadas entre Pedro Ceballos y el embajador en Roma, Antonio Vargas Laguna, nos informan de que en 1802 Campeny pidió ayuda económica, consiguiendo por Real Orden de 30 de septiembre que el Rey le concediera una pensión de 6.000 reales anuales por tres años, con la obligación de enviar cada año una obra que acreditara sus progresos⁹.

En junio de 1804 la Junta, como muestra de que apreciaba su mérito artístico en la *Lucrecia*¹⁰, porque le es útil tener un pensionado en Roma para consultarle sobre el monumento que quería erigir en conmemoración de la doble visita real a Barcelona en 1802¹¹, y para que acabe de formarse, prorroga a Campeny la pensión de doce reales al día, sin gastos de cambio¹².

En 1805 pide y consigue una prórroga por tres años de su pensión extraordinaria concedida por el rey¹³. El año siguiente se le acababa la ayuda otorgada por la Junta, pero ésta de nuevo le alarga por un año el auxilio de cuatro pesetas diarias, que en junio de 1807 le aumenta a dieciséis reales¹⁴.

En abril de 1808 Damià Campeny presenta un recurso declarando que quiere volver a Barcelona y pidiendo a la Junta destino en su Escuela. Ésta acuerda que de momento se le nombre primer maestro supernumerario, con medio sueldo, para entrar de número con sueldo entero cuando quede vacante una de las dos plazas que ocupan Gurri y Solanes¹⁵. Los acontecimientos políticos evitaron su posible regreso, a la vez que supusieron la suspensión del cobro de sus pensiones. Son también la causa de la laguna de documentación existente entre 1808 y 1814.

les Farnesio. En enero de 1804 llegaba a Barcelona la *Lucrecia moribunda*, que motivó se acusara a Campeny de haber copiado una estatua antigua. El escultor contestó adjuntando los testimonios de Canova y del Ministro de España en Roma, y la Junta reconoció el valor original de la obra. En 1804 envía también a la corte la *Medusa Rondanini*, en cumplimiento de su obligación de remitir cada año una obra. En 1808 ofrece enviar las figuras de *Himeneo*, la *Fe Conyugal*, la *Diana cazadora*, dos bustos copiados del antiguo y el relieve representando el *Sacrificio de Calíroé*, envió que no efectuó a causa de la situación política que atravesaba España.

11. Sobre dicho monumento, cfr. C. Cid, «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, vol. IV 3-4, pp. 417-444. No se realizó, pero nos interesa señalar el hecho de que cuando la Junta quiera levantar un monumento a los reyes que sea digno de competir con el pensado por el Ayuntamiento, recurre a los que considera «los mejores artistas», que son los que están en Roma.

12. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1804, pp. 118-119.

13. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 729, doc. n. 640.

14. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1807, pp. 123-124.

15. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1808, p. 105.

Es precisamente en octubre de este último año cuando la Junta ofrece a Campeny una plaza y le promete la que ocupa todavía Gurri apenas quede libre. Damià Campeny pasa todo el año de 1815 preparándose para volver: consigue que se le paguen las deudas contraídas y los gastos de envío de las obras que tenía en su estudio, así como el permiso para presentar sus estatuas y relieves al rey una vez esté en la Península ¹⁶. En enero de 1816 se encuentra ya en Barcelona.

4. ANTONI SOLÀ

4.1. Biografía

Nacido en Barcelona, c. 1780, recibió su formación artística en la Escuela de Nobles Artes de esta ciudad. En 1802 se presentó y ganó el concurso que convocó la Junta para pensionar tres alumnos al extranjero. Se trasladó al año siguiente a Roma, donde residió hasta su muerte, acaecida en 1861.

Asistió a las clases de la Accademia di San Luca, que lo nombró académico de mérito en 1816. En 1830 fue elegido director de los pensionados españoles en Roma, y en diciembre de 1837 director de la academia romana, cargo en el que fue confirmado por tres años consecutivos. Fue también académico de mérito de las academias de Madrid y Florencia, miembro de la Congregación de los Virtuosos del Pantheon y Escultor de Cámara honorario.

Como pensionado envió diversas obras desde Roma, como el *Orestes atormentado por las furias* (1816) y la *Venus que enseña a tirar el arco a Cupido* (1820). Es autor del grupo de *Daoíz y Velarde* (1830) y de la estatua de *Cervantes* (1835) en Madrid, del grupo de la *Caridad romana* y de numerosos retratos. Entre las obras que se conservan en Roma hay que mencionar los relieves de los monumentos funerarios de San José Pignatelli (iglesia del Gesù) y de Félix de Aguirre (iglesia del Montserrat), dos esculturas para el palacio Torlonia, una *Ceres* y una *Mi-nerva*; y su autorretrato (Accademia di San Luca).

Conocemos también sus ideas estéticas expresadas en dos discursos que hizo en la academia romana con motivo de la distribución de premios de los años 1835 y 1838 (*In torno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de modelli vivi per le loro belle opere d'arte* y *Sull'espressione nelle opere di Belle Arti*, respectivamente). Ambos no son sino una insistencia en las ideas teóricas neoclásicas y reflejan su admiración por las obras antiguas.

Nombrado en 1858 un nuevo director de pensionados, Solà pidió cobrar su jubilación en Roma, lo que se le permitió por Real Orden de diciembre de 1860. Murió en junio del año siguiente.

4.2. Período de 1803-1815: pensiones, ayudas y prórrogas

Es de suponer que así que llegó a Roma, Antoni Solà se inscribió en la Scuola del Nudo, donde en septiembre de 1804 ganó un primer premio de escultura ¹⁷, y recorrió los museos y estudió las antigüedades que le ofrecían la ciudad. De hecho, este mismo año Solà envió a la Junta una primera obra que era una copia del *Genio griego* del Museo Clementino ¹⁸. Como profesores de la Accademia di San Luca en el año 1806 figuran Vincenzo Pacetti y Carlo Albacini. Antonio Canova ocupaba ya el cargo de censor, poco después fue nombrado director de los artistas extranjeros de la academia, y en 1811 Príncipe de la institución, de la que en 1812 eran profesores de escultura Massimiliano Laboureur y Bertel Thorvaldsen. Con esta breve reseña de nombres pretendemos simplemente apuntar las posibles vías de aprendizaje de Solà.

Referente a su pensión, en 1804 se le aumentó hasta dieciséis reales y, además, la Junta le entregó sin gastos de cambio de moneda, como ayuda extraordinaria, un importe de cuarenta duros ¹⁹. En 1807 se le prorrogó la pensión por dos años pero, al igual que Campeny, dejó de percibirla al año siguiente. En 1814 la Junta vuelve a pagarle la pensión, y a partir de 1815 añade el 10% a las cuatro pesetas diarias, que era la comisión que se cobraba en Roma por el cambio de duros españoles a escudos romanos ²⁰. Pero en 1817, no pudiendo seguir pagándola, Solà pasó a ser pensionado del rey con una asignación anual de 3.000 reales.

5. SITUACIÓN DE AMBOS PENSIONADOS: PROBLEMAS POLÍTICOS Y RELACIONES ARTÍSTICAS EN ROMA

5.1. Problemas económicos y políticos

La ocupación de Roma por los franceses a partir de 1796 y la guerra de la Independencia en España entre 1808 y 1814, tuvieron como consecuencia para los pensionados grandes penurias económicas y vicisitudes políticas.

Ya en enero de 1798 el Ministro de España, Nicolás de Azara, en una carta a Godoy se lamenta de como se ha triplicado en Roma el precio de los «víveres, géneros y jornales» a causa de la pérdida del valor del papel moneda ²¹. Los pensionados se quejan y Gabriel Durán, al frente de la embajada durante la ausencia de Azara, pide en agosto a Francisco de Saavedra como debe pagar las pensiones: «no puedo eximirme de las replicadas instancias que se me hacen para que haga los pagamientos en moneda que corra ya que la de papel en cédulas nada

16. Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, leg. 682, doc. n. 25; leg. 738, docs. nn. 178, 178 bis y 341.

17. *Registro di antichi premiati...* Solà envió la medalla a la Junta que lo retribuyó con cincuenta pesos (*Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1805, p. 159).

18. Posteriormente, en 1806 envió un relieve con *Telémaco hablando con Calipo* y una figura de yeso. No hay más envíos pues la guerra cortó las comunicaciones entre España e Italia.

19. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1804, pp. 180-181.

20. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 737, docs. nn. 32 y 103. Archivo de la Junta de Comercio, CVIII/3, 387-388.

21. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 369, s.n.

vale en el día. Los pensionados del Quadrimestre me mortifican con la petición de sus asignaciones, y los de las artes instan sobre lo mismo con maior razon... Sera siempre mui costoso a el Rl Erario que los pagamentos se hagan en pesos duros, pues por cada uno de estos se puede satisfacer a el presente mas de un tercio de los veinte reales que vale»²².

Fueron años difíciles para los pensionados pues la devaluación y la subida de precios hacían que sus pensiones resultasen míseras. En 1803 Solà escribe a la Junta que el dinero no le llega «tan siquiera para comer, pudiendo menos atender a la regular decencia con que debe presentarse, y a los gastos de su profesión»²³.

La situación empeora, obviamente, en 1808. La última orden de pago de las pensiones de la Junta de Barcelona a la casa Gassó —la delegada de pagar a los pensionados en sus respectivas ciudades— data del 3 de marzo y hace referencia a Antoni Solà, Miquel Cabañas, Teodor Mur, Antoni Cellés y Damià Campeny²⁴. En mayo, debido a su estado de escasez de fondos, la Junta decide reducir sueldos y pensiones, de manera que los pensionados en vez de cuatro pesetas pasaban a recibir sólo tres²⁵. Pero en realidad no cobraron ni siquiera esta cantidad, como lo demuestra su carta del 16 de agosto dirigida a Vargas Laguna, pidiendo «que haviendose pasado tres meses y medio sin percibir sus pensiones y socorros por falta de caudales de esta Tesorería de Roma, y habiendo agurado todos sus ahorros, y recursos en este tiempo, Suplican rendidamente a V.E. se digne atender a sus necesidades en atencion a que no pueden continuar en adelante sin recibir aquellas asistencias necesarias tanto a sus personas quanto indispensables para el progreso y adelantamiento de sus estudios»²⁶. Finalmente, el 16 de marzo de 1809 la Junta acordó la suspensión de pagos de pensiones en el extranjero²⁷.

En los malos años, los artistas recibieron la ayuda, mientras fue posible, del Ministro de España, tuvieron que vender las obras que estaban haciendo para enviar a la Península y, en general, mal vivieron y se endeudaron.

En 1814, restablecida la antigua Junta barcelonesa, una vez los franceses abandonaron la ciudad, ésta escribió a Roma explicando como los sucesos políticos de los últimos seis años habían supuesto la cesación de las pensiones y se ofrecía a auxiliar a los artistas que quisieran regresar²⁸. Sólo lo hizo Campeny; Solà y Cabañas arguyeron diferentes motivos para no volver todavía.

Aunque vivieran en Roma, no se escaparon nuestros pensionados de ciertas obligaciones políticas impuestas por José Bonaparte. Así, en diciembre de 1808 Vargas Laguna hizo llegar a todos aquellos que cobraban sueldo o pensión del erario público la orden que decretaba debían prestar juramento de fidelidad al nuevo rey. Dicha

comunicación se pasó a los pensionados Célles, Barba, Álvarez, Michel, Campeny, Madrazo y Aparicio²⁹. Todos contestaron simplemente que se daban por enterados, pero Campeny argumentó que «aunque fuy pensionado de la R^l Corte y de Barcelona por las Bellas Artes, ya no lo soy desde el Junio pasado: en que se me concluyeron ambas pensiones. A consecuencia no me comprende el Contenido de la carta de V.E.»³⁰. Miollis, el general francés, los convocó el 18 de enero de 1809, pero ninguno de ellos hizo el juramento, siendo arrestados y conducidos al Castel Sant'Angelo. Según todas las fuentes que tratan el suceso, fue Canova quien suplicó al general su liberación, esgrimiendo el argumento de que se trataba de artistas jóvenes un poco «vivaci, ma alieni affatto dalla politica, solo dediti all'arte che dava loro il pane»³¹. Debemos pensar que en estas fechas Canova era un artista reconocido, admirado tanto por los italianos como por los franceses, que en 1808 era el director de la Scuola del Nudo y ocupaba otros cargos en la Accademia di San Luca, en representación de la cual debió dirigirse a Miollis. Finalmente, llegada la orden de París, los artistas fueron liberados pero dejaron de cobrar sus pensiones.

