

VII CEHA

Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes



**ACTAS
Mesa I**

**MURCIA
1 9 8 8**

Universidad de Murcia

VII CEHA

Congreso Español de Historia del Arte

Presidente del Congreso:

D. Cristóbal Belda Navarro

Vicepresidente:

D.^a Cristina Gutiérrez-Cortines Corral

Secretaria:

D.^a M.^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll

VII CEHA

Murcia, 1988

ACTAS

Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)

Presidente:

D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez

Vicepresidente:

D. Pedro Segado Bravo

Secretario:

D. José Carlos Agüera Ros

Universidad de Murcia

© VII CEHA
Universidad de Murcia
I.S.B.N.: 84-7684-371-2
Depósito Legal: MU-2369-1992
Edición de: Compobell, S. L. Murcia

ÍNDICE

Cientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano	15
<i>Joaquín Yarza Luaces</i>	
SIGLO XV	
La nobleza asturiana bajomedieval y los conventos franciscanos	51
<i>Raquel Alonso Álvarez</i>	
El bordado artístico en Granada: promotores, clientes, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras	59
<i>Carmen Eisman Lasaga</i>	
Los promotores del arte cirterciense en León	67
<i>M.^a Victoria Herráez Ortega y M.^a Concepción Cosmen Alonso</i>	
Martín Périz de Estella, maestro de obras gótico receptor y promotor de encargos artísticos	73
<i>Javier M.^a Martínez de Aguirre Aldaz</i>	
Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa	81
<i>Rocío Sánchez Ameijeiras</i>	
Elementos de la arquitectura de la ciudad: los hospitales medievales en la ciudad de Valencia	87
<i>J. Cecilio Sánchez-Robles Beltrán</i>	
Patronazgos en la catedral de Burgos en el siglo XV	93
<i>Pilar Silva Maroto</i>	
Leyenda y realidad del patronazgo regio en la arquitectura medieval abulense de los siglos XII y XIII	101
<i>M.^a Margarita Vila Da Vila</i>	
SIGLO XVI	
El mecenazgo nobiliar de Extremadura en el S. XVI y su sensibilidad renacentista	113
<i>Salvador Andrés Ordax</i>	
El patronazgo en el arte del renacimiento en Cantabria	123
<i>Miguel Ángel Aramburu-Zabala</i>	

Noticias inéditas sobre Manuel Denis y la difusión del tratado <i>de la pintura antigua</i> de Francisco de Holanda en el siglo XVI	127
<i>Selina Blasco Castiñeyra</i>	
El mecenazgo artístico de Johan de Egufá en la Estella del primer tercio del siglo XVI y la obra del entallador Maestre Terín	139
<i>Pedro L. Echeverría Goñi</i>	
Patronos, promotores y clientes de los maestros rejeros en el siglo XVI	151
<i>Amelia Gallego de Miguel</i>	
El auge del coleccionismo en Mallorca durante los siglos XVI y XVII	161
<i>Mercedes Gambús Sáiz</i>	
El obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559), promotor de la arquitectura diocesana	167
<i>Florencio-Javier García Mogollón</i>	
Un promotor y mecenas del siglo XVI en Extremadura: el obispo Vargas de Carvajal, de Plasencia .	179
<i>Juan García-Murga Alcántara</i>	
Toledo y el coleccionismo a finales del siglo XVI	185
<i>Inmaculada Cerrillo Rubio e Ignacio Gil-Díez Usandizaga</i>	
Fernán López de Escoriaza. Mentor y humanista en el contexto cultural del siglo XVI	189
<i>Jesús María González de Zárate</i>	
La Universidad de Oñate. Reflejo del sentir humanístico de su fundador Rodrigo Mercado Zuazola ..	195
<i>Jesús María González de Zárate</i>	
Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela	205
<i>Fernando Marías y Agustín Bustamante</i>	
D. Martín de Salinas, político y mecenas en el panorama artístico del S. XVI	217
<i>M.ª Ángeles Martín Miguel</i>	
La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI	223
<i>Milagros Isabel Rodríguez Quintana</i>	
Los Sotomayor grandes señores y mecenas en los siglos XV-XVI	235
<i>Amador Ruibal Rodríguez</i>	
Un castillo-palacio de los Sotomayor: Herrera del Duque	239
<i>Amador Ruibal Rodríguez</i>	
Una utopía de las ciencias españolas a fines del siglo XVI. Las pinturas al fresco de Pellegrino Pellegrini en la Biblioteca de El Escorial	245
<i>Michael Scholz-Hänsel</i>	
Un ejemplo de promotores de arte: los propietarios de la torre-palacio de Uriarte, en Lequeitio	249
<i>Jaione Velilla Iriondo</i>	

Contrato, deudas e irregularidades en la gestión parroquial: Martín de Oma en la Iglesia del Salvador de Caraca	265
<i>Cristina Gutiérrez-Cortines Corral y Adolfo de la Hera Ibáñez</i>	
SIGLO XVII	
Contribución al estudio del coleccionismo nobiliario madrileño de la primera mitad del siglo XVII: el inventario de los bienes de la Condesa de Oñate	277
<i>Marta Cuadrado Sánchez</i>	
Investigación sobre Pau Ignasi de Dalmases y su relación como patrono de la Escalera del Palacio Dalmases	283
<i>María José Fernández García</i>	
Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada	293
<i>José Manuel Gómez-Moreno Calera</i>	
Puntualizaciones sobre el patronazgo artístico del arzobispo Manuel Arias. La colegial de Jerez de la Frontera	299
<i>Francisco Herrera García</i>	
Arte y clientela popular en el Barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial onubense	305
<i>Manuel José de Lara Ródenas</i>	
Las colecciones de pintura del palacio del infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII	325
<i>José Miguel Muñoz Jiménez</i>	
Patronos artísticos en el Barroco de Cantabria: una propuesta para su clasificación	333
<i>Julio J. Polo Sánchez</i>	
El patronazgo artístico de Don Rodrigo Calderón	337
<i>J. J. Martín González</i>	
Valdés Leal, el vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses	341
<i>Manuel Pérez Lozano</i>	
Aspectos artísticos de un patronazgo madrileño del siglo XVII. Don Fernando Ruiz de Contreras y la capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás	351
<i>María Fernanda Puerta Rosell</i>	
El particular caso de las capillas palaciegas en la arquitectura barroca asturiana	359
<i>Germán A. Ramallo Asensio</i>	
El Álbum de Muestras Abadal de la Biblioteca de Catalunya	373
<i>Inma Socías Batet</i>	
Zurbarán en el monasterio de Santa Paula de Sevilla: Francisco Cubrián, un pintor inexistente	385
<i>María Ángeles Toajas Roger</i>	
El mecenazgo de Alberta Barrasa y la Inmaculada de Gregorio Fernández en Miranda de Ebro	397
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	

Patronato de los condes de Cocentaina en el convento de la Virgen del Milagro	403
<i>Inmaculada Vidal Bernabé</i>	
Patronazgo de la familia Pérez de Meca en los siglos XVII-XVIII. El convento de San Diego de Lorca	413
<i>Pedro Segado Bravo</i>	
D. Alonso Mexía de Tovar: apuntes sobre un obispo mecenas en el primer tercio del siglo XVII	421
<i>Miguel Ángel González García</i>	
D. Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como embajador ante la Santa Sede	431
<i>José Carlos Agüera Ros</i>	
SIGLO XVIII	
Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova	437
<i>José Luis Barrio Moya y Rosa López Torrijos</i>	
Mecenazgo musical del Infante Don Luis de Borbón y Farnesio	443
<i>José Rogelio Buendía y María del Rosario Peña Lázaro</i>	
Cambio de patronato de una capilla en la iglesia del convento de Santo Domingo de Murcia	453
<i>María Rosario Caballero Carrillo</i>	
Un mecenas de la ilustración, el Cardenal Despuig	459
<i>Catalina Cantarellas Camps</i>	
Los marqueses de Dos Aguas, de Valencia, mecenas de las artes	465
<i>Francisco Javier Delicado Martínez y Susana Vilaplana Sanchís</i>	
Donaciones de platería en la provincia de Guadalajara	475
<i>Natividad Esteban López</i>	
Las ocultas ideas de clientes, patronos y arquitecto en la construcción de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza	483
<i>Juan Francisco Esteban Lorente</i>	
Arte religioso y mecenazgo popular en la villa de Huelva (1701-1740)	495
<i>David González Cruz</i>	
La Real Casa de Misericordia de Tudela, un buen exponente de las ideas ilustradas	503
<i>María Larumbe Martín</i>	
El Marqués de Yranda y el coleccionismo de muebles y objetos suntuarios a la moda en tiempos de Carlos III	507
<i>Ángel López Castán</i>	
Promoción, mecenazgo y cambio en la arquitectura religiosa de Gran Canaria, siglo XVIII	519
<i>Juan Sebastián López García</i>	
Las cofradías asturianas y el arte en el siglo XVIII	531
<i>Roberto J. López López</i>	

El Convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona, Santuario Dominicó	541
<i>Aurora Pérez Santamaría</i>	
La clientela de los pintores sevillanos en la primera mitad del siglo XVIII	551
<i>Fernando Quiles García</i>	
Las «Memorias Históricas» y el «Libro del Consulado», de Antonio de Capmany. Relaciones entre el promotor y los artistas encargados de su ilustración (1779-1792)	557
<i>Rosa M.^a Subirana Rebull</i>	
Génesis, desarrollo y vicisitudes en la realización de los candelabros de Joan Matons, para la Catedral de Palma de Mallorca	565
<i>Joan-Ramon Triadó Tur</i>	
Jovellanos «aficionado». Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España	571
<i>Juan Pablo Wert Ortega</i>	
El patronato del Conde de Miranda en la Iglesia Colegial de Peñaranda de Duero 1728-1732	581
<i>M.^a José Zaparaín Yáñez</i>	
SIGLO XIX	
El indiano como promotor y cliente de la arquitectura. Asturias 1870-1930	589
<i>Covadonga Álvarez Quintana</i>	
Los clientes de Leonardo Alenza	595
<i>José Domingo Delgado Bedmar</i>	
Dos ejemplos de mecenazgo arquitectónico en Galicia: Don Eusebio Da Guarda (1823-1897) y Doña Ángela Santamarina (1864-1956)	599
<i>Xosé Fernández Fernández</i>	
Arquitectura y ciudad. La ilustración en Canarias y el nuevo ideal estético	613
<i>Francisco José Galante Gómez</i>	
Los clientes de José Izquierdo Mestres en las provincias de Murcia y Alicante	621
<i>Irene García Antón</i>	
El cambio de clientes en el siglo XIX: El arte como mercancía. Consecuencias	625
<i>Jesús Gutiérrez Burón</i>	
Arquitectura inglesa en Canarias: pautas de comportamiento	633
<i>A. Sebastián Hernández Gutiérrez</i>	
El indiano como mecenas	639
<i>M.^a Cruz Morales Saro</i>	
Un nuevo mecenazgo: la burguesía almeriense del siglo XIX	645
<i>M.^a del Mar Nicolás Martínez</i>	

Notas acerca de las relaciones artísticas entre el mecenas Marqués de Valmar y el pintor sevillano Valeriano D. Bécquer	651
<i>Gerardo Pérez Calero</i>	
Colaboración Homar-Pey en la casa Lleó Morera de Barcelona	653
<i>Magdala Pey i Casanovas y Neus Juárez i Colomé</i>	
Los Larios y la transformación de Málaga en el siglo XIX	661
<i>Fco. José Rodríguez Marín</i>	
La exposición permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX	675
<i>Vicente M. Roig Condomina</i>	
La casa Busquets, artesanos al servicio de la burguesía	681
<i>Teresa-M. Sala García</i>	
Coleccionismo en Málaga en el siglo XIX. Del modelo tradicional a los nuevos intereses	687
<i>Teresa Saúret Guerrero</i>	
Una morada según el status social del cliente	693
<i>Trinidad Simo Terol</i>	
Arquitectura y beneficencia en torno a 1900	703
<i>Elvira Tornés Granados</i>	
La sociedad de «El fomento de la pintura y escultura (1876-1904). Aportación para el estudio del mercado pictórico y transformación de la clientela en el último tercio del siglo XIX en Mallorca	709
<i>Príamo Villalonga de Cantos</i>	
SIGLO XX	
Grupos financieros e imagen de la ciudad: el Paseo de la Castellana en Madrid	717
<i>Aida Anguiano de Miguel</i>	
Un ejemplo de mecenazgo en la plástica contemporánea del País Vasco: el Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Orbegozo	725
<i>Santiago Arcediano Salazar</i>	
Aspectos sobre el mecenazgo en el País Vasco en época contemporánea: Lorenzo Rolland y Parè y el monasterio carmelitano de Betono (Álava)	729
<i>Virgilio Bermejo Vega</i>	
El problema de las artes suntuarias entre la industria y el artesanado. Una lectura de las artes decorativas en el modernismo catalán	735
<i>Mireia Freixa</i>	
La banca, una clientela tradicional y conservadora	741
<i>Carmen Giménez Serrano</i>	
El ayuntamiento como promotor de los nuevos parques de Barcelona	749
<i>M.^a Carmen Grandas Sagarra</i>	

Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte	755
<i>Ángel Monlleó y Galcerà</i>	
La consideración del cliente en la teoría arquitectónica de algunos maestros del movimiento moderno	765
<i>José Morata Socías</i>	
Breves consideraciones sobre el papel de la iglesia en el panorama artístico del gobierno de Franco hasta 1939	771
<i>Ángel Alfonso Santamaría Barnola</i>	
Papel de la galería René Metras en Barcelona de 1960 a 1984	775
<i>Milagros Torres López</i>	
«Fernando Zóbel, un mecenas del siglo XX»	779
<i>M.^a Ángeles Villalba Salvador</i>	

CLIENTES, PROMOTORES Y MECENAS EN EL ARTE MEDIEVAL HISPANO

Joaquín Yarza Luaces

Ante la exigencia de presentar una visión general sobre los responsables de la producción que hoy llamamos artística, que tenga en cuenta las diversas circunstancias que rodean el encargo, asaltan las dudas sobre la validez de los resultados. Se debe esto a las dificultades derivadas de esas simplificaciones que son la síntesis, algo engañosas y empobrecedoras y que parecen falsas cuando se comprueban a microescala. Pero, muy especialmente, a la escasez de análisis previos que proporcionan, al menos, un material de estudio. Y entre éstos es menor aún el número de los que se han planteado con un cierto método, que sirva de pauta o se preste al debate. Es claro que son muchas las preguntas que se deben hacer, no una sola, como es frecuente, aunque la mayoría queden sin respuesta convincente o aceptablemente probada.

Es la Edad Media un largo período en el que se da una notable paradoja, ajena al mundo actual: Las obras que llamamos artísticas fueron mucho más importantes y tuvieron una incidencia mayor en la vida de los hombres, del que tienen hoy en día, causando incluso estupor a veces y llegando a alcanzar costes económicos muy altos. Inversamente, ni fueron consideradas especialmente desde una perspectiva que, de un modo ambiguo, designamos como estética, ni se valoró apenas el papel que en ella jugaron sus autores materiales, los artesanos, a los que hemos rebautizado con el más reciente nombre de artistas. Si bien hay otros, el motivo principal de esta situación está en el poder del que encarga las obras de acuerdo con la sociedad en la que vive.

A pesar del reconocimiento de este protagonismo, no ha habido acuerdo a la hora de designar el nombre que le corresponde. Se habla de mecenazgo, empleando un término de venerable origen. Pero, dudando de su validez, también se recurre a otros: cliente, comitente, promotor, patrón, etc. Por ello entiendo que es conveniente una pequeña reflexión sobre lo adecuado del uso de uno u otro en el ámbito cronológico que nos corresponde.

¿CLIENTES, PROMOTORES O MECENAS?

El título exacto de mi ponencia vino marcado por el que se dio a uno de los dos grandes temas del congreso. Tal vez referido a la Edad Media hubiera preferido otro, porque, a mi juicio, el más generalizado de los términos con que se designa a los que encargaron las más importantes obras es el que menos les conviene. Convirtiendo en común el nombre de aquel Mecenazgo de época augústea, se quiere designar así a aquella persona con cierto poder y riqueza que protege y ayuda a un artista en particular, a los artistas e intelectuales en general o, también, al que desarrolla un tipo de trabajo indeterminado, pero que se acepta que comporta algún resultado positivo. Únicamente de la definición resulta meridianamente claro que son muy escasos estos personajes. No obstante, dándole un sentido más amplio a la palabra, incluyendo, por ejemplo, a los que tienen una cierta sensibilidad ante las formas artísticas y demuestran aprecio ante la obra de alguien, adquiriéndola y colaborando de este modo al pleno ejercicio de su actividad, es fácil incrementar el número de mecenazgos. Pero aún así, ¿hay mecenazgos entonces? Parece que se requiere en estas circunstancias un respeto no sólo por la obra sino por su artífice. La Edad Media, como buena parte de la Moderna, por mucho que se diga lo contrario de

un modo excesivamente mecánico, tuvo escaso aprecio por estas criaturas. Pero es que, además, hizo uso de sus habilidades por diversas razones entre las que un cierto sentido del gusto fue una de las menores o faltó por completo. Cuando Suger de Saint Denis redacta los escritos con los que quería justificar sus obras, demuestra un fino espíritu y sensibilidad ante ellas, hasta el punto de que desde Panofsky a von Simson se ha recurrido a él para definir la estética del gótico diáfano del siglo XIII. Sin embargo, no hay alusión a aquellos que hicieron para su disfrute y su visión anagógica estas piezas tan amorosamente descritas. El responsable principal es el mismo Suger. En estas condiciones, difícilmente sería apropiado calificarlo como *mecenas*. Sin embargo, para algunos es uno de los grandes mecenas medievales. En definitiva, considero que estamos ante un término que sólo con una extrema generosidad semántica conviene a personas de entonces. Diría que, incluso, aún menos a gentes hispanas. En Francia, un gran señor como Jean de Berry o, tal vez más, el menos afortunado rey René de Anjou están entre los que con mayor razón son acreedores a este calificativo. ¿Cuántos en los reinos peninsulares se encuentran en pareja situación?¹.

La palabra *promotor* ha arraigado mucho en la sociedad actual y su empleo abarca actividades muy diversas, bajo un común denominador: es el que promueve, incluso el que financia o el que consigue los medios de financiación, en definitiva, el que gestiona algo. Es un término muy amplio, que no compromete a aquél al que se aplica en ninguna intención o por el contrario, no excluye la posibilidad de ninguna. Por otra parte, lleva implícita una idea de iniciativa que, en ciertos momentos, permitirían decir de algunos grandes promotores que se constituyen en mecenas. Parece aproximarse mucho menos al cliente, que escoge, compra, pero posee menor capacidad de gestión, en tanto que tal.

Entiendo que encaja perfectamente con el comportamiento de una buena parte de los principales personajes medievales que emprenden grandes obras, aunque haya que completar su perfil con otra denominación parcial que explicita sus intenciones. Gran promotor es el obispo Mauricio de Burgos, que inicia la nueva catedral gótica de la sede que preside, como lo son el rey Alfonso X el Sabio o Álvaro de Luna, aunque probablemente les guíen distintos propósitos.

Sin embargo, diría que, la frecuencia con que se usa en nuestros días y las personas tan diferentes a las que se aplica, le hacen sospechoso a quienes lo traen a colación para designar a los proyectistas de grandes o costosas empresas artísticas. A esto se une negativamente esa cierta vaguedad no comprometida que comporta. Insisto, no obstante, que, a mi juicio, es el que conviene en mayor número de casos medievales.

También *patrón* o *patrono* se ha usado con cierta normalidad. Las dos ideas básicas que están implícitas en él, son las de superioridad (moral, de autoridad, etc.) respecto a otro, y la de ayuda, defensa, protección, de éste. No siempre la traducción literal del término de otra lengua es absolutamente correcta. En un trabajo notable sobre los primeros Médici, Gombrich los calificaba de «patrons», explicando, según el diccionario de Oxford, que se trata de aquellos que ofrecen apoyo a la causa de alguien a través de su influencia. No es muy distinto el significado propio del término español. Sin embargo, el traductor al castellano prefirió cambiarlo por «mecenas». Del mismo nombre se sirve Haskell para hablar de la conexión entre artistas y personas que encargan sus obras².

Tanto la relación de superior a inferior, como la de ayuda, posible porque se hace desde un poder más alto, es aplicable a una mentalidad medieval, pero se adecúa menos a las relaciones entre patrono y artista. Existe una superioridad reconocida por ambas partes, pero es mucho más dudosa la intención de ayuda. El origen de

1 Encuentro enormemente significativo que Haskell, Francis: *Mecenatismo e Patronato*, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venecia-Roma, vol. VIII, 1958, col. 941, proponga ampliar el significado del término mecenazgo para incluir en él a todos los que encargan obras o tienen relación con los artistas, pero que años más tarde titule su fundamental trabajo: *Patrons and Painters* (1963) (Traducción castellana de la segunda edición, *Patrones y pintores*, Madrid, 1984). Sin embargo, se refiere al barroco italiano, época en la que es más visible el aprecio por el artista, aunque, como muy bien dice, éste ha dado un pequeño paso atrás en su consideración intelectual desde el pleno renacimiento.

2 Fue el título original de GOMBRICH, E. H.: *The Early Medici as patrons of art. A survey of primary sources* (1960), recogido luego en *Norm and Form*, Londres, 1966, pp. 35 y ss. La traducción castellana de Remigio Gómez Díaz, Madrid, 1984, pp. 79 y ss., lo simplifica y modifica el matiz: *El mecenazgo de los primeros Médici*. Un caso que resulta chusco y pone de manifiesto que muchas veces los traductores desconocen el lenguaje específico de la materia que traducen, en la edición castellana de una obra notable, aunque parece haber pasado bastante desapercibida en España: CASTELNUOVO, Enrico: *Arte, industria y revolución*, Barcelona, 1988. Para designar a los que encargan las obras utiliza la palabra «apoderado». Así que los promotores, mecenas o patronos, son los «apoderados». (En el artículo *Para una historia social del arte II*, pp. 61 y ss., aparecido originalmente en «Paragone», 1977).

la palabra es latino («patronus») y se emplea ya desde Ennio para designar al protector de los plebeyos y, luego, al defensor y protector de la justicia. Llega a tener connotaciones menos nobles, con las que enmascara el puro dominio de un ser sobre otro, pero persiste el matiz de ayuda o protección. Por eso último se ha utilizado muchísimo en relación a los santos, y no en menor medida en los siglos medievales³. Tanto entre los romanos, como en lo que afecta a los santos, esta superioridad del patrón se manifiesta positivamente como beneficio de éste sobre el otro, pero siempre realizado de modo consciente. Entre patrón y artista esta situación se puede encontrar, por ejemplo, en el siglo XVII, pero se sobreentiende que el artista responde con su obra, que es algo asimismo apreciado por el patrón. En la Edad Media es más difícil que, en un encargo, el patrón crea que ayuda generosamente al artista y que recibe algo importante a cambio. En definitiva, entiendo que *patrón* conviene más a otras épocas que a la Edad Media, y aún entonces es necesario matizar su uso. En este sentido es meridiana la claridad con que lo expresa Gombrich en su citado artículo.

Menos apropiado es el apelativo de *comitente*, utilizado a veces en Italia, sin abandono de otros, más que en nuestro país⁴. Diría que entre las diversas acepciones que derivan del latín «committere», la que se acerca más es la que implica idea de ejecución o realización. De esta manera el *comitente* es más el que realiza o comete algo, que el que encarga a otros que lo lleven a cabo. Personalmente desecho su uso por poco claro o, incluso, inapropiado.

Por fin, una última mención al *cliente*. Lo más curioso es el cambio que el significado de esta palabra ha sufrido desde su origen latino. «Cliens» era el protegido del «patronus», y con un significado similar llega a la Alta Edad Media. De este modo el artista sería el cliente del patrono que le ayuda, pero del que depende. Sin embargo, existe hoy otra acepción: el cliente es el que adquiere por compra algo de otro. Si esta relación no es ocasional, sino frecuente se suele decir que es un buen cliente. Pero también el término sin calificativo sirve para designar al comprador habitual de un vendedor, mientras la compra ocasional no le da tal título. Con un matiz o sin él, olvidando el origen y significado primero, es aplicable a quien compra la obra de un artista. Como se entiende, el cliente, en tanto que tal, no es promotor y es distinto del patrono, aunque éste puede proteger al artista comprando sus obras con frecuencia.

Los clientes, entendidos en sentido actual, como tales, se limitan a adquirir algo que, se supone, les conviene. Esta conveniencia presenta múltiples variantes. En el mundo medieval, se puede afirmar, en líneas generales, que los grandes señores (incluidos los monarcas) o los altos prelados e instituciones de la Iglesia, son generalmente más promotores que clientes. Sin embargo, en la Baja Edad Media, cuando la burguesía adquiere una cierta importancia en las ciudades o cuando los parroquianos se reúnen como tales, se convierten en eventuales clientes de ciertos artistas, más que promotores, como luego trataré de indicar.

En definitiva, que todos los términos comentados poseen su especificidad y no son necesariamente excluyentes entre sí en todos los casos. Referidos a su uso en la Edad Media hispana, *promotor* y *cliente*, parece que suelen convenir más que los otros, pero no se desecha que pueda emplearse ocasionalmente el de *mecenas* y, algo más, el de *patrón*⁵.

3 Ver en este sentido un cierto equívoco en el contenido de las actas de una reunión de estudiosos, que tratan del patronazgo de los santos, pero mezclado con el de las obras plásticas que se encargan en relación a ellos: *Patronage and Public in the Trecento* (Symposium St. Lambrecht, 1984), Florencia, 1986.

4 Por ejemplo, SETTIS, Salvatore: *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, en *Storia d'Italia Einaudi*, Annali IV, Turín, 1981.

5 La bibliografía sobre el alcance de todos estos términos no es muy amplia en lo que se refiere a discutir el valor de uno u otro. No obstante, enviamos en primer lugar a los dos trabajos de HASSELL citados en la nota 1, así como al artículo de E. H. GOMBRICH de la nota 2. En la misma línea es especialmente interesante el doble estudio de Enrico CASTELNUOVO, tanto sobre los clientes y la amplia bibliografía comentada, como sobre el público al que van dedicadas las obras. Ya este autor había tocado el tema en el estudio que le dio a conocer internacionalmente, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Turín, 1962, p. 14, (nueva ed., 1991) donde trataba además de definir las características que debían tener estos patrones o promotores. Indicaba que era importante que dispusieran de medios económicos, que poseyeran un cierto gusto artístico y que habían de estar animados por una intención no artística que está en relación con la función de la obra que encargan. Entre los estudiosos que tratan el asunto, no tanto en lo que afecta a la terminología, sino a la intencionalidad del encargo, es muy importante, aunque hayan sido discutidos algunos de sus resultados por una aplicación algo rígida del materialismo histórico, la gran obra de ANTAL, F.: *Florentine painting and its social background*, Londres, 1947. Se tradujo al castellano, felizmente, pero con un éxito muy relativo, debido seguramente al momento en que se hizo, por formar parte de una colección de historia, y por el poco aprecio en que la tuvo su traductor, Gaya Nuño (*El mundo florentino*, Madrid, 1963). Por no citar sino otros tres títulos interesantes, desde esta perspectiva, valgan los siguientes: M. MONTIAS, John: *Artists and patrons in Delft*, Princeton, 1982, centrado en el siglo XVII y con un capítulo importante sobre clientes y coleccionistas. MACREARY, S. y THOMSON, F. H. (eds.): *Art and patronage in the english romanesque*, Londres, 1986, aunque no todos los autores cumplen

Tal vez sería conveniente aludir a una actividad que, siendo muy propia de otras épocas, no llegó a faltar en la Edad Media: el coleccionismo. Aunque poco tiene que ver el coleccionista de pintura o de obras artísticas posteriores, con el personaje medieval que reunía todo tipo de objetos, entre los que había piezas de orfebrería y aún pinturas, al lado de lo más inesperado, desde cuernos de unicornio, hasta reliquias extravagantes. Mejor conocido fuera de los reinos peninsulares, ese *coleccionista* también existió en ellos. Mientras en los otros casos hay que definir el alcance de cada denominación, en tanto que son confusos o se utilizan con confusión, esta nueva figura es clara.

La reciente historia del arte en España se ha hecho sensible ante el problema del promotor o patrón. No es la primera vez que una sección de algún simposio o congreso de la disciplina se dedica a ello. En 1981, el II Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Zaragoza, dedicó una de las suyas al mecenazgo. Al concluir, se abrió un debate sobre el correcto uso de tal término y, como consecuencia de lo que en él se dijo, se amplió el título hasta convertirlo en «Clientela, promoción y mecenazgo en el arte aragonés»⁶. Pero el título primero es revelador de una actitud más generalizada: se considera que cualquier relación entre el que encarga y el artista es mecenazgo. De esta manera se dejan de lado todas las cuestiones que afectan al tipo de contacto entre ambos, a los motivos que llevan a alguien a encargar una obra, a la posibilidad de que exista un cierto gusto o algún tipo de preparación en el cliente, etc. Sencillamente, un estudio tras otro se limita a presentar una documentación según la cual un personaje destacado, sin que sepamos por qué, encarga una serie más o menos importante de obras a uno o varios artistas, sin que tampoco se mencione si existe una elección consciente de este artista, etc.

En definitiva, que, a mi juicio, es bastante frecuente que se proceda sin un método explícito o implícito a la hora de enfrentarse al asunto. Por ello, ni aún se habla de la conveniencia de hacer uso de un vocablo o de otro y se recurre prácticamente siempre al tópico del mecenazgo⁷.

LOS PROTAGONISTAS

La Edad Media es muy larga y los datos menos abundantes de lo que sería de desear. Por ello he de indicar que, sin renunciar a alusiones a las épocas anteriores, centraré mi introducción en los siglos del gótico⁸.

Desde luego son muchos los protagonistas a los que debo referirme. Creo que lo es todo individuo o colectividad que en un momento dado tiene poder político, espiritual o económico para encargar o comprar lo que hoy llamamos obras de arte. A lo largo de la Edad Media varían los comportamientos de unos y otros. Algunos no se constituyen como clientes de los artesanos-artistas hasta bien avanzado el período, como es el

con lo que promete el título. Finalmente, BAXANDALL, Michel: *The limewood sculptors of renaissance Germany*, New Haven-Londres, 1980. Por lo demás, recurrir a las referencias que proporciona CASTELNUOVO, E.: *Arte, industria y revolución*.

6 Publicadas luego las Actas en el «Seminario de Arte Aragonés», XXXII (1981).

7 Una destacada excepción, en la que se elige al menos la palabra mecenazgo después de una discusión sobre su conveniencia, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, 1987, pp. 31 y ss. Sin que se llegue a alguna reflexión sobre los términos a utilizar, existen algunos importantes estudios que de un modo u otro se centran en el cliente y promotor (ver la nota siguiente). Algunos irán citándose en las páginas siguientes. Añadir, los siguientes. En primer lugar, YARZA LUACES, J.: *Baja Edad Media. Los siglos del gótico* (Introducción al arte español), Madrid, 1992, pp. 29-65, donde dedico un capítulo al tema. También, YARZA: *Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos*, En «Ephialte. Lecturas de Historia del Arte», III (1992), pp. 51-70. De igual modo, ESPAÑOL, F.: *La Seu Vella: els seus promotors*, en *La Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1991, pp. 77-92.

8 Dado que me referiré más tangencialmente al asunto, me limito a citar algunos trabajos interesantes al respecto y referidos a esta época anterior. Comenzaré con el antiguo e importante de SCHLUNK, Helmut: *La iglesia de san Julián de los Prados (Oviedo) y la arquitectura de Alfonso el Casto*, en *Estudios sobre la monarquía asturiana* (Oviedo, 1942), Oviedo, 1971², pp. 405-468. En esta línea de valoración de la compleja personalidad del rey Casto, BANGO, Isidro: *L'«Ordo gotorum» et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age*, en «Revue de l'Art», 1985, pp. 9-20, que es el estudio más destacado de este investigador en el terreno que aquí tocamos, aunque en estos momentos prepara un análisis más detallado sobre el papel político-religioso de los reyes asturianos en relación a sus grandes empresas constructivas. Igualmente, entre otros trabajos, MORALEJO, Serafín: *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, en «Compostellanum», XXX, 3-4 (1985), pp. 395-430. Se me permitirá una doble alusión a estudios míos: YARZA, Joaquín: *El obispo Pelayo de Oviedo y el Libro de los Testamentos*, en *Vescovi artisti e vescovi committenti* (Lucca, 1987), en prensa; Idem: *Las miniaturas del Libro de los Testamentos*, en ed. facsímil del *Libro de los Testamentos* con estudio de E. Benito Ruano y mío, a editar en Oviedo.

caso de la burguesía comerciante o de los pequeños artesanos agrupados en cofradías o gremios. Si hablo del cambio de comportamiento a lo largo de un amplio período es porque considero importante indicarlo, ya que en caso contrario se corre el peligro de aceptar académicamente un esquema demasiado rígido, que proviene de ideólogos de tendencia marxista, que han aplicado sin matices modelos de actuación, de acuerdo con lo que se supone que les corresponde como clase, en diversos individuos pertenecientes a un mismo estamento. En realidad, la riqueza de pautas de comportamiento es mayor de la que puede deducirse aplicando el otro método, aunque subyazca siempre una realidad general común.

Un asunto que en modo alguno debe dejarse de lado es el que relaciona promotor y público. Esto es, que, interesados por el primero, el que decide las empresas, puede olvidarse al segundo, al que van destinadas. Por no tener conciencia clara de los diversos mecanismos puestos en marcha entonces se han dicho cosas que tienen poco que ver con la realidad. Ni siempre una obra se hace exclusivamente para el consumo del que la encarga, ni tampoco está destinada a enseñar, convencer o sorprender a otros. Los textos tantas veces señalados de San Bernardo sobre lo que se hace en un monasterio y las obras que dependen de un obispo son muy clarificadores. Ante una visión generalizada del románico, como pensado para los iletrados que no tienen más acceso al pensamiento cristiano que las imágenes, se alza una realidad de múltiples intenciones que explica mejor la riqueza y la complejidad simbólica de ciertos conjuntos, de difícil asimilación para esas masas de fieles escasamente preparadas para entenderlos. Aunque la intención de San Bernardo, en su rigor, era prescindir de la imagen en el interior de los monasterios, interesa más resaltar la doble idea destacada: hay cosas que se hacen para consumo propio y otras que tienen en cuenta a otras personas o, más aún, están especialmente pensadas para ellas.

El propósito que guía a los que destinan ciertas obras a personas distintas de ellos mismos, puede ser muy diverso, desde la pretensión de enseñar al que no sabe, fiando en el impacto de la imagen, hasta la manipulación más descarada, fundada en principios tanto considerados positivos, como negativos. En todo caso, en la Edad Media, no se puede hablar, más que muy indirectamente, de que en estos propósitos se incluya el del disfrute estético de lo que se ofrece o impone. Por el contrario, nada repugna el que este componente tenga un cierto papel cuando el beneficiario principal sea el mismo promotor. Sin ser demasiado radical, es permisible aceptar un componente estético en sentido muy amplio ante la contemplación de una obra importante pensada para impresionar a un cierto público. El asombro, el estupor, la sensación de encontrarse ante algo distinto de lo cotidiano, el deslumbramiento ante la brillantez del color o la luz, son otras tantas reacciones probables de un espectador medieval delante de lo que se le ofrece, y en todo ello hay algo que inconscientemente roza el disfrute estético. Sin embargo, es mucho más inmediata esta sensación en ciertas obras llevadas a cabo para uso personal. Por ejemplo, muchos manuscritos iluminados, que se destinan a un público enormemente restringido, no sólo tienen un uso piadoso, sino que sus adornos, las desenfrenadas «marginalia» o la profusión figurativa van mucho más allá de lo que exige su función, pongamos por caso, devocional. Es un objeto de uso religioso y de seducción visual claro. En definitiva, que esos indefinibles efluvios estéticos son más constantes o claros entre lo que se destina para consumo propio que cuando se busca preferentemente otro espectador.

Concretando un poco más, ¿quiénes son estos promotores, patronos o clientes? ¿Qué tipo de obras encargan o compran? ¿Qué motivos les llevan a hacerlo? ¿A quienes las destinan? ¿Cómo intervienen en los encargos? ¿Hasta qué punto existe un cierto gusto o, más difícilmente, una voluntad estética reflexiva? ¿Son responsables de los cambios de gusto o de la introducción de formas nuevas en los reinos peninsulares? ¿Son exigentes con los artistas desde una perspectiva de calidad? ¿Qué otra relación mantienen con ellos? ¿En qué aprecio les tienen? ¿Imponen sus criterios en lo formal, tanto como en los contenidos? ¿Qué relación hay entre sus medios económicos y la parte que destinan a estos encargos? ¿Controlan o tienen en cuenta el lugar en que se ubicará la obra? ¿En qué medida les condiciona el medio social en que se mueven y que espera algo de ellos en relación a su status? ¿Cuál es la formación intelectual de cada uno o de cada grupo y hasta qué punto incide en lo que exigen a los artistas? ¿Son numerosos los proyectos políticos que se esconden tras las grandes empresas? ¿Influye tanto como los recursos económicos el lugar geográfico de actuación? ¿Qué grupo suele ser más dinámico o abierto? ¿Existe una relación tan directa como tantas veces se pretende entre la situación político-económica y la cuantía o costo de los proyectos artísticos o la realidad es mucho más compleja? ¿Se utiliza en ciertas ocasiones el arte como un modo de evasión de una realidad ingrata? ¿Por el contrario, como también se ha llegado a decir, hacen uso los promotores o clientes del arte como una forma de transgresión o facilitan a otros este recurso? ¿Cuántas veces ciertos empeños de gran coste se han puesto al servicio de una

afirmación personal, más allá de lo que correspondía al promotor socialmente considerado? ¿Refleja fielmente un proyecto la realidad política, social, religiosa, ética, o, por el contrario, está destinado a enmascararla? ¿Existió una programación económica adecuada en las grandes construcciones o en otras obras que la requerían? ¿Cómo se pagó en general a los artesanos, respecto a lo que sucede en cada reino, a quien es el que paga, o a lo que sucede en el extranjero? ¿Favoreció esto o perjudicó al resultado final? ¿Cuáles son los motivos que parecen atraer a un número tan crecido de artistas franceses, flamencos, italianos, ingleses, etc., a la Península? Éstas son algunas de las preguntas que conviene, o hasta es necesario hacer si pretendemos aproximarnos al mundo complejo del encargo y sus protagonistas. Pero, ¿cuántas y cuáles estamos, o más concretamente, estoy en situación de responder? Evidentemente, bastantes quedarán meramente planteadas, pero con la esperanza de que algunas lleguen a contestarse en trabajos posteriores.

Una cuestión última: La función propuesta anteriormente con un número tan crecido de variables, como se deduce de las preguntas, aboca a respuestas parciales que no serán válidas si no se tienen en cuenta todas esas variables. Dicho de otro modo, que el comportamiento del promotor no depende exclusivamente de sus valores de clase o sus disponibilidades económicas, sino de otro sinnúmero de factores, que hay que analizar en cada caso.

Ante la necesidad de hablar de los diferentes protagonistas con un cierto orden, voy a dividirlos, primero en laicos y religiosos. Alguno diría que más correcto sería aludir a los que guerrear (nobles y monarcas), los que rezan (religiosos) y los que trabajan (campesinos, artesanos o mercaderes) y puedo aceptar perfectamente que se procediera así.

Como cabe fácilmente suponer, entre los laicos el papel máximo como promotor, patrono, mecenas y cliente, corresponde al *monarca* y a la casa real. Se puede matizar la afirmación en este o en aquel caso, pero globalmente el peso que tiene la monarquía supera con mucho al de la nobleza y, más aún, al de la burguesía y los pequeños artesanos o agricultores. En algunas épocas va más allá que la Iglesia y los obispos, porque se dan circunstancias que lo exigen. Por ejemplo, en el pequeño reino asturiano del siglo IX, la concentración de poder y recursos en la persona del rey le convierten en el único personaje del reino capaz de emprender una política constructiva de cierto alcance. Es un tiempo en que se tiene la impresión de que esa política depende muy directamente de su voluntad personal. Aunque falta una documentación abundante que pudiera hipotéticamente hacernos ver que respondía a la orientación de un clérigo próximo a la corona, el resultado sería el mismo. Hasta qué punto se hace responsable directo al monarca de una amplia campaña constructiva basada en un nuevo concepto de la monarquía apoyada en la tradición del visigotismo toledano, se percibe en los estudios que se le han dedicado a Alfonso II el Casto, mientras se califica de ramirense el aspecto concreto de la arquitectura que viene después, y sin embargo no se suele analizar la figura que está detrás⁹.

Aunque desgraciadamente, ni poseemos datos, ni parece posible que lleguemos a poseerlos, sobre las finanzas de la monarquía asturiana, todo hace suponer que el número de construcciones en que está empeñada desde Alfonso II a Alfonso III, es un signo claro de que supuso un gasto importante respecto al conjunto de ingresos. Siendo asimismo escasas las fuentes, destaca el espacio que dedican a describir las obras arquitectónicas y a vincularlas a la corona. Estamos ante una situación única que no se repetirá, pero conviene desde ahora indicar varios puntos, por ser aquí más nítidos que en otros momentos más complejos. Ante todo, que hay una evidente intención política detrás de la actividad edificatoria. Incluso que en esto reside la más completa demostración de lo que los reyes pretenden asumir. Pero, por otra parte, es posible distinguir diferencias de propósito entre unos reyes y otros. De esta forma, Alfonso el Casto, como quiere Bango, acude también a la construcción para manifestar su espíritu profundamente religioso, afín al de un monje.

Evidentemente, no siempre la coyuntura es tan sencilla y los datos tan reveladores, pero seguirá siendo visible la presencia real con protagonismo notable. Hay que insistir más, por ejemplo, sobre la personalidad notable de Fernando I de León y Castilla, que en la primera mitad del siglo XI desarrolla igualmente toda una política artística al servicio de la idea imperial leonesa¹⁰.

9 Ver los artículos de SCHLUNK y BANGO citados en nota 8.

10 Sobre la personalidad del rey en la hora de la muerte, BISHKO, C. H.: *The liturgical context of Fernando I's last days*, en «Hispania Sacra» 17 (1965), pp. 47-59. Sobre la situación del Beato que encargó, WERCKMEISTER, O. K.: *The first romanesque manuscripts and the liturgy of Death*, en «Actas Simposio Estudio Códices» 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana», II, Madrid, 1980, pp. 165-200. Sobre la doble actuación política-religiosa de tal personalidad, entre el pasado y el futuro, una breve introducción en YARZA, Joaquín: *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1987⁵, pp. 164-171.

No siempre la actuación de los reyes posee esta componente político-artística. Hay algunos escasamente interesados por cuestiones de esta índole, como Alfonso el Batallador, o, incluso, el mismo Fernando III. En otros se pone de manifiesto un cierto contraste entre los intereses del reino que defienden y la adquisición nada «nacional» de bienes artísticos. Hay dos ejemplos citables. El primero sería Carlos el Noble de Navarra, de la francesa familia de los Evreux, que se «navarriza» y lleva a cabo una política acorde con este interés por sus dominios hispanos. Sin embargo, prefiere el refinamiento internacional, especialmente francés, a la hora de empresas artísticas. En aquellas, como las arquitectónicas, que implican un mayor esfuerzo en cuanto a traer de fuera los artífices, recurre a los del país y proximidades. Pero contrata escultores extranjeros (Janin Lome) o compra importantes piezas de orfebrería y Libros de Horas (el de su nombre, obra del anónimo miniaturista italiano llamado Maestro de las Horas de Bruselas, pero trabajando en el entorno del duque de Berry, con los otros artistas franceses y flamencos, hubo de ser adquirido en París)¹¹. Es mucho más interesante Isabel la Católica, por el papel que le hizo jugar la historiografía durante mucho tiempo, y sobre todo, su casi caricaturización en los años posteriores a 1939. Se le hizo responsable del que, por ello, se llamó «estilo Isabel», cuando no parece objetivamente haber demostrado especial entusiasmo inicial por una de las grandes construcciones de su «estilo» como fue San Juan de los Reyes. Por otra parte, si su política, o al menos ciertos rasgos, tiene un cierto carácter nacional, sin llegar a los extremos que alguna vez se pretendieron, su gusto artístico es poco castizo. Como Carlos el Noble, acudió a arquitectos del país para sus empresas, incluso en casos muy específicos, a los escultores, como él por otro lado nórdico Gil de Siloe. Pero personalmente parece fascinada por la cultura de los Países Bajos. Para ella trabaja Juan de Flandes y Miguel Zitow, coleccionó tablas flamencas de los mejores maestros en imponente cantidad, compró y le regalaron importantes Libros de Horas de aquella procedencia. No existía fábrica de tapices que mereciera tal nombre en la Corona de Castilla, pero tampoco ayudó a que se creara, sino que fue cliente fiel de la producción nórdica. En definitiva, se convirtió en una de las grandes responsables de que el modelo flamenco, tan deslumbrante y tan vivo entonces, se reafirmara en una tierra que ya le había sido propicia anteriormente. Extraordinaria promotora y excelente cliente de los artistas, tuvo un gusto por lo foráneo y en modo alguno se le puede considerar una protectora, defensora, valedora, patrona o cliente de los artistas nacidos y formados en la Península, aunque sea factible citar alguna que otra excepción¹².

La Corona de Aragón presenta una continuidad en la conducta de sus monarcas desde Jaime II, a comienzos del siglo XIV, hasta la muerte de Martín el Humano una centuria más tarde. Fueron todos unos espíritus cultivados, aficionados a la literatura (alguno escritor), a la música y a los objetos bellos. Pedro IV el Ceremonioso es más conocido, porque reina un crecido número de años. Sus proyectos artísticos son numerosos y variados y, en algunos, existe un componente político muy importante, pero, al tiempo, una intencionalidad personal que emana del modo de ser del rey. No obstante, todos estos monarcas tropiezan con una dificultad insuperable: la bancarrota de sus finanzas. Continuamente están faltos de dinero. Resultan hasta divertidas las aventuras de alguno de ellos que ha de desempeñar la corona real que debe usar el día mismo de su solemne coronación. Los artistas parecen huir de Pedro el Ceremonioso, que ha de reclamarlos reiteradamente. ¿Por otros encargos o por malos pagos? Seguramente, por la segunda razón. Pere Moragues, el gran escultor y orfebre trabaja en los últimos años del reinado de Pedro en una espléndida pieza de orfebrería que ha de contener los corporales de Daroca (Museo de la colegiata de Daroca). Cuando la termina, el rey no cumple su compromiso y, ya muerto el escultor-orfebre, reclama el pago su viuda¹³.

Estamos ante un caso que desafía interpretaciones simplistas. Una Corona en crisis económica, cuyos miembros poseen una educación cuidada y una cierta sensibilidad perceptible, es capaz de concebir múltiples programas de intenciones diversas, pero con carácter artístico, de los que sale con bien, pese a que los primeros

11 MARTÍNEZ DE AGUIRRE: *Op. cit.* Se trata del libro conservado en Cleveland (Museum of Art, Ms. 64-40), ver WIXOM, W. D., *The Hours of Charles the Noble*, en «Bulletin of the Cleveland Museum», LII (1965), pp. 50-83.

12 YARZA, Joaquín: *Isabel la Católica, promotora de las artes*, en «Reales Sitios» XVIII n.º 110 (1991), pp. 57-64.

13 Es el rey Martín el Humano quien debe desempeñar la corona que ha de utilizar en su coronación. La amplia documentación sobre Pedro el Ceremonioso muestra enfrentamientos entre distintos escultores, pero también falta de actividad de alguno en las empresas regias, empleado seguramente su tiempo en otras obras que les proporcionan dinero más inmediato. El rey los reclama repetidamente y promete pagar los salarios pendientes, llegando incluso a otras amenazas. Toda esta documentación reunida en MARÉS, Federico: *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, 1952, aunque casi todo estaba publicado antes y se encontraba disperso en diversas revistas.

en sentir lo precario de la situación son los mismos artistas de los que se sirve. Son claras las limitaciones. Probablemente si la situación hubiera sido otra, la miniatura del «gótico internacional» en los dos últimos reinados de la casa de Barcelona sería más espléndida. Pero se evidencia que a la hora de juzgar los resultados en esta función, a la variable dinero hay que contraponer la de voluntad que es consecuencia a su vez de otras varias, como la de sensibilidad, voluntad política, formación intelectual, etc.

Poca duda queda de que Alfonso X el Sabio es el más importante de los promotores entre los monarcas peninsulares y uno de los más conscientes. La multiplicidad de sus patronazgos no impide que lo relativo a lo que calificamos de artístico siga siendo excepcional. Pero, una vez más, como Suger, no menciona o no se menciona prácticamente a casi ninguno de sus colaboradores artísticos. Una cierta soberbia juvenil le hace sentirse muy personalmente responsable de varios de sus grandes proyectos intelectuales, declarándose autor de ellos, cuando es más promotor, animador y coordinador. En esto, realmente, no difiere de otros altos personajes contemporáneos. No sucede lo mismo cuando los resultados se ofrecen ya en forma de libro y éste se convierte en un ejemplar de lujo completado por las miniaturas encomendadas a un excelente grupo de miniaturistas con mucha frecuencia. Con todo, Alfonso X es un personaje singular, quien en mayor medida que cualquier otro de nuestra Edad Media, incidió sobre las formas artísticas¹⁴.

Si son pocos los estudios dedicados a estos promotores que fueron los reyes, menor es el interés despertado por sus consortes. Es un campo de estudio que puede proporcionar resultados inesperados. Por una parte, la propia idea de la mera esposa del rey, parece situarla en un papel muy secundario. Y suele ser cierto desde el punto de vista de su persona, aunque el matrimonio tenga unas intenciones políticas en las que, todo hay que decirlo, la futura reina no juega otra papel que el de un peón movido por los demás. Sin embargo, de acuerdo con su cargo dispone de unos medios superiores a los de muchos otros, aún cuando no llegue a tener ambiciones importantes de poder. Sabemos que, sobre todo cuando nos alejamos en el tiempo, es en muchos casos más culta que su pareja, que posee aficiones literarias tantas veces ajenas a él, preocupado por la política, la guerra y la caza. Es, en potencia, una promotora y clienta importante de los artistas. Sabemos en qué medida sus relaciones con el esposo son convencionales, pese a las fórmulas tópicas utilizadas en la documentación legal, pero no impiden que en ocasiones haya habido intercambio de pareceres e ideas sobre cuestiones de gustos. Los textos son suficientemente explícitos para afirmar que Juan I de Aragón y su esposa Yolanda de Bar poseían aficiones similares en lo literario, se prestaban libros o comentaban algunos¹⁵.

En el terreno de lo artístico sucede lo propio. Desde luego, nunca se ha puesto en duda que la llegada de una princesa con su séquito, desde un país más o menos lejano, facilita algún tipo de contacto con la cultura o el arte de ese país. Con ella pueden venir artífices, objetos hermosos de orfebrería, manuscritos iluminados, etc. Además, existe el gusto de la propia princesa por un sistema de vida o un tipo de objetos que seguirá obteniendo de su lugar de origen. Si como ejemplo más exótico recorro al matrimonio de Otón II con la bizantina princesa Teophanu, es porque resulta más meridianamente claro. Con ella llegó a Alemania la cultura de Bizancio y su arte. Poseía, al parecer, una fuerte personalidad y va a influir claramente en la formación de su hijo, el jovencísimo emperador Otón III. Es entonces cuando en las artes muebles el imperio llega a sus puntos más altos y el influjo de lo oriental se evidencia con mayor fuerza. De modo semejante, con las variantes que exigen las distintas situaciones, es algo que se repite en los reinos peninsulares, aunque más suavemente.

Es probable, por tanto, que sea introductora consciente de aquello que acostumbra a ver en su lugar de origen, siendo así uno de los raros personajes laicos que está en situación de facilitar cambios, imponer novedades o dar a conocer lo que aún no había llegado a su nuevo país de adopción. En el ejemplo citado, aún le cabe otro papel notable: influir en la educación del hijo que va a ser el heredero. Pero todavía dispone de medios para incidir de diversas maneras. Pedro el Ceremonioso es un monarca cuyo largo reinado y cuádruple boda le hace objeto de una posibilidad de estudio. ¿Influyeron sus diferentes esposas en su relación con las numerosas empresas artísticas que comenzó o llevó a su fin?

14 En la notable, incoherente y desconcertante obra de juventud, el *Setenario*, se complace en comprobar que su nombre comienza en Alfa y termina en Omega, como la mención de Dios y que se compone con siete letras, que indican que sobre él han descendido los siete dones del Espíritu Santo (ALFONSO EL SABIO: *Setenario*, ed. K. H. Vanderford, est. Lapesa, Barcelona, 1984, pp. 7-8).

15 RÍQUER, Isabel de: *La literatura francesa en la Corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)*, en *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, 1989, pp. 115-126.

· La primera fue María de Navarra, de la familia francesa de Evreux, que desde poco antes gobernaba en Navarra. La jovencísima princesa de vida corta tiene perfiles poco definidos. Sin embargo, se le encuentra relacionada con obras importantes y delicadas, como son los Libros de Horas. Además, contacta con el mejor pintor catalán del momento, que es espléndido miniaturista: Ferrer Bassa. En los documentos se ve como el rey le pide un Libro de Horas iluminado por aquel artista¹⁶. Pedro paga en 1339 un Libro de Lancelot que había hecho escribir a su capellán destinado a la reina. Ella está en contacto con Pere Bernés, quizás el más notable orfebre que trabaja en la Corona, para encargarle obras muy diversas¹⁷. Entre sus bienes, a la hora de la muerte, hay numerosos objetos de orfebrería que dan la impresión de ser importantes aunque hayan desaparecido e impidan que lo comprobemos. Hay pequeñas cajas de marfil, camafeos con cabezas esculpidas en ágata, coronas de oro, collares de perlas con zafiros engastados en oro, piedras preciosas, esmeraldas y rubíes, anillos, libros encuadrados con láminas de plata trabajadas con la Crucifixión y la Maiestas, etc¹⁸. Los años de su corta vida coinciden con un momento especialmente brillante en lo que se refiere a los encargos reales, tanto como los suyos propios.

Son muchos los años de matrimonio con Leonor de Sicilia, porque hay que olvidar a su segunda esposa Leonor de Portugal que sólo vivió unos meses. Por ello, también se encargan obras con frecuencia. De nuevo estamos ante una mujer extranjera, relacionada con países y familias con un pasado interesante en lo cultural. Durante esta etapa se diría que si son mucho más numerosos los encargos, no parecen estar presididos por el mismo refinamiento inicial. Es una impresión que habría que justificar. Tal vez se debe a las circunstancias más que a la personalidad de la reina. Ferrer Bassa y su hijo Arnau han muerto. No se ve que sus sucesores sigan un camino paralelo a lo italiano, sino que hay un cierto retraso, mientras se repiten las viejas fórmulas, incluso con éxito en el caso de un Pere Serra, amable y agradable, pero que no recibe usualmente encargos reales. Es una etapa importante para el arte catalán, pero no siempre es la monarquía la que lleva la iniciativa. Es probable que los tiempos hubieran cambiado para la Corona y que la responsabilidad no haya que dársela a la nueva reina. En todo caso, sigue siendo muy notable la actividad artística en relación a la corte.

Al final de su vida, el rey legaliza su situación con la que será cuarta esposa, Sibila de Fortià. Ahora se trata de un matrimonio por amor o al menos el resultado de un encandilamiento del monarca, ya en su decadencia física, ante los encantos de la joven Sibila. Pero ésta no tiene nada en común con sus predecesoras: ni formación cultural previa especial, ni sensibilidad a las letras o a las artes. Posee una avidez de dinero tal que le hace preferir la compra de una piedra preciosa concreta, antes que verla engastada en un anillo u otra joya. Acude enseguida cuando llega un barco al puerto de Barcelona con algún cargamento de perlas, piedras preciosas y telas. Incluso se ha dicho que llegó a adquirir zafiros, perlas y rubíes que le constaba que habían sido robados al duque Jean de Berry¹⁹. Estos años son los menos interesantes asimismo de la actividad del rey. Es entonces, precisamente, cuando se pone en contacto con el mejor escultor de Cataluña, que también es un notable orfebre, Pere Moragues. Pero esto es la excepción. De nuevo hay que tener en cuenta otros factores distintos, como es que estamos ante los últimos años de vida del rey o que la crisis económica es aún más visible. Pero no hay duda que la influencia de Sibila también contó, aunque ahora fuera negativamente.

Creo, por todo lo dicho, que una búsqueda documental cuidada y un análisis detallado de cada caso, compulsado con las obras, puede proporcionar una visión más completa del patronazgo de las monarquías, si se tiene en cuenta a la reina.

La fuerza, el poder, que tantas veces demuestra la *nobleza*, sobre todo en los siglos del gótico, no siempre se manifiesta igual en el terreno artístico. Es sabido como ciertos miembros ilustres, aún en los siglos XIV y

16 El descubrimiento y primer estudio de un Libro de Horas encargado por la reina María al pintor y miniaturista, ha provocado estudios muy controvertidos. El Libro está en la Biblioteca Marciana de Venecia (Lat. 1. 104/12.640) desde 1974. Lo dio a conocer SAULNIER-PINSARD, Alis: *Une nouvelle oeuvre du Maître de San Marcos: le livre d'Heures de Marie de Navarre*, en «Atti II Congresso di Storia della miniatura italiana». Florencia, 1985, I, pp. 35-50, aunque la autora lo atribuyó a un solo miniaturista. Un estudio más complejo con separación del trabajo de tres artistas distintos, ALCÓY, Rosa: *Los maestros del Libro de Horas de María de Navarra: avance sobre un problema complejo*, en «Boletín Museo e Instituto Camón Aznar», XXXIV (1988), pp. 105-134.

17 RUBÍO Y LLUCH, A.: *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-aval*, Barcelona, I, 1908, doc. CV, p. 119, para lo primero; RUBÍO: *Op. cit.*, II, doc. LXXV, p. 76, para el segundo.

18 RUBÍO: *Op. cit.*, I, doc. CXXXII, pp. 172-177.

19 BÓSCOLO, Alberto: *La reina Sibila de Fortià*, Barcelona, 1971.

XV, dedicados a las letras con extraordinario entusiasmo, tienen que declarar con énfasis, para evitar sospechas enojosas, que ello no les priva de manejar las armas como los otros. Esto es significativo de un aprecio relativo por todos los bienes de cultura. Por ello también es más sospechosa la razón que les mueve en uno y otro momento a encargar ciertas obras o a proteger a ciertas comunidades monásticas. Me refiero a la Península, evidentemente.

Para mí resulta una sorpresa inicial a la que sólo encuentro una justificación, la realización de los notables sepulcros del infante Felipe y su esposa, hermano de Alfonso X e hijo de Fernando III, que se conservan en Villalcázar de Sirga (Palencia). Los enterrados pertenecen a la familia real, son nobles importantes y él encabeza una revuelta nobiliaria contra su propio hermano, que, ya digo, es nada menos que Alfonso X el Sabio. Su sepulcro es muy importante desde el punto de vista iconográfico e ideológico. La riqueza, en este sentido, que poseen ambos no tiene pareja en ningún otro de laico y es comparable a los más notables de obispos y santos. Quiere decir que no estamos ante una obra descuidada, sino ante una declaración de intención política, más que religiosa²⁰.

En contraste con esto, una ejecución material de mediana calidad. No es una obra mala, pero el artista no destaca ni por una gran habilidad compositiva, ni por un refinamiento o elegancia de oficio especial. Se le ha relacionado con un grupo amplio de sepulcros más o menos contemporáneos, alguno de los cuales está firmado, lo que nos hace conocer un taller que debió disfrutar de cierto éxito por los muchos encargos recibidos²¹. Se podría pensar que era lo mejor que el infante podía conseguir, pero no hay ningún motivo para afirmarlo. En la segunda mitad del XIII están en completa actividad dos inmensos talleres de escultura trabajando en Burgos y León. Hay que llegar casi a mediados del siglo XIV para que se acuse decadencia clara. Ambos talleres están relacionados y se encuentran muestras de su influencia en lugares como Sasamón. En la misma iglesia templaria de Villalcázar de Sirga, el Calvario de madera que culmina hoy el retablo de inicios del siglo XVI, debe ser de hacia 1300 y acusa contactos con Burgos y León. Por lo tanto, si no se eligieron mejores artistas fue porque no hubo interés especial en hacerlo. Y si no lo hubo se debe a que primó completamente el interés político, posiblemente el religioso, sobre el artístico, entendido esto como resultado de un cierto refinamiento.

Aunque creo que es ejemplar, otros casos de la nobleza nos presentan actitudes, si no exactas, al menos con puntos de semejanza. Este estamento vive en sus castillos o residencias fortificadas al margen de las ciudades en el siglo XIII y comienzos del siguiente. Entonces, establece algún tipo de contacto con los monasterios. Le interesa ahora buscar un lugar de enterramiento apropiado a su linaje. Estamos en una época donde esa preocupación alcanza un grado muy alto, como indica contemporáneamente en Las Partidas el rey Alfonso X. Pero, conseguida la autorización de sepultura en el interior de los templos, hay que elegir el monasterio o la capilla. En el siglo XIII aún el Císter conserva parte de la fama devota de la época fundacional, por lo que sus monasterios son solicitados por ciertas familias como lugar apropiado para después de la muerte. Tal vez no lo hubieran consentido en origen, según se ve por las intenciones de los más rigoristas de sus miembros, San Bernardo al frente. Pero han cambiado las cosas suficientemente para que no haya problemas. Progresivamente, este papel lo tendrán las nuevas órdenes de mendicantes, franciscanos y dominicos, pero su asentamiento en la ciudad los aleja momentáneamente de la mente del noble. Poco a poco, algunos miembros más o menos destacados de algún linaje intentan y consiguen un ámbito concreto, como una capilla, un santuario funerario dentro del general, algo que pertenece a él y a sus descendientes. Ha de cuidar, como se sabe, no sólo de preparar todo, sino de disponer los medios para que la situación se prolongue siempre²². El monasterio se interesa porque está protegido y recibe dinero después del pacto. Todo culmina en los sepulcros de piedra, alabastro o, más escasamente, mármol, o quizás pintados, pero también esculpidos y terminados con pinturas. Es impresionante el número de enterramientos y capillas funerarias que se labraron entonces y dieron trabajo a canteros, arquitectos, escultores y pintores.

20 YARZA, Joaquín: «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», en «Fragmentos» n.º 2 (1985), pp. 4-19, ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 260 y ss., especialmente, pp. 278 y ss.

21 YARZA: *Op. cit.*; HERNANDO, José Luis: *Algunas notas sobre los sepulcros de Aguilar de Campó: un grupo escultórico palentino de 1300*, en «Boletín Museo Instituto Camón Aznar», XXXVII (1989), pp. 87-120.

22 ESPAÑOL, F.: *La escultura gótico-funeraria en Cataluña: Siglo XIV*, Barcelona, en prensa. También en el ámbito castellano y en relación con los Téllez de Meneses y los sepulcros de los monasterios de Palazuelos y Matallana, ARA GIL, Clementina-Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 8 y ss.

¿Cómo se puede juzgar a estas gentes cara a un mínimo propósito artístico? Es claro que prima por encima de todo el deseo de buscar un lugar apropiado de protección, al amparo de las oraciones de los religiosos, esperando el día del juicio final en el que creían hasta los más bárbaros y violentos. También es importante, cabe que cada vez más, encontrar un sitio donde en paralelo a la vida cotidiana se conserve el recuerdo perenne de la estirpe y el propio del enterrado. Es posible que, en muchas ocasiones, sea el deseo de imitación otro de los componentes de intención, cuando una familia amiga o rival ha comenzado ya un proyecto de esta índole un poco antes. Excepcionalmente, hay otras motivaciones. Se me antoja que la menor, al menos para este momento (siglo XIII y primer cuarto del XIV) es la del decoro artístico. Mientras los obispos de León eligen a los grandes escultores para sus sepulcros, no lo hace la nobleza castellano-leonesa y, disponiendo de medios y oportunidades, quiere decir que era lo último que tenían en cuenta.

Por otra parte, esta visión negativa, quizás excesivamente, del papel de la nobleza en este período, transmite otro mensaje: no se tiene por qué esperar de ella que sea receptiva a lo nuevo o que sea capaz de algún protagonismo a la hora de hacerse sensible a la calidad de un artista que viene de fuera.

De todos modos, hay que reconocer que la actitud va cambiando a medida que transcurre el tiempo. Un análisis detallado tendría que tener en cuenta quién es el noble y de dónde procede. Cómo hace uso de sus medios, por ejemplo, la nueva nobleza respecto a la antigua. Hay momentos clave en que un estudio de este tipo tiene que resultar significativo. Así, la situación creada a raíz del fin de la guerra entre Pedro el Cruel y su hermanastro, el vencedor Enrique, con la convulsión que supuso la lucha, como consecuencia de las fidelidades e infidelidades de unos y otros y su repercusión sobre el nuevo orden aristocrático generado. En Cataluña, los barones, al menos, demuestran cierto refinamiento que se manifiesta, no ya en el necesario panteón funerario, siempre sospechoso de ser ajeno a la mínima intencionalidad estética, sino en el encargo de piezas de orfebrería o libros iluminados²³.

Únicamente avanzado el siglo XV la poderosa nobleza castellana se convierte en promotora de grandes empresas. Se diría que aún prima por encima de cualquier consideración esa soberbia de linaje que alcanza entonces límites insospechados. Pero, al menos, parece percibirse una elección cuidada de los artistas, entre los más importantes. También la mansión de algunos, sin dejar de ser fortaleza, se transforma en palacio suntuoso, lujoso, ostentoso, imaginativo y deslumbrante. Así debió ser el de Escalona, residencia de Álvaro de Luna, y lo es, pese a destrozos, el de los duques del Infantado en Guadalajara.

Una pregunta conveniente, que permitiría aclarar ciertos comportamientos, sería la de indagar de qué recursos disponían los nobles de los reinos hispanos, respecto a las grandes familias francesas o inglesas, contemporáneas. O que formación cultural existía a un lado y otro de los Pirineos. En general, diría que es más pobre nuestra aristocracia, si exceptuamos alguna de las grandes familias castellanas del siglo XV. ¿Puede esto explicar sin más, la menor ambición de los proyectos hispanos patrocinados por ellas? Probablemente, hay algo más, y sospecho que existe menos curiosidad aquí que en Francia por los bienes culturales.

Para mí hay un tipo de obras que resultan enormemente clarificadoras al respecto: los libros iluminados. Desde que en la segunda mitad del siglo XII comienzan a imponerse, sobre todo ya en el XIII, los Salterios de uso devocional personal, la miniatura toma un camino antes impensable. Todo noble, masculino o femenino, puede aspirar a una obra de este tipo. A medida que avanzamos hacia el XIV, y luego el XV, del Salterio se pasa al Libro de Horas, y, además, se multiplican las ilustraciones de obras literarias del ciclo artúrico, del Roman de la Rose, Dante y Boccaccio, etc. Los destinatarios de estos libros son los particulares laicos, con preferencia. No es casual que sea en la segunda mitad del siglo XIII cuando se desarrolle la gran decoración marginal, animada, que distrae de la lectura pía, pero también transmite mensajes. Quiere decir que el libro de lujo de uso personal se ha convertido en el signo visible más claro del aprecio por la belleza de los objetos. No es un mero instrumento devoto, aunque también lo sea, sino algo personal que viaja con su poseedor, con el que éste cumple sus compromisos con Dios, pero también mira. Y nada extraño sería que en ciertos momentos sirviera más de ocio para distraer preocupaciones, que para orar, hojeando el manuscrito y deteniéndose en tal ilustración marginal que le contaba un proverbio, le hacía reír con una escena equívoca o el exhibicionismo de un personaje sin nombre, etc.

23 Ver el caso de Bernat de Cabrera, por ejemplo, analizado por ESPAÑOL, Francesca: *Op. cit.* Un adelanto a ello en ESPAÑOL, F.: *Clients y promotores en el gòtic català*, en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 224 y ss.

Pues bien, en los siglos góticos, la miniatura de los reinos hispanos es globalmente muy inferior a la francesa o italiana, y en ciertas épocas, como el siglo XIII y los cuarenta primeros años del XIV a la inglesa o en todo el XV a la flamenca. Tenemos que exceptuar algunos momentos: las obras que dependen de Alfonso X el Sabio o la miniatura catalana de los Bassa, más un grupo de manuscritos del gótico internacional en la misma zona. Y en esos casos, está la monarquía o los obispos detrás, no la aristocracia. A mi juicio, hechos como éste son importantes a la hora de emitir un juicio global sobre la aristocracia peninsular en las tres últimas centurias del medioevo.

Tampoco quisiera presentar una visión catastrofista, aunque conceda un papel predominante al rey y la casa real o a los obispos, a los que me referiré más adelante. El peso político, militar, el poder es muy grande. El número de los nobles supera mucho al de los reyes. Es natural que se manifieste en las artes plásticas. Lo hace, sin ninguna duda, y las obras que dependen de ellos son aún inmensas en número, pese a que hayan perecido en mayor cantidad que otras. Han dado trabajo a una legión de artesanos-artistas. Con todo, si dejamos a un lado a las grandes familias castellanas de la segunda mitad del siglo XV, no hay una correspondencia entre su poder y el de los reyes y las realizaciones debidas a unos y a otros. Especialmente, entiendo, producen la impresión, respecto a obispos y reyes, vistos globalmente, de que constituyen un estamento en el que el factor estético, o de disfrute visual cuenta menos, mientras las funciones básicas que motivan los encargos (prestigio social, exaltación del linaje, devoción, etc.) son infinitamente más importantes.

Es conocido el desigual papel de la *burguesía* en los distintos reinos peninsulares, incluso en el interior de cada uno. En general, es válido afirmar que es más importante en la Corona de Aragón, sobre todo en Cataluña, Valencia e, incluso, Mallorca. Esto es especialmente cierto a partir del siglo XIV. De ello podría deducirse que los encargos artísticos son menores en número o en importancia en la Corona de Castilla o en Navarra.

La forma de actuación en estos casos es múltiple. En primer lugar, los grandes mercaderes o comerciantes están en disposición de adoptar posturas similares a las de la nobleza o el alto clero y convertirse en promotores personales o, en todo caso, familiares, como sucede en la Toscana o con personajes muy concretos de Francia y otros lugares. Pero, ¿existe este tipo de personas en la Península? Con todas las salvedades posibles habría que decir que no. No obstante, no es necesario poseer los bienes de un Jacques Coeur o la familia Bardi para patrocinar ciertas empresas. Sin embargo, en general, en Cataluña escasean estos hombres, aunque un mejor conocimiento de la documentación ayudaría a consolidar la afirmación o a ponerla en cuestión. Y en este sentido bueno será recordar el proceso seguido por una familia de Sant Llorenç de Morunys: los Piquer²⁴.

Es una familia de cierta modestia. Vive en Sant Llorenç de Morunys (Lérida), pequeña villa de alguna importancia en la región, como cruce de caminos, lugar de mercado y donde se había desarrollado una pequeña industria de paños de lana («draps piteus»). Antonio Piquer es mercader de la villa, pero posee además diversas casas, que alquila, salvo aquella en que vive y tiene su tienda. Él y su hijo Juan, personaje clave de la historia, son también poseedores de muchas tierras, viñas, etc. Mantienen excelentes relaciones con su señor natural, el duque de Cardona. A la muerte de Antonio, su hijo Juan y la mujer de éste, Margarita, van a vivir una larga vida en la que la situación anterior sufrirá los grandes cambios. En una fecha indeterminada, pero próxima a 1476, en un terreno de su propiedad, comienzan a levantar una pequeña capilla de la Piedad. La posterior tradición devota quiere que el origen esté en un milagro en el que tiene mucho que ver la caridad del matrimonio. Según se nos cuenta posteriormente, en época de hambre la casa de los Piquer se convierte en consuelo de desvalidos hasta que se llega a un punto en que nada queda en ella, salvo algo de harina. Llega un cierto peregrino y Margarita no duda en ofrecerle el pan que ha de amasarse con esos restos. Cuando se prepara la pasta, comienza a crecer ante el asombro de todos. El peregrino ha desaparecido, pero con el

24 Sigo el estudio documentado, aunque recogiendo información anterior publicada ya, de RÍU, Manuel: *Los Piquer de San Lorenzo de Morunys y el retablo de la Piedad, de Francisco Solibes de Bañolas*, en «Cuaderno del Centro de Estudios Comarcales de Bañolas», n.º 4 (1956), pp. 45-61. Sobre todo el autor ha utilizado, ROVIRA CABANAS, Josep de: *Assaig històric de la capella de la Pietat de Sant Llorenç de Morunys*, Manresa, 1925, en lo que afecta al estudio del santuario y sus devociones. Igualmente interesante la sugerencia que sobre la familia Llobera hace PLANAS, J.: *Bernat Martorell y la iluminación del libro...*, en «Bol. Museo Instituto Camón Aznar» XLVI (1991), pp. 115 y ss.

milagro se da de comer a todo el pueblo y sobra pan. En memoria del suceso, los Piquer deciden levantar la capilla.

Ésta es pequeña, cubierta su única nave con crucería. En 1480 se encarga a Solibes, de Bañolas, por el buen precio de 150 libras un retablo de la Piedad que aún se conserva. Se dota la capilla, se regalan objetos y ropas litúrgicas. Pronto sabemos que Bernardo, hijo de los esposos es prior del cercano monasterio de San Lorenzo. La familia pasa por diversas situaciones, siempre próxima al duque. Y, en el paso de siglo, una nueva obra completa la anterior: perpendicular a la nave, un menudo oratorio se dedica al Sepulcro de Cristo. Seguramente, en la mente de la familia ya está la idea que se pondrá en práctica un poco después: será capilla funeraria dedicada a enterramiento propio. Se funda una capellanía, se dirán misas por esposo y esposa, etc. Esta historia termina en 1530, con su hijo Pedro, cuando obtiene de los Cardona el señorío de Ancies y se convierte en barón.

Tres generaciones de una familia, donde la primera es de mercaderes, la segunda comienza una política de obras pías con recurrencia a artistas de cierto valor y la tercera recoge los frutos, convirtiéndose en noble. Para dar mayor énfasis al fervor de la segunda generación nace la leyenda del milagro del pan, especialmente importante, porque en ella se destaca la virtud de la caridad, considerada tan dudosa en el caso de los ricos. La posterior decisión de que a la capilla piadosa se añada una menor funeraria, sitúa a la familia a la altura, dentro de la modestia general, de los comportamientos de la nobleza. No hace falta decir que, si bien el arte ha jugado un papel importante (hay que añadir que Juan y Margarita se hacen retratar por Solibes en la Piedad que centra el retablo), ha estado al servicio de la devoción, del prestigio social y de la promoción de la familia.

Los Piquer demuestran con su actitud que no es necesario disponer de medios económicos grandes para jugar un cierto papel como promotores al servicio de otras ideas. Sin embargo, repito que no es ésta una actuación generalizada. En Cataluña, los mercaderes, comerciantes, etc., prefieren comprometerse en asuntos colectivos. La publicación de algunos testamentos e inventarios de bienes permite acercarnos, por otro lado, a sus casas. En líneas generales, puede decirse que los mercaderes del siglo XIII y primera mitad del XIV son austeros en su residencia y sus ajuars. No poseen ni libros ni objetos de arte²⁵. Progresivamente, la situación cambia. Y es de notar esto, porque al sobrepasar el 1400, la crisis afecta también a los hombres de negocios. Sin embargo, es de toda evidencia un mayor refinamiento, al que se une un cierto interés por los libros, que aparecen en sus bibliotecas, junto a aquellos necesarios por su oficio²⁶. También comienzan a disponer un pequeño espacio para capilla u oratorio personal, donde existe al menos una vidriera coloreada, a veces con la imagen de la Virgen y el Niño. En algunos inventarios es visible ya la acumulación de lo que nosotros llamaríamos obras de arte. Así Johan Bernat de Junyent poseía a la hora de su muerte (1466), cajas de marfil, latón, cuero damasquinado, diversos tapices, retablos, «draps de pinzell», esto es telas pintadas, etc.²⁷. Pero seguramente es el mercader Antoni Cases (1448) el que vive en una casa más repleta de todo este tipo de objetos²⁸. Desgraciadamente, no tenemos medios para conocer la calidad o los artistas que estaban detrás de estas obras, pero si para asegurar que en algunos individuos existía un cierto interés en coleccionar objetos bellos, más allá del mero propósito devoto o de la necesidad de poseer una casa acomodada al estado que corresponde a su fortuna.

Si en muchos de estos mercaderes tardíos catalanes se ve este refinamiento en el interior de su vivienda, mucho más extremada es la postura de los burgueses de una sola ciudad castellana: Burgos. Aquí, a lo largo de los siglos góticos, vemos como existe un patriciado urbano que adopta pronto modos de comportamiento de la nobleza. En la segunda mitad del siglo XV y comienzos del siguiente, las grandes familias disponen sus suntuosos enterramientos, preparan capillas funerarias o encargan retablos, como sucede con miembros de la alta nobleza. Es el caso de García de Salamanca, sobrepasado el año 1500, mercader con intereses en Flandes. Obtiene como ámbito sepulcral, el que construye de nuevo en la cabecera de la iglesia de San Lemes, junto con

25 Ver el caso de Pere Vilar, mercader gironí, cuyo inventario de 1330, ha sido estudiado por GUILLERÉ, Christian: *Diner, poder i societat a la Girona del segle XIV*, Girona, 1987, pp. 7-64.

26 En general, ver CARRÈRE, Claude: *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona, 1977, 2 vols. En particular, CASAS I HOMES, J. María: *L'heretatge d'un mercader barceloní de darreries del segle catorze*, en «Cuadernos de Historia Económica de Cataluña», III (1969-1970), pp. 9-112.

27 CARRÈRE, Claude: *La vie privée du marchand barcelonais dans la première moitié du XV^e siècle*, en «Anuario de Estudios Medievales», 3 (1966), sobre todo, pp. 278 y ss.

28 La parte correspondiente al inventario de este tipo de objetos: cortinas, tapices, pinturas sobre tela, retablos, etc., en MADURELL, J. M.: *El pintor Lluís Borrassà III*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», X (1952), doc. 787, pp. 303 y ss.

su sacristía. Encarga laudas sepulcrales para él y su esposa. Termina, trayendo un retablo de Flandes de gran calidad, que hay que acomodar al tipo usual entonces en Burgos²⁹. Tal vez nadie llega tan lejos como los López Polanco que, en la iglesia de San Nicolás, disponen un inmenso retablo cuyos laterales se abren en arcos que contienen sepulcros suyos y de otros familiares. Los Polanco era una de las familias más ricas de la ciudad, emparentados con los Maluenda, también presentes allí.