5.2. Relaciones artísticas

Para acabar, quisiéramos hacer una breve mención de las relaciones que mantuvieron en Roma los pensionados Campeny y Solà.

En primer lugar, jugaron un papel importante los Ministros o Embajadores de España cerca de la Santa Sede, Nicolás de Azara de 1784 a 1798, substituido por Antonio Vargas Laguna. Fue el primero un diplomático que tuvo un protagonismo destacado en las relaciones entre Francia y el Papado, pero además fue un buen coleccionista de arqueología, y un protector de literatos y artistas. Ambos invitaban a los pensionados a sus tertulias literarias, donde éstos entraban en contacto con otros artistas y otros círculos romanos. Sus informes de Campeny y Solà fueron siempre laudatorios y ayudaron en gran manera a que fueran consiguiendo prórrogas de sus pensiones y ayudas reales. En los momentos de máxima penuria hicieron lo posible por auxiliares: Vargas Laguna hospedó a Campeny durante unos meses y le encargó un elaborado triunfo de mesa, actualmente en la Galleria Nazionale de Parma³².

Por otro lado, los dos escultores, como hemos visto, estudiaron en la Accademia di San Luca donde, además de ser condiscípulos de pensionados de otras cortes y de artistas italianos como Antonio Angelini o Carlo Finelli, pudieron conocer y tener por profesores a Carlo Albacini, Vincenzo Paccetti, Massimiliano Laboureur, etc, estos años ya plenamente neoclásicos.

22. *Ibidem*.

23. Archivo de la Embajada española cerca de la Santa Sede, leg. 921, s.n.

24. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1808, pp. 67-68.

25. *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1808, pp. 125-126.

26. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 735, doc. n. 169.

27. Legajo que recoge las juntas desde el 16 de enero de 1809 hasta el 16 de marzo, adjunto al *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1908, s.n.

28. Archivo de la Embajada cerca de la Santa Sede, leg. 797, exp. 4, s.n.

29. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 736, exp. II.

30. Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede, leg. 736, exp. II, doc. n. 152.

31. V. Malamani, *Canova*, Milán, Ulrico Hoepli, 1911, p. 124.

32. Realizado en 1805, Guattani le dedicó un extenso artículo en sus *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.* (Roma, 7 vols, 1806-1816), tomo I, 1806, pp. 44-50.

Es Solà especialmente, por su larga estancia en Roma y desempeño de cargos en la academia, quien tuvo la oportunidad de tratar e intimar con los dos grandes artistas del momento, Canova i Thorvaldsen. De todas maneras, se ha escrito mucho sobre la profunda amistad existente entre Campeny y Canova: según Arrau y Barba se visitaban continuamente y ninguno de los dos daba por acabado un modelo sin previa consulta con el otro³³; y Cid llega a afirmar que en el relieve de Canova en memoria de la muerte de la esposa del conde Cicogna, hay una influencia directa de la *Lucrecia* de Campeny³⁴.

Creemos que es un argumento que los biógrafos del siglo XIX esgrimían para colocar a Campeny a la altura del artista de Possagno. Campeny pudo perfectamente conocer a Canova, quien entre 1803 y 1809 fue cuatro veces director de la Scuola del Nudo, estando entre sus obligaciones asistir tres veces a la semana a dirigir y corregir a los alumnos, y además ambos mantuvieron buenas relaciones con el agente del reino de Etruria en Roma. Pero el trato que hubo entre los dos artistas debió ser de maestro a alumno, protector, y reforzado quizás con el paso de los años. Referente a la afirmación de Cid, podemos argüir

que los modelos que Roma ofrecía (y que él mismo comenta en su artículo) y los grabados que circulaban, estaban al alcance de todos los escultores del momento³⁵.

Hemos estudiado en las páginas precedentes como Roma no perdió su rol artístico con la invasión francesa sino que a principios del siglo XIX se reafirmó como capital de las artes, viviendo un gran despliegue de la actividad escultórica. Damià Campeny y Antoni Solà residieron como pensionados en Roma, soportando grandes dificultades económicas derivadas de los sucesos políticos. Pero fueron años, desde el punto de vista profesional, productivos en las enseñanzas recibidas y contactos establecidos con otros artistas.

La Junta de Comercio de Barcelona no dejó de convocar oposiciones a pensionados, a excepción evidentemente del período 1808-1814, pues tenía claro que «es innegable que una gran parte del progreso que han echo las artes en esta ciudad se debe a la acertada providencia de V.S. de enviar algunos juvenes sobresalientes a Roma y á otras cortes para perfeccionarse al lado de los más acreditados profesores»³⁶.

33. Arrau y Barba, *op. cit.*, p. 97. Arrau y Barba hace una apología propiamente decimonónica del escultor, por eso, aún aportando datos interesantes, sus afirmaciones deben ser tomadas con cautela y confirmadas con otras fuentes.

34. C. Cid, «Una obra maestra del neoclasicismo español. La 'Lucrecia muerta' de Damián Campeny», *Arte Español*, 1952, vol. XIX, pp. 15-25; especialmente p. 21 y nota 15.

35. Es un deber nuestro hacer mención de que el mismo doctor Carlos Cid en conversaciones que hemos mantenido últimamente sobre el tema, coincide con nuestro parecer. Esperamos ver pronto publicada su tesis sobre Campeny que, corregida y aumentada con el paso de los años, será una aportación importante.

36. Archivo de la Junta de Comercio, CVIII-1, 200-205.

LAS EXPOSICIONES PERMANENTES DE BELLAS ARTES EN LA VALENCIA DEL SIGLO XIX

Vicente M.^a Roig Condomina

Las primeras exposiciones públicas de Bellas Artes que se celebraron en Valencia durante el siglo XIX no pasaron, durante mucho tiempo, de tener un carácter periódico y transitorio; coincidiendo las más significativas con alguna festividad destacada. Debido a las nefastas circunstancias políticas, económicas y sanitarias que se atravesaron durante los tres primeros cuartos del siglo, no siempre pudieron tener siquiera una periodicidad anual. Tales intervalos comenzaron a resultar acusadamente insuficientes a partir de la década de los setenta, al ir experimentando la actividad artística valenciana un nuevo y creciente desarrollo, el cual intentaron favorecer distintas instituciones protectoras de las artes promoviendo exposiciones con una mayor frecuencia¹.

Los resultados, aunque halagüeños, continuaron siendo parciales; pues en pocas ocasiones se logró superar el distanciamiento anual de las exposiciones, y el modo más generalizado de que los artistas pudiesen dar a conocer regularmente sus obras fue exhibiéndolas en los elegantes escaparates de los comercios más céntricos de la ciudad, en especial los de la calle de Zaragoza y de la plaza de Santa Catalina; destacando el «Bazar Valenciano» de los Sres. Janini, la papelería de Faustino Nicolás, la confitería de Germán Burriel, el bazar de los Sres. Giner, el «Bazar de Viena», el establecimiento de los Sres. Sánchez de León y muchos otros.

La aspiración de los artistas y aficionados por poseer un centro donde poder exhibir sus obras de modo continuado y no esporádicamente —pensamiento que denominaron como exposición permanente y que tendrá hoy su mejor traducción en las galerías artísticas—, fue un deseo anhelado durante muchos años y objeto de grandes dificultades.

Los primeros intentos por crear una exposición artística permanente en la ciudad de Valencia de los que tenemos noticia, partieron de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a principios de 1872; siendo secundado el pensamiento por la prensa local al exhortar a la Diputación Provincial de la necesidad y conveniencia de que se

destinase un local céntrico para dicha finalidad, lo que sin duda habría de ser muy bien aceptado por los artistas y por el conjunto de la población².

En mayo de aquel año de 1872, Gonzalo Salvá, Vicente Llobet y Eduardo Polo propusieron en una sesión de la Sección de Letras y Bellas Artes del Ateneo Científico constituir una sociedad protectora de las Bellas Artes —incluida dentro de dicha Sección—, a semejanza de las existentes en otras ciudades, especialmente en Sevilla, que procurara celebrar, al menos, exposiciones anuales de modo regular. La Comisión que debía dar dictamen acerca de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes que pensaba crearse, quedó formada por Vicente Boix, Vicente Llobet, Gonzalo Salvá, Diego Saavedra, Eduardo Polo, Miguel Velasco, Mariano Batllés, Eduardo Atard, Rafael Sociats, Emilio Borso, José Caruana, Vicente Belmont y Aurelio Querol. Posteriormente se agregaron a ésta los pintores Salustiano Asenjo, a la sazón director de la Escuela de Bellas Artes desde julio del año anterior, y José Fernández Olmos, catedrático interino de Dibujo del Antiguo y del Natural en la misma; personas ajenas al Ateneo y, evidentemente, representativas del mundo académico.

Reunida la Comisión la noche del 21, quedó nombrado como presidente Vicente Boix y como vicepresidente Aurelio Querol; designándose también una subcomisión formada por Boix, Gonzalo Salvá y Vicente Llobet encargada de redactar el correspondiente reglamento. Asimismo se acordó en aquella reunión que la Sociedad tuviese completa independencia, aunque conservando ciertas relaciones de fraternidad con el Ateneo, como iniciador y patrocinador del pensamiento, y con las distintas sociedades dedicadas a la protección de las artes. La Junta Directiva, por su parte, quedaría con la facultad de decidir si las exposiciones habrían de ser provinciales o nacionales, al igual que la época para celebrar pequeñas exposiciones mensuales³. Dos días después, la subcomisión encargada de formular el reglamento de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes dejó ultimado su

1. Estas primeras exposiciones públicas de Bellas Artes se iniciaron en Valencia en 1838 bajo los auspicios del Liceo Valenciano. Desde 1845, coincidiendo con la decadencia del Liceo, la Sociedad Económica comenzó a incluir una sólida sección de Bellas Artes en sus exposiciones anuales de carácter general; pasando a ser la principal institución convocante de exposiciones —tanto generales como artísticas— a lo largo de todo el segundo tercio del siglo. Con la Restauración borbónica comenzaron a proliferar nuevas sociedades culturales o recreativas que se disputaron la eventualidad de organizar exposiciones artísticas; tales como el Ateneo Científico y Literario, el Liceo Literario, El Iris, el Ateneo-Casino

Obrero y el Casino Industrial, sin olvidar las intervenciones de la Escuela y Academia de San Carlos y del Ayuntamiento. Con todo, y salvo raras excepciones, el talante precario de estas exposiciones difícilmente pudo ser remontado; cambiando únicamente tal panorama a mediados de 1886, cuando el comerciante Juan Solís se aventuró en formar una *Exposición Permanente* de Bellas Artes en sus establecimientos.