En una valoración global se diría que, pese a algunos ejemplos como los citados, singularmente los que afectan a Burgos, es menos frecuente la actuación personal o familiar de mercaderes o comerciantes, que la participación en empresas colectivas. No obstante, es un terreno que está, casi por completo, por explorar y, cuando se haga, aunque no sea más que parcialmente en alguna ciudad importante como las citadas de Barcelona o Burgos puede proporcionar más de una sorpresa. Incluso, en los varios ejemplos a que se ha recurrido, se da la existencia de obras encargadas fuera o, al menos, compradas después de la importación.

Como empresas colectivas hay unas de carácter edilicio, de uso de muchos, que se reparte desigualmente por las ciudades y que las implica. Son estos edificios públicos levantados por decisión de los diversos consejos ciudadanos y con dinero público asimismo. Las ciudades del Levante, primero, o en general de la Corona de Aragón, se ven más positivamente afectados por estas construcciones. El carácter de otras obras está más estrechamente relacionado con el grupo social a quien se deben y a sus intereses en tanto que tal. Me refiero de forma especial a los gremios y cofradías, sus capillas propias, con retablos y otros objetos. En lo que se refiere a la cantidad es enorme el número de encargos a partir de fines del siglo XIV en toda la Corona de Aragón, sobre todo en las ciudades importantes (Zaragoza, Valencia, Barcelona, Palma).

Probablemente, ningún mercader importante, salvo algún burgalés, dedica una parte destacable de sus recursos económicos al tipo de encargos que estamos tratando. Diferentes son los grandes proyectos colectivos de alcance público. Y distinta, asimismo, la incidencia sobre economías más precarias si hablamos de gremios y cofradías.

Falta por completo por estudiar qué gremios están más prestos a dotar convenientemente sus capillas, si existen preferencias en unos u otros por determinados artistas o en qué momento deciden hacer el encargo.

Dado que quien costea una obra elige también los temas iconográficos que le interesan, el análisis desde este punto de vista de los retablos gremiales reviste bastante interés. Cuando se comparan las escenas de la vida de San Marcos que se escogen normalmente, contrastan muy vivamente con las del retablo de San Marcos y San Aniano de la catedral de Manresa atribuido a diversos artistas, entre quienes uno de los más probables podría ser Arnau Bassa³⁰. Entra dentro de lo posible que fueran gentes pertenecientes a un gremio de zapateros quienes encargaran la pieza. Es la explicación más plausible a la presencia de San Aniano como protagonista casi tan importante y el detalle con que se trata su actividad de zapatero, su curación milagrosa, así como su conversión y consagración episcopal, al margen de los signos propios de zapateros. No siempre las referencias icónicas están inmediatamente conectadas con la protección que el gremio busca en el santo.

Algunos investigadores extranjeros han intentado analizar modos de comportamiento de diferentes capas de un mismo estamento en su vertiente artística o de gusto. F. Antal quiso analizar los cambios sufridos sobre todo en la pintura florentina, como consecuencia de la proximidad al poder de los gremios menudos de la ciudad, contraponiendo a ello la actitud más «moderna» de las grandes familias anteriores³¹. Aunque sean discutibles los argumentos aducidos por él, lo cierto es que abrió una vía de análisis que ha de resultar fructífera llevada al campo hispano. La Barcelona del siglo XV se presta probablemente a un intento de comprensión desde esta perspectiva. En el histórico enfrentamiento entre Busca y Biga, el impulso de la una en detrimento de la otra es factible de indagación respecto al tipo de encargos y lo que pide cada cual a los artistas. Y es el predominio de las capas más bajas entre los artesanos lo que quizás lleva a favorecer un arte dado a lo ornamental, con abundancia de oros, escasa preocupación por problemas espaciales, etc., pese a que

29 Sobre este retablo, su origen y verdadero autor, que no es el que se viene diciendo, está en preparación un estudio de María Jesús GÓMEZ BÁRCENA. Parcialmente, se publicará en *Actas III Congreso Burgos en la Edad Media* (Burgos, 1992), donde asimismo se presenta otro análisis mío sobre el arte burgalés del siglo XV.

30 Una discusión muy reciente, aunque inédita, sobre toda la problemática que rodea a los Bassa y su taller en la tesis doctoral de ALCÓY, Rosa: *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Universidad de Barcelona, 1988.

31 ANTAL, F.: *El mundo florentino*. Parte de sus argumentos fueron discutidos, siendo el más brillante de sus críticos, MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Balck Death*, Princeton, 1951 (hay traducción castellana reciente).

el camino de la pintura catalana iba por otros caminos. Dalmau y Jaume Huguet se presentan en la quinta década del siglo XV como los grandes innovadores, convirtiendo incluso al exquisito Bernat Martorell en una reliquia del pasado «estilo internacional», aún en vida y cuando, al parecer, no era de elevada edad. El contrato de Dalmau con «els Consellers» de Barcelona, que buscan al artista más novedoso del momento y pagan muy bien su servicio, es significativo de un estado de cosas. Pero lo es asimismo la historia del retablo monumental de los Blanquers, para el convento de San Agustín de la ciudad. Se encargó a Dalmau por un precio enorme: 1.100 libras. Muere y de nuevo se contrata la obra con Jaume Huguet. Han pasado más de veinte años desde que el famoso retablo «dels Consellers» se hubiera terminado, pero han cambiado mucho las cosas. Cuando Huguet entrega la obra vemos, con sorpresa, que ha retrocedido ostensiblemente, desde su primera etapa. Evidentemente, la importancia de un organizado taller tiene mucho que ver con ello. Pero, la desaparición de los espléndidos fondos de paisaje y su sustitución por otros neutros de oro, animados con dibujos en relieve de estuco, y otros elementos regresivos, destruyen el camino que parecía seguir entonces el arte catalán del color. ¿Se debe únicamente a una actitud consciente del artista o entran en juego motivaciones y gustos de la clientela barcelonesa del momento? Pienso que la respuesta sería doblemente afirmativa, siempre que se entienda que Huguet acepta esta identidad de frecuencia con un entorno del que se convierte en portavoz³².

Otra pregunta que es necesario hacer, si quiere entenderse el relativo cambio personal de postura de muchos mercaderes en el siglo XV, es a qué razones obedece. Qué duda cabe que la acumulación de dinero y la permanencia de más de una generación en tal estado, suele determinar en la segunda o tercera un interés por cuestiones ajenas a la profesión y propias de un confort mayor. Pero existen asimismo incitaciones externas que favorecen el proceso. Los grandes mercaderes burgaleses entran en contacto con Flandes y su lujosa cultura. Los catalanes, valencianos y mallorquines, con la vitalidad de las repúblicas italianas. El confortable mundo del gran tapiz nórdico y la deslumbrante técnica de la pintura flamenca calan pronto tanto en los mercaderes, como en sus potenciales clientes de la Península. Si algunas piezas se traen para satisfacer el gusto de éstos, la presencia, hasta en las ferias de Medina del Campo, de otras muchas, implica un círculo de consumidores mucho más amplio, que incluye, casi con seguridad, a los mismos importadores. En el ámbito levantino, no siempre es tan manifiesta la receptividad. Si bien hay huellas del arte italiano, no son muy visibles hasta avanzado el siglo y, preferentemente, en Valencia. La desaparición de las telas con temas profanos y aún mitológicos que adornaban los muros de ciertas casas particulares burguesas de Barcelona, impide saber si eran de origen flamenco, italiano o bien hechos en la propia ciudad. En todo caso y en definitiva, tanto entre los castellanos, como entre los levantinos, los contactos con culturas distintas y con un extraordinario florecimiento artístico hubieron de provocar un cierto impacto en estos hombres de empresa.

Probablemente, un grupo social poco tenido en cuenta y muy activo artísticamente en el siglo XV, aunque no sucediera igual en tiempos anteriores, lo constituyen los *parroquianos*, tanto urbanos, como, especialmente, del medio rural más o menos urbanizado. Si los ciudadanos en tanto que parroquianos son los mismos burgueses que se agrupan en gremios, cofradías o instituciones de gobierno público, distinto es el caso de los habitantes de las pequeñas villas, dedicados preferentemente al campo. Encargan un número enorme de retablos en todo el territorio de los reinos. Colaboran para ello con el párroco, pero el dinero lo aportan ellos. Y no hace falta recordar el desarrollo que estas máquinas alcanzan en los reinos peninsulares y los gastos que su fabricación exige. Es muy probable que si intentáramos valorar la presencia de este grupo en el conjunto de la pintura y escultura del siglo XV de acuerdo con lo que ha llegado hasta hoy, cometiéramos un cierto error al conservarse mejor los retablos en lugares que no dispusieron de medios para sustituirlos posteriormente por otras obras, que en las ciudades cuya pujanza potenció las destrucciones y los abandonos. Sin embargo, aún introduciendo los márgenes de corrección necesaria, es evidente que muchos artistas pudieron vivir en las ciudades con una cierta tranquilidad económica gracias a los encargos que recibieron de las pequeñas villas.

En el platillo contrario de la balanza habría que contraponer la escasa exigencia que debieron tener estas gentes. Comprometidos en su economía de un modo más gravoso que el que fue usual entre mercaderes, nobles, etc., no parece que hayan poseído un gusto formado para reclamar excesivamente por una calidad que

32 He tratado de tocar brevemente el tema en alguna publicación, como en el reciente y citado YARZA, J.: *La Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Ahora Joan MOLINA prepara una tesis de doctorado sobre Huguet y su época en Barcelona, donde no descuidará estos aspectos. Un adelanto sobre el papel del Condestable de Portugal, MOLINA, J.: *Pedro de Portugal y la promoción de las formas artísticas en Barcelona (1464-1466)*, en *Bol. M. I. C. Aznar*, XLIII (1991), pp. 61 y ss.

se les pudiera negar. Creo que, en parte, se debe al peso de esta clientela el que exista un cierto conservadurismo en el arte peninsular del siglo XV. Esto no obsta para que la documentación nos depare sorpresas que parecen contradecir esto. Y voy a referirme a un retablo de compleja historia.

Principales y parroquianos del catalán pueblo de Sant Pere de Pierola se ponen en contacto con el pintor Jaume Cirera para pedirle un retablo de 55 libras. Cirera muere sin llevarlo a cabo y en 1450 se cambia el contrato con Pere Terrers y Guillem Talam, con la desgracia de que también fallece el primero. Guillem entrega la obra como único autor, pero los clientes insatisfechos pleitean con él, porque no les convence el resultado final. En el asunto se recurre al importante Bernat Martorell y a Pere Arnau para que den su opinión. Martorell critica con cierta dureza la obra, aunque siempre aceptando la calidad de Talam³³. En verdad no debía ser un gran artista, aunque hizo una aceptable carrera en el ámbito de la cosa pública barcelonesa y en puestos del gremio recientemente creado de pintores (1450)³⁴. La falta de datos complementarios nos impide asegurar si los cambios que hubo de sufrir la autoría determinó una actitud hostil al autor final por parte de los clientes o que fueron sensibles a la falta de calidad de la obra entregada. En todo caso, pone en guardia sobre una negativa consideración del discernimiento estético de estas gentes campesinas.

Desde luego, lo que no parece es que los artistas cobraran menos en un caso que en otro. Y algunos de los retablos más imponentes por sus dimensiones, que exigieron la colaboración de varias manos, se hicieron para villas de relativa importancia. Un ejemplo podría ser el recientemente desmontado de Santa María del Castillo en Frómista. La villa tiene una cierta vitalidad entonces, pero es inferior a Palencia, Carrión de los Condes, Paredes de Nava, etc., no dispone de artistas capaces de hacer algo así y se recurre a un grupo de pintores de Burgos³⁵. Incluso sorprende contemplar la escasa ayuda que para estos proyectos reciben de los señores. En la misma provincia de Palencia, ya a comienzos del siglo XVI, los parroquianos de Santa María de Dueñas se embarcan en una costosa empresa: el gran retablo mayor de madera. Parece que el dinero se reúne a partir de limosnas. Es muy posible que los condes de Buendía colaboren con estas limosnas, pero en todo caso, no son los principales suscriptores, corriendo a cargo de los parroquianos la mayor parte de los gastos³⁶.

Entre los grandes promotores tanto religiosos como no, están los *obispos*, igual que en tiempos antiguos algunos abades. A nadie que conozca el mundo medieval hispano se le escapa la talla de Oliba, obispo y abad, a la hora de entender el primer románico y su llegada y asentamiento en la entonces Marca Hispánica³⁷. Del mismo modo, Gelmírez es una figura capital en la organización de la sede compostelana, en su política de acercamiento a Roma y a Cluny, en la obtención de ventajas y el arzobispado para la ciudad, pero, sobre todo, es el que da mayor impulso a la catedral en construcción y quien la dota espléndidamente con las joyas de orfebrería hoy desgraciadamente desaparecidas. Con una visión internacional hace que trabajan para él artistas viniendo de fuera que convierten a la ciudad en uno de los centros artísticos más importantes de Occidente. Representa en los siglos del románico la imagen del promotor ideal, del gran patrocinador, cuya voluntad consigue cambiar de raíz el tono del lugar en que está. Tal vez, con Alfonso X el Sabio, es la personalidad cuya huella es más manifiesta en la historia del arte medieval hispano³⁸. Otras figuras marcan de distinta forma si no su época como éstas, al menos el lugar donde viven o desde donde dirigen. El abad Fortunio de Silos es

33 Publicada la documentación en DURÁN I SANPERE, Agustín: *Barcelona i la seva història: III L'art i la cultura*. Barcelona, 1975, que recoge un artículo anterior sobre Bernat Martorell, pp. 65-134, sobre todo para lo dicho, pp. 82 y ss.

34 Una valoración de este tipo de artista en YARZA LUACES, Joaquín: *Artista-artesano en el gótico catalán I*, en «Lambard» III (1983-1985), pp. 129-169.

35 Robado hace años, se recuperó todo salvo una tabla que cortaron por la mitad los ladrones, y fue restaurado, sin que haya vuelto por ahora, a su lugar de origen. Sobre él y sus maestros, YARZA, Joaquín: *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. 97-114. Al restaurar la Expulsión del Paraíso apareció una inscripción en la que se cita un «Antonio» como autor. Sigue sin clarificarse si es firma del pintor (*Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, cat. n.º 14, ficha Rafael Martínez, p. 50), aunque, a mi juicio, es altamente improbable. Ahora, SILVA, P.: *Pintura hispano-flamenca castellana*, s. l., 1991, 3 vols.

36 PORTELA, Francisco: *La escultura del renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 42 y ss.; docs. 1 y 2, p. 401.

37 Una importante visión histórica total, D'ABADAL, Ramón: *L'abat Oliba, bisbe de Vic i la seva època*, Barcelona, 1962³.

38 En momentos menos destacados y en ámbitos más reducidos, este papel conviene quizás también a monarcas como Alfonso II el Casto de Asturias. Respecto a Gelmírez, la bibliografía es bastante extensa, sobre todo en lo que afecta a su papel histórico y religioso. En lo artístico, son diversas las aproximaciones, pero me remito a un trabajo reciente que se hace eco de ellas: MORALEJO, Serafin: *El patronazgo del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago*, En «Atti del Convegno Internazionale di Studi. Pistoia e il Cammino di Santiago» (Pistoia, 1984), Perugia, 1987, pp. 245-272.

hombre que crece tras la sombra de Domingo Manso, Santo Domingo de Silos, considerado desde un punto de vista religioso mucho más importante que él. Pero en lo que afecta al monasterio y al románico le supera ampliamente. Aprovechando la fama de santo de aquel y potenciándola, comienza la renovación de todos los edificios de un monasterio hasta entonces muy modesto. La pequeña iglesia se amplía. El claustro famoso seguramente se inicia con él. Encarga una biografía del nuevo santo y uno de los grandes Beatos, algo arcaizante, no obstante, así como notables Antifonarios adornados con inmensas iniciales. Con altibajos, el monasterio no dejará de crecer desde entonces hasta comienzos o casi mediados del siglo XIII³⁹. De otro modo, destaca la labor del curioso obispo Pelayo de Oviedo. Presidiendo una sede cuya integridad estaba en peligro, se mete de lleno en un asunto más que espinoso, con falsificaciones, cuyos resultados materiales fueron positivos para la independencia de la diócesis, pero que tuvieron igualmente una traducción artística inesperada en un libro extraño y excelente, único hasta entonces en el mundo cristiano: el Libro de los Testamentos, con numerosas iluminaciones, y que dejará huella en las más prósperas y poderosas diócesis inmediatas (Santiago de Compostela y León)⁴⁰.

Dejando a un lado estos siglos y centrándome de nuevo en los góticos, es de notar la disminución del poder de los abades, hasta el punto que de pocos se puede decir lo mismo que de Fortunio u Oliba, pero nada cambia con los obispos. Me atrevería a afirmar que constituyen el grupo más abierto, culto, sensible, exigente y dinámico de todos los promotores medievales hispanos, junto a algún monarca. Tal vez habría que matizar la afirmación en la Alta Edad Media, pero es muy clara a partir del románico y resalta aún más en ciertos momentos en que disponemos de mayor documentación en los siglos del gótico.

Si atendiéramos a San Bernardo, al resaltar su carácter secular, podríamos quizás entender un aspecto de su disposición hacia las empresas artísticas, que deriva necesariamente de su función como tales obispos y pastores, que tienen una obligación docente para con sus fieles. Ya tan solo desde esta perspectiva, se contraponen teóricamente a los observantes regulares que han de atender a su perfección espiritual personal, ajenos al mundo y olvidados de sus intereses. El arte de los monasterios debería estar dedicado al consumo exclusivo de los monjes, aunque la realidad es otra muy distinta. El que depende de los obispos tiene un componente doctrinal obligado y la necesidad de un contacto con el entorno social.

En la etapa gótica el asentamiento de los artistas en las ciudades los pone a disposición más inmediata de los obispos que de los abades. Esto en el caso de que recurran a ellos y no busquen más lejos, como puede suceder. Porque son muchas las razones por las que resultan notables promotores, al margen de sus obligaciones como prelados.

Con frecuencia tienen una formación cultural general superior a la de la mayor parte de los restantes clérigos, sobre todo que la de sus propios subordinados. Uniendo a esto su origen con frecuencia aristocrático, que les dota de ciertos bienes propios a los que se suman los que proceden de la catedral. Es un príncipe de la Iglesia, un gran señor. Y si esta característica puede tener en muchas ocasiones efectos negativos desde una perspectiva pastoral o devocional, es positiva en lo artístico por lo que implica de refinamiento cultural unido a la disposición de importantes recursos económicos.

En otro orden de cosas, hay que destacar que su carrera eclesiástica y aún política, les obliga a cambios de residencia y a viajes relativamente frecuentes, y esto incide en ponerles en contacto con ambientes diversos y estimulantes. Se ha visto repetidas veces como los monarcas confían en esa formación intelectual, en su habilidad diplomática y en su fidelidad, de modo que los utilizan como embajadores, tanto en la Península como, otras veces, fuera de ella. Se inicia así una colaboración que se premia con diócesis cada vez más importantes. Debido a ello, el obispo puede vivir poco en algunas y no dejar huella alguna, pero siempre hay

39 Respecto a Fortunio, no todos los investigadores consideran igual su valor, sobre todo por minimizar su papel como constructor (no se le debe, dicen, ni el claustro, ni la iglesia románica). Una puesta a punto de los problemas en el reciente e importante congreso sobre «El románico en Silos», (Burgos, 1988), Silos, 1990. Allí tratan especialmente problemas de fechas las ponencias de Bango, Moralejo y Yarza. Bango y Yarza son partidarios de la importancia de trabajos entre la llegada al abaciazgo de Fortunio y su muerte.

40 Los Libros Beceros o de Testamentos, colección de documentos legales no tienen miniaturas. Si acaso, los más ricos, se inician con una alusiva a un rey donante, un abad, etc. Pero en el Libro de los Testamentos se suceden las imágenes protagonizadas por monarcas, papas y obispos, probablemente, por la intención política religiosa que estaba detrás de su fabricación. Poco después, en Compostela se comienza el Tumbo A, similar y, a fines del XII, el Libro de Las Estampas de la catedral de León. Sobre el primero, mi trabajo citado en nota 8. En estos momentos se prepara una edición facsímil con estudios históricos de Eloy Benito Ruano y artístico mío.

otra que parece definitiva y que recibe su atención en forma de obras, donativos, etc. También viaja por imperativos de su propio cargo. Ciertos concilios le reclaman. En ese período revuelto que comprende los años finales del siglo XIV y los primeros del siguiente, cuando estamos en pleno Gran Cisma, esa itinerancia es obligada. A mi juicio, es un momento más importante de lo que normalmente se cree para la llegada de artistas extranjeros. Se ha puesto la llamada de Alfonso de Cartagena a Hans o Juan de Colonia en relación a los viajes del obispo burgalés a Centroeuropa. Del mismo modo, la compleja figura de Diego de Anaya, imprescindible en diversos debates al frente de la delegación castellana en el concilio de Constanza, se convierte luego en Salamanca, pese a ser arzobispo de Sevilla, en persona capital, creador del colegio de San Bartolomé. Pero, sobre todo, lo que aquí interesa, prepara su capilla funeraria en la catedral, trayendo a un importante escultor no castellano, mientras que, a mi juicio, seguramente es el responsable de la venida del florentino Dello Delli a la ciudad, donde él y su hermano, Nicolás florentino, van a realizar el retablo mayor y los frescos del cuarto de esfera del ábside. Además, también colaborarán a la pintura de la capilla funeraria⁴¹. En definitiva, que modificó el panorama artístico de la ciudad. La continuidad del trabajo de los pintores y la herencia del escultor se hicieron sentir durante mucho tiempo, incluso con posterioridad a la muerte del prelado.

La política de los Reyes Católicos se apoyó con frecuencia en los obispos. Juan Rodríguez de Fonseca fue enviado a Flandes en diversas circunstancias. Estrechamente relacionado primero con la infanta Juana y su esposo el príncipe Felipe en este país, se dejó seducir por el floreciente arte flamenco hacia 1500. Encargó tapices a los mismos tapiceros que trabajaban para los príncipes, compró un hermoso libro de Horas que, todo hace pensar, fue su devocionario particular hasta la hora de su muerte. Concibió un espacio sagrado paralelo al del altar mayor de la catedral de Palencia destinado al culto mariano, a través del canto de la Salve. Y para él regaló un retablo flamenco de gran calidad adquirido en sus viajes y unos tapices del mismo origen que no alcanzó a ver, porque no habían llegado aún cuando murió⁴². Es un prelado tipo, con una gran carrera eclesiástica, que le hace pasar por diversas sedes, comenzando por Córdoba, con larga estancia en Palencia y final en Burgos, además de una renuncia a Compostela. También es tipo en cuanto a su sensibilidad visual, aunque la pusiera al servicio de devociones y obligaciones, igual que su movilidad le hace contactar con diversos ámbitos en los que es receptivo a lo que se le ofrece. Representa tan bien como el que más al prelado gran promotor y cliente, aunque su catadura moral no se haya considerado pareja a este cierto hedonismo patente en sus encargos, en su afición al lujo y a la buena comida.

Por lo dicho, los obispos pueden ser los promotores que presentan un mayor interés, porque son los que de un modo más constante colaboran al cambio de gusto y a la entrada de las modas artísticas nuevas. Se ha resaltado así en Gelmírez, Diego de Anaya o Alonso de Cartagena, pero es de todo punto evidente que no son los únicos. Mauricio de Burgos y Rodrigo Ximénez de Rada de Toledo resultan básicos a la hora de entender el modo de entrada del gótico francés. Y aún son más importantes de lo que parece, porque, a juzgar por lo que se ve en la Península en el siglo XIII no son el vehículo ideal de esa entrada como algo esperado y que se impone inmediatamente. Salvo en León y en Compostela, en ningún lugar se comenzó una obra catedralicia plenamente gótica dentro de las coordenadas fijadas por el Norte de Francia, sino que fueron un exotismo durante bastante tiempo⁴³.

El comportamiento de Mauricio de Burgos o de Ximénez de Rada se nos antoja normal o coherente, con criterios actuales: realizan una opción y se deciden por el gótico francés del norte. Pero sería un error

41 Falta una monografía que proporcione una visión total de este notable eclesiástico. Su carácter intemperante se pone de manifiesto en el mismo concilio de Constanza y en los problemas que tuvo con el cabildo de Sevilla. Sin embargo, su ayuda a la ciudad de Salamanca, a la hora de crear el Colegio de San Bartolomé, luego de Anaya, y los trabajos de su capilla funeraria, lo convierten en espléndido promotor. Algunos toques sobre su personalidad y actividad, se espigan en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid, 1960 o en GONZÁLEZ GARCÍA, M.: *Salamanca en la Baja Edad Media*, Salamanca, 1982, pp. 44-45. Sobre mi intento de responsabilizarlo de la llegada de Dello Delli y un análisis de la génesis de su sepulcro, en YARZA, Joaquín: *La capilla funeraria hispana en torno a 1400*, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media* (coord. M. Núñez y E. Portela) (Santiago de Compostela, 1986), Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91.

42 YARZA, Joaquín: *Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca*, en «Jornadas sobre la catedral de Palencia» (Palencia, 1988), Palencia, 1989, pp. 105-142.

43 Corresponde a A. PUENTE, José: *La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)*, en «Compostelanum», XXX, n.º 3-4 (1985), pp. 245-276, el haber interpretado correctamente unos restos arquitectónicos que no se habían leído bien y de esta manera dar a conocer la sorprendente noticia de que en Compostela, al tiempo que en León, se comenzó una monumental catedral gótica.

considerar esto como un modo de reflexión acorde con una poética artística determinada. Esto no es creíble en la Edad Media. Es, en todo caso el gusto por determinadas piezas lo que determina las compras de los más sensibles. ¿Cómo entender si no la notable empresa del arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna en el segundo tercio del siglo XIV? Levanta la capilla funeraria dedicada a San Miguel, junto a la cabecera de la Seo zaragozana. Los arquitectos y albañiles son alarifes mudéjares contratados, probablemente, en la misma ciudad. Para el sepulcro y otras obras escultóricas hace venir a Pere Moragues de Barcelona, con un sueldo anual fijo, que seguramente provocó las envidias de otros artistas locales. Finalmente, el recubrimiento de azulejos de zonas de los muros se debe a azulejeros de Sevilla. Si por una parte quiere decir que intentó reclutar a los mejores en cada obra, por otra es patente el eclecticismo, que no le impide recurrir indistintamente a un hombre del gótico internacional y a un grupo de mudéjares impregnados de las formas musulmanas. Tampoco su acción debió provocar asombro en su momento.

Al comenzar discutiendo la validez de ciertos términos aplicados a los que se hacen con obras artísticas cité al coleccionista. ¿Es válido calificar de tal a algún prelado? Dalmau de Mur es otra de las grandes figuras de promotor. Obispo en Gerona y arzobispo luego de Tarragona y Zaragoza, en todas partes dejó signos de algo muy parecido a un cierto mecenazgo. Pero junto a estas obras de función nada equívoca, en su testamento se mencionan otras⁴⁴. Dona una hermosa Biblia boloñesa a la catedral de Gerona y otra similar a la de Tarragona. Son obras conservadas (Catedral de Gerona y monasterio de El Escorial). Estaban realizadas cerca de doscientos años antes. Una de ellas debió adquirirse en la almoneda de bienes de otro notable y controvertible personaje: el famoso papa Luna, Benedicto XIII⁴⁵. Por cierto que éste fue asimismo un impresionante promotor con un interés enorme para Aragón al que no olvidó nunca, sino que favoreció con numerosas donaciones, tanto a la Seo de Zaragoza, como a la ciudad de Calatayud⁴⁶.

Esta movilidad de los obispos que tan fructífera resulta en un momento determinado, provoca en otros situaciones inesperadas que conviene analizar. ¿Garantiza a una catedral que la ocupación de su sede por uno de estos hombres con sensibilidad pareja a su capacidad de promotor, lleve consigo la donación de determinadas obras importantes? O dicho de otro modo, ¿es siempre igual al generosidad de un obispo emprendedor con las diversas sedes que ocupa? En otro momento destaqué cómo en Palencia incidía el sistema de vida de los obispos-políticos, de modo que ninguno en ciento cincuenta años llegaba a morir en la ciudad⁴⁷. Como se trataba de una diócesis rica, era lugar de paso obligado en el «cursus honorum», desde otras más modestas, pero resultaba no ser definitiva, porque Burgos, Toledo y Sevilla se codiciaban más. Uno de los efectos más visibles era que ninguno planificaba en ella su enterramiento, con lo que supone en el tiempo tardomedieval. Sin embargo, diversas circunstancias provocaban o facilitaban comportamientos diferentes. En los dos ejemplos allí analizados, Diego de Deza dejaba una cierta huella en lo eclesiástico y disciplinar, pero nada prácticamente en lo artístico, si exceptuamos el encargo del retablo de Felipe Bigarny, del que se desentiende poco después de ocupar la sede de Sevilla. Sin embargo, Juan Rodríguez de Fonseca está siempre atento, tanto mientras es obispo como cuando se traslada a Burgos, a todo lo que afecta a Palencia. Y, al morir, no se olvida de ella en el testamento. ¿Qué razones jugaron para tan distinto comportamiento? Desde luego la estancia de Deza fue absolutamente fugaz, mientras otros intereses distintos de los episcopales le ocuparon. Además, sus afanes se centraron en Sevilla, donde gobierna más tiempo. Rodríguez de Fonseca, aunque resida poco en la ciudad, es obispo durante más años. Además, su posterior etapa en Bruguas le produjo tantos sinsabores, como alegrías. Quizás haya influido en el trato concedido a la primera.

44 LACARRA, M. Carmen: *Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón 1431-1456*, en «Seminario de Arte Aragonés», XXXIII (1981), pp. 149-160; *idem*, *Mecenatge dels bisbes catalans a les diòcesis aragoneses durant la baixa edat mitjana*, en «Quaderns d'Estudis Medievals», n.º 23-24 (1988), pp. 22-32.

45 Josep PERARNAU ha publicado en «Arxiu de textos catalans antics», 6. *Els inventaris de la biblioteca papal de Peñíscola a la mort de Benet XIII* (1987) pp. 7-298, el inventario de bienes de Benedicto XIII y la referencia a almonedas de estos bienes. Entre las obras estaba la Biblia de Gerona que comprará Dalmau de Mur y regalará a la hora de su muerte a la catedral de Gerona, donde aún se conserva.

46 Aunque referidos a un ámbito relativamente reducido, son importantes los trabajos de CUELLA, Ovidio: *San Pedro Mártir de Calatayud y el papa luna*, en «Actas I Simposio internacional de mudejarismo» (Teruel, 1975), Madrid-Teruel, 1981, pp. 131-139 y *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud, Zaragoza*, (1984).

47 YARZA, Joaquín: *Definición y ambigüedad del tardo-gótico palentino: Escultura*, en «Actas del I Congreso de Historia de Palencia» (Palencia, 1985), Palencia, 1987, I, pp. 23-60.

Pero yendo más allá que en estos dos ejemplos, es evidente que importará indagar siempre el modo de actuar de los prelados en cada diócesis y ver qué relación tiene con el medio entorno, las circunstancias y tiempo de su gobierno, la precariedad del mismo en busca de lugares mejores, etc. El mismo Rodríguez de Fonseca, tan refinado en la elección de obras, financió un crecido número de cantorales en Córdoba, donde la calidad no pasa de mediana, mientras fue obispo allí. Suponemos que la urgencia de la realización y el no tener a mano mejores artistas le llevó a aceptarlos. Si su figura se juzgara desde Palencia o desde Córdoba, exclusivamente, el juicio sería muy diferente⁴⁸.

No quiere decir que esta itinerancia determinara la ausencia total de encargos en las catedrales menores. Ante todo porque colectivamente, el *cabildo* había de atender a las necesidades. Pero además, porque también contaban sus dignidades más importantes: arcedianos, deanes, abades o chantres. Algunos de ellos iniciaban también así una carrera futura. Pero la mayoría pertenecían a familias de cierto enraizamiento en la ciudad, a veces aceptablemente situadas, que resultaban poco viajeros, conocían mejor la catedral que los obispos y se cuidaban de obtener los permisos necesarios para disponer su futuro sepulcro en su interior.

Un ejemplo característico sería el de Pedro Sarracín de Burgos. Pertenece a una de las familias más influyentes en la ciudad en el siglo XIII⁴⁹. Ya en 1262 es arciano de Valpuesta, puesto importante entre las dignidades del cabildo. A partir de entonces se ve crecer su fortuna con compra de tierras, viñas, etc. Alcanza el deanato de Burgos, el más alto puesto después del obispado, al que llegó ser propuesto. Como obra pía se relaciona con el hospital de San Lucas, uno de los notables de la ciudad, que acaba reconstruyendo. Después de su muerte es enterrado en el sepulcro de la catedral, labrado con posterioridad⁵⁰. Es una historia repetida. En Palencia, la figura del deán Zapata, a caballo entre los siglos XV y XVI, presenta perfiles similares. Interviene en cuantos asuntos de cierto interés se tratan en la catedral. Por su cuenta contrata dos esculturas con Alejo de Vahía para un hipotético retablo mayor, que ya el obispo había encargado a Bigarny. Sin embargo, pese a intenciones distintas, se entierra en notable sepulcro en la iglesia próxima del convento de San Pablo de los dominicos.

Coinciden en estos casos, mayoritariamente, elementos comunes: enraizamiento en el lugar, vinculación de por vida a la catedral a través de una carrera de dignidades, fundaciones o donaciones a obras y construcciones pías, entierro monumental con yacente o elementos iconográficos apropiados, recurrencia a artistas mejores o peores, pero normalmente trabajando en la ciudad o en su entorno. En general, quiere decir que su postura artística es muy conservadora, si la tienen. Colaboran al trabajo artesanal, pero son escasamente receptivos a novedades.

Cualquier afirmación como ésta hay que relativizarla, en la medida que algunas excepciones contrastan con ella. Seguramente uno de los dos mejores retablos de alabastro conservados en Cataluña es el de Pere Oller en la catedral de Vic. Fue el canónigo Bernat Despujol el que pagó hasta 900 florines de oro al artista a partir de 1420 para que lo llevara a buen fin. Este mismo personaje interviene en otras obras de la catedral y dona alhajas y ornamentos de culto⁵¹. Seguramente fue el mismo artista el que realizó su pequeño sepulcro. El único punto en común con los otros ejemplos está en ello, porque el sepulcro es obsesión continua de todos, al margen del artista escogido, de la existencia de un cierto gusto, etc.

Las *órdenes religiosas* presentan perfiles muy distintos en los siglos góticos. Antes, los benedictinos y su rama reformada, los cistercienses, habían tenido un enorme protagonismo. El aumento de la población en las ciudades y su conversión en centros económicos y culturales incide en el decaimiento de estos monasterios. Hay excepciones en el siglo XIII y son menos las del siguiente. La supervivencia y el mantenimiento de una actividad constructiva es resultado, no tanto de la propia dinámica, como de la vinculación establecida con nobleza o monarquía. El interés despertado por un enterramiento adecuado a su posición lleva a ciertas familias a pactos con las comunidades que se los permiten en su interior a cambio de ayuda económica y de protección. Excepciones son los grandes monasterios catalanes de Santes Creus y Poblet, al ser elegidos

48 NIETO CUMPLIDO, M.: *La miniatura en la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1973, pp. 51 y ss.

49 RUIZ, Teófilo: *Sociedad y poder real en Castilla*, Barcelona, 1981, en *Los Sarracín y Bonifaz. Dos linajes patricios en Burgos, 1248-1350*, pp. 121 y ss.

50 YARZA, Joaquín: *El arte burgalés en tiempos del Códice de Las Huelgas*, en *El código musical de Las Huelgas* (Cuenca, 1987), en «Revista de Musicología» XIII n.º 2 (1990), pp. 361-391.

51 JUNYENT, E.: *El retablo mayor de la catedral de Vich*, Vich, 1954.

sucesivamente como panteones reales de la casa de Barcelona. En la mayoría de estos casos no es el propio impulso, sino el exterior el que determina el mantenimiento del encargo. También hay excepciones, y en algunos lugares, la amplitud del dominio monástico y la actitud de ciertos abades mantienen el contacto con los artistas más notables. Seguramente la proximidad a Barcelona permite continuar siendo importante artísticamente al monasterio de Sant Cugat del Vallés, que aún a comienzos del siglo XV dispone de un buen miniaturista y antes había completado la gran iglesia monástica con un rosetón espléndido cubierto con grandes vidrieras.

Mucho más importantes son las nuevas órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y sus derivados. La misma situación que les perjudicó en el siglo XIX y motivó el desmantelamiento de muchas de sus casas, fue extremadamente favorable en tiempos del gótico: su asentamiento en el extrarradio de las ciudades, participando en su vida cotidiana. La fama de santidad adquirida en los primeros tiempos, la creencia de que tenían una gracia especial en el consuelo de los últimos momentos de la vida del hombre y, en los dominicos, el hacerse cargo de la recientemente creada Inquisición, fueron otras tantas razones de su difusión y del desarrollo de algunas de sus casas principales. El contrasentido que suponía su pobreza declarada con la monumentalidad de algunos de los conventos supuso problemas y enfrentamientos internos, más visibles y aún dramáticos en los franciscanos, pero que acabaron con argumentaciones falaces que les permitieron continuar su vida afín a la de otras órdenes que no se habían inicialmente planteado asuntos tan insuperables.

Tres son los puntos que me interesa destacar de ellos en este momento, en la medida que de un modo teórico o práctico incide sobre las formas artísticas. En primer lugar, como los cistercienses antes, existió un cierto pudor en elevar iglesias de alto costo y grandes dimensiones. Por ello, quizás, es frecuente que se acomoden a varios tipos de plantas, algunos con cabecera cisterciense, pero en los que únicamente la capilla mayor se aboveda, mientras la nave o naves se cubren con madera. Aunque fue preferente, cuando se analizan iglesias de diversos países, es perceptible que en muchos lugares esto no se siguió⁵². En segundo lugar, su aprecio por la obra de Dios manifiesta en su creación y una atención especial puesta en el acercamiento a Él a través del amor, tiene consecuencias que han sido diversamente interpretadas fuera de la Península. Por ejemplo, se ha insistido, tal vez excesivamente, en el progresivo acercamiento a la naturaleza en el mundo toscano o en la expresividad emocional de cierta ternura en algunos temas iconográficos así como en el desarrollo de una pintura narrativa que tiene como protagonistas, a veces maravillosos o ingenuos, a diversos personajes de las órdenes, sobre todo San Francisco. Si esta visión es muy válida en Italia no se percibe con igual claridad en los reinos peninsulares. En todo caso, no existen estudios cuidadosos destinados a probar o rechazar la asunción de tales valores. De modo ocasional, y en el borde del renacimiento, la reimplantación de la Inquisición con los Reyes Católicos trae consigo la voluntad en el centro principal, el convento de Santo Tomás de Ávila, de encargar obras a Berruguete, donde la presencia de Pedro Mártir, el primero que lo fue de la orden y a causa de sus actividades como inquisidor, resucita una vieja iconografía puesta en circulación bastante antes, en plena Edad Media. Y no deja de ser significativo que para muchos la obra tipo con tema inquisitorial sea el Auto de Fe del mismo pintor (todas las obras ahora en el museo del Prado).

Es el tercer punto el que reviste mayor interés: el monasterio mendicante como panteón de nobles. En el siglo XIII todavía el predominio del Císter era una realidad en muchos lugares. Pero en el paso de siglo la situación cambia radicalmente. Esta fama de la que se hacía lenguas el infante Juan Manuel diciendo que eran las órdenes, en su tiempo, que «aprovechan más para salvamiento de las almas», porque «pedrican et confiesan et an mayor fazimiento con las gentes»⁵³, traerá consigo una voluntad firme en familias enteras que cambian sus lugares tradicionales de enterramiento, incluso los que les corresponden, por iglesias de franciscanos y dominicos. Naturalmente, el papel que en todo ello tienen los propios hermanos es pasivo en cuanto a encargos. Es el lado espiritual el que les concede protagonismo. Cobran por permitir enterramientos, reciben donaciones por ello y se benefician a su vez de otras formas. En sentido estricto, no son ni promotores, ni patrones, ni clientes de los artistas, mucho menos, mecenas, pero se convierten en catalizadores extraordinarios de grandes encargos.

No siempre las cosas suceden de la misma manera. Con frecuencia, en lugares de relativa importancia, un

52 Ver el caso de Galicia, más acorde con esto, en CAAMAÑO, J. M.: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*, Valladolid, 1962.

53 Don JUAN MANUEL: *Obras completas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, I, 1982, *Libros de los Estados*, II, cap. LI, p. 493.

monasterio es remodelado por completo a costa de un patrón que llega a convertir la iglesia en panteón familiar, como ocurre en San Francisco de Betanzos a fines del siglo XIV⁵⁴. Otras veces, los entierros se hacen en monasterios ubicados en ciudades más importantes, aún a riesgo de tener que desplazar los restos desde lugares no muy próximos a ellos. De este modo, paulatinamente, esta nobleza que prefería ámbitos rurales, se acerca a los urbanos para hacerlo, como se ve en numerosos ejemplos, desde San Francisco de Lugo o San Francisco de Vilafranca del Penedés, hasta Santa Catalina de Barcelona⁵⁵.

Naturalmente, aunque los mendicantes sean los principales, no son las únicas órdenes que canalizan voluntades funerarias. Los trinitarios o los mercedarios también los consiguen, favorecidos por su fama de liberadores de cautivos. El desaparecido monasterio de la Trinidad en Burgos o el relativamente mejor conservado de Avinyanya, en Lérida, serían un buen ejemplo⁵⁶.

Junto a estas órdenes y su versión femenina, sobre todo las Clarisas⁵⁷, hay que recordar a dos más, una de antigua historia y otra más reciente: cartujos y jerónimos. No son muchas las cartujas, pero varias alcanzan un relieve extraordinario, como consecuencia de la preferencia que manifiestan varios reyes por ellas. La de Miraflores en las cercanías de Burgos es especialmente significativa, por el contraste que ofrece su iglesia en la segunda mitad del siglo XV, cubierta con lo más florido del último gótico a cargo de Gil de Siloe y otros, con la austeridad del monasterio ocupado por mojes de rigurosa disciplina. De nuevo son receptores y no clientes de las donaciones de Juan II e Isabel la Católica y, además, aparentemente están poco comprometidos con el proyecto real en la medida que no afecta apenas a sus vidas.

Creo que es la orden jerónima la que merecería un análisis más apurado por lo que supuso, en general, en los reinos peninsulares, si bien, especialmente en la Corona de Castilla, entre fines del siglo XIV y a lo largo de todo el siguiente, sin que su influencia cese en el renacimiento y contrarreforma, con la tremenda empresa de El Escorial. La decadencia y práctica desaparición posterior de la orden favoreció el cierto olvido en el que se le tiene, cuando se trata de valorar su incidencia en el arte hispano de los siglos XV, XVI y XVII, así como el papel político y aún económico que ha desempeñado en diversas ocasiones. Sólo con recordar el gran monasterio de Guadalupe en Extremadura, favorecido por los monarcas y con proyección americana más tardía, el de Fresdelval, resultado de la voluntad de un noble que pretende un enterramiento extraordinario o el del Parral, en las afueras de Segovia, es suficiente para comenzar esta valoración que falta⁵⁸ y en la que ahora no puedo insistir, sino poner de manifiesto.

RAZÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL ENCARGO

Ineludiblemente, al repasar someramente a los clientes y promotores, ha sido necesario comentar parte de sus intenciones, de la razón de sus encargos o de la relación entre rentas y gastos causados por ellos. Ahora me centraré en ello.

54 VALES VILLAMARÍN, F.: *El sepulcro de Andrade o Bóo*, en «Anuario brigantino», II (1949); CAMPS, E.: *Rarezas iconográficas en San Francisco de Betanzos*, en «Bol. Comisión Monumentos de Orense», XIV (1943-4), pp. 86 y ss.; NÚÑEZ, M.: *El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y una época*, en «Bracara Augusta», XXXV (1981), pp. 3-19; YARZA: *La capilla funeraria*.

55 ESPAÑOL, F.: *Op. cit.*; NÚÑEZ, M.: *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginería funeraria del caballero) s. XIV-XV*, Orense, 1985.

56 ESPAÑOL, Francesca y ESCOLÀ, Marc: *Avinyanya i els Montcada: Transformació d'una casa trinitària en panteó familiar*, en «D'Art», n.º 13 (1987) pp. 147-182. Sobre la Trinidad de Burgos y los enterramientos, YARZA, J.: *El arte burgalés. Sobre la justificación del éxito de mercedarios y trinitarios, en tanto que colaboradores en la liberación de cautivos, es interesante ver el interés que a esto conceden personajes importantes. Así, Mencía de Guzmán en 1469 dedica en su testamento cantidades muy altas, con indicación precisa de quienes debían ser librados de moros (BENITO RUANO, Eloy: *Testamento de Doña Mencía de Guzmán, mujer de Lope de Stúñiga*, en *Homenaje a José María Lacarra «Príncipe de Viana»*, XLVII (1986), I, pp. 35-47).*

57 Caso de Santa Clara de Pedralbes, en alrededores de Barcelona, como fundación real, o el de Santa Clara de Palencia.

58 DE SIGÜENZA, Fray José: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1909, 2 vols.; TORMO, Elías: *Los jerónimos*, Madrid, 1919; REVUELTA, José María: *Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara. I La Fundación (1373-1413)*, Guadalajara, 1982; LADERO, Miguel Ángel: *Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)*, en *Homenaje a José María Lacarra, «Príncipe de Viana»*, XLVII (1986), II, pp. 409-439; GÓMEZ BÁRCENA, M.ª Jesús: *El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas*, En «Reales Sitios», n.º 83 (1985), pp. 29-36; YARZA, J.: *La capilla funeraria*.

Sobradamente sabido es que la mayor parte del arte medieval hispano conservado es religioso. Se ha perdido en mayor medida el profano, porque la continuidad del culto en iglesias, monasterios y catedrales, pese a guerras, percances y desamortizaciones, fue incomparablemente más estable, que la vida en castillos, palacios o residencias de reyes, nobles, etc. Con todo, aunque las circunstancias hubieran sido otras y se hubieran salvado muchas más piezas de éstas, seguiría siendo lo religioso más importante y las obras mucho más abundantes. Por tanto, en modo alguno debe olvidarse que entre las intenciones que informaron buena parte de los encargos, tanto de laicos, como de hombres de iglesia, existe un componente importante piadoso, devocional, de exvoto agradecido, amor a Dios, petición de ayuda a sus santos, deseo de buscar perdón a ciertas faltas, etc. Muchas de estas razones, ni excluyen otras al mismo tiempo, ni entre sí. Quiero decir que un componente devocional sincero, no va reñido con la voluntad de poner de manifiesto el prestigio social de un individuo o de una familia o situaciones parejas. Por otro lado, creo que hay un aspecto que no siempre se entiende bien: Hay que insistir que no existe una relación lineal entre la catadura moral del promotor y su devoción sincera en alguno de los proyectos que promueve.

El análisis de cada situación con este componente piadoso es sin duda muy importante y se obtienen resultados importantes que aclaran muchas cosas. Pero existen muchas otras motivaciones. Tanto aquellas como éstas suelen tener poco que ver con el hecho artístico. Dicho de otra manera, sustancialmente, lo que hoy convenimos en llamar obra de arte es un instrumento del que hace uso el cliente o promotor con fines muy cambiantes, que raramente tienen presente lo que podríamos calificar de disfrute estético.

Un problema básico es el estudio de los gastos y el dinero que mueven los encargos. Con extrema y desgraciada frecuencia nos faltan los datos mínimos, para establecer reglas generales. Pero, al menos, es clara una primera conclusión: existe una relación entre los recursos de un cliente y los costos de las empresas artísticas que acomete, pero esta relación no es lineal, ni mucho menos. Hay personas o instituciones que disponiendo de dinero no lo utilizan en obras de esta índole, mientras otros en situación más apurada llegan a empeñarse ante lo que consideran una necesidad. Sería muy gratificante para el historiador del arte comprobar que los motivos de estos últimos tenían que ver con los encargos en tanto que afectan a la sensibilidad o el gusto de los patrocinadores. Es precisamente esta disonancia entre medios de fortuna y empresas lo que motiva retrasos o fracasos.

Sobre el papel parece que una de las aspiraciones de los artistas estaría en que el rey les llamara para encargarles una obra. Sería una consagración con efectos a largo plazo. Así pasa en numerosas ocasiones, ahora y en tiempos posteriores. Sin embargo, cuando se ve en los documentos que escultores, pintores y orfebres parecen escaparse de los talleres de trabajo en proyectos de patrocinio de Pedro el Ceremonioso, que ha de reclamar a sus oficiales que los busquen y los devuelvan a ellos, no existe más que una explicación general: el rey paga muy mal⁵⁹. Estamos ante de uno de estos casos en que la relación dinero-empresas está profundamente desequilibrado. La monarquía catalano-aragonesa está en crisis y el rey no dispone de numérico contante. Cuando vemos que debe empeñar sus objetos más preciados, como el fantástico «Castillo de Amor», joya caprichosa y alegórica, pero las recupera cuando puede, estamos comprobando como su economía quebrantada no es equiparable a su voluntad y deseo de encargar obras con demasiada frecuencia⁶⁰. Evidentemente, este monarca de rica y compleja personalidad tiene en mente muchos proyectos animados por diferentes intenciones, políticas, artísticas, religiosas, pero no dispone de los medios para llevarlas a cabo, por lo que los mismos artistas huyen de él. Sin embargo, en realidad, pese a las dificultades, es una de las más grandes promotoras de la Edad Media hispana y una de las personas en las que se descubre una sensibilidad estética.

La documentación nos brinda informaciones preciosas sobre el trato de ciertos nobles o monarcas franceses con artistas de su preferencia. Jean de Berry, aparte de los salarios o los pagos por obras concretas, hace regalos a los hermanos Limbourg que trabajan para él, tanto en dinero como en objetos⁶¹. René d'Anjou lleva consigo a sus miniaturistas y se muestra especialmente obsequioso con Bartolomé van Eyck⁶². ¿Existe una

59 En RUBIÓ: *Op. cit.*, y MARÉS: *Op. cit.*

60 RUBIÓ: *Op. cit.*, I, doc. CXCV, pp. 193-194.

61 MEISS, Millard: *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourg and theirs contemporaries*, Londres, 1974, I, pp. 71-81.

62 Últimamente, ROBIN, Françoise: *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, París, 1985, especialmente, pp. 187 y ss.

correspondencia entre los monarcas o algunos grandes nobles hispanos? Actitud similar adoptada por Juan I y Martín el Humano con juglares y ministriles musicales permiten creer que pudiera ocurrir otro tanto con pintores, miniaturistas, escultores, arquitectos u orfebres. Pero lo cierto es que no se ve, salvo excepciones. ¿Tiene de nuevo algo que ver con la penuria económica? Al menos no afecta a juglares y ministriles⁶³.

Se pone de manifiesto en este comportamiento tanto la falta de correspondencia entre dinero y empresa, como la escasa programación económica. ¿Siempre ocurre igual? La impresión que causan las obras de gran envergadura, como las catedrales, es que las previsiones económicas llevadas a cabo dejan bastante que desear. Lo más usual es que se programe la obra para un tiempo corto. Cuando falta el dinero y el plazo está próximo a terminar, comienza de nuevo la recogida. Probablemente a esto se deba la lentitud con que avanzan algunas obras. En estos casos siempre sucede que es mayor el precio de lo que se construye, que las posibilidades inmediatas de quienes lo han puesto en marcha. En obras menores, sobre todo de artes muebles, la situación cambia en teoría de modo radical. Una crisis económica incide fuertemente en una obra arquitectónica de cierto fuste, pero no sucede lo propio con unas esculturas o un retablo, a no ser que los clientes hayan calculado mal sus posibilidades. En las empresas de Pedro el Ceremonioso, no son las construcciones simplemente las que pueden peligrar por indigencia, sino los sepulcros reales de Poblet, el conjunto de reyes y condes que lleva a cabo Aloy en Gerona o la joya de los Corporales a cargo de Pere Moragues. No obstante, la diferencia con un gran edificio es que estos trabajos se terminaron todos, aunque a cuenta de mal pagar a sus autores.

Repetidas veces se ha mencionado el sepulcro como obra capital del gótico hispano, tanto de reyes, como de nobles, obispos y dignidades eclesiásticas. Los obispos de Burgos y León en el siglo XIII no son ajenos a este mundo. Probablemente, y como media, los primeros tienen rentas superiores a los segundos. ¿Qué motivos son los que llevan a los burgaleses a descuidar sus sepulcros, mientras los leoneses llevan a cabo varios muy importantes y alguno excepcional? ¿Quizás es porque la obra de la catedral castellana se comienza muy pronto y en estos años hasta 1255 en León no hay trabajos, ni gastos y, por ello, los prelados disponen libremente de medios suficientes para encargar estos otros proyectos, ambiciosos en sí, pero menos caros que los que ocupaban los afanes burgaleses? Ante la incertidumbre de una respuesta convincente, queda en el aire la convicción de que los recursos económicos son básicos, pero que la voluntad de cada promotor o de cada grupo se rinde o supera los obstáculos, de acuerdo con el interés que le guíe a la hora de acometer determinada obra.

Palabras e ideas vinculadas a fama personal, prestigio social, rentabilidad política, exaltación de la estirpe o superación del status, son apropiadas en un enorme número de ocasiones cuando se indagan los motivos que subyacen al encargo. Y en ningún caso mejor que en el ya reiterado del sepulcro y la capilla funeraria. Es claro que son muchos los factores que cuentan en la justificación de algo así. Ante todo, qué duda cabe que se busca la ayuda divina en un momento tan grave. Que se pretende escapar de la proximidad del diablo, buscando la protección del espacio sagrado. Que se desea aguardar la hora del juicio final en una situación ventajosa. Que se propicia la ayuda de determinados santos abogados ante Dios o luchadores contra el demonio. Pero también hay otras razones igualmente poderosas.

Como se ha dicho otras veces, la construcción de una capilla funeraria con un sepulcro rico ponía de manifiesto que los hombres no eran iguales, ni aún a la hora de la muerte. Este pensamiento anticristiano, explícito o implícito, aceptado por determinados grupos de la Iglesia o ignorado, está presente siempre. En el siglo XIII muchos deseaban, por protección, enterrarse en el más santo de los lugares: el presbiterio.

La situación de sus tumbas dificultaba el desarrollo del culto, por lo que comenzaron las prohibiciones. En el siglo XIV, ciertos nobles hacen construir sus propias capillas y colocan en el centro una soberbia sepultura. Algunos levantan la iglesia entera y se hacen enterrar entonces en ese presbiterio que antes se les negaba. Un recuerdo breve a dos casos: el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos y los almirantes de Castilla, los Enríquez, en Santa Clara de Palencia. En ambos, los nobles patrocinan por completo la iglesia y se hacen enterrar en notables sarcófagos esculpidos exentos en medio del presbiterio. El palentino ha desaparecido sin dejar huella. El brigantino se ha desplazado a los pies. En ambos, las razones eran las

63 Es difícil sacar conclusiones paralelas con hechos como los que nos libran ciertos documentos. Así, en 1501 se dona a un iluminador de libros de la reina Católica, una mezquita en Sevilla (AZCÁRATE, J. M.^a de: *Datos históricos y artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI* (Colección de documentos para la Historia del Arte en España, 2), Madrid-Zaragoza, 1982, p. 99.

mismas: molestaban. Se trataba de dos actos de soberbia, júzguese como se quiera al noble gallego que recibió, por contraste, el apelativo de «O Bóo» (el Bueno), o a los almirantes que protegieron a las monjas clarisas palentinas.

La idea de la fama llegó a ser una obsesión para la nobleza, sobre todo en los siglos XIV y XV en Castilla. Las referencias literarias son abrumadoras⁶⁴. La inclusión del yacente, su presencia a través del simulacro, es importante. Y lo es más que, desde el retrato arquetípico, se llegue al retrato real, a la vera efigie. Incluso que esto se dé antes o con más frecuencia inicial en el yacente de piedra, que en las pinturas con donante. Se podrán aducir muchas razones, desde el cambio que supuso el enfrentamiento filosófico ante el problema de los universales, hasta el uso de mascarillas funerarias. Además, debió ser voluntad de los enterrados esta presencia tan inmediata, este eternizar sus rasgos. Naturalmente, la fama era personal, pero el prestigio de la estirpe era igualmente importante. Raro es el que prepara capilla funeraria y no piensa en sus herederos o comienzo por sus propios padres. En Bellpuig de las Avellanas (Lérida), Armengol X, conde de Urgel, muere en 1314 sin descendencia. El condado pasará a otras manos, después. Decide entonces levantar allí un panteón familiar de todos sus antecesores y el suyo propio. Es un monumento a la fama de un linaje que se extingue⁶⁵.

La nobleza vieja, las grandes familias con sucesivas generaciones reconocidas, estaban aureoladas por su antigüedad. No siempre era así. La nobleza nueva, el que enlaza con familia superior a la suya, el bastardo, etc., necesitan prestigiarse cara al medio social en que se mueven. Una forma es a través del sepulcro y, con ello, se produce un encargo artístico importante. Jordá d'Illa es un personaje de escasa entidad que casa a comienzos del siglo XIV con Constanza de Montcada, de una de las familias más linajudas de Cataluña, estrechamente relacionada con la monarquía, más aún después del matrimonio de Elisenda con el rey. Ot de Montcada dispone su capilla funeraria en la catedral de Lérida. No es seguramente Constanza sino su viudo el que prepara en Avinyana una capilla funeraria con enterramientos de él y su esposa, recurriendo tal vez hasta al mismo escultor u otro muy próximo. Es evidente que copió a la familia en un intento de asemejarse a los que le superaban en linaje⁶⁶.

Gómez Manrique, bastardo de esta notable familia, por circunstancias inesperadas accede a puestos que no debían recaer sobre él. El deseo que manifiesta de destacar en vida, se hace patente en el retrato que le hace Pérez de Guzmán, alcanza su ápice en la decisión de costear todo un monasterio de jerónimos en Fresdelval, en tierras de su propiedad y encomendado a una orden que, en este momento él mismo reconoce, tiene la simpatía del rey y del infante Fernando de Antequera. El motivo que lo legitima es un hecho semimilagroso, una supuesta intervención de la Virgen que le salva de la muerte en un acto de guerra, así como la curación de una hija. De nuevo encontramos el uso de una intervención sobrenatural, o que se explica así, para justificar algo tan costoso. Los modestos Piquer de Sant Llorenç de Morunys, mercaderes, también hablaban más tarde del milagro que les llevó a construir la capilla u oratorio de la piedad. Gómez Manrique concluye con un espléndido sepulcro suyo y de su esposa. Por cierto que, en otro orden de cosas, sería interesante comprobar si los sepulcros dobles, de esposos, tienen algo que ver con la procedencia de cada cónyuge. En el caso de Manrique, su mujer era de origen más importante que el suyo (por su bastardía). Igual sucede con el canciller Villaespesa, que se entierra en sepulcro en esto similar, en la colegiata de Tudela. Su esposa, tudelana, era de nacimiento más alto, aunque él se había encumbrado hasta el cargo de canciller por méritos propios cerca del rey Carlos el Noble⁶⁷.

Esta utilización del arte para honra de un personaje o una dinastía, igual que la idea de crear un iconografía del poder en apoyo de una teoría política que no siempre va de acuerdo con la realidad material, alcanza cotas importantes en diversas situaciones. Una monarquía tan efímera y débilmente asentada como la del reino de Mallorca, a comienzos del siglo XIV, acomete unas empresas artísticas descomunales, que van desde el inicio de una gigantesca catedral, como la de Ciudad de Palma, con la capilla mayor en dos niveles, uno de ellos destinado a enterramiento, hasta dos manuscritos iluminados de la calidad del Libro de los Privilegios

64 Véase al respecto el espléndido libro de LIDA DE MALKIEL, Rosa: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, con varias ediciones.

65 ESPAÑOL, F.: *La escultura gótico-funeraria*.

66 ESPAÑOL, ESCOLÁ: *Op. cit.*

67 JANKE, R. Stevan: *Jehan Lomme y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, pp. 132 y ss.; YARZA: *La capilla funeraria*.

(Archivo Histórico de Mallorca) o Las Leyes Palatinas (Biblioteca Real de Bruselas), para los que se llama a artistas probablemente pisanos⁶⁸. La intención, a mi juicio, es la de prestigiarse a través de ello⁶⁹. De este modo, se explica el gasto, desproporcionado con los medios de que se dispone.

A veces se percibe cómo se pretende rentabilizar un proyecto de otra manera. ¿Hasta qué punto los condes de Barcelona, luego reyes, favorecieron los asentamientos cistercienses de Santes Creus y Poblet, no por amor a la orden reformada, sino por el interés en repoblar una zona que aún no lo estaba, cerca de Tarragona, conociendo además la efectividad económica de las organizadas granjas cistercienses? La fundación de ciertos monasterios femeninos por viudas importantes, ¿qué propósitos esconden? No hay que negar la piedad de estas mujeres, pero tampoco se tiene que olvidar que de este modo emplean los recursos de que disponen en una obra en la que ingresarán y en la que llegan fácilmente a ocupar altos cargos, especialmente el de abadesa, pudiendo así controlar su propia fundación, desde una posición respetada.

Evidentemente, todo lo dicho potencia la figura del promotor, del hombre de espíritu religioso, pero no tiene en cuenta la obra de arte en tanto que tal. ¿Es posible, además, pretender adivinar si a la hora de escoger a quienes debían llevar a fin los grandes o pequeños proyectos, se eligió a los mejores artistas, si había un gusto y junto a las funciones señaladas, una complementaria que hoy podemos entender y apreciar mejor?

MENTALIDAD, GUSTO Y RELACIÓN CON LOS ARTISTAS

Todos los promotores individuales: obispos, reyes, abades, nobles, mercaderes ricos, etc., estaban completamente convencidos de que, no sólo eran mucho más importantes que los artistas, sino que el resultado final de su encargo se debía en mayor medida a su voluntad de decisión, a su intenciones o al dinero que habían empleado en él, que al trabajo material de aquéllos. Por ello, como sabemos, cuando alguno decide dejar constancia por escrito de la realización de un proyecto, insiste en su protagonismo y olvida hasta el nombre de los artistas. Éstos se limitan a ser el instrumento de que se sirve.

El que ordena, el que dirige, el que concreta los puntos, por todas estas razones, es el promotor o patrón, con lo que supone de servidumbre en la parte contraria. No hace falta insistir mucho en algo que se sabe, pero que no conviene olvidar: los programas iconográficos dependen siempre de la voluntad del cliente, sea por vía directa, sea a partir del asesoramiento de terceras personas por él requeridas. De este modo el artista es el ejecutor exclusivamente material, con lo que conlleva la idea en una sociedad que valora poco el trabajo mecánico. Queda de todos modos en sus manos una cierta iniciativa en aspectos más concretos⁷⁰.

Si en el encargo y la temática el cliente se reconoce como sujeto principal, ¿qué sucede en lo que hoy llamaríamos artístico? ¿Influye o condiciona el trabajo del que considera su asalariado? Esto implica hacerse una nueva pregunta: ¿existe en el promotor o cliente un cierto gusto o una mínima sensibilidad? Creo que no hay una respuesta única, sino que cada caso tiene la suya y debe matizarse recurriendo a los escasos datos de los que solemos disponer. En algunas etapas se ha empleado el término de «nepotismo artístico», como por ejemplo en la Roma del siglo XVII, cuando el lugar de nacimiento de un pontífice suponía la protección de los artistas que también procedían de allí⁷¹. En este caso la elección de artista está menos ligada al gusto, que a motivo levemente nacionalistas. ¿Existe este «nepotismo» en nuestra Edad Media? En general, no, pero la preferencia de algunos por determinados artistas se puede juzgar desde el doble punto de vista de sensibilidad y procedencia. El canciller Villaspesa, aunque alto administrativo en Navarra, es aragonés. Pues bien, el

68 A mi juicio, existen ciertos corales en Pisa que son bastante similares y que se clasifican entre fines del siglo XIII y primer tercio del siguiente. Uno es un Gradual (Pisa, Museo Nazionale, cor. O) con pocas miniaturas, que proviene del convento de San Nicolás. El otro es un Antifonario (Pisa, Idem, Depositi, cor. P), mucho más rico y de la misma procedencia. (DALLI REGOLI, Gigetta: *Miniatura pisana del trecento*, Pisa, 1963, pp. 82, para el primero, y 83-84, para el otro. Ver sobre todo, fols. 184, 74, 144 respectivamente, figs. 89, 93 y 88, del código P, y también, fol. 177, fig. 84 del código O). Volveré en otra ocasión sobre el tema que se ha complicado después en Italia, al sugerir la identificación del miniaturista con artista concreto no pisano.

69 Ver sobre todo, DURLIAT, M.: *L'art en el regne de Mallorca*, Mallorca, 1964.

70 Quiero indicar con esto, que el modo de representar un tema, puede dejarse, relativamente, en manos del ejecutor, contando con que posee modelos y conocimientos para ello. Las indicaciones que se le hacen, en estos casos, son vagas, limitándose a determinar el tema: Visitación, Nacimiento, etc., con un matiz indefinido, si acaso, que se traduce en frases como: «según se usa».

71 HASKELL: *Op. cit.*, pp. 4 y ss. (ed. inglesa).

retablo de su capilla tudelana lo encarga al zaragozano Zaortiga y el sepulcro parece que pudiera ponerse en contacto con escultores de Daroca. ¿Mera casualidad? En todo caso, no hay muchos datos que apoyen en exceso esto.

Con mayor frecuencia de lo que deja traslucir la destrucción masiva de estos papeles, muchos proyectos fueron aprobados por el promotor desde el momento en que el artista le presenta un modelo de lo que va a hacer. En retablos, el modelo es muy somero, apuntes generales, poco precisos. Se conserva el que Lluís Dalmau preparó para los «Consellers» de Barcelona. En Aragón se han reunido un pequeño grupo de parecidas características⁷². ¿Siempre eran así? Otro espléndido y extenso dibujo de la cabecera de San Juan de los Reyes que conserva el museo del Prado ha sido considerado proyecto del arquitecto Juan Guas⁷³, que luego se modificó en varias de sus partes, incluyendo el retablo mayor que no se llegó a realizar. Nada tiene que ver con los modestos apuntes antes señalados. ¿Fueron las modificaciones apreciadas consecuencia de una discusión entre arquitecto y promotor, en este caso Isabel la Católica? Sabemos que la reina también había comentado con Gil de Silóe el proyecto dibujado por éste para el sepulcro de sus padres en la Cartuja de Miraflores. Con cautela es lícito afirmar que la presencia de estos modelos iba destinada a agradar y satisfacer al cliente y que éste, aunque existieran otras razones para aceptarlos o rechazarlos, debía dejarse seducir por el artista. Existe un juego entre ambos que supone una cierta libertad creativa en el segundo y la existencia de algún criterio de gusto en el otro.

No es demasiado raro encontrar en la documentación que determinadas personas se presentan en el taller de un artista pidiendo que les haga una obra igual a otra preexistente, tal vez llevada a cabo por él mismo. La existencia en la realidad de obras muy similares puede suponer no tanto una cómoda actitud del artista, sino una exigencia del cliente. En 1260 un Guillem de Montpalau encarga a los pintores Bernat y Pedro Martínez de Burgos un conjunto con cinco imágenes y una retrotábulas, igual al que existía en la barcelonesa iglesia de Santa María del Mar (anterior a la conservada). Los artistas se comprometen a hacerlo lo mejor que puedan⁷⁴. Si por un lado esta actitud indica deseo de emulación, habida cuenta que el modelo está en Barcelona y la repetición se pide para Guissa, pequeño lugar, hay que entender asimismo que a Guillem de Montpalau le gustó y por ello quiere otra igual y que en personaje nada relevante esto implica un cierto gusto. Necesita algo similar para una dedicación religiosa, pero elige de acuerdo con lo que le gusta.

Pero el Ceremonioso demuestra reiteradamente que posee una sensibilidad y un criterio selectivo. La decoración con fondos de vidrio esmaltado era una costumbre conocida en Cataluña desde hacía pocos años. El rey lo había visto en una obra, al visitar el taller de Jaume Cascalls. Ahora (1354) quiere que el procedimiento lo utilicen este escultor y Aloy en los sepulcros reales que labran para él en Poblet⁷⁵. Pocas cosas preocuparon más al rey que éstas. Seis años después se cruzan cartas entre Aloy y él. El maestro le envía una muestra en pergamino del modo en que pretende colocar algunos sepulcros sobre un arco. El rey examina el papel y algunos detalles no le convencen. El arco es demasiado alto y perjudicará la exhibición de las tumbas. Le pide que cese los trabajos en tanto él no se acerque allí, lo que no tardará en suceder, porque debe hacer un viaje desde Barcelona al reino de Valencia⁷⁶. Su hijo Juan, aunque más interesado por otras materias, también se preocupa por las sepulturas populetanas y en la mención de una de ellas, que ha de ser mejor que las otras, utiliza las palabras «bella» y «sumptuosa». Mientras la segunda es un signo de lujo, con la primera se emite un juicio estético⁷⁷.

En algunas obras se pone de manifiesto una sensibilidad a los mismos materiales. Martín el Humano había visto el sepulcro de un Fernández de Ixer hecho de «pedra blanca molt bella». Escribe al abad de Poblet para que, pese a la distancia, su sepulcro se labre con piedra arrancada de la misma cantera (1402)⁷⁸.

Frases que alaban el bien hacer del artista se dicen también en Castilla. En diversos documentos alusivos

72 LACARRA, M. Carmen: *Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV*, en «Anuario de Estudios Medievales», 13 (1983), pp. 553-581.

73 *El dibujo español de los Siglos de Oro*, int. y catálogo de A. E. Pérez Sánchez, Madrid, 1982, n.º 129, pp. 72-73.

74 GUDIOL I CUNILL, Josep: *Els primitius I*, Barcelona, 1927, pp. 61-62.

75 MARÉS: *Op. cit.*, doc. 12 pp. 155-156.

76 MARÉS: *Op. cit.*, doc. 20, pp. 162-163.

77 MARÉS: *Op. cit.*, doc. 13, p. 232.

78 GIRONA, Daniel: *Epistolari del Rei En Martí d'Aragó (1396-1410)*, en «Revista Asoc. Arqueol. Barcelonesa», II, vol. VII, n.º 60 (1909), pp. 188-189, recogida ahora en MARÉS: *Op. cit.*, pp. 242-243.

al pintor Fernando del Rincón, hoy de identificación más que dudosa, el rey le recomienda en 1513-1514. Dice que lo sabe hacer muy bien, que es un gran maestro. Tiene el oficio de experto para las obras pintadas reales («esaminador y veedor»). En otra carta expedida a su favor le llama «mi pintor» y señala que, como tal, han de guardársele las honras que le corresponden⁷⁹. Mucho más definitivo es el famoso documento por el que la duquesa del Infantado encarga a Sebastián de Almonacid los sepulcros de sus padres, Álvaro de Luna y su esposa, para su capilla en la catedral de Toledo. Si, por una parte, la minucia con que se describe la futura obra es ejemplo de las exigencias del cliente y las servidumbres del artista, por otra, revela un gusto muy claro expreso en numerosas frases⁸⁰: En el prolongamiento de la base han de estar dos grifos de modo que su cabeza y alas desplegadas sobresalgan fuera y el cuerpo bajo el sarcófago, de modo que produzcan la impresión de que lo soportan y alzan en vuelo. Para indicar la postura y actitud de cuatro figuras se habla de «gentiles ayres». La elección de cada elemento ornamental y su acomodo es de una precisión que obliga a ver a un experto asesorando a la duquesa. Para destacar el valor de tal o cual fragmento se sirven de las palabras «gentil», «arte» (entendido como buen hacer), «rico». El alabastro en que se labre ha de ser «fino... muy blanco» y «lo mejor que se podiere aver». Los ejemplos se podrían repetir y, seguramente, si se analizaran las expresiones usadas se llegaría a conocer mejor qué esperaban unos u otros de sus artistas.

De todos modos, los documentos aducidos se refieren a los reyes o a gentes de la alta nobleza castellana. ¿Se repite esto en todos los promotores? La respuesta creo que es rotundamente negativa. Pedro el Ceremonioso, Martín el Humano, Isabel la Católica han manifestado en diversas ocasiones ese amor por cosas bellas. La duquesa del Infantado es hija de Álvaro de Luna que hizo que Hannequin de Bruselas se encargara de la arquitectura de su capilla funeraria, mientras además el Condestable convertía su residencia de Escalona en un palacio de suntuosidad esplendorosa, recurriendo entre otros a alarifes mudéjares. Mucho más normal es la actitud de personas o colectividades que hacen su propio sepulcro o el retablo gremial, como consecuencia de necesidades religiosa, sociales o de prestigio, sin que en sus mentes a la estética de lo realizado se deje más que un pequeño resquicio secundario.

Martín el Humano es responsable de un magnífico Breviario iluminado con grades escenas del gótico internacional (Biblioteca Nacional, París). Muchos libros similares se deben a Pedro el Ceremonioso o a su primera esposa Blanca de Navarra. Isabel la Católica poseyó una colección extraordinaria de esta clase de obras, de procedencias diversas en el tiempo y en el espacio. En esto coinciden con otros personajes de su clase en Francia, Flandes, Italia, etc. Pero hay que reconocer que en los reinos peninsulares esto no fue lo más común. Y, a mi juicio, las conclusiones que deben sacarse de ello son muy notables en cuanto a la sensibilidad estética de nuestros promotores.

La gigantesca obra de Alfonso X, solamente en el campo de la ilustración del libro, se alza en la Corona de Castilla como una cúspide sin otra cosa que colinas alrededor, cuando en Francia o en Inglaterra sería destacada, pero habría otros encargos próximos u otras personalidades y obras contemporáneas. Además, si es responsable de la reunión de artista con conocimientos tan varios (de la corte de Federico II, de la miniatura francesa, de lo musulmán), es visible que ese gran montaje se viene abajo casi inmediatamente después de su muerte⁸¹. Es una excepción en su época en Castilla y ni aún despierta la emulación de sus nobles. En alguno de sus sesudos manuscritos, como el Lapidario, deja lugar para una tímida decoración marginal⁸².

Entiendo que la aparición de tales «drôleries» no se debe sólo a la imaginación creadora en abstracto de los miniaturistas, sino al deseo de agradar a los clientes. En el siglo XIII son cada vez más numerosos los Salterios y otros libros de uso personal de laicos. No es el Salterio litúrgico, sino el devocional privado el que ahora se usa. Progresivamente, junto al texto y las ilustraciones alusivas a él comienza a surgir ese mundo fantástico. El libro de lujo se ha convertido en el objeto estético más importante, salvo ciertas piezas de orfebrería. Creo que su aprecio por parte de una clientela en aumento es el signo más sensible de la capacidad que ésta posee de deleite visual. Por esto juzgo con bastante severidad a una parte amplia de los promotores hispanos de los

79 AZCARATE: *Op. cit.*, p. 218.

80 AZCARATE: *Op. cit.*, pp. 242-243.

81 Son varios los trabajos de Ana Domínguez que analizan el tema, poniendo el acento en el componente italiano de la miniatura alfonsí, siguiendo así una antigua tesis de Nella Aita. En cuanto a la imagen del rey, como tal, pero también como trovador, sabio, etc., DOMÍNGUEZ, Ana: *Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí*, en «Goya» 131 (1976), pp. 287-291.

82 DOMÍNGUEZ, Ana: *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1984.

siglos góticos, tan poco dados a coleccionar o usar, y por tanto a encargar esos objetos suntuarios⁸³.

La idea de coleccionista presupone el aprecio y disfrute de lo que se colecciona. Éste disfrute no es necesariamente estético, si la colección no lo permite. Las gentes de fines de la Edad Media reunieron diversas curiosidades, entre las que tanto valía un Libro de Horas, como un cuerno de unicornio. No obstante, si el segundo se busca por razón de su exotismo o de las propiedades que se le atribuían, en el primero importa su belleza. Aunque se han hechos análisis de coleccionistas hispanos de tiempos posteriores, no ocurre lo propio con la Edad Media, tal vez, porque los documentos no son tan claros⁸⁴. Pero han de calificarse de coleccionistas un cierto número de personas, casi todas desde fines del siglo XIV en adelante.

En algunas de ellas, como ya digo, el elemento de gusto existía, pero podía estar subordinado a otros, no necesariamente exóticos o bizarros. El Marqués de Santillana reunió una gran biblioteca y, como buen poeta y humanista, su principal preocupación fueron los libros elegidos. Sin embargo, varios entre ellos son ediciones muy cuidadas con alguna miniatura que se ha atribuido a Jorge Inglés, mientras otras son de artistas florentinos contemporáneos. El Marqués, por otro lado, parece que debe tener algo que ver con el trabajo del pintor Jorge Inglés, ya que también le encargó el famoso retablo en el que está retratado con su mujer⁸⁵. Desgraciadamente, siguiendo procedimientos muy usuales, su biblioteca, como algunas colecciones, se deshizo parcialmente a la hora de su muerte⁸⁶.

Justamente la colección de libros del Marqués de Santillana permite aproximarnos a un problema en el que el gusto es muy importante, pero que ha sido abordado muchas veces de un modo erróneo, al hacerse desde una óptica moderna. He citado la presencia de Jorge Inglés y, seguramente, algunos otros miniaturistas también afectos al mismo modelo flamenco. Pero los libros encargados a Florencia fueron realizados por artistas, algunos de los cuales se ha calificado de «Maestro del Marqués de Santillana», que fueron cuatrocientos toscanos, por tanto siguiendo el modelo renacentista italiano⁸⁷. De acuerdo con esto, el Marqués era tan sensible a uno como a otro modelo, sin que ello demuestre otra cosa, ya que la reflexión sobre las formas artísticas y la aceptación de una poética en detrimento de otra no está en la mente, ni de estas gentes refinadas. Alfonso V de Aragón se siente deslumbrado por la cultura italiana y vive en Nápoles. Contacta con los grandes humanistas y encarga hermosos manuscritos totalmente renacentistas⁸⁸. Sin embargo, para sus obras arquitectónicas hace venir a ese gran arquitecto de atrevidas estructuras góticas que era Guillem Sagrera⁸⁹. Y también llama al último y primoroso escultor del gótico internacional, Pere Johan. Nuevamente el mismo eclecticismo.