2. Cf. *Las Provincias*, 13 enero 1872, p. 2.

3. Cr. *Las Provincias*, 21 mayo 1872, p. 1; 22 mayo 1872, p. 2 y 23 mayo 1872, p. 2. Cf. *El Mercantil. Diario de Valencia*, 21 mayo 1872, p. 2, y 23 mayo 1872, p. 2.

trabajo, en el que se especificaba su propósito de celebrar exposiciones públicas; bien anuales, mensuales o una *continua*, según lo estimasen conveniente y lo permitiesen los fondos. La Sociedad, además adquiriría determinadas obras y las sortearía entre sus socios. El reglamento quedó aprobado en todos sus términos por la Sección de Letras y Bellas Artes el 8 de junio, y por la Junta General del Ateneo el 11 de julio; sin más alteración que la de suprimir un artículo por el que se establecía que los socios del Ateneo pudiesen figurar en la lista de la Sociedad Protectora pagando una cuota más moderada que los demás individuos de ésta, que era de diez reales mensuales. La Junta General autorizó a los iniciadores del pensamiento a que procediesen a su fundación independientemente del Ateneo, si bien la corporación, como patrocinadora de las Bellas Artes, ponía a su disposición el local para que pudiesen celebrar juntas y demás actos⁴.

De todos modos, la idea de crear tal Sociedad Protectora no llegó a cuajar; cierto que los acontecimientos políticos y sociales que estaban aconteciendo y mayormente los que en breve iban a sucederse —bandolerismo, insurrecciones carlistas y republicanas, proclamación de la República y posteriormente del Cantón Valenciano, bombardeo de la ciudad, etc.— no eran los más propicios para su desarrollo. Así y todo, a principios de 1874 la idea volvió a tomar alguna consistencia y estuvo cerca de cristalizar al ponerse de acuerdo un buen número de artistas con la Junta Directiva del Ateneo para abrir una exposición permanente; comenzando aquellos, sin demoras, a preparar sus obras para el acontecimiento, pasando, incluso, circulares a los que se hallaban fuera para que contribuyesen y se adhirieran al proyecto⁵. Curiosamente, en la mañana del 15 de marzo se verificó una reunión en los salones de la Academia de Bellas Artes, convocada por Vicente Boix —nuevo presidente de ésta desde febrero—, a la que asistieron la mayor parte de quienes se dedicaban en Valencia a los trabajos artísticos. Abierta la sesión, Boix indicó que los motivos que le habían impulsado al llamamiento no eran otros que los de manifestar a los asistentes su deseo de dispensar a los artistas una protección que hasta el momento les había faltado y la esperanza de que la reunión fuese el germen de una exposición permanente, de la que estaba tan necesitada la ciudad. Haciendo uso de la palabra, el pintor José Brel manifestó en nombre de sus compañeros la satisfacción que le producían los deseos de D. Vicente Boix; añadiendo que tanto él como otro gran número de artistas a quienes representaba, no podían adherirse al pensamiento de fundar una exposición permanente; pues, desde hacía un mes, habían firmado un compromiso con el Ateneo para el mismo objeto. Comprendiendo Boix la situación, juzgó conveniente que se respetase el acuerdo convenido con el Ateneo, terminando su intervención invitando a quienes no hubiesen contraído la responsabilidad, a aceptar sus ofrecimientos⁶. Tristemente, ambos

proyectos resultaron estériles y si bien el Ateneo lograría desplegar una intensa actividad artística durante algunos años, sobre todo por medio de una clase nocturna de acuarelas y por la convocatoria de distintas exposiciones, no logró consolidar ninguna que tuviese el carácter de permanente.

En octubre de 1876, el alcalde de la ciudad, Elías Martínez y Gil, formuló ante la Comisión Municipal la propuesta de crear en el edificio de la Lonja una exposición permanente de Agricultura, Industria, Comercio y Bellas Artes; la cual fue aceptada por unanimidad. Como local más apropiado para la sección de Bellas Artes, se destinaba el salón del Consulado. Y aunque inmediatamente se organizaron las distintas comisiones para llevarla a efecto, entre cuyos miembros se encontraban los conocidos artistas Salustiano Asenjo, José Fernández Olmos, Gonzalo Salvá —que ya habían participado en proyectos anteriores—, Rafael Montesinos y Ricardo Soria⁷; tampoco se logró el propósito en esta ocasión, entre otros motivos por la necesaria restauración del edificio, aun cuando algunos años después se consiguió que éste fuese escenario de varias exposiciones.

El Mercantil Valenciano, en un interesante artículo publicado el 19 de febrero de 1880, daba cuenta de la desazón de los artistas ante «la carencia de un lugar que pudiera emplearse como medio permanente de someter al juicio público los cuadros que salen de sus caballetes». «Los artistas valencianos y especialmente los pintores —comentaba el articulista—, carecen de un sitio adecuado para la exposición de sus obras. Todos han de recurrir a las tiendas de lujo situadas en puntos céntricos para exhibir sus producciones. No queremos saber si se les exige (sic) poco ni mucho por este servicio. Basta con que sepamos que ni el sitio para la colocación de los cuadros o de las esculturas, ni las condiciones de luz, ni la circunstancia del tránsito de personas acaudaladas y amantes de las artes por la vía pública a la cual dan los susodichos escaparates, son las más abonadas para apreciar los progresos de los espositores ni para facilitar la venta de las obras». Como local más a propósito para el objeto, se proponía el vestíbulo del teatro Principal; considerando que todas las particularidades que afectasen al asunto debían ser objeto de entendimiento con el empresario del teatro, quien, sin duda, no opondría serias dificultades a la realización del pensamiento. «Con esta innovación —presumía el redactor del diario— saldrían beneficiados la empresa y los artistas; aquella porque sin desenvolvo (sic) alguno dejaría el vestíbulo mencionado en condiciones de decencia, que según dice un periódico ahora no tiene, y éstos porque tendrían a su disposición un local en el que esponer sus obras, sin gastos considerables y sin emplear grandes esfuerzos para obtener por favor lo que necesitan indispensablemente para darse a conocer y procurar fácil salida a los productos de su ingenio». Finalmente animaba a los artistas a que se reuniesen y nom-

4. Cf. *Las Provincias*, 25 mayo 1872, p. 2; 11 junio 1872, p. 2, y 13 julio 1872, p. 2. Cf. *El Mercantil. Diario de Valencia*, 14 julio 1872, p. 2.

5. Cf. *Las Provincias*, 10 marzo 1874, p. 2; 8 abril 1874, p. 2. Cf. *El Mercantil Valenciano* (Edición de la tarde), 8 abril 1874, p. 4.

6. Cf. *Las Provincias*, 17 marzo 1874, p. 2.

7. Cf. *Las Provincias*, 5 octubre 1876, p. 2; «Exposición permanente en la Lonja», *Id.*, 6 octubre 1876, p. 2, y 9 noviembre 1876, p. 2. Cf. *El Mercantil Valenciano*, 4 octubre 1876, p. 2; 5 octubre 1876, p. 2; 4 noviembre 1876, p. 2, y 9 noviembre 1876, p. 2. Cf. *La Gaceta Valenciana*, 3 diciembre 1876, p. 2.

brasen una comisión encargada de concertar sus aspiraciones con la empresa⁸.

Este proyecto de instalar una exposición permanente en el vestíbulo del teatro Principal estuvo a punto de hacerse realidad dos años después, al organizar los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, en dicho recinto, una exposición para recoger fondos con los que fundar luego la de carácter permanente, cuya necesidad era manifiesta. La idea había tomado fuerza tras el éxito obtenido por la comparsa que los dichos alumnos habían presentado en el último Carnaval; decidiendo estrechar sus lazos de compañerismo de un modo más sólido, tal como exhibir regularmente sus trabajos⁹.

La exposición, coincidente con otra de mayor envergadura verificada por el Ateneo-Casino Obrero, estuvo abierta al público desde la noche del 21 de julio hasta la del 2 de agosto. Se exhibieron en ella más de 130 pinturas y dibujos; figurando, entre otras firmas, las de Joaquín Agrasot, Javier Juste, Ignacio Pinazo, Germán Gómez, Antonio José Estruch, José Benlliure, Juan Peyró, etc. Y poco más de 30 esculturas, entre las que se encontraban obras de Felipe y Carmelo Farinós, Ricardo Soria, Mariano García y otros¹⁰.

El modo de recaudar los fondos se realizó por medio de la venta de billetes de entrada, de los que se expendieron más de 3.200 y cuya numeración servía para la posterior rifa de algunas de las obras. El resultado económico, no obstante, fue relativamente satisfactorio, ya que después de cubrirse todos los gastos, que fueron muy crecidos, quedó un sobrante de unos seiscientos reales¹¹; cantidad ésta, aunque apreciable, a todas luces insuficientes para desplegar un proyecto tan ambicioso. Muy expresivo resulta que *El Mercantil Valenciano*, poco después de clausurarse la exposición, comprobando cómo los pintores seguían exhibiendo sus obras en los escaparates de los comercios más céntricos y acreditados de la ciudad, y volviendo sobre sus palabras de dos años antes, se preguntase «¿Qué más exposición permanente, ni que otra podrían desear más económica, gracias a la galantería de los dueños de aquellos?». Consideraba, además, lo más positivo, que el público no había «de entrar, ni salir, ni incomodarse lo más mínimo para ver lo espuesto»; estimando que «esa es la exposición permanente que hoy por hoy y según nuestro entender permite Valencia»¹²; así como en otro comentario posterior, que los escaparates de los comercios suplían «perfectamente la falta de una exposición permanente en esta ciudad»¹³.

Otro intento infructuoso de instalar una exposición permanente en Valencia lo hallamos a principios de 1883,

cuando la Academia de San Carlos inició el estudio de una serie de proyectos para mejorar las condiciones del Museo de Pinturas. Se trataba de cubrir uno de los patios claustrales del antiguo convento del Carmen, donde se hallaban instalados la Academia y el Museo, destinando parte del local a exposición permanente de Bellas Artes, con el objeto de que los pintores del momento contasen con un punto en donde poder dar a conocer sus obras. El proyecto, debido al arquitecto Joaquín Belda, se cifraba en 27.000 pesetas, que debían sufragar las autoridades locales y provinciales¹⁴ y no llegó a prosperar.

La primera exposición artística calificada de permanente en Valencia fue la establecida por el propietario Felipe Narbón, en mayo de 1886, en un departamento contiguo al salón principal del «Café de España», el cual acababa de abrir en la Bajada de San Francisco, actual plaza del Ayuntamiento. Aun cuando todos los salones del Café estaban adornados con estimadas obras de arte, al parecer se había destinado un local en concreto para exposición. De ésta, que provocó una gran afluencia de público durante los primeros días, únicamente conocemos sus inicios¹⁵; pero ignoramos su posterior derivación. La falta de noticias nos hace suponer que la exposición debió perder su carácter de tal muy poco después; lo que no significa que las paredes del Café dejaran de ser un buen pretexto para continuar siendo embellecidas con distintos cuadros de pintores del momento —más o menos cotizados— que al propio tiempo podía adquirir el público. En efecto, una práctica habitual era que en los cafés más elegantes —como fue también el caso del Suizo y de la cervecería «El León de Oro»— se exhibiesen obras artísticas¹⁶ que se reemplazaban periódicamente, lo que debemos entender con miras a una finalidad comercial o divulgativa y no únicamente como mera decoración estética del local.

Aparte de tal tipo de establecimientos, la primera exposición permanente que llegó a consolidarse en Valencia, aunque de vida breve, fue la instalada en el verano de 1886 por el empresario Juan Solís Gil en el número 57 de la concurrida calle del Mar. La casa, puesta a disposición del Sr. Solís por el alcoyano Emeterio Albornos y remodelada por el arquitecto Luis Ferreres, se concibió como unos grandes almacenes, los primeros de su género en Valencia, quedando establecida en el segundo y último piso la exposición artística¹⁷. Esta tuvo una grata acogida por parte de instituciones y particulares que se aprestaron a ofrecer distintos premios con los que gratificar el esfuerzo de los artistas; quedando, además, en un principio, fijada su entrada en dos reales, con la que

8. «El vestíbulo del teatro Principal y los artistas valencianos», *El Mercantil Valenciano*, 19 febrero 1880, p. 2.

9. Cf. *El Mercantil Valenciano*, 16 abril 1882, p. 3; 10 junio 1882, p. 2; 11 junio 1882, p. 2; 14 julio 1882, p. 2; 15 julio 1882, p. 2. Cf. *Las Provincias*, 14 julio 1882, p. 2, y 15 julio 1882, p. 2.

10. Cf. «Exposición en el Teatro Principal», *El Mercantil Valenciano*, 30 julio 1882, p. 4 y 1 agosto 1882, p. 3. Véase también «Exposición de Bellas Artes en el Teatro Principal», *Las Provincias*, 22 julio 1882, pp. 2-3.

11. Cf. *El Mercantil Valenciano*, 23 julio 1882, p. 2; 28 julio 1882, p. 2; 1 agosto 1882, p. 2; 3 agosto 1882, p. 3; 5 agosto 1882, p. 2. Cf. *Las Provincias*, 20 julio 1882, p. 2; 28 julio 1882, p. 2; 1 agosto 1882, p. 2; 11 agosto 1882, p. 2, y 20 agosto 1882, p. 2.

12. *El Mercantil Valenciano*, 30 agosto 1882, p. 2.

13. *El Mercantil Valenciano*, 26 noviembre 1882, p. 2.

14. Cf. *Las Provincias*, 27 enero 1883, p. 2, y 28 enero 1883, p. 2.

15. Véase «El nuevo Café de España», *El Mercantil Valenciano*, 1 mayo 1886, pp. 1 y 2. Véase también *El Mercantil Valenciano*, 28 marzo 1886, p. 2; 6 mayo 1886, p. 2; 11 mayo 1886, p. 2 y 22 mayo 1886, p. 2.

16. Cf. *Las Provincias*, 21 noviembre 1886, p. 2 y 2 diciembre 1886, p. 2.

17. Cf. *Las Provincias*, 20 junio 1886, p. 2. Sobre la casa, véase: Daniel Benito Goerlich, *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia*, Valencia 1983, p. 297; J. L. Corbín, *La calle del Mar: Sus casas y sus hombres*, Valencia 1985, p. 176 y «Exposición Solís. Bellas Artes e Industria», *Las Provincias*, 20 julio 1886, p. 2.

se adquiriría el derecho a participar en un sorteo de las obras que se rifasen¹⁸.

La respuesta de los artistas a la invitación del Sr. Solís fue altamente entusiasta, destacando entre los que llevaron sus obras: Gonzalo Salvá, Joaquín Agrasot, Vicente Borrás, Javier Juste, Germán Gómez, Julio Cebrián, Salvador Abril, Francisco Mas y un largo etcétera que superaba en más de cuarenta el número de los que llegaron a darse cita en un primer momento, aportando alrededor de un centenar de obras¹⁹.

La Exposición Permanente del Sr. Solís, que pronto pasó a denominarse el «Salón Solís», bien pronto se reveló como distinta a las que con anterioridad se habían realizado; dejando sentado su verdadero talante promotor y de mercado de arte. Su misma entrada, que podía hacerla asemejar a otras exposiciones de épocas festivas, a poco se convirtió en gratuita. Y raro era el día que no se viese aumentada con nuevas obras, al igual que inmediatamente era cubierto el hueco dejado por cualquier venta. La exposición no se limitaba únicamente a las pinturas y esculturas de autores del momento, sino que en ella tenían cabida todo tipo de objetos de corte artístico o del mundo del coleccionismo²⁰.

El Salón Solís, a parte de funcionar como galería de contratación de obras de arte y antigüedades, su propósito específico; fue, asimismo, escenario de un gran certamen en la primavera de 1887, acogiendo las obras que los artistas valencianos regalaban para arbitrar recursos con destino a la erección de un monumento a Ribera. La *Exposición Ribera*, que éste fue el nombre que recibió, constituyó todo un éxito, viéndose representados en ella artistas de tanta reputación como José Benlliure, Emilio Sala, Salvador Martínez Cubells y Muñoz Degraín; pudiendo calcularse en más de 15.000 los billetes que se vendieron.

Las últimas noticias de la Exposición Permanente de la calle del Mar se relacionan con la estancia en Valencia del «comerciante de cuadros» de Madrid, Carlos Mateu, entre enero y abril de 1888, quien hizo uso del «antiguo Salón Solís» para exhibir sus colecciones, por lo que éste ya debía haber perdido su originario carácter y regencia²¹.

Malogrado el intento de Juan Solís de constituir una definitiva exposición permanente en Valencia, un redu-

cido grupo de artistas, por su cuenta y riesgo, decidió acometer de nuevo el pensamiento. Para ello fundaron a finales de 1889 una sociedad denominada el *Centro Artístico*, estableciendo un local para exposición en los bajos de la casa número 7 de la calle de Cabilleros. La finalidad de la exposición era primordialmente la de facilitar la venta de las obras de los artistas que quisiesen secundar la idea, para lo cual se admitían socios que se obligaban al pago de una peseta mensual, obteniendo, además del derecho de exhibir sus trabajos, el de participar en los sorteos de determinados cuadros²². La actividad del salón de Bellas Artes de la calle de Cabilleros fue muy animada durante 1890 y parte de 1891. Pasaron por él un considerable número de artistas, destacando entre los más conocidos: Joaquín Agrasot, Ignacio Pinazo, Salvador Abril, Juan Peyró, Mariano Benlliure, Gonzalo Salvá, Vicente Nicolau Cotanda, José Nicolau Huguet, Javier Juste, etc. La acogida del público, cuya entrada era gratuita, fue también muy favorable, siendo significativo el número de obras que se vendieron²³. Con todo, la exposición quedó disuelta en octubre de 1891, al levantar su establecimiento fotográfico el retratista Sr. Vidal, quien había cedido el local bajo ciertas condiciones y de quien dependía²⁴.

La consecución de una exposición permanente que perdurase en Valencia, únicamente se logró a principios de 1894, cuando un grupo de artistas —impulsados especialmente por el pintor Joaquín Agrasot— fundaron el Círculo de Bellas Artes en un local de la calle de Avellanas. Su origen se debía al generoso préstamo que el ya mencionado Juan Solís les hizo de una dependencia espaciosa, para que pudiesen reunirse en tertulia, en la misma casa donde había establecido un negocio de granos y semillas, y que con anterioridad había funcionado un gimnasio. Fracasado aquel negocio, y ante el desahucio inminente, Solís propuso a los artistas que allí se reunían, que planeaban crear un centro artístico, se quedasen con el local mediante el pago de los alquileres atrasados²⁵.

El éxito del Círculo de Bellas Artes fue rotundo desde un principio, acercándose muy poco después de su fundación a los cuatrocientos socios²⁶, y haciendo, por fin, realidad un pensamiento anhelado durante más de dos décadas; perpetuando su vida hasta el momento presente.

18. Cf. *Las Provincias*, 10 julio 1886, p. 2; 15 julio 1886, p. 2, y 16 julio 1886, p. 2. Véase también *El Mercantil Valenciano*, 10 julio 1886, pp. 2 y 3.

19. La reseña completa de los artistas que concurrieron a esta primera exposición puede verse en: «Exposición de Bellas Artes», *Las Provincias*, 18 julio 1886, p. 2 y en *El Mercantil Valenciano*, 20 julio 1886, p. 3. Véase también, «Bellas Artes. Exposición Solís», *Las Provincias*, 25 julio 1886, p. 2.

20. Cf. *Las Provincias*, 31 julio 1886, p. 2; 27 noviembre 1886, p. 2; 5 agosto 1886, p. 2; 31 agosto 1886, p. 2; 16 septiembre 1886, p. 2; 17 septiembre 1886, p. 2; 30 octubre 1886, p. 2; 7 noviembre 1886, p. 2; 13 noviembre 1886, p. 2; etc.

21. Sobre la Exposición Permanente de Juan Solís ya presentamos una comunicación en el VII Congreso del CEHA, titulada «La Exposición Permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX».

22. Cf. *Las Provincias*, 14 diciembre 1889, p. 2; 22 diciembre 1889, p. 2, y 24 diciembre 1889, p. 2. Cf. *El Mercantil Valenciano*, 6 diciembre 1889, p. 2; 14 diciembre 1889, p. 2 y 22 diciembre 1889, p. 2.

23. Cf. *Las Provincias*, 14 enero 1890, p. 2; 2 febrero 1890, p. 2; 21 febrero 1890, p. 2; 23 abril 1890, p. 2; etc.

24. Cf. *Las Provincias*, 8 octubre 1891, p. 2 y *El Mercantil Valenciano*, 9 octubre 1891, p. 2.

25. Vicente Vidal y Corella, *Valencia antigua y pintoresca*, Valencia, 1971, pp. 205 y 206.

26. Cf. «Círculo de Bellas Artes», *Las Provincias*, 20 marzo 1894, p. 2.

JORGE DE OTEIZA. UN PROPÓSITO DE MODERNIDAD

Manuel Alberto Rosales Barrios

La Historia del Arte suele ser, las más de las veces, una historia de las obras de arte, y así acostumbra a desentenderse de las intenciones poéticas o los propósitos estéticos que exceden el dominio de lo estrictamente plástico. Tal sería el motivo que podría explicar —pero en modo alguno justificar— el olvido en que ha caído el pensamiento sobre el arte del escultor Jorge de Oteiza. Un caso excepcional, si se contemplan su hondura y amplitud, en la breve historia de las ideas estéticas de la cultura contemporánea española.

Toda vez que el arte moderno parece haber sido sentenciado de muerte y las vanguardias se han abandonado a tal descrédito que de «artísticas» han terminado por ser consideradas «históricas», en estos días postmodernos la cultura ha renunciado absolutamente a toda ambición que ni desde lejos pueda evocar algún contenido trascendente. Por eso mismo, quizá fuera conveniente traer al recuerdo un testimonio diferente, a riesgo de resultar anacrónico o aún inoportuno.

Las reflexiones escritas de índole estética de Oteiza nacieron posteriormente a los inicios de su escultura, mediados los años cuarenta. Sin embargo, acompañándola a lo largo de sus desarrollos hasta la conclusión experimental (en 1959), le han sobrevivido y se han prolongado con una voluntad vigorosa hasta la década de los setenta. Querría reconstruir aquí lo más esencial de su ideario estético, y rescatar de la memoria el talante aventurado de un creador que ha puesto su fe en el arte como una escuela política de comportamientos, en la fábrica de un hombre restablecido para hoy. Aquello que dio en llamar su *Estética Objetiva*, como una ciencia particular del arte.

LA SITUACIÓN ÉTICA. LA METAFÍSICA DEL ARTE

Las vanguardias artísticas asumieron el compromiso de restaurar el paso que, según creían, desde su origen vinculaba naturalmente la vida de los hombres con el arte y que había quedado arruinado desde que la época burguesa diera a luz su invento de *industria de la cultura*. La lucha contra este artificio por reintegrar la creación en el ejercicio de la vida cotidiana ha hecho de las vanguardias el signo tal vez más emblemático de la cultura última de la Ilustración. El arte más arriesgado de los primeros años del siglo se había encomendado una escarpada

labor. Demasiado quizá, pues para el tiempo en que fue agotándose su mejor aliento renovador todavía continuaba pendiente de satisfacción.

Así lo quiso entender Oteiza unos años más tarde, con la acre lucidez de los huérfanos de espíritu que habían dejado las dos grandes guerras contemporáneas y el enfrentamiento civil de España. La elaboración de una conciencia existencial para un nuevo tipo de hombre —un *hombre Prometeo*— es una tarea que convoca a la filosofía y la religión... tanto como al arte. Este se halla obligado a ocuparse de aquello dolorosamente ausente, no de lo que ya se tiene. El artista había cosechado ya las preguntas y quisiera servir a la vida. Se siente el depositario de la sensibilidad de todos los hombres, que ha de elaborar con urgencia para concluir en una solución. Porque encontramos el arte verdadero en cada respuesta a las necesidades del alma, que casi siempre son una demanda inaplazable. En la formulación de semejante propósito —el «para qué» de esta metafísica— es que la estética de Oteiza deviene en una suerte de *antropología espiritual del arte* —un «para quién»—.