Se han comenzado muchas lecciones y más de un libro con la mención del gran Cardenal Mendoza y su familia, como introductores del renacimiento en la Península. Sin embargo, la actuación de múltiples proyectos

83 Aunque la afición por los manuscritos iluminados no sea, como digo, tan notable en la Península, como en otras partes, se percibía evidente su belleza. Y pocos textos son tan apropiados para demostrarlo, como el que nos ofrece Ramón Llull en una obra de juventud. Se trata de una reflexión negativa sobre la devoción de los hombres, que pone de manifiesto cómo el continente tenía más valor para algunos que el contenido. Se lamenta de que mucha gente siente placer «por los bellos libros pintados y por bellas letras, pero no tienen tanto cuidado de lo que significan las letras». En definitiva, dice, que se sienten más satisfechos viendo los libros, adornándolos con las pinturas, encargando una obra bella, que leyéndolos y sacando provecho de su lectura. (Se trata de una obra que se supone de juventud, hacia 1272, poco conocida. Ver, LLULL, Ramón: *Obres essencials*, ed. A. Sancho y M. Arbona, Barcelona, 1957, recogido ahora el texto en *Arte medieval II. Románico y gótico*. (Textos y documentos para la historia del Arte), ed. J. YARZA, Barcelona, 1982, texto n.º 71, 19, p. 205). Aunque el autor es hispano y escribe en fechas en las que pocas obras como las que describe o a las que alude existían en los reinos orientales, pudo, bien haber visto libros franceses, bien alguna de las Biblias que ya circulaban por Cataluña en esos años.

84 Como ejemplo poco frecuente, aunque no único, CANTÓN, Francisco Javier: *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, donde se analizan los gustos y aficiones de lectura de Isabel la Católica.

85 SCHIFF, Mario: *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905; *Exposición de la Biblioteca del Marqués de Santillana*, Madrid, 1967.

86 Alguno de sus descendientes también era aficionado a los libros y conservó parte de su biblioteca. Así, la biblioteca de los duques del Infantado siguió siendo importante y acrecentándose en siglos posteriores a la Edad Media. Ver, *Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*, Madrid, 1958. Más recientemente, MUNTADA, Anna: *Las miniaturas del Misal del Infantado*, en «Boletín Museo Instituto Camón Aznar», XXVIII (1987), pp. 85-119.

87 GARZELLI, Annarosa: *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, Florencia, 1985, I, pp. 51 y ss. En realidad le llama «miniature del Marquis».

88 MARINIS, T. de: *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragone*, Milán, 1947-1952, 4 vols.; 2 vols. de Suplemento, Verona, 1969.

89 ALOMAR, G.: *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, 1970.

del notable personaje presenta idénticos rasgos que los de los otros⁹⁰. Los ejemplos en este momento se pueden multiplicar: la propia reina Católica, Juan Rodríguez de Fonseca, cardenal Cisneros, arcediano Desplá de Barcelona, etc.

La interpretación que se debe dar aquí es que, tanto en esa etapa crucial, como en otras anteriores, menos radicales, la actitud de promotores cultos o sensibles, es menos una postura teórica, que de refinamiento, abierta entonces a los productos de calidad que se le ofrecen desde puntos de vista teóricamente contrapuestos, incluso, pero con el denominador común del bien hacer o de la genialidad.

Terminaré con una doble interrogación y alguna respuesta a ella, que no abandona aún el problema del eclecticismo: ¿Influyeron los clientes, promotores o coleccionistas en los cambios estilísticos, formales o en la manera de hacer de los artistas y fueron exigentes calibrando y reclamando calidad? Una respuesta global a la primera pregunta es difícil. Al menos distinguiré dos situaciones. En la primera, se entiende que la incidencia del promotor supone un cambio tal que convierte el producto en algo con características aceptablemente propias y definidas.

En este caso, tengo la impresión que únicamente se encuentra Alfonso X, por la personalidad de la miniatura que surge de su «scriptorium», resultado del entrecruce de diversas influencias. En un sentido más amplio, la situación se refiere también a aquellos que con sus encargos facilitaron la entrada de modelos foráneos, de tendencias desconocidas en la Península, etc. En este caso, los nombres son mucho más numerosos: Mauricio de Burgos, Ximenez de Rada, Alonso de Cartagena, Diego de Anaya, Oliba de Ripoll y un largo etc.

Esto pone de manifiesto que los grandes promotores hispanos estuvieron muy abiertos a lo foráneo, que trajeron en muchas ocasiones artistas de fuera, que emplearon sin problemas a los que habían llegado por distintos motivos. También, que entre ellos el nepotismo, entendido en sentido amplio, no constituyó delito mayor, pero que protegieron escasamente a los artistas de casa y, mucho menos, organizaron programas de desarrollo o ayuda. Sorprende descubrir que personajes que desde determinadas posturas, se presentaban como paradigmas de un arte nacional como Isabel la Católica, sean totalmente afectos a lo foráneo, coleccionen tapices, como con ella ocurre, de origen flamenco, tablas y libros de los Países Bajos, traigan a artistas flamencos y figuren en nómina pocos nombres hispanos en comparación. Otro asunto sería el de los clientes secundarios, sedentarios, conservadores, que serían menos abiertos a novedades, igual que menos capaces de disfrute visual.

A la segunda pregunta, desgraciadamente, creo que hay que responder negativamente, al menos a partir del siglo XIII, aunque tal vez no sea igual en la época asturiana, siglo X o románico. Se ha repetido muchas veces, quizás especialmente desde que lo afirmara así Gudiol⁹¹, que los pintores góticos de trayectoria aceptablemente conocida en los siglos XIV y XV comienzan trabajando bien, adquiriendo una madurez mayor, a la que va unida la obtención de una clientela fiel, para descansar desde entonces en un taller bien establecido y dejar de avanzar hasta la hora de la muerte o la retirada.

Sobre esto se aludió a la carrera de Jaume Huguet, donde las circunstancias políticas tuvieron una incidencia notable. Pero puede extenderse a otros muchos. ¿Es mejor el Fernando Gallego de los últimos años que el de los primeros? Estamos lejos de poder constituir hoy un catálogo crítico ordenado de su amplia obra, pero es correcto afirmar, seguramente, que no existe en él una progresión visible. Puede realizar una obra maestra como el Cristo bendiciendo (M. Prado), pero encuadrada antiguamente en el desigual retablo de San Lorenzo de Toro. ¿Era capaz de mejores cosas? Estoy convencido que sí, pero no se las pidieron o exigieron. Él pudo iniciar un cambio personalmente, exigiéndose menos a sí mismo, pero si los clientes no se lo hubieran permitido retirándole su confianza, hubiera debido reconsiderar su actitud. Y es de destacar que, aunque no pinta en Toledo o Burgos (donde por otro lado no son distintas las cosas), lo hace en Zamora y, sobre todo, en

90 TORMO, Elías: *El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV*, en «Boletín Sociedad Española de Excursiones», XXVI (1918), pp. 51-116; CEDILLO, Conde: *El Hospital de Santa Cruz, dicho de Mendoza (el cardenal de España) en Toledo*, Madrid, 1926; FRANCO, A.: *La herencia patrimonial del gran cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, en «Historia, Instituciones y Documentos», Sevilla, 1982, pp. 453-491; GARCÍA RODRÍGUEZ, E.: *Las joyas del Cardenal Mendoza*, en «Archivo Español Arte y Arq.», 1931, pp. 153 y ss.; LAYNA, F.: *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1941, 2 vols. Una última visión reciente sobre el cardenal, desde todas las perspectivas, VILLALBA, F. J.: *El cardenal Mendoza (1428-1495)*, Madrid, 1988.

91 GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), Madrid, 1955, pp. 17 y ss.

la importante Salamanca, centro cultural, universitario y literario, a la par que religioso, de la época en que trabaja⁹².

Y, en todo caso, su calidad inicial le convirtió en artista continuamente reclamado, aunque rebajando sus objetivos. Pero en otras circunstancias parece existir una cierta ceguera a la hora de enjuiciar a determinados artistas. Pienso en Rafael Destorrents, miniaturista y pintor. En el Misal de Santa Eulalia⁹³ pinta un Juicio Final extraordinario, capaz de compararse con las obras de los grandes miniaturistas franceses, italianos del norte o flamencos del momento. Sin embargo, no son muchos los encargos importantes que se le hacen, ni se le paga demasiado por ellos.

Esta escasa exigencia fue más marcada entre burgueses o parroquianos, clientes importantísimos en los dos últimos siglos de la Edad Media. Resultado de todo ello es, a mi juicio y con muchas dudas todavía, el curioso desarrollo del gótico hispano a remolque siempre, si exceptuamos las empresas de Alfonso X, algunos momentos de la escultura catalana entre la segunda mitad del siglo XIV y primeros años del siguiente y pocas cosas más, de las grandes corrientes artísticas que provienen del extranjero y que llegan a ser verdaderas invasiones en algunos momentos, tanto porque llegan obras, como porque son directamente los artistas, los que se desplazan.

EPÍLOGO

Más preguntas que respuestas, dudas y curiosidad, cautela en ciertos puntos de vista, es el resultado de estas reflexiones. Conclusiones generales son difíciles de establecer, pero ciertas ideas han sobrevolado todo el desarrollo de las pasadas páginas.

En primer lugar, constancia del campo que está abierto y poco hollado aún, cuando es tan atractivo. Al mismo tiempo, anuncio de peligro de investigaciones documentales donde se hacen muy pocas preguntas, cuando hay tantas que hacer. En segundo lugar, reafirmar la importancia del cliente y sus intenciones por encima del mismo artista en ciertos aspectos. En tercer lugar, tal vez constatar sistemas de comportamiento diferentes y destacar el papel protagonista de reyes y obispos. En cuarto lugar, vislumbrar que, aunque las funciones principales que provocan la creación de las formas artísticas no son estéticas se descubre aquí y allá una frase o un dato que permiten afirmar la existencia de una sensibilidad, un gusto, una capacidad de deleite visual claros en muchos promotores. En quinto lugar, poner de manifiesto la receptividad abierta a artistas foráneos. En sexto lugar, manifestar que, desgraciadamente las exigencias de los clientes no fueron siempre las deseables. Sobre todo o por encima de todo, tomar conciencia de qué crecido número de interrogaciones cabe plantear cada vez que se enfrente alguien al problema de los promotores, patronos, clientes o coleccionistas⁹⁴.

92 A estos ejemplos convendría añadir otro muy significativo. La limpieza del tríptico de la Virgen de Montserrat de Bartolomé Bermejo en la catedral de Acqui Terme, en Italia, ha permitido comprobar la extraordinaria calidad de la pintura. Además, se ha llegado a saber que el encargo se debió a un miembro de la familia Della Chiesa, mercader en Valencia. Con toda seguridad, el tipo de cliente llevó al pintor a trabajar con más cuidado de lo que era habitual, lo que produjo una obra maestra (REVORA; ROBERA; BOCCHIOTTI: *Bartolomé Bermejo e il Trittico d'Acqui*, Acqui Terme, 1987).

93 MADURELL, J. M.: *El iluminador de libros Rafael Destorrents, ¿artífice del Misal de Santa Eulalia?*, en «Scriinium», VII-X (1953), pp. 2 y ss.; Idem, *Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista*, en «Scriinium» XI-XIV (1954), pp. 2 y ss.; PLANAS, J.: *El Misal de Santa Eulalia*, en «Boletín Museo Instituto Camón Aznar», XVI (1984), pp. 33-62. Esta última autora ha ampliado el catálogo del miniaturista con nuevas atribuciones, destacando últimamente, PLANAS, J.: *La miniatura catalana en los inicios del siglo XV: Análisis de un códice escurialense*, en «Reales Sitios», n.º 108 (1991), pp. 49-56.

94 Al publicarse con cierto retraso lo que es ponencia marco en el congreso de 1988, pareció conveniente revisarla, especialmente para poner al día la bibliografía. Por ello no debe sorprender la mención de títulos de 1992.

SIGLO XV

LA NOBLEZA ASTURIANA BAJOMEDIEVAL Y LOS CONVENTOS FRANCISCANOS

Raquel Alonso Álvarez

Universidad de Oviedo

La nueva orden de los hermanos menores, nacida en el deseo de la pobreza y la humildad, atrae sin embargo sobre sí muy pronto el patronato de miembros de las principales fuerzas socioeconómicas de la España bajomedieval. A su protección deberá en gran parte su aumento de poder tanto espiritual como temporal. Desde la consolidación de la dinastía de los Trastámara, en el último tercio del siglo XIV, a las clases urbanas —artesanos y comerciantes—, se unen los hidalgos de alto rango que financian obras, fundaciones pías y enterramientos con sus propias capillas, desviando a la orden de la orientación municipal y popular que la había caracterizado en el siglo XIII¹. El principal instrumento del crecimiento económico de los franciscanos será el del pago de derechos de enterramiento. Así, en Asturias, «la causa del crecimiento del patrimonio de los franciscanos, según la documentación conservada, es siempre la misma: la devoción de muchas personas que desean tener un lugar de enterramiento en la iglesia del monasterio»². Durante los siglos XIV y XV miembros de la alta nobleza y de la familia real toman bajo su protección diversos conventos de franciscanos y clarisas, llegando en algún caso a enterrarse en ellos³. Algunos reyes, como Sancho IV y Enrique III, eligen otras iglesias para erigir su monumento funerario, pero visten su yacente con el hábito del Santo de Asís. Con este mismo atuendo disponen gran número de personajes bajomedievales que se les amortaje, aunque su bulto aparezca en el enterramiento con atuendo civil o militar⁴. De igual modo, es raro el testamento de la época en el que no se disponga una donación, de mayor o menor envergadura, para los conventos de franciscanos y clarisas.

Incluso los obispos y personajes ligados a las catedrales, que tienen en los conventos minoritas una de las principales oposiciones a su hegemonía, no pueden sustraerse al prestigio espiritual de la orden, y suelen legarle alguna cantidad en sus disposiciones testamentarias⁵.

1 José GARCÍA ORO. «El franciscanismo hispano en la Edad Media», pp. 245-247.

2 F. Javier FERNÁNDEZ CONDE. «La orden franciscana en Asturias. Orígenes y primera época», p. 410.

3 Por ejemplo, Blanca de Borbón en San Francisco de Jerez de la Frontera, la reina Juana de Portugal en San Francisco de Madrid, María de Padilla en Santa Clara de Astudillo, convento favorecido por Pedro I, el infante don Fadrique en San Francisco el Real de Salamanca o don Tello, señor de Vizcaya y de Aguilar, en San Francisco de Palencia. Vid. *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, pp. 26, 27 y 20. Jaime PINILLA GONZÁLEZ. *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, pp. 36, 37 y 43. Rafael A. MARTÍNEZ GONZÁLEZ. «Testamento, muerte y sepultura de don Tello, señor de Vizcaya y de Aguilar», pp. 123-133.

4 Vid. Manuel NÚÑEZ. «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», pp. 73-84. *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega*.

5 Así lo hacen gran número de personajes ligados a la sede ovetense. El canónigo Fernando Alfonsí: «Lego Fratribus Menoribus usque ad annum duos solidos unaquaque septimana e XII morabetinos pro vestibus». (27 de julio de 1267. Archivo Capitular de Oviedo. Serie B, carp. 5, n.º 11). El arcediano Fernán Alonso de Oviedo: «Mando a los frayres de la pobla de Tineo quarenta soldos». (A. C. O. Serie A, carp. 9, n.º 5. 7 de abril de 1274). El canónigo Diego Iohánniz: «A los frayres menores de Oviedo VIII maravedís» (9 de julio de 1274. A.C.O. Serie B, carp. 5, n.º 16). El chanter Arias Pérez: «Mando a los frayres de San Francisco de Oviedo diez maravedís pora pitancia e la mía caldera mayor, e que digan missa de convento por mía alma». (24 de octubre de 1280. A.C.O. Serie B, carp. 5, n.º 18) etc. Todos ellos publicados por F. Javier FERNÁNDEZ CONDE. *La clerecía ovetense en la Baja Edad Media. Estudio socioeconómico*, pp. 72, 83, 86 y 96.

Las motivaciones de estos comportamientos, parece que generales en toda el área mediterránea, han sido estudiados por Manuel Núñez⁶, que las relaciona con la visión medieval de San Francisco como «alter Christus», en virtud de sus estigmas, y las nuevas actitudes ante la muerte que fomentan los franciscanos, que introducen una nueva categoría intermedia entre los laicos y los eclesiásticos, la orden tercera, difundiendo de este modo la penitencia entre los seglares⁷, y obsesionando a Europa con la meditación sobre la muerte⁸. A esto se une la creencia de que el santo avisa de la muerte repentina, posibilitando así la contricción y la salvación del alma⁹.

En resumen, en la Baja Edad Media asistimos a un trasvase en el liderazgo espiritual de Occidente de las viejas órdenes asentadas en el aislamiento del campo, a las órdenes mendicantes, de vocación urbana y siempre en estrecho contacto con los grupos ciudadanos, que asumirán en esta época un papel dinámico en el marco del renacimiento urbano europeo.

En este contexto general veremos la protección que los grupos de poder asturianos ejercen sobre los conventos franciscanos de la región a través de tres casos: los Bernaldo de Quirós y San Francisco de Oviedo, los Quintanilla y Santa Clara de la misma ciudad, y los protectores de San Francisco de Avilés.

Durante los siglos XI y XII, la nobleza rural asturiana se destaca por su número y turbulencia, pero no por su fuerza económica, sobre todo al lado de los poderosos señoríos de la mitra ovetense y los monasterios de la región. A partir del siglo XIII, entramos en una nueva fase en la que se forman grandes jurisdicciones nobiliarias, al calor de la política de concesiones a la nobleza que protagonizó María de Molina para atraer al estamento nobiliario del país a la obediencia del joven Fernando IV. La mayor parte quedó excluida del favor real, perdiendo sus posesiones en algún caso y sufriendo persecución, tras el triunfo de Enrique II en las contiendas entre trastamaristas y petrístas. Gran parte de los hidalgos asturianos se mantuvieron fieles a Pedro I, desapareciendo así de escena grandes familias como la de Diego Fernández de Miranda o Diego Menéndez de Valdés. Otros, por el contrario, se beneficiaron del apoyo que brindaron al primogénito de Leonor de Guzmán. Entre ellos se encuentran los poderosos Bernaldo de Quirós, que ascendieron en un principio unidos a Rodrigo Álvarez¹⁰ y luego como consecuencia de su inquebrantable adhesión al bastardo. De este modo Gonzalo Bernaldo de Quirós se convierte en el primer señor de Valdecarzana, obteniendo este concejo asturiano, la aldea de Murías y la villa de Torrestío (Babia de Suso. León), los cotos de Soto de Cuña y Soto de los Infantes (Asturias) y otras heredades en Babia de Suso y Luna (León)¹¹.

Aunque la nobleza asturiana bajomedieval nunca llega a encumbrarse a puestos de privilegio en el reino, —es muy significativo que el rey se apoye primero en el obispo don Gutiérrez de Toledo y luego en los Quiñones, linaje leonés cuya relación con Asturias es meramente coyuntural—, los Quirós lograron tener la

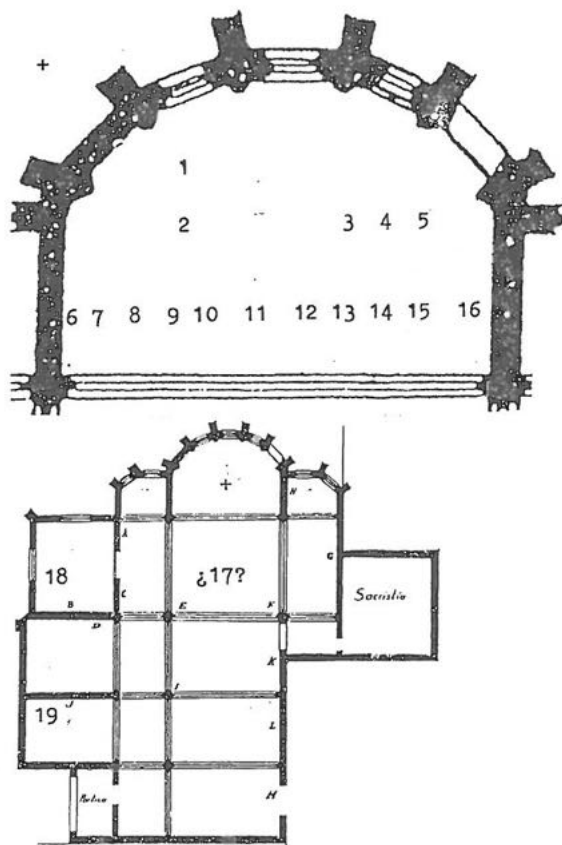
6 «La indumentaria...».

7 Manuel NÚÑEZ, «La indumentaria...», recuerda el famoso pasaje en el que el serafín revela a San Francisco las facultades que le han sido concedidas para sacar del Purgatorio, una vez al año, a sus devotos (Consideración III). El tema de la relación Cristo-Francisco se repite constantemente en la literatura franciscana. Así, en las «Florecillas», cap. I, VII, XXV, y la «Consideración» IV. Este lugar común culmina, en el siglo XV, en la obra de Bartolomé de Pisa «De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu». Para todo lo relacionado con biografías, escritos y milagros del santo puede consultarse la obra *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos*. El papel de los franciscanos en la vida espiritual de Occidente también ha sido tratado por Emile MALE. *L'art religieux de la fin de la Moyen Age en France*.

8 Emile MALE, *L'art religieux...*, p. 354.

9 El episodio del aviso de la muerte a un caballero se encuentra en la «Leyenda Menor» de San Buenaventura (*San Francisco...*, p. 516), la más difundida de las biografías de Francisco. Parece que estas tradiciones también se encuentran en España, ligadas al Camino de Santiago (José GARCÍA ORO, «El franciscanismo...», p. 222). el terror a la muerte sin confesión, repentina, no sólo se refleja en textos procedentes de círculos religiosos, sino que aparece también en poetas cortesanos como CHRETIEN de TROYES. *La historia de Perceval o el Cuento de Grial*, p. 143.

10 Rodrigo Álvarez prohibió al futuro Enrique II, transmitiéndole además, al morir sin descendencia, el extenso señorío de Noreña. Estas posesiones, junto con las galaicas, servirán de base a don Enrique para sus pretensiones a la corona. Una completa información, con bibliografía, sobre estos episodios de la historia bajomedieval asturiana, en J. Ignacio RUIZ de la PEÑA, *Historia de Asturias. Baja Edad Media*. Aunque el padre del magnate asturiano don Rodrigo se encuentra enterrado en San Francisco de Valladolid, éste se decantó en la región por conventos de viejas órdenes para su sepultura y la de su familia. Su hijo ilegítimo Alvar Díaz, muerto muy joven (1325), fue enterrado en el altar mayor del Monasterio de Santa María de la Vega, donde había profesado como monja su madre. El mismo don Rodrigo dispone su inhumación en San Vicente de Oviedo, revocando una disposición anterior sobre Valdediós. Sin embargo, en su testamento, no deja de favorecer a los conventos franciscanos, legando diversas cantidades a Santa Clara de Oviedo, San Francisco de Oviedo, San Francisco de Avilés y San Francisco y Santa Clara de Valladolid. JOVELLANOS, *Colección de Asturias*. T. IV, pp. 83-88.



1. Álvaro Bernardo y Antonia de Labandera (Fines S. XV). D.
2. Juan Bernaldo de Quirós († 1476). M.A.O.
3. Juan B. de Q. († 1488). D.
4. Gonzalo B. de Q. (†1513). D.
5. Milia González, mujer de Gonzalo B. de Q. (†1521). D.
6. Sebastián B. de Q. (¿?). Yacente. D.
7. Armas de los Quirós. D.
8. Aldonza Ramírez de Guzmán, mujer de Juan B. de Q. († 1440). D.
9. Juan B. de Q. († 1444?). D.
10. Sancha Quijada, mujer de Gutierre González de Q. († ¿principios del S. XV?). D.
11. Armas de los Quirós. D.
12. Gonzalo B. de Q. (¿?). D.
13. Beatriz Cabeza de Baca, mujer de Juan B. de Q. (†1470). D.
14. Lope B. de Q. (†1446). D.
15. Armas de los Quirós. D.
16. Gonzalo B. de Q., bastardo (Fines S. XV). Yacente. M.A.O.
17. Alonso de Valdecarzana (ca. 1490). D.
18. Capilla de los Argüelles.
19. Diego de Miranda (Fines S. XV). Yacente. M.A.O.

D. Desaparecido.
M.A.O. Museo Arqueológico de Oviedo.

Lámina I. San Francisco de Oviedo.

suficiente fuerza dentro del Principado como para influir en sus destinos y, lo que más nos interesa ahora, ejercer una sólida y constante protección sobre San Francisco de Oviedo. A pesar de lo confuso de la genealogía de esta familia, que como es frecuente en los grandes linajes, tiende a repetir siempre los mismos nombres, hemos intentado una reconstrucción de la situación de sus enterramientos en el derribado convento de San Francisco de Oviedo (Lámina I)¹². El primer enterramiento fechado con seguridad es el de Aldonza Ramírez de Guzmán (†1440), mujer de Juan Bernaldo de Quirós, de lo que se deduce que cuando Alonso de Valdecarzana reedificó la iglesia en 1487, disponiendo su enterramiento en el centro de ésta¹³, hacía ya tiempo que la familia venía favoreciendo el establecimiento.

Sin embargo, lo más interesante de este conjunto de enterramientos es la muestra que ofrece de despliegue de ostentación y poder nobiliario, tan del gusto bajomedieval. Este carácter se lo confieren no sólo las armas de lo Quirós grabadas en las lápidas que tapizan el pavimento, sino también la heráldica desplegada en claves, paredes e incluso «en la dicha capilla mayor, pendiente é colgado de la bóveda, está un pendón al lado de la epístola, con escudo de armas de la dicha casa de Quirós»¹⁴. No se puede pedir una manifestación más acabada de soberbia nobiliaria, junto con una tendencia a la desacralización que puede conjugarse perfectamente con las creencias religiosas que les llevaron a enterrarse dentro del templo.

11 J. Ignacio RUIZ de la PEÑA, *Historia de Asturias...*, pp. 139-140.

12 Para ello nos hemos basado fundamentalmente en un pleito por la posesión de una sepultura (1595) que fue copiado en 1850 del Archivo de Francisco Bernaldo de Quirós y Benavides, recogido por Ciriaco MIGUEL VIGIL, *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática*, pp. 157-171. También en el árbol genealógico que recoge Rafael FUERTES ARIAS, *Alonso de Quintanilla, contador mayor de los RR. CC.* Vol. I y en Juan URÍA RIU, «Rasgo histórico-genealógico de la casa de Valdecarzana», pp. 197-211.

13 Ciriaco MIGUEL VIGIL, *Asturias...*, pp. 157-171.

14 Ib. Recogiendo el documento de 1595.

Del conjunto de enterramientos de San Francisco de Oviedo, conservamos dos de los más aparatosos¹⁵. También éstos nos hablan del orgullo de linaje de esta familia que no duda en enfrentarse al representante de los Reyes Católicos en el Principado cuando ataca sus intereses¹⁶. Se representan ambos con todo el aparato guerrero, arnés, yelmo y espada, y adornan la caja, cómo no, con los emblemas de su estirpe. Al entrar en la iglesia de los franciscanos, los ovetenses debían tener la impresión de que ésta era una posesión más de los poderosos Quirós, que así obtenían beneficios no sólo en vida, sino también después de la muerte¹⁷. Este despliegue, por otro lado, no debía agradar mucho al representante de los Reyes Católicos, siempre en conflicto con esta familia de hábitos guerreros y tumultuosos.

El caso de los Quintanilla y Santa Clara de Oviedo es muy diferente. Los padres de Alonso de Quintanilla, que prestó primero sus servicios a Enrique IV y fue luego Contador Mayor de los Reyes Católicos, fueron los iniciadores del patronato sobre las clarisas ovetenses¹⁸. Alonso de Quintanilla continuó favoreciendo el convento con generosas donaciones, reformó la iglesia y la capilla donde descansaban sus padres, construyó el muro de cierre donde colocó escudos de armas y fundó una capellanía en virtud de la cual, una vez al año, se desarrollaba una aparatosa procesión¹⁹. Sin embargo, ni él ni sus descendientes se entierran ya en Santa Clara, desvinculándose casi por completo del Principado y dejando tan generoso patronato sin continuadores.

El tercer caso que nos hemos propuesto revisar, aunque sea sumariamente, es el de San Francisco de Avilés. Sobre el patronato de este convento tenemos una información escasa y generalmente tardía, pero de todos modos podemos extraer algunas conclusiones interesantes.

El caso de la villa avilesina es excepcional en el panorama asturiano. Fue, junto con Oviedo, uno de los dos únicos núcleos de población que alcanzaron en la Baja Edad Media una categoría plenamente urbana²⁰, con la diferencia respecto de la capital de que en ella no parece que tuvieran demasiado peso los estamentos señorial ni eclesiástico, estando la mayoría de la población dedicada a actividades vinculadas al comercio²¹. Avilés es una villa de realengo, que disfruta de un fuero concedido por Alfonso VI que Alfonso VII confirma en 1155²². Suele mantenerse fiel al poder real, sufriendo frecuentes hostigaciones por parte de los tumultuosos caballeros-forajidos. A tal punto llega la situación, que en 1318 se acoge a la protección de don Rodrigo Álvarez para defenderse de Lope González de Quirós, y de 1465 a 1468 se pone bajo la autoridad señorial de los Quiñones. En realidad, lo que se enfrenta aquí son dos visiones opuestas de la vida: la de la nobleza rural, siempre beneficiada con los tumultos y el bandidaje, y la de los pacíficos burgueses avilesinos, que necesitaban la paz y la estabilidad para sus transacciones comerciales. Algo de esto puede verse reflejado en el yacente de Juan Alonso de Oviedo, en la iglesia de los franciscanos de Avilés. Por razones que sería muy largo desarrollar aquí, y que ya he expuesto en otra ocasión²³, presumo que su sepulcro, hoy en la capilla de Santiago, (Lámina II) ocupaba primitivamente su puesto en la cabecera del templo. También es más que probable que este personaje, junto con su esposa, fuera uno de los principales benefactores del convento durante el siglo XV, aunque desconozcamos el alcance de su protección. Sea como fuere, nos interesa principalmente de su bulto el atuendo, que ofrece un llamativo contraste con el de los Quirós de Oviedo. A pesar de que en el grupo de

15 Se trata de los enterramientos de Gonzalo Bernaldo de Quirós y Diego de Miranda que junto con claves de bóveda y otras piezas pasaron al Museo Arqueológico Provincial tras el derribo de la iglesia en 1902. Publicadas por Matilde ESCORTELL PONSODA, *Catálogo de las salas de arte románico y gótico del Museo Arqueológico Provincial de Oviedo*.

16 Juan URIA RIU. «Contribución al estudio de las luchas civiles y el estado social de Asturias en la segunda mitad del siglo XV», pp. 103-131.

17 Uno de los puntos de arranque del reflejo de la rebeldía nobiliaria y la desacralización en el arte funerario ha sido visto por Joaquín YARZA en el sepulcro del infante Felipe de Villalcázar de Sirga, como provocación frente al poder de Alfonso X. Salvando distancias, es posible que esta actitud se encuentre también en el fondo del caso ovetense, y en otras muestras como la iglesia de San Francisco de Betanzos y los Andrade, por ejemplo. «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», pp. 260-292.

18 Ciriaco MIGUEL VIGIL. *Asturias...*, pp. 153-155.

19 Rafael FUERTES ARIAS. *Alonso de Quintanilla...*, pp. 223-229.

20 J. Ignacio RUIZ de la PEÑA. *Historia de Asturias...*, p. 228.

21 Juan URIA RIU. «La urbanización y los monumentos del Avilés medieval en su aspecto socioeconómico», pp. 369-379.

22 J. Ignacio RUIZ de la PEÑA. *Historia de Asturias...*, p. 128.

23 Yo misma he estudiado los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y su mujer Aldonza González en un trabajo de investigación realizado durante los cursos de doctorado 1986-1988. «La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés».

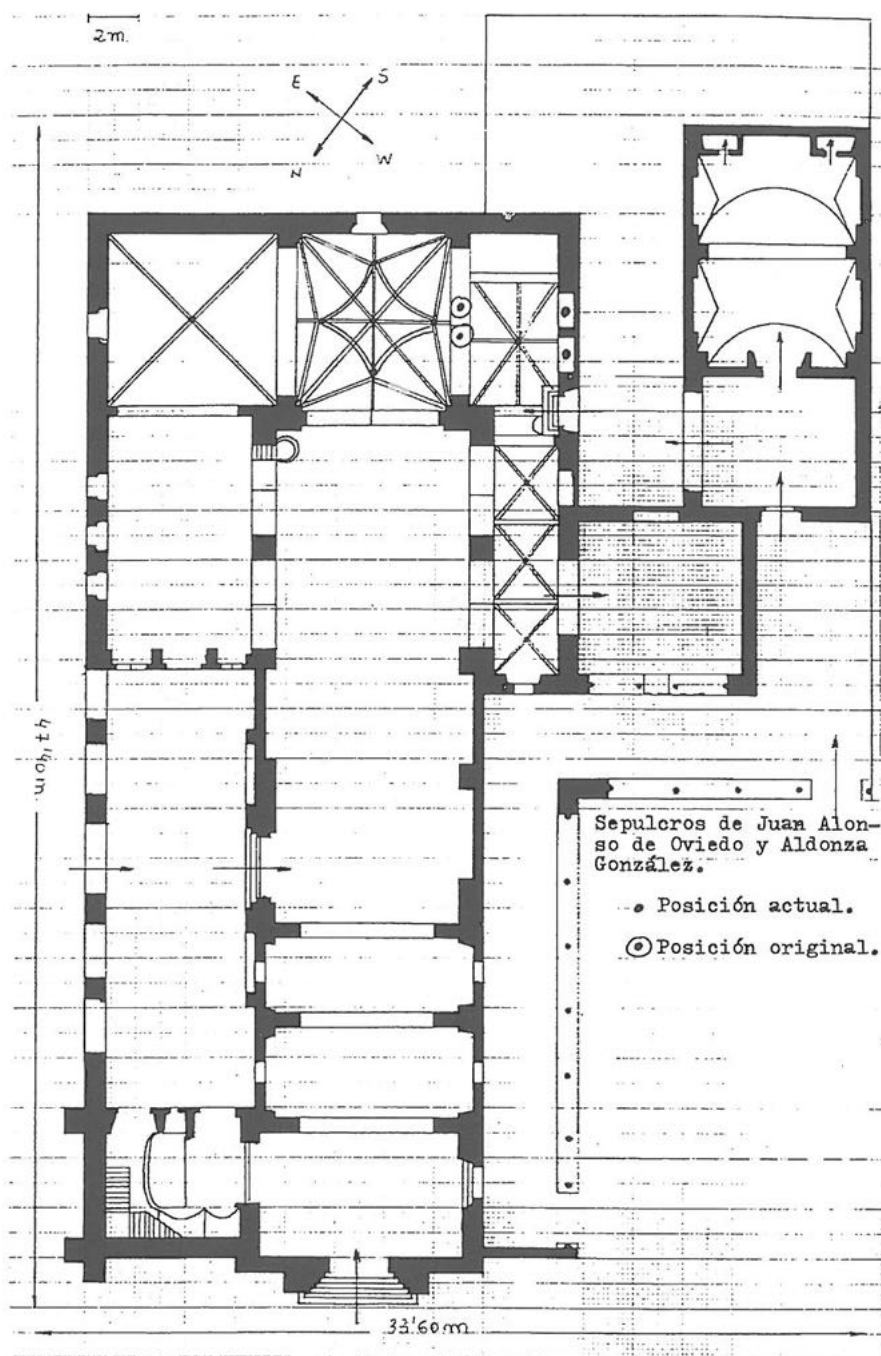


Lámina 2. San Francisco de Avilés.

sepulcros gallegos de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, que es el modelo inmediato de los avilesinos, los yacentes masculinos se representan con arnés, Juan Alonso elige un atuendo civil y pacífico. Ni arnés, ni espada, ni yelmo. Una túnica de amplios pliegues y, entre las manos, un libro. No podemos dejar de pensar que se trata de una oposición buscada. Este hombre, que fue probablemente un burgués comerciante,

parece resistir, aún desde la tumba, a los guerreros como los Quirós que tantas veces habían hostigado el alfoz avilesino.

Para terminar, una conclusión puede extraerse del estudio de los protectores de los conventos franciscanos en Asturias: la sorprendente facilidad de la orden para adaptarse a las circunstancias sociales de las villas en las que se asientan. Nobleza territorial en Oviedo y burgueses enriquecidos en Avilés acogen bajo su protección los establecimientos. Esta flexibilidad de una orden que nunca pierde de vista la realidad social en la que se desenvuelve, será una de las razones de su fulgurante expansión.

Nota: La planta de San Francisco de Oviedo procede de Juan URÍA RIU, «Breve historia de las parroquias de Oviedo». La de San Francisco de Avilés ha sido realizada por Saturnino Noval, María Pía Valdés-Hevia y la autora para el Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico Asturiano, basándonos en la proporcionada por don Angel Garralda.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ÁLVAREZ, María Raquel: «La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés». *B.I.D.E.A.* N.º 129, pp. 131-157 y 130, pp. 449-469.
- CHRETIEN de TROYES: *La Historia de Perceval o el Cuento del Grial*. Colecc. Novelas y cuentos. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.
- ESCORTTELL PONSODA, Matilde: *Catálogo de las salas de arte románico y gótico del Museo Arqueológico Provincial de Oviedo*. Museo Arqueológico de Oviedo, 1976.
- FERNÁNDEZ CONDE, F. Javier: *La Clerecía ovetense en la Baja Edad Media. Estudio socioeconómico*. Principado de Asturias. Instituto de Estudios Asturianos. Patronato José M.ª Quadrado (CSIC). Oviedo, 1982.
- «La orden franciscana en Asturias. Orígenes y primera época. *B.I.D.E.A.* N.º 130. Oviedo, 1989. Pp. 397-449.
- FUERTES ÁRIAS, Rafael: *Alonso de Quintanilla, contador mayor de los Reyes Católicos*. Vol. I. Tipografía la Cruz. Oviedo, 1909.
- San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1985.
- GARCÍA ORO, José: «El franciscanismo hispano de la Edad Media», *Verdad y Vida* (Separata). T. XLV, n.º 178-179. Pp. 207-249. Madrid, 1978.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de. *Colección de Asturias*. T. IV. Madrid, 1947-1952.
- MALE, Emile. *L'art religieux de la fin de la Moyen Age en France*. Paris. Librairie Armand Colin, 1969.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael A.: «Testamento, muerte y sepultura de don Tello, señor de Vizcaya y de Aguilar». *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. (Separata). T. I. Pp. 123-133. Diputación Provincial de Palencia. s/d.
- MIGUEL VIGIL, Ciriaco: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*. Oviedo, 1887, T. I, texto, y T. II, láminas.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega*. Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Ourense, 1985.
- «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria» *Fragmentos*, n.º 10, pp. 73-84. Madrid, 1987.
- El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y Castilla*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1988.
- PINILLA GONZÁLEZ, Jaime: *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*. Ed. Univ. de Salamanca, 1978.
- RUIZ de la PEÑA, J. Ignacio: *Historia de Asturias. Baja Edad Media*. Ayalga Ed. Salinas (Asturias), 1977.
- URIA RIU, Juan: «Breve historia de las parroquias de Oviedo». Ed. IDAG. Oviedo, 1957. Separata de *Valdediós*. Pp. 67-85.
- *Estudios sobre la Baja Edad Media Asturiana*. Bibl. Popular Asturiana. Oviedo, 1979. «Contribución al estudio de las luchas civiles y el estamento social de Asturias en la segunda mitad del siglo XV». Pp. 103-131. «Rasgo Hco.-genealógico de la casa de Valdecarzana (ss. XIV y XV)». Pp. 197-211. «La urbanización y los monumentos de Avilés medieval en su aspecto socioeconómico». Pp. 369-379.
- YARZA LUACES, Joaquín: «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos». *Fragmentos*, n.º 2. Pp. 4-19. Madrid, 1985. También en *Formas artísticas de lo imaginario*. Pp. 260-292. Anthropos. Barcelona, 1987.

EL BORDADO ARTÍSTICO EN GRANADA: PROMOTORES, CLIENTES, ARTISTAS, SISTEMAS DE CONTRATACIÓN Y PROCESO DE REALIZACIÓN DE LAS OBRAS

Carmen Eisman Lasaga

Universidad de Granada

Son las distintas instituciones eclesiásticas y las órdenes religiosas, casi exclusivamente, los promotores y patronos de los bordadores granadinos, como lo fueron del resto de las manifestaciones artísticas a partir de la conquista de Granada por los Reyes Católicos (acontecimiento que marcamos como punto referencial para el inicio del estudio de este arte en nuestra ciudad por ser poco o nada conocidas las expresiones anteriores a esta fecha), y hasta fundamentalmente el siglo XIX, aspecto por otra parte común con el bordado de otros centros de la geografía hispana. Ellos fueron a su vez los clientes de estas obras de arte, respondiendo a las necesidades del culto y debido en gran medida a la favorable situación económica de la Iglesia. Así tenemos que son preferentemente la Catedral, la Capilla Real, las diferentes parroquias y conventos, etc., tanto de la capital como de la provincia, las que de forma destacada realizan los encargos y las que en la actualidad conservan gran parte de este rico capítulo de nuestro patrimonio artístico, hoy muy mermado por complejas circunstancias que quedan recogidas con detenimiento en mi libro *El Arte del Bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*. En el siglo actual los promotores y clientes casi exclusivos de estas obras de arte son las distintas hermandades cofradieras de Semana Santa, por ese afán de lujo y rivalidad de sus respectivos pasos procesionales y a causa de las nuevas modas en los ornamentos que responden a una gran sobriedad en su decoración.

Este tipo de patronazgo y de clientela determina el carácter eminentemente religioso de las obras de bordado realizadas por los artífices. Durante los tres primeros siglos se labraron con preferencia ornamentos litúrgicos, bien ternos completos (formados por capa, casulla, dalmáticas y frontal), o bien todo tipo de piezas sueltas. Entre las prendas cofradieras que destacan por su decoración bordada hay que señalar los mantos de las Vírgenes, las túnicas de los Nazarenos, y los palios procesionales con sus caídas o bambalinas.

Es el siglo XVI aquél en el que las distintas instituciones se muestran más sensibilizadas con esta producción, pudiéndose hablar del esplendor de su desarrollo a lo largo de él; ello se debe muy especialmente y como apuntaba con anterioridad, a las necesidades del culto de forma primordial, una vez conquistada Granada. Pero es esta misma causa, de las necesidades del culto, la que provoca un decaimiento de este arte en los dos siglos siguientes; las distintas instituciones, ya provistas con abundancia de ornamentos eclesiásticos, encargaron menos obras e incluso se sirvieron de composiciones anteriores para las nuevas realizaciones; se utilizaron, como tenemos constancia documental, buenos bordados pertenecientes a prendas cuyos tejidos bases estaban deteriorados por el uso para realizar nuevas piezas; debido a ello los artistas disminuyen en número y al parecer también en calidad, e incluso, y como consecuencia, se recurre con frecuencia a otros lugares cuando se trataba de hacer una obra de importancia, así queda reflejado en la reunión del Cabildo catedralicio del 11 de agosto de 1778 en que consta que «se mandó hacer el terno del Corpus de nuestra iglesia mayor en Zaragoza, por haber en aquella ciudad maestros de conocida habilidad y carecer nosotros de tales peritos»¹. La producción, a lo largo de la centuria decimonónica, disminuyó aún más; ello responde por una

1 Ar. Ca. Gr. Actas Capitulares. Lib. 33, f. 49 v.º.

parte a la dura competencia que sufrieron los bordadores por parte de los tejedores (como los Molero de la ciudad de Toledo) que desde el siglo XVIII venían labrando unas telas muy ricas y vistosas, y por otra, a la exclaustación de 1835 que limitó sensiblemente el mercado habitual de los bordadores, pasando los ornamentos de muchos conventos clausurados a enriquecer otros templos.

Nuestro bordado fue realizado durante los siglos XVI al XVIII en talleres particulares enclavados tal vez en casa de los maestros bordadores. Ello queda reflejado en la documentación; así por ejemplo, en el expediente matrimonial de Antonio Ignacio Fernández para su boda con doña María de la Cerda, fechado en 1646, en el que el testigo Pedro de Cazorla dijo «que trabajaba de bordador en casa del contrayente»; en el de Alejandro Eugenio del Rubio, en el que se dice «que en 1743 tenía tienda de bordador en el Zacatín de esta ciudad»; y en las Actas Capitulares de la Capilla Real del 11 de noviembre de 1803 en que consta que Manuel Obiols, bordador de ternos vecino de Córdoba y residente en Granada «ofrecía a esa entidad un terno blanco bordado, trabajado en su obrador». También existieron durante este período obradores en los conventos, al menos, en el de la Encarnación y en el de Santa Paula². De estos talleres, que suponemos serían unos más importantes que otros, salieron desde los trabajos más sencillos hasta magníficos ternos de imaginaria.

En las distintas instituciones eclesiásticas, si exceptuamos como hemos dicho los conventos religiosos, no debían de funcionar talleres de bordado, sino que se limitarían a adquirir sus obras de los artistas que consideraran oportuno. Pero al menos la Catedral, por sus mayores necesidades, tendría contratados bordadores con cierta regularidad; esto cabe pensar de Bartolomé Daza y de Gonzalo Gutiérrez; al primero, el 5 de noviembre de 1520 consta haberle pagado el Cabildo 333 maravedís «por razón de lo que se le debía de su salario», y años más tarde se hace referencia a él como «bordador de la Catedral»; por su parte, a Gonzalo Gutiérrez la iglesia mayor acordó el 19 de agosto de 1525 «que se le dieran cada año 4.000 maravedís de salario y que corriera de su cuenta el reparar los ornamentos que lo necesitaran, además de estar en la sacristía los días de fiesta por si hubiera algo que componer de lo que se tuviera que utilizar»³.

En los talleres trabajaban maestros y oficiales y ambos intervendrían en la realización de las diferentes prendas. No tenemos documentada la delimitación de sus campos de trabajo, pero según Villanueva, «unos debieron ocuparse de hacer la composición, cortar las piezas y aplicar las sedas, y otros se encargarían de adornarlas con bordados de flores y escenas, principalmente en las cenefas y capillos de las capas»⁴. Son hombres, predominantemente, los artífices de este bordado; pero esto no es algo exclusivo de nuestra ciudad sino que es una de las múltiples similitudes que tenemos con el bordado de otros lugares. Como excepciones sólo cabe señalar a Leonor Díaz (1545-1547), mujer de un bordador apellidado Pernia, que creemos fuera Martín de Pernia; a María de Inistrosa (1544), mujer de otro bordador, llamado Tenorio; a la abadesa de la Encarnación (1550-1567); a la priora de Santa Paula (1586-1592); y a Sor Rosa de la Purificación (1789), religiosa también del convento de la Encarnación de Granada. Entre los artífices del siglo XVI destacan, por ser los que llevaron a cabo la mayor parte de las prendas realizadas: Blas de Aranda (1520-1584), Bartolomé Daza (1519-1595), Pedro de Flandes (1544-1580), Pedro de Lequizamo (1533-1567) y Juan de Villalón (1570-1633). Los artífices principales del siglo XVII son Sebastián Antonio Alférez (1672-1687) y Lázaro de Villarreal (1580-1640), pero ni siquiera ellos resisten la comparación con los de la centuria precedente; en este período podemos señalar la presencia en Granada de artistas castellanos, así, Antonio Ignacio y su familia que llegaron de Avila tras residir en Valencia y Murcia, y la familia de Sebastián de Ortega que vino de Segovia. En el siglo XVIII la personalidad local de este arte fue Alejandro Eugenio del Rubio (1720-1789); pero en esta nueva etapa y como ya expusimos con anterioridad se recurre a maestros foráneos para realizar obras de importancia; entre ellos hay que señalar a José Gualba, artífice del terno del Corpus de la iglesia mayor, y a Juan de Lázaro, al que debemos el terno llamado de San Juan de la Capilla Real, ambos bordadores de Zaragoza; junto a ellos hay que mencionar también a los hermanos Obiols y Soler, vecinos de Córdoba, que

2 Ar. G. E. Gr. Expedientes Matrimoniales: Leg. 1171 (10-II-1646) y Leg. 248 (11-X-1743). Ar. C. R. Actas Capitulares: Lib. 24, f. 194. Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 161 (31-XII-1550), 26-III-1564, 10-VII-1567; Leg. 139. Pi. 1 (13-II-1587 y 6-XI-1587); Leg. 163 (27-III-1589 y 21-II-1592); Leg. 145. Pi. 3 (23-X-1789).

3 Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 160 (5-XII-1520, 20-XII-1526 y 8-VI-1527). Actas Capitulares: Lib. 2, f. 149 v.º.

4 VILLANUEVA, A. P.: *Los ornamentos sagrados en España*. Barcelona, Edit. Labor, 1935, p. 183.

trabajaron para la Catedral, y la pretensión de hacerlo para esta entidad del bordador de Barcelona, Ramón Magés⁵.

Nuestros maestros trabajaron preferentemente para la Catedral, y asimismo consta su proyección hacia otras iglesias granadinas y pueblos de la provincia. La actividad de cada uno de ellos se orienta en dos direcciones, la realización de obras para las distintas instituciones, y la tasación de trabajos efectuados por otros bordadores. Pero algunos realizaron obras para fuera del ámbito territorial de Granada, concretamente para Sevilla; éste es el caso de Pedro de Flandes que hizo para su Catedral un velo de cruz; de Juan de Obregón, de quien compró esta misma entidad, en 1559, dos cenefas ricas; el nombre de Cristóbal de Olarte consta en 1527 en la «Relación de maravedís dados y pagados a los bordadores» que trabajaban en la Catedral hispalense, Catedral para la que en 1560 también trabajaba Diego López de Cáriga; y Pedro Cruzado realizó, en 1582, una capa para la iglesia de San Gil de esa ciudad⁶.

El bordado cofradiero, gracias al cual se mantiene vivo el bordado en oro en nuestra ciudad, se realiza en la Escuela de Artes y Oficios y en los diversos conventos aquí existentes, ambos, por tanto, núcleos de producción de muchas de las bellas obras que engalanan nuestra Semana Santa, así como la de otros lugares de la geografía provincial, regional y nacional. La Escuela de Artes y Oficios Artísticos, cuya historia parte del año 1911, cuenta con una sección de «Bordados y Encajes» fundada por don Natalio Rivas; esta sección permaneció por un período de tiempo sin funcionar, hasta que en 1928 salió a concurso oposición que fue ganado por doña Trinidad Morcillo, hermana del destacado pintor Gabriel Morcillo, que la ha dirigido hasta su jubilación en 1964 y a la que debemos relevantes muestras de este arte. Por lo que respecta a los conventos granadinos, a principios del siglo actual la totalidad de ellos se dedicaban al bordado en oro, aunque con mayor o menor intensidad unos que otros; pero en los últimos tiempos muchos han dejado esta actividad por dificultades de tipo económico principalmente. Los dos únicos talleres conventuales que continúan bordando en oro, aunque para ninguno sea su actividad fundamental son: el convento de Nuestra Señora de la Piedad, de la Orden dominica, y el de las Adoratrices; de ambos han salido y esperamos que sigan saliendo magníficas obras⁷.

Durante los tres primeros siglos a los que nos venimos refiriendo las distintas instituciones adquirieron ornamentos bordados mediante la compra de aquellos que le eran ofrecidos por los artífices, labrados en sus talleres, a los que ponían precio; estas compras se realizaban en función de la necesidad o no que tuvieran de ellos, aceptando o no su precio, o modificándolo, e incluso reduciendo el comprador su oferta repetidas veces; en ocasiones se pagaban al contado, pero con frecuencia eran abonados en diferentes plazos⁸. Otra forma de adquisición de obras fue mediante el encargo de su realización; para ello se formalizaba un contrato por escrito que era muy minucioso en todos los aspectos: en los materiales a emplear, en los motivos decorativos a bordar, en las técnicas de realización, en el número de piezas que se bordarían, en las dimensiones que tendrían las cenefas, en el precio y la forma de pago, en el tiempo que se darían terminadas, etc.; e incluso, como afirma Antonio López Ferreiro, «dentro de cada tema que se bordaba llegaban a especificarse las figuras que formarían el tema y el número de ellas que lo constituirían»⁹. Como testimonio de todo ello recogemos textualmente varios contratos que se efectuaron, algunos referentes a obras que hoy se conservan.

«El 4 de marzo de 1562 la iglesia de Santa Ana de Granada contrató con Blas de Aranda la hechura de una manga de cruz con decoración historiada. Las condiciones establecidas fueron las siguientes: 1.^a: las escenas que se habrían de bordar serían de la Virgen: la primera cuando se apareció el ángel a San Joaquín, la segunda el Encuentro ante la Puerta Dorada, la tercera la Natividad de Nuestra Señora y la cuarta la Virgen con el Niño. 2.^a: había de ser de terciopelo rojo, y bordado al romano los pilares, fajas y encasamentos. 3.^a: una vez terminada se había de tasar por oficiales que de ello supieran, puesto uno por parte de la iglesia y otro por la

5 Para un conocimiento más pormenorizado de los artífices y sus producciones, remitimos a mi libro *El Arte del Bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*. Granada, Universidad y Diputación Provincial, 1989.

6 TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos: Siglos XVI a XVIII*. Sevilla, Universidad, 1955, pp. 84, 86, 88, 93, 99 y 100.

7 EISMAN LASAGA, C.: «El Arte del bordado granadino durante los siglos XIX y XX». *Cuadernos de Arte*, n.º XVII, Granada, 1985-86, pp. 80 y 83.

8 Ar. Ca. Gr. Actas Capitulares: Lib. 3, f. 172; Lib. 4, fs. 126, 134 v.º, 144, y 144 v.º, 200, 263, 264, 266 v.º. Cuentas de Fábrica: Leg. 161 (27-III-1563 y 22-VI-1563); Leg. 162 (26-X-1564).

9 Ar. Ins. G. M. Lib. CXIX, f. 116 y Lib. CIV, f. 81. LÓPEZ FERRERIRO, A.: «Bordados y bordadores de Santiago»; *Galicia Histórica*, Santiago, tomo I, n.º 4, pp. 251-264, 1902.

del maestro. 4.^a: no debía costar más de 200 ducados, y de valer más, se haría donación de la diferencia a la iglesia. 5.^a: la iglesia no estaría obligada a darle ningún dinero, sino que se iría cobrando de la fábrica, cuando fuera percibiendo su salario de mayordomo. 6.^a: estaba obligado a darla acabada en el plazo de un año»¹⁰.

«El 13 de marzo de 1584 el señor arzobispo Méndez de Salvatierra mandó hacer a Juan de Villalón un terno de oro matizado para las festividades parroquiales, por estar muy gastado el que había, haciéndose la obligación el día 24 de ese mismo mes y año. Las condiciones en que se contrató fueron las siguientes: 1.^a: el ornamento había de tener capa con capillo y pectoral, casulla y dalmáticas, frontalería y caídas, más tres albas con sus correspondientes faldones y bocamangas. 2.^a: la anchura de las cenefas de la capa, casulla, frontalería y caídas, había de ser la tercera parte de la anchura de la seda sin las retorchas. 3.^a: la cenefa de la capa, capillo y pectoral, guardando esa anchura, tenían que ser de oro matizado con sus historias de figuras enteras. 4.^a: en el capillo de la capa se bordaría la Asunción de Nuestra Señora y los 12 Apóstoles. 5.^a: la frontalería y caídas, la cenefa de la casulla, los faldones y bocamangas de las dalmáticas, y los collares, habrían de ser de imaginería en redondo, las figuras labradas en oro matizado, y tanto los redondos como los campos de estas piezas en oro atravesado con un romano esparcido. 6.^a: se realizaría todo sobre lienzo. 7.^a: a los faldones y bocamangas de las albas se le pondrían las mismas que había hecho de oro «alcachofado» sobre terciopelo carmesí. 8.^a: había de hacerse en tres años y tenía que ser de buen oro fino, con las retorchas y formaciones de oro de Florencia». Son muchas las libranzas que a lo largo de los años que duró su bordado se efectuaron a cuenta de él»¹¹.

«El 5 de julio de 1768 las condiciones estipuladas por la Catedral con Alejandro Eugenio del Rubio para la realización de unos paños de difuntos con destino a cubrir la tumba en las funciones de honras reales, para los cuales el bordador hizo unos dibujos que se aprobaron, fueron las siguientes: 1.^a: se había de bordar todo de oro, excepto lo que correspondiera de plata. 2.^a: había de tener 20 varas poco más o menos. 3.^a: se había de realizar en terciopelo negro y pagársele por cada vara 800 reales. 4.^a: cada uno de los cuatro escudos que se bordarían costarían 900 reales. 5.^a: todo se haría conforme al dibujo presentado. 6.^a: concluida la primera pieza se tasaría, y no estando con arreglo al dibujo tendría que hacerla de nuevo, perdiendo el trabajo y materiales que hubiera gastado. 7.^a: el oro y materiales tenían que ser a gusto del Cabildo, pero costeándolos el bordador. 8.^a: tenía que dar concluida la obra al término de dos años desde la fecha de la escritura, y en caso de que pidiera algún dinero adelantado tenía que dar la correspondiente fianza»¹².

«El 26 de octubre de 1774 contrató también Alejandro Eugenio del Rubio para la Catedral de Granada el bordado en oro fino de seis capas pluviales, iguales a un terno sobre raso liso carmesí que había realizado con anterioridad y que fue donado por el señor arzobispo Barroeta y Angel. Las condiciones para la realización de estas piezas fueron las siguientes: 1.^a: las referidas seis capas tenían que ser iguales y del mismo dibujo que se le entregó, poblado de ramos. 2.^a: se le daría el raso liso carmesí en el que se hubieran de bordar y el lienzo de la entretela. 3.^a: el bordador tenía que poner el oro y trabajo de todas ellas. 4.^a: el precio sería de 1.500 reales cada una y se entregarían acabadas para el 10 de julio de 1775, sin que por ningún motivo o causa pudiera el artífice dejar de cumplir el todo ni parte alguna de esta obligación». Por cuenta del valor de este bordado, Alejandro Eugenio del Rubio recibió el día del contrato 1.000 reales; del mismo modo y a lo largo del año 1775 recibiría diversas cantidades, al tiempo que hacía entrega de las piezas que iba realizando»¹³.

«El 16 de diciembre de 1782 Alejandro Eugenio del Rubio contrató un paño de púlpito con destino a la Capilla Real, compañero del terno de San Juan que se había bordado en Zaragoza por José Gualba. Las condiciones fueron las siguientes: 1.^a: se había de hacer con prontitud, para que sirviera el día de San Juan Bautista y si fuera posible el Jueves Santo. 2.^a: de la misma tela, bordado y características que el terno labrado en Zaragoza. 3.^a: era de cargo del bordador la tela de raso liso, entretelas y forros necesarios, así como el fleco de oro que por la parte inferior había de tener. 4.^a: se haría todo con arreglo a un modelo que se le entregó. 5.^a:

10 Ar. Ins. G. M. Lib. CXIX, fs. 116 y 116 v.º, fábrica de Santa Ana. Fichero del Departamento de Arte; carpeta de la iglesia de Santa Ana.

11 Ar. Ins. G. M. Lib. CIV, f. 81. Ar. Ca. Gra. Actas Capitulares, Lib. 8, fs. 242 v.º, 249, 313, 324 v.º. Cuentas de Fábrica: leg. 163 (6 y 9-XI-1589, 10-III-1591, 13-VII-1591) y Leg. 139. Pi. 1 (20-V-1591).

12 Ar. Ca. Gr. Actas Capitulares. Lib. 31, fs. 261, 262 v.º, 268 v.º, 278, 296 y 310.

13 Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica. Leg. 205. Pi. 3 (1-VI-1775).

fue ajustado al precio de 3.000 reales pagados a terceras partes, 1.000 reales al empezar, otros 1.000 a la mediación y los últimos 1.000 reales entregada y reconocida la pieza»¹⁴.

«El 10 de octubre de 1782 Juan Obiols y Soler, con finalidad de labrar un palio para la administración del viático a los enfermos feligreses del Sagrario, dio una razón de su costo a la Catedral; en ella señalaba que si se hacía de seda, corriendo de su cuenta la tela, bordado y forro de tafetán, importaría 2.850 reales, y si se realizaba de lama bajo las mismas condiciones, su precio sería de 3.200. Los motivos decorativos que en él se habrían de bordar, según los dibujos que a tal efecto se aprobaron, serían los siguientes: el cielo de la pieza, compuesto de una guarnición de una cuarta y más de una pulgada de ancho, tendría en medio una orla de una vara de circunferencia, y en el centro de ella una nube que contendría un cáliz con su patena y hostia; en los cuatro extremos los esquinzos subirían dos tercias y media, y en cada uno se bordaría un manojo de espigas; la cenefa de alrededor del palio, la mitad de ancha de la tela que fuera, seda o lama, contendría una guarnición uniforme a la del cielo». El 16 de abril de 1783 se le mandó pagar los 3.200 reales en que se ajustó la hechura del palio de lama de plata bordado en oro¹⁵.

Los trabajos se hacían, según las múltiples referencias documentales que nos han llegado y como queda de relieve en los contratos recogidos, conforme a unos dibujos diseñados al efecto, en función de los cuales, entre otros aspectos, se fijaba el precio; estos dibujos, o bien eran presentados por el bordador a la entidad para su aprobación, o bien eran entregados al artífice para ser utilizados; de ellos conservamos el que Juan de Villalón empleó en un frontal de altar de terciopelo encarnado que bordó en 1619 para la iglesia de Santa Ana de Granada, en el que se aprecia algo que hoy sigue practicándose y es el picar esos dibujos para luego esparcir sobre ellos el material que traslade a la pieza el diseño. Otras veces se hacía referencia a una prenda bordada que se tomaba por modelo. Artistas destacados hicieron dibujos para que fueran realizados por los bordadores, que con sedas imitaron los empastes de los colores dados a pincel; así, en 1564 Juan de Maeda hizo una traza para una manga de cruz con destino a la iglesia mayor, y en 1777 el pintor Lorenzo Marín llevó a cabo los dibujos para el bordado de las capas pluviales del terno del Corpus de la Catedral, que se labró en Zaragoza¹⁶.

Los bordados se realizaban sobre lienzo y se fijaban preferentemente sobre terciopelos, damascos, brocados, rasos, tisúes y tafetanes, que en los primeros tiempos se labraban en nuestra ciudad y que gozaban de gran prestigio por su calidad, dedicándose en gran parte a la exportación. En ellos se utilizaban variedad de hilos, bien metálicos o de seda, que contribuyen a la magnificencia y suntuosidad de este arte de forma muy especial. En los contratos, como hemos apuntado y podemos comprobar en los recogidos, era usual especificar el tipo de tejidos e hilos que se habían de emplear. Estos materiales, unas veces eran puestos por el bordador y otras eran entregados por la entidad contratante¹⁷.

Las prendas de los siglos XVI y XVII, que marcan el apogeo del bordado granadino, fueron decoradas en su gran mayoría con bordados de imaginería, en los que se ponen de manifiesto los gustos estilísticos imperantes en cada momento; es una imaginería en la que predominan de forma absoluta las figuraciones del Nuevo Testamento, figuraciones extraordinariamente atractivas que responden a una precisa planificación de la imagen religiosa en la Contrarreforma no es por tanto una iconografía casual y aislada, sino común a todos los bordados españoles, pues se debe a una opción que no puede justificarse en el capricho o en la especial identificación con unas u otras imágenes sagradas, sino que sus raíces están en el contexto religioso creado a partir de las doctrinas contrarreformistas. Desde finales del siglo XVI y durante la siguiente centuria se desarrolla ampliamente el bordado al «romano», formado por flores, hojas, tallos, roleos, jarrones, etc., enlazados y distribuidos con gran simetría a ambos lados de un potente eje central vertical; en ocasiones, este tipo de decoración es el único utilizado en la ornamentación de las prendas; pero por lo general fue empleado para enmarcar los temas de imaginería, si bien reduciéndola conforme avanza el tiempo a medallones o cartelas de más escasas dimensiones. En el siglo XVIII se produce una clara decadencia de la imaginería, que a partir de la segunda mitad de la centuria

14 Ar. C. R. Actas Capitulares: Lib. 21, fs. 99 v.º y 100. Cuentas de Fábrica: Leg. 96 (16-XII-1782).

15 Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 286 (10-X-1782). Leg. 171 (16-II-1783 y 17-VII-1783).

16 Ar. C. R. Actas Capitulares: Lib. 13, fs. 92 v.º y 106 v.º. Ar. Ca. Gr. Actas Capitulares: Lib. 4, f. 244 v.º. Cuentas de Fábrica: Leg. 169 (23-XI-1777). Fichero del Departamento de Arte; carpetas de las iglesias de Santa Ana y de la Magdalena de Granada, y carpeta de Montejaicar. GALLEGU BURIN, A.: *La Capilla Real de Granada*. Madrid, CSIC, 1952, p. 181.

17 Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 162 (22-II-1556); Leg. 166 (12-XI-1672, 20-XII-1672, 5-I-1673). Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Lib. 1548-1565, f. 6. Ar. Ins. G. M. Lib. CXIX, f. 168.

precedente toca a su fin; la ornamentación está inspirada primordialmente en el mundo vegetal y se constituye por hojas y flores diversas. En el siglo XIX tuvieron gran aceptación las guirnalda de rositas o de hojas de laurel y los medallones circulares u ovales, que alojan escenas o símbolos de la Pasión; asimismo aparecen los símbolos eucarísticos: el Pelicano alimentando a sus hijos con su sangre, al León de Judá, el Cordero sobre el libro de los siete sellos, etc.; también se emplearon las espigas de trigo y los racimos de uvas, las palmas y toda clase de temas alegóricos. En el bordado cofradiero predomina el barroquismo; en él se desarrolla toda una fronda de tallos, hojas y flores que llegan a cubrir por completo las diferentes piezas bordadas.

Desde el punto de vista técnico los maestros bordadores trabajaron de forma casi exclusiva el bordado sobrepuesto, consistente en aplicar al tejido base piezas labradas aparte, por lo general sobre lienzo, recortadas y contorneadas de diversas maneras al hacer la aplicación. En él emplearon como puntos más destacados, según reflejan los diversos documentos y contratos y como puede comprobarse en las obras conservadas, el «oro llano» y el «oro matizado»; el «oro llano», también llamado «oro tendido» y «oro atravesado», es un punto de gran trascendencia, que cronológicamente perdura hasta nuestros días en que se utiliza en el bordado cofradiero; el «oro matizado», que responde a la misma técnica que el «oro llano», salvo que las puntadas de sujeción son de sedas de colores y tan frecuentes que apenas dejan entrever el oro, arranca en su utilización de mediados del siglo XVI (resultando el más idóneo para alcanzar la naturalidad propia del Barroco), pero decae a partir de la segunda mitad de la siguiente centuria, llegando a ser un punto que podemos considerar desaparecido.

En los contratos fue costumbre hacer constancia del precio y la forma de pago. Una manera de pago fue la de «tercias partes», es decir, al principio, la mitad, y al finalizarse la obra; ésta es la modalidad que se empleó para abonar el llamado terno de San Juan de la Capilla Real, realizado en Zaragoza, «que fue contratado, según se hizo saber al Cabildo el 31 de marzo de 1780 en 4.000 ducados, que se habían de pagar en tres veces, la primera en el día de la fecha, la segunda cuando estuviera hecha la mitad de la obra, y la última cuando se finalizara y quedara a satisfacción de la entidad contratante». Pero también existieron otras modalidades, como la de ir entregando cantidades a cuenta a lo largo de la realización del encargo, para atender las necesidades que fueran surgiendo¹⁸. Asimismo se fijaba el plazo de duración del trabajo; el incumplimiento de esta formalidad era motivo de cancelación del contrato, estando facultada la persona que hizo el encargo para tomar la prenda en el estado en que se hallara y entregarla a otro bordador para su terminación¹⁹.

Cuando se terminaba el bordado se procedía a la tasación del mismo por dos maestros bordadores, uno de cada parte contratante, e incluso dos por cada parte. En ocasiones se propusieron artífices foráneos para llevarlas a cabo, así, cuando Pedro de Lequizamo, ante sus repetidos desacuerdos con las valoraciones que se hacían del «ornamento rico de oro matizado» que había labrado, propuso a la Catedral ocho bordadores, cuatro de Toledo y cuatro de Sevilla, para que de ellos eligiera los que considerara oportuno; pero por lo general este requisito tuvo lugar en nuestra ciudad y por nuestros propios maestros bordadores. Si los tasadores estimaban que la obra valía menos de lo que se había estipulado de antemano el bordador estaba obligado a contentarse con la nueva cantidad, pero si valía más debía hacer limosna al templo de la diferencia; ello dio lugar a frecuentes problemas entre los artífices y las entidades contratantes, llegándose a decisiones como la de que el bordador, si encontraba a quien vender la obra lo hiciera y devolviera el dinero que se le había dado y el que valía el material que se le había entregado, y también a resolver, como resolvió la Catedral de Granada el 27 de noviembre de 1566, ante la problemática de la tasación de seis capas blancas labradas por Blas de Aranda y Pedro de Flandes, no hacer en adelante ninguna cosa a tasación sino por almoneda a quien más barato lo hiciera²⁰.

Los contratos entre las hermandades cofradieras y los talleres para la realización de obras suelen ser

18 Ar. C. R. Actas Capitulares: Lib. 21, fs. 29 v.º y 73 v.º. Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 160 (25-I-1522, 19-IV-1522, 2-VI-1523); Leg. 163 (23-XII-1591, 21-II-1592); Leg. 166 (20-XII-1672, 5-I-1673); Leg. 124. Pi. 1 (26-IV-1679 y 15-VII-1679)

19 Ar. Ins. G. M. Lib. CXIX, f. 116 y Lib. CIV, fs. 81 y 81 v.º.

20 La documentación sobre tasaciones es muy abundante, como la del resto de los apartados que hemos tratado, pero como en ellos, sólo recogemos algunas referencias. Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica: Leg. 160 (26-VI-1544, 31-VIII-1544, 27-XII-1544, 1-III-1545, 3-XI-1545, 9-II-1546); Leg. 161 (13-VIII-1555, 7-VII-1564, 13-V-1567); Leg. 162 (22-II-1556, 18-VII-1564). Actas Capitulares: Lib. 3, fs. 112, 190 v.º, 194, 203 v.º, 205 v.º, 210 v.º, 211 v.º; Lib. 4, fs. 115 v.º, 118 v.º, 205, 206, 224, 226, 248 v.º y 250 v.º; Lib. 5, fs. 92, 106 v.º y 121 v.º.

verbales, no constando en la mayoría de los casos ningún documento que acredite esta contratación. Los dibujos que se han de bordar acostumbran a hacerlos los talleres, pero a veces son debidos a dibujantes ajenos a ellos, siendo entregados por las cofradías, en esos casos, para su ejecución. La hermandad elige, por tanto, el dibujo que quiere que sea bordado y también el material (tejido e hilos) en que se ha de realizar, que asimismo y en ocasiones lo suele ella entregar. Hace un tiempo los presupuestos se hacían a precio fijo, pero en la actualidad acostumbran a ser modificables, en especial si es una obra que va a requerir varios años de dedicación, ya que el costo del oro puede subir durante ese tiempo y por tanto hay que ir ajustando el precio sobre la marcha; además existe la posibilidad de que una prenda consuma más material del que se calculó en un principio y otros muchos imprevistos, tales como alguna innovación o enriquecimiento. Los costos de las producciones resultan muy elevados, pero los precios varían según la cantidad de oro que se precise, así como por la calidad del diseño. La forma de pago generalizada que tienen las cofradías para con los talleres consiste en dar una importante cantidad de entrada para la compra del material y la iniciación de los trabajos, entregando el resto a medida que avanza la labor, de manera que al concluirse la obra esté totalmente abonada; otra forma de pago suele ser a tercias partes, es decir, al principio, la mitad, y al ser entregada la pieza bordada²¹.

21 EISMAN LASAGA, C.: Op. cit., pp. 78 y 84-85.

LOS PROMOTORES DEL ARTE CISTERCIENSE EN LEÓN

M.^a Victoria Herráez Ortega y M.^a Concepción Cosmen Alonso

Universidad de León

La introducción de la Orden del Císter en la Península Ibérica fue un fenómeno que se produjo con cierto retraso respecto a su aparición en Francia. El proceso del Císter se inició en 1075 en Molesmes con San Roberto; en 1098 se promulga la Constitución de la Orden, unida a la fundación del «Novum Monasterium» de Cîteaux, y en 1119 Esteban Harding redacta la *Carta Caritatis*¹. La fundación de las primeras abadías hispanas data de los años cuarenta del siglo XII, siendo la primera de ellas la de Fitero (Navarra), patrocinada por el rey Alfonso VII². Por tanto, han pasado cuarenta y dos años entre la aparición del primer cenobio cisterciense francés y el navarro.

El retraso aludido se puede explicar, al menos parcialmente, por la propia actitud de San Bernardo que, entre 1127 y 1129, en una carta dirigida al abad Artaldo de Preuilly le disuade de la idea de fundar un monasterio en España³. A partir de este momento no vuelve a haber referencias a posibles relaciones entre el impulsor de la Orden y los Reinos cristianos del Norte Peninsular hasta 1146, año en que la infanta doña Sancha dona a San Bernardo San Pedro de la Espina y Santa María de Aborridos (Valladolid) para que erija a sus expensas un monasterio cisterciense⁴. Los restantes contactos entre el Santo y los territorios hispanos se llevaron a cabo a través de la misma infanta, alrededor de los años cincuenta. El motivo de dicha correspondencia fue el interés del monasterio leonés de Toldanos por someterse al abad de Claraval, rompiendo los lazos directos con la comunidad de Carracedo de la que dependía⁵.

LA ORDEN DEL CÍSTER EN LEÓN

A pesar de los contactos que se establecieron entre el foco originario del Císter y sus introductores en la Península, las nueve fundaciones que llegaron a existir en la actual provincia de León, cuatro masculinas y cinco femeninas, no se realizaron antes de la segunda mitad del siglo XII.

A excepción del cenobio de Toldanos, cuyas vicisitudes no quedan demasiado esclarecidas en la documen-

1 L. F. LEKAI: *Los cistercienses*, Barcelona, 1987, pp. 39-40, recoge la idea de que la primitiva *Carta de Caridad* se ha perdido y, por lo tanto, desconocemos su contenido. Entre los años 1152 y 1190 aparecieron otros textos que modificaban el primero. No obstante, en ellos se mantiene el principio fundamental de salvaguardar la autonomía local de cada uno de los monasterios bajo la máxima autoridad de un Capítulo General congregado tradicionalmente en Cîteaux todos los 14 de septiembre.

2 C. MONTERDE: *El monasterio de Santa María de Fitero (1140-1210)*, Zaragoza, 1978.

3 L. F. LEKAI: *Ob. cit.*, p. 518.

4 L. GARCÍA CALLES: *Doña Sancha, hermana del Emperador*, León, 1972, p. 144, doc. 21.

5 Esta correspondencia no ha conservado su datación y los distintos autores que han tratado el tema difieren respecto a la fecha en que se produjo. Así, Fr. A. MANRIQUE: *Anales Cistercienses*, vol. II, Lugdunum, 1650, apunta el año 1150; L. F. LEKAI: *Ob. cit.*, p. 518, opina que debió tener lugar entorno a 1149; A. QUINTANA PRIETO: *El obispado de Astorga en el siglo XII*, Astorga, 1985, pp. 427 a 429, razona la posibilidad de que los problemas entre Toldanos y Carracedo se suscitasen en 1152, cuando sucedió la muerte de Florencio, abad del segundo cenobio. Por tanto, el intercambio de epístolas entre Sancha y San Bernardo tendría lugar a partir de este momento.

tación que se conserva ⁶, la primera comunidad cisterciense leonesa fue la de Nogales, establecida en 1165 ⁷. A ella siguieron las de Gradefes en 1168, Sandoval en 1171 y Carrizo en 1176 ⁸.

La problemática que plantean los monasterios de Carracedo y su filial San Miguel de las Dueñas, es difícil de explicar debido a que no se puede asegurar que allí existiese la observancia estricta de la Regla de San Benito desde sus restauraciones en 1138 y 1152 respectivamente. Se habla de una comunidad protocisterciense porque seguía una estricta observancia de la Regla de San Benito, pero, hasta el Capítulo General de la Orden del Císter celebrado en 1200, no se aceptó su agregación a la misma ⁹.

Por último, Santa María de Villabuena y Santa María de Otero de las Dueñas fueron fundaciones tardías. La primera de ellas data de 1230-1231 y la segunda, de 1245 ¹⁰.

LOS PROMOTORES DEL CÍSTER EN LEÓN

La nobleza fue casi exclusivamente el único patrocinador de los monasterios. Como se ha podido observar, la aparición de los primeros cenobios coincide con el reinado de Fernando II; sin embargo, habrá que remontarse a la época de su padre, Alfonso VII, para poder explicar el origen de dicho fenómeno.

Ya hemos visto cómo el Emperador y su hermana doña Sancha fueron los introductores de la Orden cisterciense en el Reino de Castilla y León. No obstante, en el territorio que nos ocupa no realizaron ninguna fundación, aunque sí patrocinaron la restauración de Carracedo y San Miguel de las Dueñas, posteriormente afiliadas a Cîteau ¹¹. Asimismo, potenciaron el engrandecimiento de ciertos nobles que se convertirían en los promotores de los monasterios bernardos leoneses durante el siguiente reinado.

Entre el grupo de privilegiados por la política de afianzamiento y expansión de Alfonso VII, se encuentran dos personajes de origen catalán que posiblemente llegaron a la corte leonesa poco antes de 1130, con el séquito de doña Berenguela, futura esposa del rey ¹². Nos referimos a Ponce de Cabrera y Ponce de Minerva que comienzan a aparecer en la documentación de León a partir de 1129 y cuyas familias fueron responsables de la fundación de la mayor parte de las comunidades del siglo XII que se están estudiando ¹³.

Ponce de Cabrera fue mayordomo del Emperador y en 1141 alcanzó la dignidad condal; sus posesiones se extendían desde Sanabria a la zona limítrofe castellana y su apoyo al movimiento cisterciense se manifiesta en la participación en el nacimiento del monasterio zamorano de Moreruela ¹⁴. Su hija doña Sancha Ponce dotó el incipiente cenobio de Santa María de Nogales y se lo entregó a los monjes de Moreruela para que creasen allí una filial. El proceso que iba a desembocar en el establecimiento de monjes blancos en Nogales comenzó el 14 de mayo de 1149 cuando Alfonso VII dio a don Vela Gutiérrez, esposo de doña Sancha Ponce, el lugar de

6 Parece que los obispos de Zamora y Astorga fueron los encargados de solucionar el contencioso entre Toldanos y Carracedo (L. F. LEKAI: *Ob. cit.*, p. 519). Se desconoce la resolución adoptada, pero creemos que no llegaría a afiliarse al Císter, ya que en un documento fechado en Junio de 1172 el abad de Carracedo cede al de San Claudio de León todos sus derechos sobre Toldanos (A. QUINTANA PRIETO: *Ob. cit.*, pp. 429-430). Tanto el monasterio berciano como el leonés pertenecían en aquel momento a la Orden benedictina, lo que hace suponer que en Toldanos se seguía observando la Regla de San Benito.