LA SITUACIÓN ESTÉTICA. LA CIENCIA DEL ARTE

En cada época histórica el arte vuelve a iniciarse a fuerza de conquistas estéticas. Este triunfo es el privilegio de las culturas auténticamente originales, en ese momento primordial en que se ha alcanzado a edificar una conciencia personal y colectiva para un pueblo. Oteiza creyó comprender —en su ensayo de interpretación estética de la estatuaría megalítica americana (1947)¹— que en cada tiempo inaugural no hay lugar en el arte para las exigencias de la belleza ni para el comercio del espectáculo, que éstas no son sino las declinaciones posteriores de otras edades más débiles.

«Un monumento no es más que un montón de piedra (o un carrito de alambre) si no acierta a contribuir a la realización del misterio de un hombre superior, si no es la explicación dinámica o la plástica clave de un nuevo tipo de hombres»².

1. Esta investigación fue publicada bajo el título *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, por la editorial Cultura Hispánica, en Madrid en 1952.

2. «El Concurso Internacional de Londres. Protesta del escultor Oteiza». *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid (1952). En Tx. Ba-

El intento más reciente de renovación de la cultura y los comportamientos del hombre moderno fue promovido por las vanguardias artísticas pero hubo de quedar inconcluso —según Oteiza— por culpa de un racionalismo romántico. La soberanía de la psicología del arte había desorientado el rigor de las búsquedas, que iban quedando enredadas en la fascinación de sus propios hallazgos lingüísticos. Oteiza persiguió escrupulosamente entre las tendencias de un ánimo más constructivo —el cubismo, Malevitch, Mondrian, la Bauhaus...— aquellos fundamentos que permitieran recomponer la arquitectura del proyecto moderno, pero siempre guardando con ellas la distancia de un heterodoxo.

«La verdad en Arte es, ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. La historia de la Escultura la hace un sólo escultor, que cambia de nombre personal. La escultura de hoy quiere tener demasiados nombres, distintos e importantes a la vez. Pienso así, pues creo que es la Estatua la que hace y no el escultor a la Estatua (...)

Así juzgada nuestra tarea, la lista de nombres en la creación contemporánea queda muy reducida, íntimamente relacionada y en un mismo campo abstracto y experimental³.

El trabajo del artista de vanguardia en el *Laboratorio del Arte* se había prolongado en demasía y la respuesta estética continuaba demorándose. Se necesitaba de una auténtica vocación experimental para las prácticas del artista, que se encontraba desconcertado ante la pluralidad de direcciones que se le ofrecían. El diseño de una *Ley de los Cambios en el arte* —largamente gestado (entre 1944 y 1961)— significó el instrumento indispensable para conducir el proceso plástico de su escultura. Había hecho suya la divisa del más estricto racionalismo: «la función —el propósito— crea la forma». Ahora existía un occidente preciso a seguir y los senderos que iban abriéndose entretanto eran desechados, implacable, a causa precisamente de su seducción incerta. Oteiza ha explicado más tarde que su obra ha discurrido entre dos momentos: en el primero, la construcción de un lenguaje para comunicarse; el último y definitivo, para el silenciamiento de la expresión, la desocupación del espacio.

«El artista, cuando termina, cuelga el teléfono de sus comunicaciones y marca el número del silencio»⁴.

La investigación del arte contemporáneo habría alcanzado su término, y ya nada podía justificar la permanencia del artista en el arte. Era hora de regresar a la vida con la victoria, a poner al día su presente.

«Ahora es cuando sólo me interesa la vida —la vida y la muerte— desde la vida, con este silencio bajo mi brazo»⁵.

diola, *Oteiza Propósito Experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Catálogo de la exposición. Madrid, 5/11-20/III/1988 (p. 223).

3. *Propósito Experimental*. 1956-57, Catálogo de la Bienal de Sao Paulo (1957). En *ídem* (p. 224).

4. «El arte, la ciudad y el hombre», I Semana de Arte Contemporáneo. Irún (28-X-1961), en *Quousque Tandem*. «Ensayo de interpretación estética del alma vasca», Añamendi, La Academia Erranta. San Sebastián, 1953 (n. 89).

LA SITUACIÓN POLÍTICA. LA EDUCACIÓN DEL ARTE

El tiempo de la actualidad en el arte se ha acabado. Incluso el de la belleza se está muriendo. Si acaso queremos asistir a la fiesta del arte, a este guiñol nuevo que se nos presenta con puntual periodicidad en las plazas públicas, sepamos que sus bastidores velan —cada vez menos— las destrezas del negociante-titiritero, quien hace ya mucho que ha pactado la complicidad del artesano para maquillar las mismas historias, marchitas de contarse una vez más.

«Se sospecha de la muerte del arte contemporáneo, como un peligro posible. Pero el arte contemporáneo ha muerto. El arte muere porque ha muerto siempre. Porque siempre tiene que morir, porque el arte es para alguien que tiene que vivir y que no sabe. Para una vida en la que estamos comprometidos para nacer por nosotros mismos. Solamente la incapacidad para la investigación en el artista, su oficio desviado de la misión social, que lo compromete artísticamente, prolonga la actividad aparente del Arte contemporáneo (...) El artista se atrasa, tiene una cita con la vida y llega tarde. Siempre ha llegado tarde en Occidente»⁶.

Al artista se le había terminado el arte, y debía reaparecer ahora para cumplir su labor de educador. Había conseguido elaborar una sensibilidad nueva desde la estética para la vida y era el momento de transmitirlo a todos. Mucho tiempo después de haber finalizado su investigación en la escultura, Oteiza gustaba de afirmar que para él la obra era lo de menos y que el lenguaje tenía una importancia secundaria. Si llegó a hacerse fue para ilustrar su explicación, porque la obra de arte no es capaz de enseñar por sí misma. Es únicamente una herramienta estética que necesita de la educación para que el hombre pueda servirse de ella. Así es que concibió su sueño no realizado del *Instituto de Investigaciones Estéticas*, que imaginó como un laboratorio de estéticas actuales comparadas, a disposición del político, del educador y del artista. Desde entonces, Oteiza siempre ha deplorado que nadie se haya acercado a interesarse por el proyecto desde la educación ni desde la política.

Tras la segunda fase de apagamiento de la expresión, ha llegado el momento de que el protagonismo activo que había tenido la obra pase al público. Ya se puede esperar del espectador su acción personal para la vida. Que se haga responsable de su conciencia para producir el instante y no continúe trenzando el pasado con la memoria de lo que ya conoce.

5. En *ídem*, n. 89.

6. *Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte* (*Conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy*). Ponencia para el XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia, sobre ideología y técnica. Madrid (17-IX-1964). En *Ejercicios espiritual en un túnel*, Hordago (1965-66). Hordago. San Sebastián, 1983 (p. 167).

«Los resultados del arte se comprueban en el hombre no en el Museo. El artista no se pasa de libro en libro, el artista nace de niño en niño, cuando sus resultados llegan a la escuela. Si el arte, la poesía, no está en los libros nuevos de la escuela, si el arte no ha terminado en el maestro nuevo, el niño no será

un hombre integrado en la vida. El artista habrá fracasado»⁷.

7. «El experimento. Nota a 'El arte, la ciudad y el hombre'» (1964). En Tx. Badiola, *op. cit.*, (p. 239).

ANTONIO DE ZABALETA Y LA INTRODUCCIÓN DEL PENSAMIENTO ECLÉCTICO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Luis Sazatornil Ruiz
Universidad de Cantabria

En relación al arquitecto español Antonio de Zabaleta, se ha señalado recientemente que «...cualquier intento de dar forma coherente a su vida y obra resulta un tanto complejo»¹. Esto es así tanto por la escurridiza personalidad de Zabaleta, como por el carácter singular de su obra. Hemos pretendido, sin embargo, hacer pública una somera aproximación a su figura, dada la importancia que este arquitecto tiene en la conformación del pensamiento arquitectónico español de la segunda mitad del siglo XIX.

Conviene, en primer lugar, hacer una breve semblanza biográfica. Antonio de Zabaleta nace en Madrid el día 9 de marzo de 1803 y recibe una esmerada educación, estudiando Matemáticas en la Academia de San Fernando entre 1815 y 1818². En 1823 su adhesión al Gobierno liberal le obliga a exiliarse a Francia³. Del exilio no volverá hasta 1836, año de la restauración de la Constitución bajo la regencia de M.^a Cristina. Durante este período vivirá en París asistiendo al taller de Félix Duban, en donde pudo coincidir con César Daly y A. N. Bailly y completa su formación con clases de Geometría descriptiva y construcción y algún viaje a Inglaterra⁴.

En 1830 y 1831 es pensionado por la Academia para permanecer en París y pasar después a Italia. Fruto de sus investigaciones envía a la Academia en 1833 «unos diseños copiados» del pórtico del panteón de Agripa en Roma y un proyecto de Teatro para Madrid⁵ solicitando que sean colocados en la Exposición que la Academia celebra en esos momentos. La Comisión se muestra satisfecha con el envío y acepta «...librarle el título del Ilmo. Arquitecto para que sirviéndole de mayor estímulo esta honrosa distinción, empeñe más y más a aquella aplicación que constantemente acredita desde las capitales de París y Roma».

A su vuelta a Madrid, en 1836, entrega para ser examinado por la Academia el resultado de las investigaciones de sus últimos tres años, presentados como «Memoria que acompaña a la restauración del antiguo Templo

llamado de la Concordia nuevamente descubierto en Roma; y el proyecto de mi invención de un Palacio para el estamento de Proceres del Reyno, que me sugirió la medida y estudio de aquel nuevo Monumento»⁶. El trabajo le valió ser nombrado académico de mérito y, como su primer envío, fue expuesto levantando encendidos elogios de un anónimo reportero de la *Gaceta de Madrid*, elogios que pese a su extensión trascibimos pues dan idea exacta del prestigio que desde un principio tiene Zabaleta. Dice así:

«Sólo nos falta hablar, y de intento lo hemos dejado para lo último, del único arquitecto que nos ha presentado este año sus trabajos; arquitecto recién llegado de Roma y sólo conocido en Madrid de algunos pocos admiradores de sus talentos, y a quien no dudamos en colocar, sin temor de ser desmentidos con justicia, en el rango de nuestros más ilustres artistas contemporáneos. Hablamos del joven D. A. Zabaleta, cuyas obras ha podido admirar el público en la sala de la biblioteca. (...) Los dibujos del Sr. Zabaleta representan el plano, alzada, corte y detalles de un proyecto de restauración para el templo de la Concordia: estos dibujos, por su admirable ejecución, excelente gusto y profundidad en el pensamiento, nos parecen superiores a todo elogio. El Sr. Zabaleta es uno de los arquitectos modernos que más honor hacen a nuestra nación»⁷.

Esta es la época en que se instala de nuevo en Madrid y según parece interviene en distintas cuestiones urbanas en la capital, entre ellas una casa que proyecta para la Plaza de Celenque de la que conocemos los planos⁸. A su vuelta a España, Zabaleta posee ya un considerable bagaje teórico, derivado de sus relaciones con el grupo de los arquitectos románticos franceses reunidos en torno a la *Ecole des Beaux-Arts* y su vinculación con los Nazarenos alemanes residentes en Roma. De la relación con ambos se deriva su defensa del renacimiento como fuente de inspiración, de la dignidad social del arquitecto y

1. J. Arrechea Miguel, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Valladolid 1989, p. 100.

2. F. Rojas, *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro*, Enciclopedia Hispano-Americana, t. 45. Librería de Rosa y Bouret, París 1861, p. 271.

3. Respecto a la vinculación de su arquitectura con las ideas liberales cabe señalar que a la muerte de Agustín Argüelles, patriarca de los liberales españoles y encargado de formar el primer Ministerio Constitucional, realizará su Mausoleo y que en Santander levantará el Puente de Vargas como arco conmemorativo dedicado a la batalla del mismo nombre, gran victoria liberal sobre los carlistas.

4. F. Rojas, *op. cit.*, p. 272.

5. Archivo R. Academia de S. Fernando, 10-1/2.

6. Archivo R. Academia de S. Fernando, 308-29/3. Madrid, 15 de enero de 1836.

7. «Exposición de la Academia de San Fernando. Pintura-Escultura-Arquitectura. 2.º Artículo», en *Gaceta de Madrid*. Jueves 13 de octubre de 1836, n. 671, p. 4.

8. Biblioteca Nacional, Secc. Cartografía (B 2867, 14-15, n. 45) (B 2872, 14-15, n. 50) (B 2873, 14-15, n. 51).

de la necesidad de erradicar la idea de que «no tenemos más que cinco maneras de proporcionar un edificio»⁹.

A finales de 1837 solicita la recién creada plaza de arquitecto-fontanero del Ayuntamiento de Santander¹⁰. Parece ser que la razón que empuja a Zabaleta a desplazarse a esta ciudad es su delicada salud¹¹. Ese mismo año publica, por primera vez, varias reflexiones sobre arquitectura en la revista prorromántica *No me Olvides*¹².

En Santander, Zabaleta desarrollará una actividad febril, haciendo «renacer la arquitectura» y «dirigiendo cuantas construcciones se hicieron en esta época en aquella ciudad»¹³. En primer lugar se ocupa de las obligaciones propias de su plaza, como es asegurar una cantidad suficiente de agua a la ciudad. Simultáneamente diseña la casa de los arcos de Botín, los Mercados del Este y Atarazanas, la nueva Pescadería y el Puente de Vargas y reforma el convento de Santa Clara y las Casas Consistoriales. Aún le queda tiempo para publicar un breve artículo sobre la arquitectura de la Edad Media¹⁴, actuar como mecenas del joven pintor montañés Agustín Riancho¹⁵ e impartir clases de Aritmética, Geometría práctica y dibujo de arquitectura en el recién abierto Instituto Cántabro (1838)¹⁶. Se mantiene además vinculado con Madrid, pues en 1838 se inaugura El Liceo Artístico y Literario del que es nombrado vicepresidente y a cuyas exposiciones presenta sus dibujos del Panteón¹⁷ actuando en Santander como «socio corresponsal»¹⁸. Sin embargo, esta enorme actividad parece frenarse temporalmente en 1840, después de dos años de provechosos trabajos. En octubre de ese año, en un informe enviado al Ayuntamiento, hace notar a éste que «...atendiendo al mal estado de mi salud no podré (al menos por ahora) encargarme de la dirección de otras obras que las que el Excmo. Ayuntamiento ha tenido a bien confiarme y las que por mi destino de fontanería me corresponden»¹⁹.

En 1842 renuncia a su plaza en Santander²⁰ y durante dos años perdemos su pista. Parece que de nuevo se vincula a Madrid, y puede pasarlos ocupado con una nueva obra, pues en 1844 aparece firmando uno de los proyectos presentados al Concurso para el Nuevo Palacio del Congreso de los Diputados de Madrid, proyecto que significativamente titula «Aunque el anuncio me llegó tardío», no sabemos si por hallarse alejado de la Corte. El proyecto le valió un segundo puesto y la concesión

de la Cruz de Caballero de Isabel la Católica por méritos artísticos²¹.

Pocos meses después, el 17 de agosto de 1844, se constituye la Comisión Provincial de Monumentos de Santander y Zabaleta es nombrado para dirigir la sección de Arqueología y Arquitectura²². Sin embargo, al año siguiente consigue la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid y vuelve a la Corte para ocupar la Cátedra de Arquitectural Legal y Práctica de la Construcción. Simultáneamente, a propuesta de la Academia, se le designa director de la misma en la clase de Arquitectura²³. Ese mismo año, también es premiado con la Cruz de Carlos III al haber cumplido satisfactoriamente con el encargo, que le había hecho el Ministerio de Estado, de realizar los diseños para la reforma del Palacio de la Legación Española en Constantinopla y de hacer otros para la realización de un nuevo²⁴.

En 1846 funda, junto a José Amador de los Ríos el *Boletín Español de Arquitectura*, la primera revista exclusivamente de Arquitectura existente en España, que pretendía ser la versión peninsular de los *Annales Archéologiques* franceses²⁵. Para esta revista escribe una serie de 6 artículos que bajo el título general de «Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días»²⁶ pretender ser las nuevas bases sobre la que ha de mirarse la Historia de la Arquitectura. Ese mismo año viaja a París, con objeto de adquirir grabados y litografías para el *Boletín*. Sin embargo, a su llegada se encuentra con que la polémica suscitada entre la Academia francesa y los partidarios del gótico se encuentra en su momento álgido. Decide quedarse para poder informar, de primera mano, a los lectores del *Boletín* sobre los adelantos de una polémica en la que, con su habitual lucidez, vio que se estaba decidiendo el futuro de la arquitectura y en la que, por añadidura, intentó ser parte activa.

En 1847 se encuentra de nuevo en España y publica, como resumen de lo que ha visto en Francia, un inestimable artículo titulado «Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Ecléticos en Francia»²⁷. Al año siguiente gana el concurso para la construcción del mausoleo de Agustín Argüelles en el madrileño ce-

9. A. Zabaleta, «Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Ecléticos en Francia», en *El Renacimiento*. Madrid 1847. Entrega 1ª, p. 5.

10. Archivo Municipal de Santander, Arm. A, Leg. 190, n. 90.

11. F. Rojas, *op. cit.*, p. 273.

12. A. Zabaleta, «Arquitectura», en *No me Olvides*. Madrid 1837, n. 11, pp. 5-7, n. 12, pp. 1-3.

13. F. Rojas, *op. cit.*, p. 273.

14. A. Zabaleta, «Arquitectura de la Edad Media», en *El Guardia Nacional*. Barcelona, viernes 2 de febrero de 1838, n. 786, pp. 1-3.

15. Vid. L. Rodríguez Alcalde, *Riancho*, Santander 1988.

16. *Boletín Oficial de Santander*, Viernes 27 de agosto de 1841, «Programa de cursos del Instituto Cántabro».

17. «Liceo Artístico y Literario. Exposición Pública de Pinturas», en *El Siglo XIX*, Madrid 1838, pp. 111-112. Cit. J. Arrechea, *op. cit.*, p. 69.

18. Archivo R. Academia S. Fernando, 7-5/2.

19. Archivo Municipal de Santander, Arm. B, Leg. 202, n. 39,

«Informe del Arquitecto Zabaleta referente a las obras de fontanería», Santander, octubre de 1840.

20. El 21 de agosto de 1842, el arquitecto Ignacio M.ª de Michelena solicita la plaza de arquitecto-fontanero de Santander que ha quedado «vacante por renuncia de Arquitecto D. Antonio de Zabaleta» (Archivo Municipal de Santander, Arm. B, Leg. 213, n. 2).

21. Sobre el desarrollo del concurso, véase Archivo R. Academia de S. Fernando, 7-4/2.

22. Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Secc. Centro de Estudios Montañeses 1.357, Libro 49. También Archivo R. Academia de S. Fernando, 7-5/2 («Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Santander»).

23. F. Rojas, *op. cit.*, pp. 273-274.

24. *Ibid.*

25. Vid. A. Isac, *Electricismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos (1846-1919)*, Granada 1987.

26. *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid 1846, n. 2-7.

27. *El Renacimiento*, Madrid 1847. Entrega 1ª, pp. 3-5.



Mercado del Este. Santander 1839-1841. Vista del exterior y cubierta de madera (Archivo Fotográfico Municipal)



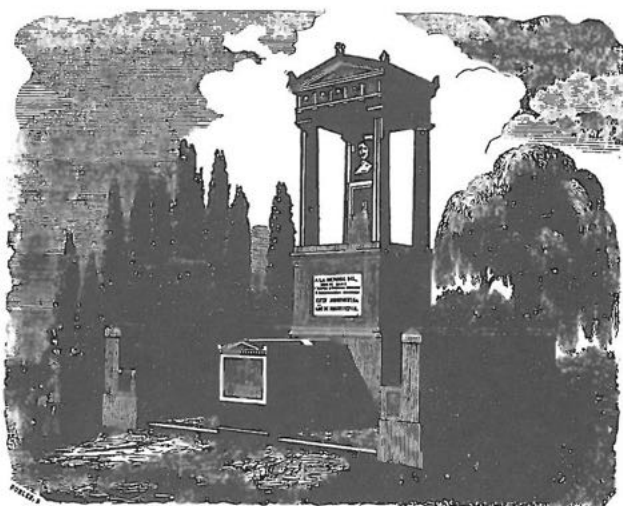
Casa de los Arcos de Botín, Santander 1838

menterio de San Nicolás y es nombrado vocal de la Comisión Central de Monumentos.

A partir de 1848 se produce un nuevo paro en su carrera, y en 1850, su salud se halla resentida gravemente «a consecuencia de tan multiplicadas tareas»²⁸. A causa de su delicada salud dimite de su cátedra en la Escuela de Arquitectura y, aunque su dimisión no es aceptada, ese mismo año nos lo encontramos de vuelta en Canta-



Pórtico de la iglesia de Santa Lucía, Santander 1850



Mausoleo de D. Agustín Argüelles, Madrid 1847. (Semanario Pintoresco Español)

bria, realizando varios planos para las obras de reacondicionamiento de una casa-fonda en Puente Viesgo²⁹. Ese mismo año organiza la primera expedición artística a Toledo, en la que le acompañan 22 alumnos que dibujan San Juan de los Reyes, Puerta de Sol y Tránsito, Catedral y Alcázar³⁰. También diseña gratuitamente para Santander la nueva Iglesia de Santa Lucía que es, al parecer, su última obra importante. De hecho al año siguiente su enfermedad se agrava y se le concede licencia para no asistir a las clases de la Escuela de Arquitectura, a las que según Rojas «no había faltado un solo día»³¹.

Nada sabemos de él hasta que en 1852 es nombrado secretario de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, cargo que ya había ocupado su amigo José Amador de los Ríos y que desempeñó con el «mayor celo y acierto»³². Este nombramiento, vista su trayectoria y defensa de las Comisiones, debió provocarle una especial satisfacción y su cumplimiento un gran interés pues, cuando su enfermedad fue ya irreversible, pre-

28. F. Rojas, *op. cit.*, p. 274.

29. Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Secc. Protocolos, Leg. 893, fols. 252-451.

30. «Revista de Academias», en *Las Bellas Artes*, Valencia, 1854, n. 9, p. 89 y n. 10, p. 97.

31. F. Rojas, *op. cit.*, p. 274.

32. *Ibid.*

firió antes dimitir de su cargo como Director de la Escuela de Arquitectura que del de secretario de la Comisión Central. Además, por estas fechas proyectaba la parte arquitectónica del Mausoleo del General Ena que Ponciano Ponzano estaba levantando en la Capilla de Santa Ana de la Basílica del Pilar de Zaragoza³³.

En 1854 una Real Orden fechada el 21 de septiembre, le repone en su cargo de profesor de la Escuela de Arquitectura, con destino a la clase que se halla vacante por muerte de D. Juan Miguel de Inclán. Asimismo, se le nombra Director de la Escuela³⁴, cargo desde el que intentará convertir en definitiva la reforma de las enseñanzas de arquitectura, que venía defendiendo desde su creación, y para la que contaba con el apoyo del ministro Luján.

A partir de 1856 se retira a la vida privada y se deshace de todos los cargos que ostentaba. Ese mismo año renuncia a su nombramiento como comendador de Isabel la Católica³⁵ y dimite del cargo como Director de la Escuela Especial. Al año siguiente renuncia a la secretaría de la Comisión Central de Monumentos, en la que había permanecido durante cinco años, y se retira definitivamente del ejercicio de la profesión³⁶. Sólo en 1862 su nombre vuelve a aparecer cuando es propuesto por la Academia para realizar, junto a Colomer, Espalter, Enríquez y Pagniucci, el libro *El Arte del Renacimiento en España*³⁷. Libro que no podrá llevar a cabo pues el 2 de diciembre de 1864 muere en Madrid³⁸, tras casi nueve años de inactividad.