7 Archivo Histórico Nacional (en adelante se citará A. H. N.); sección de Clero, *Tumbo de Nogales*, sig. 5564, fols. 2 r. y 43 r.

8 Fr. D. YAÑEZ NEIRA: «El monasterio de Santa María de Gradefes y sus abadesas», *Tierras de León*, n.º 9, 1968, p. 29. A. H. N.; sección de Clero, carp. 992, n.º 9. C. CASADO: *Colección diplomática del monasterio de Carrizo. I*, León, 1983, pp. 43-44.

9 A. QUINTANA PRIETO: «La reforma del Císter en el Bierzo», *Temas bercianos*, II, Ponferrada, 1983, pp. 267 a 298.

10 Fr. D. YAÑEZ: «El monasterio de Villabuena, fundación de una Santa Reina», *Archivos Leoneses*, XL, 1986, n.º 79 y 80, pp. 258 a 262. A. CALVO: *El monasterio de Gradefes*, León, 1936-44, p. 249.

11 J. PÉREZ EMBID: *El Císter en Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 49 a 52.

12 La hija del conde de Barcelona Ramón Berenguer III y doña Dulce de Provenza contrajo matrimonio con Alfonso VII en Saldaña en una fecha que oscila entre fines de 1127 y fines de 1129, según unos u otros autores (la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, editada por L. SÁNCHEZ BELDA, Madrid, 1950, p. 14, afirma que las bodas se celebraron en noviembre de 1128; A. QUINTANA PRIETO en *El obispado... siglo XII*, p. 147, cita un documento de noviembre de 1127 firmado ya por Alfonso VII y Berenguela; M. RECUERO ASTRAY en su libro *Alfonso VII, Emperador*, León, 1979, p. 96, habla de diciembre de 1127 o enero de 1128 y L. G. DE VALDEAVELLANO en *Historia de España antigua y medieval*, II, Madrid, 1988, p. 428, opina que tuvieron lugar en noviembre de 1129).

13 La primera referencia a Ponce de Cabrera data de 1129 y Ponce de Minerva figura ya en un documento de 1133 (C. ESTEPA: *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León 1977, p. 182, notas 126-127).

14 J. FERNÁNDEZ CONDE y A. LINAGE: «La renovación religiosa» en *Historia de la Iglesia en España*, dirigida por R. GARCIA-VILLOSLADA, II, 1.º, Madrid, 1979, p. 355.

Nogales con todo su honor y términos «propter amore servicii quod fecistis in multotiens»¹⁵. El 6 de abril de 1150 el conde don Vela y su esposa entregaron a doña Aldara Pérez, monja del monasterio gallego de Bóveda, el lugar de Nogales para que llevase a cabo la constitución de una comunidad religiosa femenina¹⁶. Por razones mal conocidas las benedictinas de Bóveda abandonaron el lugar y, tras la muerte del donante, doña Sancha lo adjudicó al abad Gualterio de Santiago de Moreruela para que se hiciese cargo de una nueva fundación¹⁷.

La casa de los Ponce de Cabrera, junto al conde Vela Gutiérrez, engrandecidos por el rey Alfonso VII, patrocinaron la creación de cenobios cistercienses en sus tierras. Sin embargo, los datos anteriores no son suficientes para afirmar que existiese una fuerte vinculación de la familia con la Orden; sabemos, por otros documentos, que los Ponce fueron benefactores de la Iglesia astorgana, construyeron templos, dotaron monasterios y enriquecieron al obispado astoricense¹⁸.

Ponce de Minerva aparece como teniente de las torres de León en 1133 y ocupó el cargo de alférez real desde 1141. Fue uno de los personajes más importantes del reinado de Alfonso VII; reunió bajo su dominio varios territorios de la zona de Campos y, posteriormente, con Fernando II, alcanzó la dignidad condal¹⁹. El matrimonio que contrajo don Ponce con Estefanía Ramírez lo emparentó con otra de las familias más sobresalientes de León, ya que era hija de Ramiro Froilaz y nieta del conde Froila Díez; juntos van a ser los promotores de Santa María de Sandoval y Santa María de Carrizo.

El rey Alfonso VII, en pago por los servicios prestados, dio a Ponce de Minerva el lugar denominado «saltus novalis» en 1142. Dicha propiedad en 1167 fue entregada, por los condes y sus hijos, al abad de la Espina para que en ella fundase un monasterio cisterciense²⁰.

La fundación de Carrizo se asienta sobre una parte del patrimonio reunido, con motivo de la boda celebrada en 1141, por Ponce de Minerva y doña Estefanía. Al futuro conde el Emperador le concedió la mitad de la villa de Carrizo para entregarla como arras, mientras que la otra mitad la recibió Estefanía de su padre²¹. Según el *Tumbo antiguo* en esta localidad poseyeron los condes un palacio sobre cuyo solar comenzaron a edificar una iglesia y otras dependencias antes de 1174, fecha en la que muere el patrocinador de las obras. En 1176, una vez concluida la construcción, su viuda doña Estefanía redactó la carta fundacional. La condesa hizo donación a la Orden del Císter de las villas de Carrizo, San Pedro del Páramo, Grulleros y Argavallones y de las heredades que poseía en Astorga, Riegos y Tapia con el fin de que el primero de los lugares citados se convirtiese en sede de una abadía femenina²². La mayor parte de dichas propiedades había pertenecido a la casa real y tanto la infanta doña Sancha como Alfonso VII obsequiaron con ellas a su protegido Ponce de Minerva²³. En el citado documento de 10 de septiembre de 1176 se especifica que la finalidad de esta dádiva era la salvación del «... alma de mi marido el conde don Poncio y la remisión de mis pecados...». Asimismo dispone doña Estefanía que si a la Orden del Císter no le gustase establecer en Carrizo una abadía femenina, su hija doña María tiene potestad para poner el cenobio bajo cualquier otra comunidad religiosa a la que le complaciese poseerlo.

Las precisiones que contiene la carta fundacional de Carrizo denotan el conocimiento y preocupación de doña Estefanía por el movimiento cisterciense y sus peculiaridades, ya que prevé que a estas monjas pueda

15 A. H. N.; Sección de Clero, *Tumbo de Nogales*, fol. 2r. y 43r. y J. PÉREZ EMBID: *Ob. cit.*, p. 32.

16 A. H. N.; Sección de Clero, *Tumbo de Nogales*, fol. 2r.

17 A. QUINTANA PRIETO: *El obispado... siglo XII*, p. 394.

18 En 1156 doña Sancha Ponce y su esposo, junto con el conde Ramiro Froilaz y la condesa Elo, otorgan su parte correspondiente de unas casas al Monasterio de Vega (C. ESTEPA: *Ob. cit.*, p. 281). En 1158 la condesa Sancha Ponce da a la Iglesia de Astorga y a su obispo don Fernando la villa de Verdenosa, lugar que había sido propiedad de su marido don Vela. En 1160 Poncio de Cabrera y sus hijos entregan al obispo de Astorga la tercera parte de los diezmos de las iglesias de Granucillo de Vidriales y Roperuelos del Páramo, la primera de las cuales había sido edificada por el conde Ponce a petición del obispo. En 1164, Sancha Ponce y sus hermanos donan a la diócesis astoricense, por el eterno descanso de su padre, la villa de Ribas de la Valduerna, incluyendo la iglesia de Santa Eulalia. En el mismo año dichos personajes otorgan bienes al Monasterio de San Martín de Castañeda por el alma de su progenitor (A. QUINTANA PRIETO: *El obispado... siglo XII*, pp. 370-371, 378 y 392).

19 C. ESTEPA DÍEZ: *Ob. cit.*, pp. 182, 281 y 282.

20 Fr. D. YÁÑEZ NEIRA: «El monasterio de Santa María de Sandoval», *Tierras de León*, X, 1971, n.º. 13, p. 23.

21 C. CASADO: *Ob. cit.*, t. I, p. 90.

22 C. CASADO: *Ob. cit.*, t. I, pp. 43 a 45.

23 En 1141 doña Sancha da Argavallones a Poncio de Minerva y el 14 de Junio del mismo año Alfonso VII entrega a Poncio y Estefanía la villa de San Pedro del Páramo. Por último, la villa de Grulleros fue concedida por el rey al conde en 1141 ó 1146 (C. CASADO: *Ob. cit.*, t. I, p. XIV, notas 6 y 7 y p. 31).

disgustarles el tipo de edificio o el sitio donde se erigió. El modelo constructivo del templo de Carrizo es claramente románico y se halla ubicado dentro de un núcleo de población. Por otra parte, esas especificaciones traslucen la inexistencia de una predilección definida por los monjes blancos; no se había pensado en ellos cuando se comenzó a levantar el monasterio y ahora que se les ofrece, la condesa no encuentra obstáculos para que pueda pasar a manos de otros religiosos.

El último gran monasterio leonés del siglo XII al que haremos referencia es Santa María de Gradefes. En esta ocasión la fundadora, doña Teresa Pérez, utilizó el patrimonio de su marido, el caballero García Pérez, para dotar el cenobio. El citado noble había recibido diversas donaciones de Alfonso VII desde el año 1130, por su colaboración en distintas campañas militares. En 1151, desde Baeza, el Emperador le otorgó todo el patrimonio de realengo que poseía en la villa de Gradefes²⁴.

Por el *Tumbo* de Gradefes sabemos que doña Teresa Pérez fundó una abadía cisterciense femenina en 1168, y, puesto que era ya viuda, ella misma la dirigió hasta su muerte en 1187; no consta, sin embargo, la motivación que la condujo a tal empresa²⁵.

Ya se ha mencionado que doña Teresa y su esposo fueron favorecidos por la generosidad del monarca leonés. Existen datos suficientes para pensar que la familia de esta dama, proveniente con bastante probabilidad de la comarca de Benavente, pertenecía a un círculo muy próximo al rey Alfonso VII y mantenía estrechas relaciones con la alta nobleza, especialmente con los Ponce de Cabrera. Así, Rodrigo Pérez, hermano de nuestra mecenas, recibió tierras del Emperador «pro servitio quod mihi fecisti». Su nombre figura casi ininterrumpidamente como lugarteniente del conde Ponce de Cabrera en el señorío de Sanabria hasta 1181. A su muerte fue sepultado en San Martín de Castañeda, monasterio benedictino favorecido por toda la familia Pérez y al que la propia doña Teresa donaría sus bienes patrimoniales en su testamento²⁶.

Por lo que respecta a los monasterios cistercienses leoneses fundados en el siglo XIII debemos señalar que de nuevo sus patrocinadores son nobles. Así en 1231 Gregorio IX otorgó la bula de creación del cenobio de Villabuena dotado por doña Teresa, la que fue primera esposa de Alfonso IX, sobre propiedades que le había dado el monarca como dote²⁷. Por otra parte, en 1240 la condesa María Núñez de Guzmán entregó, con toda una serie de heredades, a la orden de San Bernardo el lugar de Santa María de Otero para hacer allí un monasterio femenino. Doña María era monja en Carrizo, pero encargó la fundación a la abadesa de Gradefes, Teresa Alfonso, quien la llevó a cabo en 1245²⁸. La madre de la condesa había fundado el monasterio de Vileña (Burgos) en 1222 y sus abuelos Lope Díaz de Haro y Aldanza Ruiz de Castro fueron los mecenas del cenobio riojano de Cañas²⁹.

A las dos nuevas casas leonesas citadas, ambas femeninas, debemos añadir las de Carracedo y San Miguel de las Dueñas que, aunque fundadas en época anterior, en torno a 1200-1203 van a ser admitidas en la comunidad cisterciense dependiendo directamente de Cîteaux³⁰. Parece ser que los dos cenobios restaurados, el primero en 1138 por Alfonso VII y su hermana doña Sancha, y el segundo en 1152 por la infanta, se rigen bajo la regla de San Benito hasta comienzos del siglo XIII³¹. En ambos casos la razón que especifican sus patrocinadores para dotarlos es el remedio de su alma y de las de sus predecesores y sucesores, sin hacer para nada alusión a otro tipo de fines.

24 J. RODRÍGUEZ: «Los fundadores del monasterio de Gradefes», *Archivos Leoneses*, XXIV, 1970, n.º 47 y 48, p. 213.

25 A. H. N.; Sección de Clero, *Tumbo de Gradefes*, sig. 4984. Fr. D. YAÑEZ NEIRA: «El monasterio de Santa María de Gradefes y sus abadesas», *Tierras de León*, n.º 9, 1968, pp. 29 a 35. A. CALVO: *El monasterio de Gradefes*, León, 1936-44, pp. 159 y ss.

26 J. RODRÍGUEZ: «Los fundadores...», pp. 234 y ss.

27 Fr. D. YAÑEZ NEIRA: «El monasterio de Villabuena...», p. 250; Fr. D. YAÑEZ NEIRA: «Los cistercienses en León», *Tierras de León*, n.º 41, 1980, p. 34.

28 A. CALVO: *El monasterio de Gradefes*, p. 249; Fr. D. YAÑEZ NEIRA: «El monasterio de Santa María la Real de Gradefes y sus abadesas», *Tierras de León*, n.º 9, 1968, p. 42.

29 C. CASADO: *El monasterio de Santa María de Gradefes*, León, 1987, p. 78. Por otra parte es conveniente aclarar que doña María Núñez estaba emparentada con los Froilaz; su abuela doña María era hermana del conde Ramiro Froilaz, padre de doña Estefanía Ramírez, fundadora del monasterio de Carrizo (J. GONZÁLEZ: *Reinado y diplomas de Fernando III*, t. I, Córdoba, 1980, p. 167).

30 Archivo Diocesano de Astorga; *Cartulario de Carracedo*, fol. 56v.

31 L. GARCÍA CALLES: *Ob. cit.*, pp. 137, 138, 156 y 157.

CONCLUSIONES

1. Los monasterios cistercienses leoneses comenzaron a ser construidos en el reinado de Fernando II, siempre bajo el patrocinio de nobles enriquecidos por las dádivas de Alfonso VII.
 - a) La nobleza promotora de estos monasterios procedía en su mayor parte del círculo catalán que rodeaba a la futura emperatriz Berenguela y, probablemente, llegó a León con su séquito. Los Ponce de Cabrera y Ponce de Minerva, relacionados con la fundación de Nogales, Sandoval y Carrizo, ganaron enseguida el favor del rey y de su hermana la infanta doña Sancha
 - b) Las citadas familias, junto con la de los fundadores de Gradefes, estaban íntimamente relacionadas entre sí y constituían una élite en la corte de Fernando II, que no dejó de enriquecerlas y de apoyar personalmente sus empresas religiosas.
2. En el siglo XIII se llevó a cabo la implantación de las últimas comunidades cistercienses en la actual provincia de León, vinculadas, en su mayoría, al patrocinio de la casa real.
3. Las razones que motivaron la introducción y expansión de la Orden del Císter en León son, en apariencia, de carácter estrictamente espiritual, pues en las cartas fundacionales que se conservan sólo se hace referencia a la salvación del alma de los promotores y sus allegados.

La idea ampliamente difundida sobre el apoyo de Alfonso VII a los monjes blancos, no se manifiesta abiertamente en el caso leonés. Tanto la familia real como los fundadores de los distintos monasterios, apoyaron indiscriminadamente a la Iglesia; benedictinos, obispos o bernardos reciben múltiples donaciones sin que ninguno de estos grupos sea más favorecido que otro ³². Por lo tanto, si los cenobios que se edificaron en este momento se entregaron a los cistercienses, en general no fue debido a una predilección por las especiales características de esta Orden, como se aprecia claramente en el caso de Carrizo.

Otro de los motivos que se han aducido frecuentemente para explicar el interés por la Orden que estamos estudiando, es su capacidad para roturar y poner en cultivo nuevas tierras, ayudando así en la tarea de repoblación. Tampoco responden a esta finalidad los monasterios leoneses que se ubicaron en lugares alejados de las fronteras y con grupos humanos perfectamente asentados en los alrededores.

La existencia de nuevas fundaciones tiene una explicación lógica ya que la Iglesia, como uno de los estamentos más importantes de la sociedad medieval, fue potenciada por otro de los grupos privilegiados del momento: la nobleza. Además, estos promotores buscarían con ello una prolongación de su poder terrenal y, en muchos casos, un refugio seguro y una posición preferente para algunos de los miembros femeninos de la familia. Ello explicaría, en buena medida, la gran proporción de comunidades de religión que existen en nuestra provincia.

El hecho de que estas fundaciones se adscriban al Císter puede deberse exclusivamente a que ésta era la Orden en expansión en la segunda mitad del siglo XII.

4. El arte de los monasterios cistercienses leoneses responde perfectamente a la teoría expuesta en el presente trabajo. Los edificios no guardan demasiada relación estilística entre sí ni se ajustan al austero prototipo de la Orden. La pervivencia de los modelos románicos, tanto estructurales como decorativos, se deja sentir incluso en las construcciones que parecen más innovadoras, como la de Gradefes.

³² «... im primis habebat consilium cum uxore sua et cum germana sua infantissa domna Sanctia... Et erant timentes Deum multum et aedificatores ecclesiarum Dei et monasteriorum monachorum et gubernatrices orphanorum et pauperum et amatores omnium timentium Deum» (*Chronica Adefonsi Imperatoris*, edición de L. SÁNCHEZ BELDA, Madrid, 1950, p. 14).

MARTÍN PÉRIZ DE ESTELLA, MAESTRO DE OBRAS GÓTICO RECEPTOR Y PROMOTOR DE ENCARGOS ARTÍSTICOS

Javier M.^a Martínez de Aguirre Aldaz

Universidad de Sevilla

Entre la escasez habitual de documentación relativa a los grandes maestros creadores del arte medieval, sorprende encontramos alguna vez con abundantes referencias a una personalidad cuyas obras han llegado a nuestros días. Este es el caso de Martín Pérez de Estella, maestro de obras del rey Carlos III de Navarra (1387-1425), cuya aportación a la historia del arte se enriquece doblemente por ser, además, promotor de encargos privados personales, entre ellos dos retablos y una capilla sepulcral que todavía podemos admirar.

La figura de Martín Pérez destaca en el panorama del arte navarro bajomedieval. Es, sin duda, el más importante de los maestros reales de los siglos XIV y XV y su gran realización, el palacio de Olite, ocupa un lugar preeminente en la arquitectura civil medieval española¹.

Las diversas noticias referentes a su vida y obra que han llegado a nosotros por distintos caminos, en su mayor parte guardadas en el Archivo General de Navarra, nos permiten diferenciar con claridad aquello que es común a la generalidad de los maestros reales navarros contemporáneos de aquello otro que distancia a Martín Pérez de lo corriente. ¿Acaso Martín Pérez pertenecía a la nobleza, como pretende un proceso del siglo XVI propiciado por sus descendientes, y su inclusión en dicho estamento lo separa del resto de los mazoneros?² ¿O fue un ennoblecimiento debido a la riqueza en vida, o incluso «post mortem» por la dignidad de sus descendientes? Conviene abordar esta cuestión con el mayor número de datos posibles, para captar mejor la naturaleza de su actividad de mecenas.

Es imposible afirmar categóricamente si Martín Pérez era, como pretenden sus sucesores, hijo legítimo del palacio y casa solariega de Eulate, descendiente de Diego Sánchez de Eulate, caballero, señor de dicho palacio que era cabo de armería³. ¿Sería un segundón que abrazó la carrera de maestro de obras por necesidad? ¿Pertenecía a una rama lateral de la familia? No parece ajustar su nombre a una línea directa con el tal Diego Sánchez, sino más bien ser hijo de un Pedro de Eulate (de ahí el apellido Pérez) y quizá hermano de un tal Juan Pérez de Eulate, notario y jurado de Estella, documentado entre 1385 y 1401, quien además pertenecía a la cofradía de San Miguel en la misma parroquia en que residió toda su vida Martín Pérez y en la que dispuso su enterramiento. También sorprende el que entre los descendientes de Martín Pérez se primara el nombre de Lope de Eulate (en su variante de Lope Martínez de Eulate, Juan López de Eulate, Juan López Vélaz de Eulate y Lope Vélaz de Eulate) lo que quizá nos lleve a pensar que la rama principal de la familia tuviese como patronímico propio el de Lope, coincidiendo quizá no por casualidad con el de Fray Lope de Eulate, que fue abad del cercano monasterio cisterciense de Iranzu de 1384 a 1395 y usó las armas familiares del palacio de Eulate en claves de dicho monasterio⁴. Desde luego, los Eulate eran importantes, en su merindad de Estella,

1 Sobre la figura de los maestros reales y las grandes obras de Martín Pérez: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, passim. En adelante citado: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte*.

2 Este proceso al que aludiremos continuamente se conserva en el Archivo Diocesano de Pamplona y ha sido estudiado y parcialmente transcrito por J. GOÑI GAZTAMBIDE, *La capilla de los Eulate en San Miguel de Estella*, en «Homenaje a José María Lacarra», anejo 2 de «Príncipe de Viana», XLVII (1986), pp. 285-304. En adelante citado: GOÑI, *La capilla*.

3 GOÑI, *La capilla*, p. 288.

4 J. M. JIMENO JURIO, *Iranzu*, Temas de Cultura Popular n.º 69.

pero no formaban parte de la rancia nobleza navarra: el mismo cargo de notario y su relevancia en un antiguo barrio de francos (San Miguel de Estella) lo apartan del estamento más alto en el reino navarro bajomedieval.

De todos modos, abundaremos en esta cuestión, vital para calibrar con justicia el mecenazgo de Martín Pérez. En el que se supone con muchos visos de credibilidad su sepulcro, en el brazo norte del transepto de la iglesia parroquial de San Miguel, figuran sus armas: escudo cuartelado con lobos y árboles, las mismas que todavía hoy decoran el retablo de Santa Elena o Santa Cruz y el de los Santos Sebastián y Nicasio, ambos patrocinados por Martín Pérez en 1416 y 1402 respectivamente. El libro de Armería del Reino de Navarra dibuja las armas del palacio de Eulate como dos lobos de plata en campo azul con bordura cargada de aspas⁵. En el retablo de Santa Elena el cuartelado de lobos y árboles alterna con otro de dos lobos, similar aunque con distintos esmaltes (variante con la que no eran muy rigurosos antes del siglo XVI) respecto del reseñado por el Libro de Armería. Y en el San Sebastián y San Nicasio aún aparece una tercera variante, que dispone el lobo delante del árbol uniéndolos en un único motivo, motivo este que, por su parte, adoptaron muchos otros palacios navarros como Barbarin, Esparza, Espinal, etc. No hay duda de que Martín Pérez los tenía como suyos después del año 1400. Sin embargo, al examinar los sellos de placa con que autentifica diversos recibos como maestro real a lo largo de su vida advertimos que usa un escudo distinto, partido (no cuartelado) 1 liso y 2 con tenaza, probable alusión a su oficio de mazonero (quizá el liso represente un sillar)⁶. El uso de sellos de placa entre los mazoneros, carpinteros o cualquier otro tipo de maestros es habitual en el siglo XIV en Navarra y no significa en modo alguno una personalidad noble, como puede comprobarse en cualquiera de los cientos de documentos así marcados en el Archivo General de Navarra. Creemos que si Martín Pérez hubiera pertenecido en línea directa a los descendientes de los señores del palacio de Eulate habría empleado las armas de lobos también en su sello. Por desgracia, ningún documento de Juan Pérez de Eulate, el notario, conserva su sello.

Nuestra conclusión provisional, mientras no existan otras pruebas, es que Martín Pérez de Estella tomó los lobos de Eulate en razón de su origen, aunque no le correspondían por línea directa. Quizá se agotó el tronco principal de la familia y por su propia riqueza o importancia en la corte en razón de su cargo, o bien por concesión de Carlos III empezó a usar las armas privativas del palacio de Eulate. No obstante, no cabe duda de que a partir de Martín su familia hizo uso de los lobos sin ningún reparo y fueron el tronco principal de los Eulates, miembros del Consejo Real de Navarra, señores de Arínzano e incluso alcaldes de Estella o priores de la orden de San Juan de Jerusalén, es decir, figuras clave en el devenir de Navarra en los siglos XV y XVI⁷. Quizá fueron estos mismos descendientes los que borraron a finales del siglo XVI las palabras que aludían a la profesión de maestro mazonero en las inscripciones de los retablos encargados por Martín Pérez, puesto que en 1582 había quien recordaba la mención al oficio de cantero, ocupación no bien vista entre la nobleza renacentista en razón de su carácter manual.

Lo cierto es que Martín no siguió la carrera habitual de otros maestros reales, porque apenas aparece citado antes de ocupar el cargo de mayor responsabilidad en arquitectura del reino. Fue nombrado por Carlos III el 15 de junio de 1389, en sustitución de Juan García de Laguardia, cuando todavía era joven, ya que permanecerá en activo más de 45 años, hasta 1434. En principio recibe el sueldo habitual de los maestros reales (54 libras y 15 sueldos al año), pero en seguida empieza a ser objeto de donativos regios bien sean en especie (10 cahices de trigo recibió a los pocos meses de su nombramiento), bien en sumas de dinero: el primero en 1399 de 150 florines, cantidad realmente importante (superaba en tres veces su salario anual), que se unían a frecuentes remisiones de impuestos. En septiembre de 1400 el rey asigna una cantidad de trigo y cebada sobre la pecha de Vidaurre a Martín Pérez, lo que le libera de los frecuentes problemas de liquidez que sufría el tesoro real, con lo que se garantizaba el salario anual.

Como otros maestros de Carlos III, Martín Pérez es enviado a conocer construcciones de reinos vecinos. Así acude en 1405 junto con el mazonero Juan de Lerga y el carpintero moro Lope Barbicano a París, donde estaba el rey, y le acompaña en su viaje de regreso a Navarra, atravesando localidades como La Grange,

5 J. J. MARTINENA, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Pamplona, 1982, fol. 73.

6 Este sello aparece continuamente en recibos de Martín Pérez. Un ejemplo bien conservado en Archivo General de Navarra, Sección Comptos Reales, Caj. 81, n.º 15, X.

7 La genealogía de los Eulate en GOÑI, *La capilla*.

8 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte*, pp. 104-105. Aquí se citan las referencias documentales a hechos de la vida de Martín Pérez que reseñamos a continuación.

Coulommiers, Nemours, Borbonesado, Nîmes, Montpellier y Barcelona, y contemplando obras en realización por encargo de grandes mecenas de la época: los duques de Berry y de Borbón, que más tarde le podrían inspirar obras en los grandes palacios reales de Olite y Tafalla. Tampoco existen diferencias cualitativas, pero sí cuantitativas, con otros maestros contemporáneos en lo que se refiere a la percepción de recompensas, como las 400 libras que obtiene en 1411 por la satisfacción del rey al comprobar que en su ausencia el palacio de Olite había progresado de manera señalada (100 libras recibió Lope Barbicano y 60 Juan de Lerga).

En cambio, lo que le diferencia del resto de sus compañeros de oficio son las cuantiosas sumas que maneja. A partir de los datos contenidos en registros y documentos de Comptos Reales (Archivo General de Navarra) podemos concluir que Martín Pérez actuaba como una especie de contratista. El se hacía cargo de la edificación completa de dependencias del palacio por las que cobraba abultadas cantidades. Es la única explicación ante pagos como las 1.700 libras que se le adeudaban por trabajos realizados en Olite en 1410, o las 5.779 de 1411, u otras similares, que superan con mucho su sueldo anual (recordemos que eran 54 libras y 15 sueldos). Vistas dichas sumas, que propiciaron su enriquecimiento, y su conexión con la nobleza, podríamos pensar que no era propiamente un mazonero, sino un miembro de la corte especializado en tareas constructivas, como lo había sido en el reinado de Carlos II, Andreo Dehan. Sin embargo, continuamente se alude a su persona como mazonero, no sólo como maestro de obras, término de amplio significado en el mundo bajomedieval. Además, algunas tareas que se le encomiendan precisan conocimientos técnicos: la labra de piedra de las ventanas de la torre de los Cuatro Vientos en 1413-1414, la de los arcos del jardín en 1401 y la de la galería de la torre del vigía en 1406. En otros casos, su función es la de concertar o revisar obras que llevan a cabo terceros maestros: dirección y tasación de la casa del chapitel de Olite en 1402, informe sobre el castillo de Leiza en 1411, certificado sobre la cerca de Aguilar de Codés en 1416, informe sobre el palacio de Arazuri en 1427 o actuación como intermediario de unas labores en Briones en 1434. En todos estos casos no hace sino cumplir las tareas propias de los maestros de obras del reino.

Por tanto, vemos que Martín Pérez, tras un trabajo inicial en el palacio de Tudela y a partir del momento en que queda como principal maestro del palacio olitense, empieza a destacarse respecto de sus compañeros de oficio. Lo dicho hasta ahora bastaría para constituirlo como un caso aparte en el mundo de los mazoneros, pero todavía nos quedan por manejar otros datos que plasman el lugar de Martín Pérez en el entramado social. Nos referimos a la documentación fiscal, en concreto al Libro de Fuegos de la merindad de Estella de 1427⁹. Repasando los contribuyentes localizamos en la calle de la Astería de la parroquia de San Miguel a un Martín Pérez, mazonero, «con su fijo el procurador», que debía entregar nada menos que 13 libras y 5 sueldos por cuartel. Las cifras absolutas apenas ilustran a quienes no acostumbran a manejar sumas del siglo XV; debemos precisar algunos datos comparativos: en toda Estella, una de las mayores localidades del reino, sólo el alcalde pagaba más que él (13 libras 15 sueldos), mientras el resto de los mayores contribuyentes está muy por debajo (dos hay que pagan 10 libras y dos más, «el doctor» y un jurado, 9 libras). Los 431 «moradores casamantenientes» reunían en total 300 florines, por lo que Martín Pérez aportaba un alto porcentaje del total a satisfacer. Esta referencia fiscal nos muestra al mazonero como uno de los personajes más acaudalados de la ciudad, lo que lo convertía en miembro del nivel económico alto en la sociedad navarra. Para terminar con esta cuestión, podemos comparar su aportación con la de otro mazonero, un tal Juan de Estella, que debía pagar 40 sueldos, es decir, sólo un 15% de lo que entregaba Martín. No es de extrañar que sus descendientes, criados en la abundancia y muy bien relacionados con la corte a causa del cargo paterno, alcanzasen sucesivamente puestos de procurador fiscal y letrado (su hijo Lope Martínez de Eulate), miembros del Consejo Real (su nieto Juan López de Eulate y su biznieto Lope de Eulate), prior de San Juan de Jerusalén (su biznieto Juan López Vélaz de Eulate) y señor de Arínzano y de los palacios de Berbinzana así como alcalde de Estella (su tataranieto Lope Vélaz de Eulate a finales ya del siglo XVI).

Todo lo expuesto manifiesta la importancia no sólo en la vida artística, sino incluso en el contexto de la sociedad navarra de comienzos del siglo XV. Pasemos ahora a estudiar el resultado de su acomodada posición: su papel como promotor artístico. Martín perteneció siempre a la parroquia de San Miguel, lugar que eligió para su sepultura y sus donaciones. Como los miembros de la nobleza y de la corte, dispuso la edificación de una capilla destinada a su enterramiento en lugar preferente del templo, justamente en el brazo norte del transepto, donde

9 J. ARRAIZA, *Los Fuegos de la Merindad de Estella en 1427*, en «Príncipe de Viana», XXIX (1968), pp. 117-147.

antes había colocado dos retablos por él sufragados. Ciento cincuenta años más tarde, en el proceso al que antes hemos aludido, hubo quien afirmó que el derecho a disponer un mausoleo le venía como pago a las labores de construcción de la iglesia, y ciertamente se documentan gastos por compra de piedra hacia 1428-1429¹⁰. Si así fuera, podríamos relacionarlo con otros maestros medievales de grandes fábricas como Deustamben, mazonero románico de San Isidoro de León que fue enterrado en la iglesia. Frente a ello, hemos de recordar que el mecenazgo de Martín en San Miguel se había iniciado ya en 1402, mucho antes de la pretendida intervención en las obras de la parroquia. Además, es bien sabido que la mayor parte de los sepulcros en este primer tercio del siglo XV se labraban en vida del promotor, como consta por encargos perfectamente documentados como el de Carlos III para la catedral de Pamplona o, mejor todavía, el del obispo Sánchez de Oteiza, quien antes de ocupar la cátedra pamplonesa en 1420, siendo prior de Santa María de Tudela había promovido y concluido un sepulcro en la capital de la Ribera que todavía puede contemplarse, aunque luego realizara otro en Pamplona donde fue definitivamente enterrado¹¹.

Descartamos así pues la concesión de derecho de enterramiento como pago del trabajo de un mazonero (no hay nada similar en Navarra) y lo incluimos entre los otros sepulcros contemporáneos del reino, todos ellos de familias nobles o vinculadas a la corte y entorno del rey Noble. Comparando el de Martín Pérez con otros mausoleos del primer cuarto del siglo XV destacamos su sencillez: se reduce al arcosolio decorado con una tracería lobulada interior y una sucesión de ornamentación vegetal en el trasdós. Culmina el arco un escudo cuartelado con las armas del difunto antes descritas siguiendo un diseño característico de los años en torno a 1400, sin separación marcada entre los cuarteles. Podemos ajustar la comparación con el sepulcro Baquedano-Palomeque en el convento de Santo Domingo de Estella, casi rigurosamente contemporáneo (existía en 1430) y que se acomoda más a lo corriente en el momento: mausoleo culminado por arco conopial muy elevado entre dos pináculos, con los escudos de los difuntos en las enjutas, dentro de un enmarque lobulado (obedecen al mismo esquema los sepulcros de Garro y Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona, de Villaspesa en la catedral de Tudela y los dos de San Francisco de Olite) que es similar al esquema compositivo de otras obras vinculadas a Juan Lome y su taller, como la ventana de la Cámara Luenga del palacio real de Olite y la Puerta de San José de la catedral de Pamplona¹². El de Martín Pérez, más sencillo, resulta comparable al de Sánchez de Oteiza de la catedral de Tudela (anterior a 1420) y quizá sea muestra de una tradición autóctona previa a las influencias flamencas de Lome, aun que más bien nos inclinamos a pensar en un deseo consciente de evitar ostentación, porque en la tradición «navarra» existían sepulcros-arcosolios tan monumentales como el de Sánchez de Asiáin, del segundo tercio del siglo XIV, en el claustro pamplonés. No hemos de confundir sencillez compositiva con inferior calidad en el trabajo de la piedra. Al contrario, la perfección con que probablemente el propio Martín Pérez labró cada elemento ha hecho a expertos historiadores del arte considerarlo «más avanzado» y de «mayor naturalismo» que el de Fray Juan López Vélez de Eulate que tanto documentos como el trazado del escudo sitúan sin duda en el primer tercio del siglo XVI, es decir, un siglo después que el de Martín Pérez¹³. Para terminar con este apartado, señalaremos que el maestro real quiso aparecer «armado de todas sus piezas con su estoque y puñal, y su mujer vestida conforme a su calidad, como era costumbre en los mausoleos de caballeros». La presencia de ángeles enmarcando a los yacentes no basta para identificarlos con los primeros patronos; podríamos barajar la posibilidad de que hubieran sido añadidos con posterioridad. No obstante, el hecho de que se admitiera desde siempre la identificación con Martín Pérez, el que los sepulcros contemporáneos comparados anteriormente siempre incluyan imágenes del yacente, el que para la fecha propuesta en el primer tercio del XV resulten ángeles, rostros y complementos tan admisibles como distintos del sepulcro adyacente y, para terminar el afán de ennoblecimiento del maestro real que evidencia el uso reseñado de las armas de los Eulate, todo hace aceptable la identificación propuesta.

Como hemos repetido, el sepulcro no fue la única manifestación del mecenazgo del maestro real. El vivió siempre en Estella, donde recibía del merino el pago anual tal y como figura en numerosos documentos,

10 GOÑI, *La capilla*, p. 291.

11 R. S. JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, pp. 113-124. En adelante citado: JANKE, *J. Lome*.

12 Reproducciones e información sobre todas estas obras en JANKE, *J. Lome*, passim.

13 M. C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, Pamplona, 1982, p. 489.

14 GOÑI, *La capilla*, p. 289.



*Figura 1. Martín Pérez de Estella.
Detalle del retablo de San Nicasio y San
Sebastián (1402). Museo Arqueológico
Nacional, Madrid.*

incluso en los años en que mayor atención exigían las obras de Olite. No extraña por tanto ver que en antiguos documentos de mandas pías de la parroquia de San Miguel se alude a los dos retablos de que nos ocuparemos más adelante, junto a otros donativos como un cáliz de plata dorado, un incensario mayor de plata, dos candeleros de hierro blanco (bruñido), dos libros dominicales, diez florines de ayuda para la campana, seis pares de corporales, una capilla de oro y azul, una vestimenta bermeja con su manípulo y estola, tres camisas «misales» con labores de seda y unas toallas. Todo el conjunto lo destaca como el mayor bienhechor de la parroquia conocido y documentado.

Y llegamos por fin a los retablos. Ambos ocuparon un lugar en el extremo norte del transepto, en lo que más tarde se llamaría capilla de Don Lope o de los Eulate, donde asimismo se localizó el sepulcro. El primero de ellos está dedicado a los santos Nicasio y Sebastián, ambos de gran devoción entre la familia real Evreux que debió transmitir a su mazonero predilecto. Mientras San Sebastián gozó de culto generalizado en Navarra, debido a su carácter protector ante la peste, y concretamente en San Miguel de Estella veneraban reliquias del mártir, San Nicasio resulta exótico para tierras navarras, importado por los monarcas franceses de la casa de Evreux, especialmente por la reina Juana, esposa de Carlos II, que le edificó un altar en compañía de otros



Figura 2. Retablo de San Nicasio y San Sebastián. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Figura 3. Retablo de la Santa Cruz o de Santa Elena (1416). Parroquia de San Miguel, Estella (Navarra).

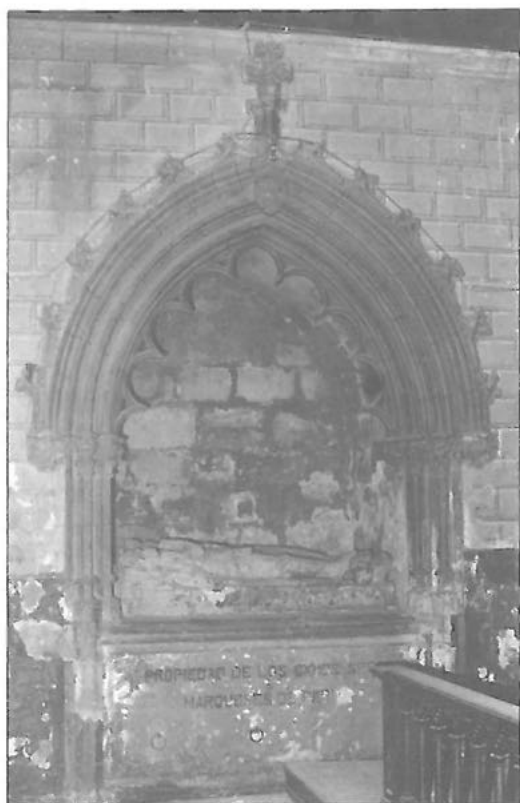


Figura 4. Sepulcro de Martín Périz de Estella y Toda Sánchez de Yarza. Parroquia de San Miguel, Estella (Navarra).