Respecto al importante papel que las actividades teóricas juegan en su carrera, podemos ver que estas se apoyan sobre dos ideas que son en realidad las que encabezan la primera entrega del *Boletín*: «...la propagación de las buenas doctrinas y la defensa de los derechos y prerrogativas de tan noble arte». La primera de ellas es fiel reflejo del «Romanticizing the world» proclamado por Schlegel³⁹. El conocimiento de la filosofía de Schlegel le había venido a Zabaleta de la mano de los Nazarenos alemanes, con los que había contactado en Roma a través del grupo de catalanes residentes allí desde 1832 (Lorenzale, los hermanos Milá i Fontanals, Espalter, etc.)⁴⁰. A su vuelta a España, el grupo formado de la unión de los Nazarenos Catalanes con Federico de Madrazo, Aníbal Álvarez y el propio Zabaleta, mantiene su cohesión y toma una actitud claramente proselitista, vinculándose a la

docencia, lo que explica el trasfondo claramente doctrinal de las actividades teóricas de Zabaleta⁴¹.

El proselitismo romántico de Zabaleta viene determinado por su adhesión a las principales creaciones teóricas articuladas en torno a la arquitectura en la década de los años cuarenta. Está en primer lugar, la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que según Rojas fue auspiciada por el propio Zabaleta⁴², llegando a dirigirla entre 1854 y 1856. Por otra parte manifiesta un decidido apoyo a las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, a las que permanece muy vinculado, primero en Santander y luego en Madrid como vocal y secretario de la Central. Sin embargo, el lugar donde expresa con mayor claridad las bases del pensamiento romántico es en las páginas del *Boletín*. Como Cesar Daly, el más conocido de los discípulos de Duban, Zabaleta también prefiere al final de su vida ser más arquitecto-teórico que arquitecto constructor. En realidad, se muestra convencido de que el tan necesario «renacimiento arquitectónico» no se producirá por la justa admiración que produzcan sus obras, sino introduciéndose en los medios de difusión teórica del pensamiento arquitectónico.

En relación al segundo aspecto —«...la defensa de los derechos y prerrogativas de tan noble arte»—, señala que «...la arquitectura habrá de permanecer en el mismo estado de postración y abatimiento, si no se acude a ponerle con pronta mano el remedio que necesita»⁴³. Las soluciones que Zabaleta proponía eran, primero, regularizar las enseñanzas de arquitectura y además definir las atribuciones de los arquitectos frente a las «invasiones» de los ingenieros y los maestros de obra. En esta última polémica Zabaleta toma el partido más difícil, a medio camino entre la airada reacción de los arquitectos del *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* de Barcelona y la postura de los ingenieros. Para él lo que les diferencia de estos es que «...al ingeniero le basta con ser constructor (...) el arquitecto, además de ser constructor, necesita también ser artista»⁴⁴. Resulta paradójico que sea precisamente este razonamiento, que pone la cualificación del arquitecto en el conocimiento de «...las bellezas de ornamentación», el que justificará los excesos decorativos de la arquitectura ecléctica de finales de siglo.

Además, Zabaleta se integrará en toda una serie de comisiones tendentes a acabar con «...la multitud de quejas que hace largo tiempo se han producido por los arqui-

33. Vid. C. Sagar Quer, *Arquitectura Funeraria madrileña del siglo XIX*, UCM, Madrid 1989, p. 157. Este autor ya citaba que en esta obra no podía haber estado implicado Antonio de Zabaleta. En el Arxiu Mas se encuentra registrada como obra conjunta de Ponzano y Zabaleta. La parte arquitectónica del proyecto presenta evidentes parecidos con otras obras de Zabaleta, como el mausoleo de Agustín Argüelles y puede ser considerada, sin duda, como obra suya.

34. *Gaceta de Madrid*, 24 de septiembre de 1854. También «Revista de Academias», en *Las Bellas Artes*, Valencia, 1854, n. 9, pp. 88-89 y «Los Directores de la Escuela de Arquitectura», en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1945, n. 38, pp. 52-54.

35. F. Rojas, *Op. cit.*, p. 275.

36. *Ibid.*

37. Archivo R. Academia S. Fernando, 7-5/2.

38. Archivo R. Academia S. Fernando, 7-5/2. «Sesión ordinaria del Lunes 5 de diciembre de 1864».

39. Vid. W. Vaughan, *Romantic Art*. London 1978, pp. 263 y ss.

40. Vid. P. Hereu i Payet, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona 1987, p. 35.

41. El del proselitismo es aspecto destacado por F. Bertrán y de Amat, *Del origen y doctrina de la Escuela Romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en Barcelona los señores D. Pablo y D. Manuel Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona, 1891, p. 62. Este autor señala también que el florecimiento de la escuela romántica no se produce en la arquitectura española hasta la entrada en el cuerpo de profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid de Aníbal Álvarez y Antonio de Zabaleta «...quienes estuvieron en Roma con los Sres. Milá y Lorenzale, de donde regresaron casi al mismo tiempo» (p. 63).

42. F. Rojas, *op. cit.*, 1981, p. 274.

43. A. Zabaleta, J. Amador de los Ríos, «Sobre los medios de mejorar el estado de la arquitectura y los arquitectos», en *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, n. 2, p. 13.

44. *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid 1846, n. 1.

tectos de esta Corte y los de varias provincias, respecto a la invasión por los maestros de obras y otras clases más subalternas». Así, en 1854 es designado miembro de la comisión encargada de realizar la nueva organización de los cuerpos de Ingenieros de Caminos, Canales y Minas. Para ello le había cualificado su papel preponderante en la polémica de las atribuciones profesionales entre arquitectos e ingenieros. Aunque, según parece, llevó a cabo su cometido de una manera satisfactoria, no se llegó a ninguna conclusión⁴⁵. De nuevo se le llama al año siguiente, junto a Carlos M.^a de Castro, José de la Llave, Lucio del Valle, José Almezán y José Joaquín Ibarrola, para formar parte de otra comisión, encargada esta vez de realizar el deslinde de atribuciones entre Arquitectos, Ingenieros y Maestros de Obra⁴⁶.

Para comprender el papel que Zabaleta jugó en la introducción del pensamiento romántico en la arquitectura española, hemos de atender primero a la personalidad de su maestro: Felix Duban, que desde la década de los treinta comienza a practicar un elegante diseño basado en el primer Renacimiento italiano. Básicamente, casi todas las ideas de Duban, muy cercanas a las de Labrousse y Hittorff, son recogidas por Zabaleta para reaparecer después en su etapa española. Arrechea ha señalado además la importancia de la más que probable relación de Zabaleta con Semper en Italia, de quien el primero aprendería la doctrina del clasicismo polícromo, de la que fue primer ferviente defensor en España⁴⁷.

Entre las opciones nacidas al calor de la polémica francesa que enfrentaba a la Academia y a los partidarios del Gótico, Zabaleta se identifica con lo que él mismo denomina «Escuela Ecléctica». En este sentido su artículo, publicado en 1847 en la Revista romántica *El Renacimiento*, con el título «Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Acade-

mia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia», es una auténtica declaración de intenciones, y en él está la base del pensamiento ecléctico español, como algo distinto del historicismo, y más cercano al concepto de eclecticismo que, en palabras de Navascués, «...tomando la historia como punto de partida, intentaba algo inédito a través de una revisión razonada desde una óptica moderna»⁴⁸.

En realidad, el pensamiento estético de Zabaleta se fundamenta sobre una serie de principios que permanecen inalterables a lo largo de su carrera. Por un lado, defiende la necesidad de estudiar todos los estilos arquitectónicos, pensamiento paralelo al de Amador de los Ríos que señalaba como «Todas las épocas tienen para la Historia el mismo interés. Todas las épocas deben estudiarse con la misma profundidad y esmero». Por otra parte, está la búsqueda de la «conveniencia» como «primer elemento de belleza», en base a las condiciones y finalidad de un determinado edificio. Esta idea puede entroncarse con la filosofía de Hume o la de Adam Smith que otorgaban la categoría de lo bello a lo *conveniente, útil y placentero*, igualmente M. J. Guyau señalaba que «la utilidad es el primer grado de belleza»⁴⁹. Por último han de señalarse tanto su defensa del primer renacimiento como fuente de inspiración por «su mayor armonía en los materiales modernos», como la preocupación por la dignidad profesional del arquitecto.

El efecto de todas estas actividades sobre la arquitectura española fue espectacular y puede afirmarse que en los veinte años que van de 1835 a 1856 se produjo un auténtico vuelco, abandonando el neoclasicismo y aceptando el romanticismo. De todo ello se puede hacer responsable a Antonio de Zabaleta, el auténtico introductor del eclecticismo romántico en la Arquitectura española.

45. F. Rojas, *op. cit.*, p. 275.

46. M. Fossas Pi, *Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna*, Barcelona 1872, pp. 83-84.

47. J. Arrechea, *op. cit.*, 1989, p. 68.

48. P. Navascués, *Historia del Arte Hispánico. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, 1979, pp. 74 y ss.

49. D. Hume, *A treatise of human nature*, Edición de la Oxford University Press, 1973, p. 299. A. Smith, *Teoría de los sentimientos morales*, 1759. M. J. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, París, 1884, pp. 17, 75 y ss.

COMITÉ DE HONOR Y COMITÉ ORGANIZADOR	7
SECCIONES DEL CONGRESO	8
PRÓLOGO DEL CONSEJERO	9
PRÓLOGO DE LA PRESIDENTA DEL CONGRESO	11
PRESENTACIÓN	13

MESA I SECCIÓN 1.^a

<i>Centro y periferia en el arte español antiguo y medieval</i> GONZALO M. BORRÁS GUALIS	17
<i>Rodrigo Álvarez de Asturias y la penetración de modelos castellanos en la escultura funeraria bajomedieval asturiana</i> RAQUEL ALONSO ÁLVAREZ	23
<i>Iconos ruso-bizantinos en el museo de la Casa Grande</i> M. ^a PURIFICACIÓN ARANGO	29
<i>Arquitectura signficante en la leyenda de Santa Ana del maestro Sinovas</i> FRANCISCO HORACIO CONTI	33
<i>Arquitectura civil medieval en León: bases históricas para el estudio de la llamada "Torre de doña Berenguela"</i> M. ^a CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO, M. ^a VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA y ALEJANDRO VALDERAS ALONSO	43
<i>Las relaciones artísticas entre la Catedral de Pamplona y el Hospital de Roncesvalles en el siglo XIV</i> CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ	49
<i>La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana</i> ISABEL M. FRONTÓN SIMÓN	55
<i>La arquitectura tardorrománica y protogótica en Extremadura</i> FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN	63
<i>Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico</i> AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ	73
<i>Reinard de Fonoll y el gótico flamígero en Cataluña</i> EMMA LIAÑO MARTÍNEZ	81
<i>Relieves dorsales de la sillería baja del Coro de la Catedral de Plasencia</i> M. ^a EVANGELINA MUÑOZ SANTOS	87
<i>Bizantismo y difusión de modelos en el Románico periférico</i> DULCE OCÓN ALONSO	95

<i>Una particularidad iconográfica de un menologio románico español. La figuración priapica del mes de febrero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)</i> FRANCISCO JAVIER PÉREZ CARRASCO	103
<i>La expresión artística en la frontera hispano-musulmana. La orden del Temple en Extremadura</i> FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ	109
<i>Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana del estilo internacional y su proyección en el Reino de Valencia</i> JOSEFINA PLANAS BÓDENAS	119
<i>La arquitectura militar en Al-Andalus ¿un arte periférico?</i> AMADOR RUÍBAL RODRÍGUEZ	129
<i>El estilo italo-gótico en Mallorca. La Virgen con el niño en el primer trescientos</i> SEBASTIANA M. ^a SABATER REBASA y LUISA RULLÁN PEÑA	133
<i>Los ventanales y el rosetón de la iglesia de Santa María de Jaraiz de la Vera</i> MARTIRIA SÁNCHEZ LÓPEZ	139
<i>El programa iconográfico religioso desarrollado en la sillería coral de la Catedral de León</i> M. ^a DOLORES TEIJEIRA PABLOS y JAVIER VALLEJO BOZAL	143

SECCIÓN 2.^a

<i>La escuela escultórica de Sevilla y la formación de las escuelas de Ciudad de México y Lima</i> JORGE BERNALES BALLESTEROS	151
<i>El retablo de la ermita de la Virgen de la Antigua en Villarta de los Montes (Badajoz)</i> TEÓFILO ACEDO DÍAZ	163
<i>El seminario de Segovia. Diego Gómez de Sisniega y su aparejador Francisco de Isla (1603-1604)</i> M. ^a BEGOÑA ALONSO RUIZ	167
<i>La influencia hispanoamericana en los diseños zoomórficos de la joyería española</i> AMELIA M. ^a ARANDA HUETE	171
<i>L'obra de Pere Blai a la Selva del Camp i Torredembarra</i> <i>Homenatge a Josep F. Ràfols Fontanals (1889-1965) en el Centenari del seu naixement</i> JOAN BASSEGODA I NONELL	177
<i>Panorama de la escultura extremeña contemporánea</i> MOISÉS BAZÁN DE HUERTA	183
<i>Azulejería valenciana del siglo XVIII en Yecla</i> FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ	193
<i>Sobre una modélica fundación y dotación de un convento carmelitano del siglo XVII en Bilbao</i> PEDRO ECHEVERRÍA GOÑI y JAVIER VÉLEZ CHAURRI	201
<i>La iglesia parroquial de Manzanares. Nuevos datos sobre la arquitectura en el Campo de Calatrava en el siglo XVI</i> JESÚS ESPINO NUÑO	207
<i>Platería mejicana en Guadalajara</i> NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ	213
<i>El castillo-fortaleza y la iglesia barroca de la Antigua Baronía de Chulilla (Valencia)</i> M. ^a ISABEL ESTELA GIMÉNEZ y CARMEN GARCÍA VERDEGUER	219
<i>Juan de Cerecedo, maestro de cantería al servicio de la congregación de Castilla. La paradójica difusión de modelos arquitectónicos en el noroeste peninsular</i> M. ^a PILAR GARCÍA CUETOS	227
<i>Protagonismo e periferia na política artística de D. João V</i> JOSÉ ALBERTO GOMES MACHADO	231

<i>La casa montañesa con Solana y Estragal. Orígenes y configuración de una tipología arquitectónica</i>	
JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ	235
<i>El arte granadino en el siglo XVI: el desfase centro-periferia</i>	
JOSÉ M. GÓMEZ-MORENO CALERA	239
<i>La diócesis como centro periférico de influencia artística: el caso de Astorga en los siglos XVI y XVII</i>	
(Las periferias de la periferia)	
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA	243
<i>La trashumancia y las casas con balcón en esquinas riojanas</i>	
M. ^a DE LOS ÁNGELES DE LAS HERAS Y NÚÑEZ	249
<i>El legado de platería del virrey conde de la Monclova a la parroquia de Zarza la Mayor</i>	
FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA	255
<i>Platería hispanoamericana en Burgos. Modelos y transformaciones en los siglos XVII y XVIII</i>	
LENA SALADINA IGLESIAS ROUCO	259
<i>Plata hispanoamericana en Asturias</i>	
Nuevas aportaciones sobre la platería mexicana	
YAYOI KAWAMURA	263
<i>Los atributos de la pasión en la orfebrería de Marchena</i>	
RICARDO LEÓN MORO	269
<i>A expressão portuense do estilo joanino e a figura de Miguel Francisco da Silva</i>	
NATÁLIA MARINHO FERREIRA ALVES	275
<i>La creación de escuelas locales de dibujo y diseño en el siglo XVIII: el intento fallido de Cáceres</i>	
PILAR DE MIGUEL EGEA	281
<i>El problema de los estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI</i>	
JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ	285
<i>Arte rural castellano: la ermita de Nuestra Señora de Vallehermoso de los Balbases y la ermita de Nuestra Señora de Castil de Vega, pertenecientes a la encomienda sanjuanista de Reinoso</i>	
OLGA PÉREZ MONZÓN	293
<i>Sevilla y su periferia durante el Barroco</i>	
FERNANDO QUILES GARCÍA	297
<i>Asturias y sus «centros» de suministro artístico. Renacimiento y Barroco</i>	
GERMÁN RAMALLO ASENSIO	303
<i>Los contratos de aprendizaje artísticos en Badajoz. 1701-1730</i>	
FERNANDO RUBIO GARCÍA	309
<i>Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe</i>	
M. ^a JESÚS SANZ	317
<i>Notas sobre la pintura del primer tercio del XVI en Palencia</i>	
M. ^a PILAR SILVA MAROTO	323
<i>El grabado xilográfico y las marcas de fábrica de Manresa en la segunda mitad del siglo XVIII</i>	
IMMA SOCIAS BATET	331
<i>Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su intervención en la iglesia de la casa profesa de los jesuitas en Toledo</i>	
DIEGO SUÁREZ QUEVEDO	337
<i>Confrontación de lenguajes barrocos en los proyectos de la Catedral Nova de Lleida</i>	
FREDERIC VILÀ I TORNOS	343

<i>El primer Renacimiento galaico-portugués: influjos mutuos</i> M. ^a DOLORES VILA JATO	351
<i>Palencia en el Renacimiento. El desarrollo arquitectónico de un centro artístico secundario</i> MIGUEL ÁNGEL ZALAMA	357
<i>Juan Alfonso de Ladera y la influencia portuguesa en la arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII</i> CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ y FRANCISCO TEJADA VIZUETE	361

SECCIÓN 3.^a

<i>Problema centro-periferia en los siglos XIX y XX</i> MIREIA FREIXA y M. ^a DEL CARMEN PENA	371
<i>Wolf Vostell</i> <i>Un Arte del "Centro" y un Museo en la "Periferia"</i> JOSÉ ANTONIO AGÚNDEZ GARCÍA	385
<i>Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras: ¿un caso periférico?</i> <i>La Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones</i> MANUELA ALONSO LAZA	391
<i>Vanguardia o periferia. Segovia 1980-1990</i> M. ^a DEL MAR ANGUERA GUAL y KARINA MAROTTA PERAMOS	395
<i>Exposiciones artísticas en Badajoz: ateneo pacense 1904-1938</i> CARMEN ARAYA IGLESIAS	399
<i>La colonia artística de muros de Nalón</i> JAVIER BARÓN THAIDIGSMANN	405
<i>Costumbrismo y realismo en la obra de José Benlliure Gil (1855-1937)</i> VICTORIA BONET SOLVES	411
<i>El dibujo del natural como estudio preliminar al desarrollo de la obra pictórica a finales del siglo XIX y comienzos del XX; estudio especial en el caso de Sorolla</i> LUZ BUELGA LASTRA	415
<i>Granada y su contribución al arte español de posguerra</i> M. ^a ISABEL CABRERA GARCÍA	421
<i>Los géneros artísticos en la pintura almeriense: 1875-1936</i> LOLA CAPARRÓS MASEGOSA	427
<i>La renovación del libro en Galicia (1920-1936): Anxel Casal, Castelao y Seoane, tres figuras fundamentales</i> M. ^a VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS	433
<i>J. Pinazo Martínez (1889-1933), un pintor ecléctico entre el academicismo y la vanguardia</i> XESQUI CASTAÑAR LÓPEZ	441
<i>Reflexiones sobre la arquitectura de los pozos de nieve de la Corona de Castilla, siglos XVI-XIX</i> PILAR CORELLA	447
<i>El eclecticismo, invariante de la arquitectura canaria</i> ALBERTO DARÍAS PRÍNCIPE	453
<i>Notas sobre la pintura de la primera mitad del siglo XX en Jaén</i> CARMEN EISMAN LASAGA	461
<i>Los intérpretes del arte modernista en Novelda</i> IRENE GARCÍA ANTÓN	467
<i>Crisis de la arquitectura religiosa en la época isabelina: medidas legales para la construcción y reparación de templos en el arzobispado de Granada</i> ESPERANZA GUILLÉN MARCOS	473

<i>La arquitectura neogótica en Las Palmas de Gran Canaria durante el ochocientos</i> M. ^a DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO	479
<i>La pintura vasca contemporánea</i> M. ^a JOSÉ HERNANDO RUBIO JAUREGUI	485
<i>Nueva figuración y consumo: la Medina del zoco</i> FRANCISCO RAFAEL LUQUE GARCÍA	491
<i>Notas sobre los diseños de autores españoles conservados en la Academia de San Lucas de Roma</i> VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ	497
<i>La actuación de la academia en la periferia: los proyectos de Mateo Medina para la iglesia parroquial de Vacarissas, en Manresa</i> ÁFRICA MARTÍNEZ MEDINA	503
<i>A propósito de lo periférico en la vanguardia española</i> (La oposición entre Salvador Dalí y Sebastià Gasch.) JOAN M. MINGUET BATLLORI	507
<i>Pintura y orfebrería setecentista americana en Arabal (Sevilla)</i> JOSÉ M. ^a MORILLAS ALCÁZAR	511
<i>Modernismo ecléctico aislado en una mansión de Novelda (Alicante)</i> DORA NICOLÁS GÓMEZ	515
<i>Ejemplos de la arquitectura residencial mirobrigense en el primer tercio del siglo XX</i> M. ^a TERESA PALIZA MONDUATE y JOSÉ RAMÓN NIETO GONZÁLEZ	521
<i>El parque "Rusia", un jardín de recreo en el "Madrid moderno" de finales del siglo XIX</i> ANA ISABEL SUÁREZ PERALES	529
<i>El muro de Berlín/arte efímero</i> MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL	533
<i>La introducción de la litografía en Cataluña: sus relaciones con París y Madrid</i> ROSA MARÍA SUBIRANA REBULL	537
<i>Camillo Sitte en la cultura arquitectónica mallorquina</i> MIGUEL SEGUÍ AZNAR	543
<i>La arquitectura regionalista en la ciudad de Valencia (1900-1936)</i> AMADEO SERRA DESFILIS	547
<i>La ideología artística de Ramón Martí Alsina</i> JOAN-RAMÓN TRIADÓ TUR	551
<i>El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid</i> ELISEO TRENC BALLESTER	557
<i>Artistas catalanes en las exposiciones nacionales (1884-1908)</i> AURORA PÉREZ SANTAMARÍA	561
<i>Tradición y renovación en la pintura sevillana de entresiglos (1880-1930)</i> GERARDO PÉREZ CALERO	567
<i>La pintura de la realidad en el siglo XIX: dos ejemplos de paisaje valenciano</i> M. ^a JESÚS PIQUERAS GÓMEZ	569
<i>Evolución de la estatuaría civil en las Palmas de Gran Canaria: siglos XIX y XX</i> ANA QUESADA ACOSTA	573
<i>París y los pintores románticos españoles</i> CARLOS REYERO	579
<i>Los albores del siglo XIX: escultores catalanes pensionados en Roma</i> ANNA RIERA I MORA	585

<i>Las exposiciones permanentes de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX</i>	
VICENTE M. ^a ROIG CONDOMINA	591
<i>Jorge de Oteiza. Un propósito de modernidad</i>	
MANUEL ALBERTO ROSALES BARRIOS	595
<i>Antonio de Zabaleta y la introducción del pensamiento ecléctico en la arquitectura española</i>	
LUIS SAZATORNIL RUIZ	599