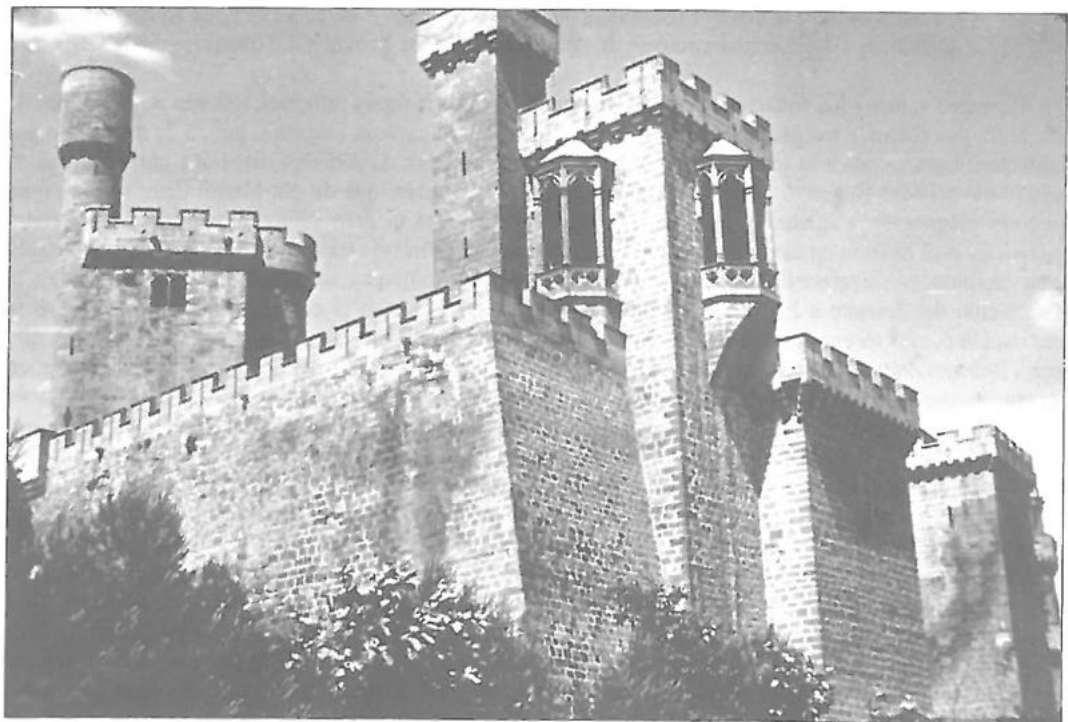


Figura 5. Palacio real de Olite. Torres de las «Tres Grandes Finiestras» y de la «Joyosa Guarda» realizadas por Martín Pérez de Estella (hacia 1414).

santos típicamente franceses como San Luis de Marsella y San Lupo en Santa María de Olite. Su hijo Carlos III, el protector de Martín Pérez, mantuvo su culto e incluso mandó a su tapicero Lucien Bertolomeu que confeccionara un tapiz con las imágenes de San Luis y San Nicasio ¹⁶. El retablo hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y la inscripción no ofrece dudas tal y como la transcribe Janke:

Ano:dni:m:cccc:segundo:esta:obra:fizo:fazer:m:piz:de:Eulate:(laguna con espacio suficiente para unas 22 letras) seynor:rey:E:toda:(palabra ilegible con espacio suficiente para unas 9 letras) su muger:aonor:et:seruicio:de dios:et de seynnor:san sebastian:et de sant nicasio:(laguna con espacio suficiente para unas 29 letras) mediator a dios.por. mi et por todo ¹⁷.

La lectura realizada en 1582 añade el apellido de la mujer, Sánchez de Yala (?), dado que las lagunas referentes al oficio de Martín Pérez habían sido provocadas con anterioridad. Del retablo, estudiado ya por diversos autores, sólo nos interesa señalar su carácter más arcaico respecto al de Santa Elena y la aparición aquí ya de los donantes, a ambos lados, aunque sin hijos que acompañen.

El otro retablo, realizado catorce años más tarde, figura la historia de Santa Elena y la invención de la Santa Cruz sobre una predela dedicada a la Pasión. De nuevo la inscripción alude al promotor, aunque en este caso es preferible completar su lectura actual con la realizada en 1582:

«Este retablo fizieron fazer Martin Periz de Eulate(...) del Sr. Rey et Toda Sanchez, su muger,

¹⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte*, p. 350.

¹⁷ JANKE, *J. Lome*, pp. 105-106.

vezinos Destella a honor e reverencia de nuestro Sr. Dios y de la Santa Cruz en la qual eill fue puesto, en l'anno del nascimiento de nuestro señor Ihesu Xro de mil e quatrozientos y seze»¹⁸.

De nuevo vemos a los donantes arrodillados a ambos lados de la figura principal, esta vez acompañados de sus hijos, dos chicos y una joven. Tampoco analizaremos aquí su carácter aragonés, puesto de manifiesto por la doctora Lacarra quien lo relaciona con el taller de Juan de Leví, en concreto menciona la posibilidad de adscribirlo a Pedro Rubert¹⁹. Sólo recordaremos que las obras reales que dirigía Martín Périz se surtían de pintores aragoneses, catalanes y levantinos, y que Zaragoza era el gran centro proveedor de materiales pictóricos. Nos interesa en cambio ver que Martín Périz acudió al mismo taller que había realizado un retablo para la entonces colegiata de Tudela y que repitió el mismo esquema en casi todo, y claramente en la disposición del donante a los pies de Santa Catalina. Es más, cuando el canciller Villaespesa dispuso la realización por los mismos años de un retablo para su hermosa capilla tudelana, acudió también a Aragón, esta vez a Bonanat Zahortiga, quien lo retrató a los pies de la Virgen de la Esperanza acompañado de su mujer, en un tamaño similar al de Martín Périz en el suyo de Santa Cruz²⁰.

La conclusión es evidente. Podemos afirmar que mientras en el sepulcro siguió la tradición navarra que él mismo practicaba, en los retablos acudió a las mejores figuras disponibles en el ámbito artístico cercano y no dudó en ocupar el mismo lugar que todo un canciller del reino.

Todo lo expuesto lleva a considerar como de primera fila el mecenazgo de Martín Périz, comparable al de los grandes personajes del reino, tanto por lo que ha llegado a nuestros días como por lo que sabemos hubo (podríamos recordar el mecenazgo de otros nobles navarros como Pierres de Lasaga del que sólo quedan referencias documentales)²¹, incluso en algo tan anecdótico como puedan ser los retratos, de Martín nos quedan tres, algo muy poco frecuente para cualquier personaje medieval. Si en esta comparación sale bien parado, mucho más si el término a valorar son los otros maestros mazoneros contemporáneos. Nadie resulta ni siquiera aludible en el panorama navarro y, aunque no hemos profundizado en el asunto, dudamos que en los reinos peninsulares alguno haya legado hasta nuestros días obras semejantes.

18 GOÑI, *La capilla*, p. 301.

19 M. C. LACARRA, *Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV*, en «Príncipe de Viana», XL (1979), p. 83.

20 *Ibidem*.

21 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte*, pp. 38-39.

DOS EJEMPLOS DE PATRONAZGO EN LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA FUNERARIA GÓTICA LEONESA

Rocío Sánchez Ameijeiras

Universidad de Santiago

El sepulcro de Rodrigo II (†1232) en la catedral leonesa es el más antiguo monumento funerario obispal conservado en territorio castellano-leonés¹ (fig. 1). En él se fragua una solución —enriqueciendo un esquema compositivo característico de los «enfeu» franceses² con novedades iconográficas dictadas por la voluntad del comitente³—, que resulta especialmente apropiada para los sepulcros de eclesiásticos. Y así, a pesar de la tosquedad de su labra, se convertirá en modelo para una larga serie de monumentos posteriores⁴.

La utilización de un esquema o un dibujo de un ejemplar francés para la realización de este monumento es indudable⁵. Ya J. Gardner señalaba como posible modelo un ejemplar correspondiente a un estadio más evolucionado del tipo, uno de cuyos primeros exponentes sería la tumba del arzobispo Henri de Francia (†1170), labrada hacia 1180, y cuyos restos conforman hoy la llamada Porte Romane de la catedral Reims⁶. El desaparecido sepulcro del obispo Arnaut (†1033) en St-Père de Chartres, fechado hacia 1225, u otro similar parecería adecuado⁷. Pero el yacente leonés es de un tipo más primitivo —manos cruzadas sobre el pecho, ausencia de ángeles turiferarios flanqueando la cabecera del difunto—, y se aproxima más al de Rotocus de Warwick (†1183) en Rouen, de fines del siglo XII⁸. Además en León se omite el gablete y es mayor el número de archivoltas: dos rasgos que apuntan también hacia fechas tempranas⁹. El único argumento que apoyaría la tesis inicial sería la presencia de un remate lobulado en la arquivolta interna; pero si uno repara en la Porte Romane de Reims es evidente que la arquivolta interior ha sido retocada, y la posición de los ángeles de las

1 Sobre este sepulcro véase, entre otros, M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 238, fig. 29; M. D. BERRUETA, *La Catedral de León*, Madrid, 1951, pp. 103-105; AINAUD DE LASARTE y DURÁN SAMPERE, *Escultura Gótica*, col. *Ars Hispaniae VII*, Madrid, 1954, p. 41; A. FRANCO MATA, *Escultura Gótica en León*, León, 1976, pp. 425-429, lam. CXXXV; E. GÓMEZ MORENO, *La Catedral de León*, León, 1984, p. 36, Fig. 34; J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, T. II, La Edad Media, Madrid, 1978, p. 241; J. YARZA LUACES, «Despesas facen los omnes de muchas guisas en soterrar muertos» *Fragmentos*, n.º 2, 1984, pp. 4-19; espec. 14-15.

2 La relación de este sepulcro con ejemplares franceses fue ya señalada por H. KELLER, «Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 55, 1934, p. 215; J. GARDNER, «The tomb of Cardinal Annibaldi by Arnolfo di Cambio *The Burlington Magazine*», CXIV, 1972, n.º 828, pp. 140-141. La definición del tipo de «enfeu» como sepulcro de nicho cuya iconografía hace especial referencia a la liturgia del funeral en E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nueva York, 1964, pp. 58-61.

3 Véase *infra*.

4 El primer sepulcro en imitar este modelo será el de Martín Arias (1242) en el brazo sur del crucero de la misma catedral. Será imitado todavía en el XIV, en el sepulcro de D. Diego Ramírez de Guzmán. Véase A. FRANCO, *op. cit.*, pp. 429-430, 503-504. El modelo llegará a Ávila, sepulcros del obispo Blasco y de don Hernando, véase RUIZ AYUCAR, *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985, pp. 77 y ss.; y a Burgos, véase M. J. GÓMEZ BARCENA, «El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV» *Actas Simposio Centenario de Burgos* (Burgos, 1984), León, 1985, pp. 861-873.

5 Las semejanzas compositivas son tan estrechas como distantes las estilísticas.

6 J. GARDNER, *art. cit.*, p. 141.

7 Cfr. IBÍD., p. 141; K. BAUCH, *Das Mittelalterliche Grabbild*, Berlín, New York, 1976, pp. 51-54, fig. 74; W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Munich, 1970, pp. 98-99. Se conserva un dibujo de Gaignières.

8 Cfr. K. BAUCH, *op. cit.*, pp. 45-46, figs. 54-55; W. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, p. 98.

9 Sobre la evolución del sepulcro de nicho y sus diferentes etapas véase el capítulo «Das Nischengrab» en K. BAUCH, *op. cit.*, pp. 45-62.

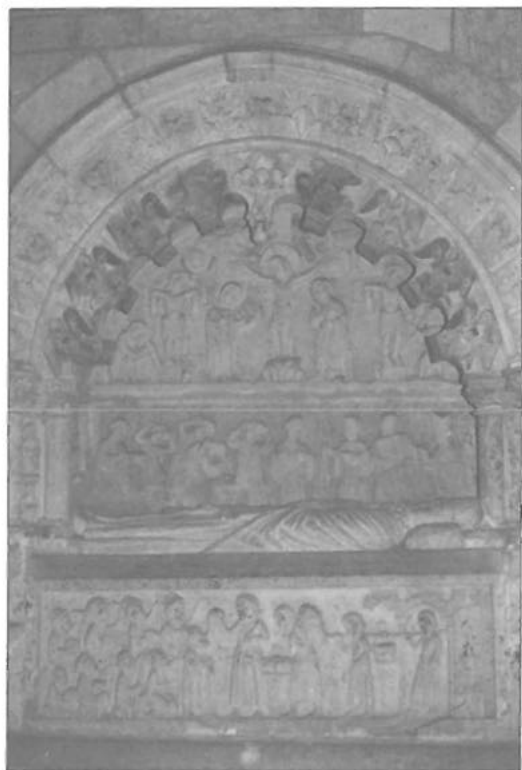


Figura 1.



Figura 2.

dovelas, arrodillados, e incompletos permite imaginar un primitivo remate lobulado perdido. K. Bauch supone para este sepulcro otros elementos desaparecidos del fondo del arcosolio: un relieve de funeral tras el yacente, y la representación del difunto arrodillado ante una Virgen que todavía se conserva¹⁰. El sepulcro de don Rodrigo reproduciría este esquema, pero una crucifixión vendría a sustituir al conjunto de Virgen y difunto. Éste aparece en cambio, en otro ejemplar leonés algo anterior al del obispo, como ahora veremos.

En el Museo de la catedral de León se conserva un relieve que representa una Virgen coronada, entronizada, con el Niño en brazos, recibiendo un modelo de edificación de un clérigo —vestido con alba y manípulo— arrodillado a su derecha, cobijados por una estructura adintelada con jambas molduradas (figs. 2 y 3). Consta que esta pieza decoraba el interior del nicho del monumento del archilevita Juan Pedro (1218) en el ala Norte del claustro¹¹. Atendiendo a caracteres estilísticos M. Gómez Moreno y A. Franco Mata le atribuyen un artífice local y una fecha que coincidiría con la fecha del óbito del destinatario. El artista hubo de tener a mano un modelo de «enfeu» francés, para incluir tal iconografía en el fondo de un nicho. Por el tipo de Virgen labrado en Laón podemos deducir la cronología del modelo. Es más evolucionado que el de la Porte Romane, y recuerda a la del tímpano de Laón, fechado entre 1195 y 1205¹². Me atrevo a sugerir, entonces, que un

¹⁰ K. BAUCH, *op. cit.*, pp. 51-52, fig. 70.

¹¹ Testimonios literarios para este sepulcro M. RISCO, *España Sagrada*, XXXV, Madrid, 1786, p. 266; J. QUADRADO, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza y su historia*. Asturias y León, Barcelona, 1885, p. 464; M. GÓMEZ MORENO, León, p. 237, fig. 285. Sobre sepulcro véase también A. Franco, *op. cit.*, pp. 417-418. El arcosolio no estaba decorado, la urna tampoco y carecía de yacente.

¹² W. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, p. 127.



Figura 3.

el obispo —supuestamente ya muerto— el que procede al reparto, sino tres servidores que salen de una estructura arquitectónica almenada que correspondería al palacio episcopal —no debemos olvidar que éste lindaba en aquel tiempo con la muralla, y por lo tanto no es extraño que tuviera apariencia defensiva—¹³ (fig. 5). Además, mandas piadosas del género eran habituales entre las últimas voluntades de la nobleza¹⁴.

Ya E. Panofsky señalaba la vinculación de la caridad, en el sentido de *elemosina*, al ámbito funerario eclesiástico. En el Códice de Saint Omer (ca.1125) se representaba la muerte de Lambet, abad de St. Bertin, cuya alma era elevada al cielo acompañada por dos virtudes, paciencia y caridad, esta última con el nombre de *elemosina*; y la efigie de Bruno, presbítero y cillero de Hildesheim (†1194) descansaba sobre su sepulcro flanqueada por cuatro pequeños mendigos que lloraban, a sus pies, su muerte. El epitafio rezaba: «Brunoni cuius speciem monstrat lapis iste qui sua pauperibus tribuit, da gaudia, Chiste»¹⁵.

Sin embargo no se conocen precedentes para la representación de la limosna en la tumba leonesa, ni en la península, ni fuera de ella. Se fragua, entonces, aquí, una fórmula iconográfica nueva. La existencia de un

mismo modelo de «enfeu» francés labrado hacia 1200 habría informado —aunque hubiera sido interpretado de formas distintas— los sepulcros del archilevita Juan Pedro y del obispo Rodrigo Álvarez.

El primer monumento presenta una evidente simplificación del esquema y una interesante diferencia con respecto al modelo: el clérigo no es presentado a la Virgen por un santo titular, como en los ejemplos franceses, sino que le ofrece a ésta una estructura arquitectónica¹⁶. El significado de la escena es claro: el personaje habría contribuido a costear la construcción de la nueva catedral —la advocación de la misma es Santa María— comenzada en tiempos del obispo Manrique de Lara¹⁷, y quiso dejar constancia de ello en su sepulcro. El gusto por ostentar su carácter de patronos parece algo habitual en los eclesiásticos leoneses de la época: en 1217 y 1220 el canónigo Gutierre Díaz hizo grabar dos inscripciones en las murallas donde explicaba que las había reparado con dineros del Rey Alfonso¹⁸.

También de generosidad póstuma se nos habla en el sepulcro del obispo don Rodrigo. En los relieves de la cara frontal de la urna se figura una escena de reparto de pan entre los pobres, que si durante tiempo fue interpretada como una representación de las virtudes del prelado en vida¹⁹, sería más conveniente —como ya ha apuntado J. Yarza— reconocer en ella «las obras de caridad ordenadas por el prelado a la hora de su muerte»²⁰ (fig. 4). Dos rasgos iconográficos son significativos al respecto: no es

13 La ausencia del santo titular en el caso leonés se justifica por la advocación mariana de la catedral.

14 No me refiero, por supuesto, a la actual, sino a las obras realizadas entre 1200 y 1250.

15 M. RISCO, *op. cit.*, p. 279; E. BENITO RUANO, «Las murallas y cercas de la ciudad de León durante la Edad Media». *León Medieval. Doce Estudios*, León, 1972, pp. 25-41, espec. pp. 30-31.

16 M. GÓMEZ-MORENO, León, p. 238; A. Franco, *op. cit.*, p. 429.

17 J. YARZA, *art. cit.*, p. 15.

18 M. RISCO, *op. cit.*, pp. 417-484; E. BENITO, «art. cit.», pp. 25-41.

19 J. YARZA, *art. cit.*, p. 15; M. J. GÓMEZ BÁRCENA, «art. cit.», p. 873.

20 E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 60.



Figura 4.



Figura 5.

antecedente formal en que pudiera haberse inspirado directamente está por descubrirse. Las representaciones de la caridad, la misericordia o las obras de misericordia en esta época responden a tradiciones iconográficas completamente diversas²¹; y únicamente se podría señalar en este sepulcro cierta evocación a la representación

21 Sobre la iconografía de estos temas véase A. DIDRON «Iconographie de la Charité» *Annales Archeologiques* 20-21 (1861), pp. 5-18, 57-67; ÍDEM, «Les Oeuvres de Misericorde» *Annales Archeologiques* 20-21 (1861), pp. 195-210; R. Freyhan, «The Evolution of the Caritas Figure in the 13th and 14th centuries» *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes* II (1948), pp. 68-86; KATZENELLENBOGEN, *Allegories of Virtues and Vices in Mediaeval Art. From early Christian Times to the XIIIth century*, Londres, 1939.



Figura 6.

del milagro de la multiplicación de los panes y los peces en sarcófagos paleocristianos y en miniaturas de época románica²².

Otra novedad iconográfica del sepulcro de Don Rodrigo es la representación de la crucifixión en el registro superior del fondo del nicho (fig. 6). Habrá que recurrir a usos locales —la decoración pictórica del Panteón Real de San Isidoro cuenta con una crucifixión— para explicar la incorporación de este tema al sepulcro. El tipo es bastante primitivo, con crucificado de cuatro clavos todavía; y se le pueden señalar paralelos con la miniatura castellana contemporánea, fuertemente anclada en la tradición²³ que explicaría además la peculiaridad de presentar a María con el cáliz recogiendo la sangre de Cristo²⁴.

Las dos novedades iconográficas que presenta este sepulcro —la escena de «elemosina» y la crucifixión— parecen redundar en las referencias litúrgicas que caracterizan la iconografía de un «enfeu»: en la Misa de difuntos se incluía el salmo 41:1 —«Dichoso el que cuida del pobre y del menesteroso, le libraré Yahvé en el día malo»²⁵ y el Dies Irae en que se implora el perdón por los padecimientos de Cristo en la cruz²⁶. En este caso incluso parece acentuado el sentido eucarístico: en la escena de *elemosina* se figura el pan —en las cestas— y el vino —en los calderos—; en el relieve del registro inferior del interior del nicho aparece un obispo oficiando el funeral; y en la escena de la crucifixión, no sólo la carne de Cristo, sino también su sangre —subrayada por la presencia del cáliz— quedan evidenciados (fig. 1).

Toda esta complejidad iconográfica no pudo ser concebida por el tosco escultor que labró el sepulcro. Hubo de ser el propio Rodrigo Álvarez el que enriqueció el esquema que había llegado a León. Así pues, un mismo modelo francés dio lugar en León a dos sepulcros completamente diferentes y cuyas particularidades

22 La representación de este milagro es bastante común en los sarcófagos paleocristianos, y curiosamente en la Vega, cerca de Astorga se conservaba uno que Ambrosio de Morales asegura fue reutilizado en la Edad Media como sepulcro de Alfonso el Magno. Véase A. de Morales, *Viage de... por orden del rey Phelipe a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*, Madrid, 1765, p. 178; A. BATLLE HUGUET, *Arte Paleocristiano*, Col. Ars Hispaniae, II, Madrid, 1954, pp. 207-211. En cuanto a la miniatura románica, en la Biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729), aparece una escena en que el esquema compositivo se aproxima más al que aquí nos ocupa.

23 Una crucifixión muy semejante en la Biblia de Ávila del s. XII. Véase F. DELCLAUX, *Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España*, Madrid, 1973, p. 119. Véase también J. Yarza, «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII», A. E. A., XLVI, n.º 184 (1973), pp. 13-39.

24 La misma iconografía en el Misal Viejo Oxomense. Véase F. DELCLAUX, *op. cit.*, p. 79.

25 E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 60.

26 J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1978, p. 17.

iconográficas serían al fruto de las voluntades de los comitentes al dejar constancia en sus sepulturas de su patronazgo en vida o de su generosidad póstuma. No deja de resultar paradójico que el esquema de donante constructor y la escena de la *elemosina* se fraguen en un momento en que el obispado de León atraviesa una grave crisis económica²⁷.

27 Véase P. LENEHAN, «La iglesia de León a mediados del siglo XIII», *León y su historia*, III, León, 1975, pp. 1-30; recogido también en *Spanish Churchs & Society*, Nueva York y Londres, 1984.

ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD: LOS HOSPITALES MEDIEVALES EN LA CIUDAD DE VALENCIA

J. Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Universidad de Valencia

En 1493 existían en la ciudad los siguientes hospitales, que citamos por orden de antigüedad: S. Vicente, S. Juan, S. Lázaro, S. Guillem, Sta. Lucía o de la Reina, S. Antonio, En Clapers, Pobres Sacerdotes, Beguins, En Conill, En Bou, Ignoscents, En Sorrell, En Guiot.

Sus condiciones eran las siguientes:

1. HOSPITALES EXTRAMUROS

San Antonio

Situado en la C/. de Sagunto, camino real de Barcelona, «... cerca ya del lugar o partida que entonces se llamaba la Ollería y ahora els Orriols ...». Fundación de la orden de los Antonianos en la primera mitad del s. XIII, para atender a los enfermos «... que padecen el terrible mal, entonces frecuentísimo, llamado fuego de San Antonio y fuego maldito ...». Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 309.

El programa arquitectónico, tal como lo expone Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 304, era el siguiente: «Suponemos pues, que el hospital de S. Antonio estaba constituido por distintos pabellones o edificios aparte, destinado quizás el principal de ellos a iglesia y convento o residencia de frailes y los restantes ocupados por las enfermerías, cocinas, lavadero, administración y demás dependencias indispensables en los establecimientos de este tipo».

En Clapers o Sta. María

Situado en la C/. de Sagunto (camino real de Barcelona). Fundación particular de la primera mitad del s. XIV, para atender enfermos y criar niños abandonados. Depende de la ciudad a nivel administrativo.

El programa arquitectónico, tal como lo expone Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 307, era el siguiente: «... capilla, enfermerías distintas para los dos sexos, hospedería de pobres, receptoría de expósitos y administración con habitaciones para algunos empleados ...». Respecto a su estructura arquitectónica, Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 307, nos dice que estas funciones se desarrollaban «... en pabellones o edificios distintos».

San Guillem

Situado en la cabecera del puente de la Trinidad. Fundado en la primera mitad del siglo XIII, para atender enfermos, por un noble de la ciudad que lo encomendó a la orden de las Trinitarias.

Respecto de sus condiciones originales nos dice Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 310: «En el testamento del fundador se manda que los edificios de esta fundación —convento y hospital— se construyan en un huerto y alquería que el testador tenía cerca de Valencia y categóricamente se ordena que en el ángulo del huerto mayor se edifique la casa o cámara en que han de estar los enfermos, al extremo del cual se había de levantar un altar en honor de S. Guillermo...».

En la segunda mitad del s. XV se suprime la comunidad trinitaria y se formaliza la fundación real del Monasterio de la Santísima Trinidad, cuyas monjas ocupan el viejo edificio que ya funcionaba, de hecho, como mera residencia religiosa y ponen en marcha un nuevo programa de obras.

En Guiot

Situado en el poblado de Ruzafa. Funciona como asilo. Fundado a mediados del s. XV por iniciativa particular. No conocemos más detalles de su programa ni de su forma.

San Lázaro

Situado en la C/. de Sagunto, ocupando un extenso espacio casi cuadrado de más de 10.000 m². Fundación de la primera mitad del s. XIII para leprosería. Era un hospital de la ciudad administrado por los Jurados de la ciudad.

El programa arquitectónico, tal como lo expone Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 309, era el siguiente: «la iglesia ...; los pabellones en que se encontrarían las enfermerías; los departamentos para los leprosos que no tuvieran necesidad de guardar cama y las cocinas y comedores para los albergados de ambos sexos; la administración con habitaciones para empleados y dependientes de todas categorías; y una casa de labranza porque ..., se cultivaban las viñas y campos que al hospital pertenecían».

Respecto a su estructura arquitectónica, Rodrigo Pertegas, J., 1927, p. 590, diferencia dos agrupaciones de edificios; una, entorno a la iglesia, con dormitorios, estancias, enfermerías, servicios y residencias, y otra apartada de ésta con la casa de labranza, lagares, bodegas, graneros...

Los escasos restos que existen han sido utilizados hasta hace poco como templo parroquial. En la actualidad constituyen una ruina.

S. Vicente de la Roqueta o Sta. María Magdalena

Situado junto al camino real de Xàtiva. Fundación real de la primera mitad del s. XIII —de un monasterio, hospital e iglesia que constituían una unidad— «domus, seu, hospitalis».

El programa arquitectónico hospitalario, tal como lo expone Burns, R.I., 1967, p. 285, era el siguiente: «... enfermerías separadas por sexos para los pacientes, una capilla generosamente dotada, viviendas para los internos y hospedería para los pobres. Es posible que también dispusiera de una sección para huérfanos.

Por su importancia, queda fuera del control episcopal y dependía directamente de la Santa Sede.

Estaba atendido por Benedictinos hasta 1255, por Mercedarios hasta 1287, fecha en que se responsabilizan los monjes del Monasterio de Poblet. Jaime I, en testamento, formula su voluntad de ampliar la fundación.

La nueva intervención supone, respecto de las enfermerías, según Burns: añadir 5 nuevos edificios al ya existente. Todos serían iguales al existente. Se situarán uno frente a otro y se unirán con puentes cubiertos con un altar en cada puente, de manera que los enfermos puedan contemplar la celebración diaria de la misa.

Respecto al resto de las edificaciones, se construirá un claustro junto a la iglesia y un refectorio y un dormitorio grande. Además de los muros que ya protegían los terrenos propios de la fundación, se construirán 4 muros para lograr una mayor privacidad.

A partir de 1512 y hasta 1835, funcionó exclusivamente como Monasterio del Císter.

Los escasos restos hoy existentes, se encuentran englobados en el antiguo convento de S. José y Sta. Tecla, en estado ruinoso.

2. HOSPITALES DENTRO DEL RECINTO AMURALLADO

Beguins

Situado en la calle de S. Vicente, frente a la puerta de la iglesia del Convento de S. Agustín. Fundación particular de la primera mitad del s. XIV, para acoger peregrinos y atender enfermos. Depende de los Jurados de la ciudad.

En el plano de Tosca (1704) aparece dibujado como edificio de planta rectangular con cubrición a dos aguas. (Ver VV.AA., 1985, p. 31).

En Bou

Situado en la calle de Ruzafa (camino de la Albufera), junto a la puerta de la muralla. Fundación particular de la segunda mitad del s. XIV, para atender a pescadores enfermos. Administrado por los descendientes legítimos de los fundadores, hasta el s. XIX, que se incorpora al Hospital General de la ciudad.

«... el edificio, de noble y sobria arquitectura gótica, llegó hasta bien entrado el siglo XX, en que la consabida piqueta demoledora facilitó las cosas para que pudiera construirse el teatro Eslava y el comercio que le precede en la numeración callejera». (Almela y Vives, 1954, p. 10).

En la foto del derribo del edificio, que se ofrece en dicho artículo, se aprecia un gran arco diafragmático paralelo a la fachada. La fachada está constituida por 5 pequeños arcos apuntados en planta baja.

En el plano de Tosca (1704), aparece dibujado como edificio de planta cuadrada con un patio en medio, junto al convento de Sta. Clara (ver VV.AA., 1985, p. 31).

En Conill, S. Miguel o Menaguerra

Situado en la Plaza de la Encarnación y C/. dels Carnicers, junto a la puerta de la muralla. Fundación particular de la segunda mitad del siglo XIV para hospedar a peregrinos.

«Este hospital no se unió al General en 1512 pues, cuando se aplicó la bula de incorporación, el administrador, don Carceran de Mompalau, ofreció aportar al General la cantidad de seis mil sueldos anuales, con lo que siguió su vida independiente hasta 1847». (Zaragoza, ..., p. 156).

En el plano de Tosca (1704) aparece dibujado junto al convento de la Encarnación como un edificio de planta rectangular y cubrición a dos aguas. (Ver VV.AA., 1985, p. 31).

«Ignoscents, folls e orats»

Un grupo de mercaderes de la ciudad logran, en 1409, permiso de los Jurados de la ciudad para construir un hospital psiquiátrico.

En 1410 construyen en un moreral, junto a la puerta de Torrent, el nuevo edificio.

Según Rodrigo Pertegas, J., 1927, p. 20, el nuevo hospital constaba de iglesia y hospital. El hospital propiamente dicho estaba formado por varios edificios: «... años después aumentó sus dependencias con la adición de dos huertos, en los que se hicieron nuevas construcciones».

Según Sanchis Guarner, M. ..., p. 158-9, «El primitiu Hospital dels Folls era de planta cuadrada amb pati central porticat, a les galeries del qual estaven les cambres o cel·les individuals, i havia pavellons col·lectius separats per a homes i dones».

Además, el edificio, según Rodrigo Pertegas, J., 1927, p. 21, constaba de molino, cocina, despensas, panadería y horno, departamento de jaulas, refectorios, mayordomía, oficinas y archivo, viviendas para el archivero, el hospitaler... y sus familias, almacenes... «... todos estos pabellones o edificios estaban convenientemente separados entre sí por amplios patios o extensos huertos, en los que se cultivaban frutales y hortalizas para el abastecimiento y consumo del propio hospital».

Para atender el Hospital se constituye, en 1411 —según Cruilles— la Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados.

En el plano de Tosca (1704), junto a la puerta de Torrent y entre la muralla y la calle del Hospital, aparecen dibujados un conjunto de edificios con dos iglesias —Sta. Lucía y la iglesia del Hospital— y varios patios de planta irregular, ocupando una superficie de unos 3.000 m² y unos 100 m. de fachada a la C/. del Hospital y plaza de Sta. Lucía.

San Juan

Situado en las calles del Trinquete de Caballeros y del Milagro. Fundación de la orden militar de S. Juan,

de la primera mitad del siglo XIII. Entre 1238 y 1261 se construyen el hospital, la residencia de la orden y el cementerio. Deja de funcionar como hospital en el s. XIV (ver Llorca, F., 1930).

Los restos del antiguo convento-hospital fueron declarados monumento histórico artístico en 1943. En el texto de la declaración se lee: «Construido entre 1238 y 1261, siendo el primer hospital-iglesia de la ciudad, sede de la Orden de S. Juan. Templo sencillo, de tipo cisterciense, de una nave con bóveda de crucería, capillas laterales y cabecera poligonal, disfrazándose en Barroco toda la nave en 1685. Del conventual, terminado antes de 1316, es escaso lo que queda visible». VV.AA., 1984, tomo III, p. 184.

En el plano de Tosca (1704) se dibuja como un edificio complejo, con dos patios y una pieza de planta longitudinal, con rebranqueos y contrafuertes en sus muros laterales y con cubrición a dos aguas entre los patios.

En la actualidad, el hospital-templo funciona como iglesia, después de haberse sometido a una larga serie de intervenciones. Ocupa un solar de unos 2.000 m² y un frente en la calle del Trinquete de Caballeros de unos 40 m.

Pobres sacerdotes

Situado en la calle del Trinquete de Caballeros. Fundación de la segunda mitad del siglo XIV, para la asistencia de sacerdotes. Esta cofradía compró «... dos casas grandes y otras más pequeñas, situadas en el interior de la ciudad, muy cerca de la puerta de Xerea y en ellas fabricaron una capilla e instalaron el hospital, que más tarde fue ampliado por la cesión de la parte de muro y barbacana viejos que le eran vecinos». Rodrigo Pertegas, J., 1923, p. 350.

En el plano de Tosca (1704) junto a la iglesia de Santo Tomás aparecen un edificio claustral en el que domina la pieza que constituye la fachada a la calle del Trinquete de Caballeros, de planta longitudinal y cubrición a dos aguas.

En la actualidad funciona como iglesia y residencia de estudiantes, ocupando un solar de unos 1.300 m², con 43 m. de fachada en la C/. del Trinquete de Caballeros.

La Reina o Sta. Lucía

Situado junto al convento de S. Francisco y la iglesia de la Cofradía de la Sangre. Fundación real, de la segunda mitad del siglo XIII para atender enfermos y niños abandonados. Dependía de la ciudad.

«El edificio del primitivo hospital era muy reducido en sus proporciones, pues en 1376 tuvo que ser ampliado con la adición de una casa contigua que los Jurados habían comprado el año anterior». Rodrigo Pertegas, J., 1927, p. 328.

Posteriormente se amplió con la adición de «casas, solares y huertos contiguos».

En Sorell

Junto a la iglesia de S. Bartolomé. Fundación particular de la primera mitad del siglo XV para asilo de pobres de las doce parroquias de la ciudad.

3. FUNDACIONES, DENTRO DEL RECINTO AMURALLADO, DE 1493

Hospital de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Inocentes

Próximo al Convento de S. Agustín, en la misma manzana del de los Inocentes y con la entrada principal cerca de la Plaza de Pellicers. Fundación de la Cofradía en 1493, para asilo de personas sanas y de niños abandonados y para atender enfermos de todo tipo. Respecto de su estructura arquitectónica, Rodrigo Pertegas, J., 1922, p. 118, nos dice: «...constituido por varios edificios, algunos de ellos con huerto propio, separados entre sí por patios mas o menos extensos: la iglesia y sacristía, la «casa del capella», la del «Capitol» y el hospital, propiamente dicho, o edificio en que se establecieron las enfermerías y departamentos que se destinaban a los demás albergados..., no siendo aventurado pensar que las casas del «capella» y del Capítulo

y tal vez también la del hospital, no fueron por completo nuevamente edificados, sino más bien habilitados para un nuevo destino, haciendo las obras y reparaciones necesarias.

Ampliación del Hospital de los Inocentes

Los administradores del Hospital de los Inocentes, en marzo de 1493, solicitaron permiso al rey D. Fernando para ampliar el hospital con edificios nuevos que permitieran atender a enfermos no dementes, en los solares lindantes con el edificio del hospital.

La primera piedra del nuevo edificio se coloca el 1 de mayo de 1494. (Ver Rodrigo Pertegas, J., 1922, p. 226). Sin embargo, en 1512, cuando se hace efectiva la unificación hospitalaria planteada por el Consejo de la Ciudad el 24 de abril de 1482, el edificio no está terminado.

Por las descripciones de la obra, sabemos que se trataba de la primera implantación en la península de la nave hospitalaria cruciforme, con capilla en el crucero.

En la Sentencia Arbitral, que posibilita la efectividad de la unificación hospitalaria, se dice que los «Magnífichs diputats de la casa dels Ignoscens han començat una obra en creu». En la Bula de León X, de 1514, también se menciona que los diputados habían comenzado a construir para hospital «...quosdam parietes ad modum crucis ac certas cameras» (ver Rodrigo Pertegas, J., 1922, p. 226).

Sobre dichas obras se construye el nuevo Hospital General de la Ciudad. Una de las enfermerías cruciformes de dicho hospital, aún está parcialmente en pie. Responde «sin duda ninguna» a la obra de 1493, por lo menos en sus muros exteriores, ya que en 1545, tras un gran incendio, se reconstruye el interior de la enfermería en su totalidad (Ver VV.AA. 1983, tomo II, p. 344). Las dimensiones de las naves, articuladas en ángulo recto, son de 11 x 78,40 m. y de 10 x 80 m.

4. CONCLUSIONES

A partir de este listado de los hospitales cristianos de la ciudad, anteriores a la unificación hospitalaria, podemos observar que se trata de un proceso ininterrumpido de fundaciones de centros asistenciales que asumen programas diversos, aunque no sean exclusivos. Estas fundaciones, parece que ni en los primeros años tras la Conquista, consideran la reconversión de los hospitales de la ciudad anteriores a la Conquista —como ocurre, por ejemplo, con las mezquitas purificadas que se consideran iglesias—.

Por otra parte, se trata de programas arquitectónicos que no asumen —con la excepción, quizás, del de S. Vicente— la representación cultural al nivel que se plantea en las iglesias o en otros programas civiles, pero que utilizan, lógicamente, los elementos de la arquitectura medieval catalana.

Sin embargo, los programas son bastante complejos y exigen espacios compartimentados y especializados si bien, todos aquellos destinados a los usuarios deben disponer de una capilla más o menos «dotada».

También podemos observar cómo los edificios no suponen esquemas fijos, sino que se van configurando mediante la adición de nuevas «casas» contiguas, o mediante la construcción de nuevas estancias.

Sin embargo, la ampliación de 1494, del hospital de los Inocentes, supone la implantación de un nuevo «concepto» arquitectónico. Concepto que se había «divulgado» gracias a la intervención de Filarete en el hospital Mayor de Milán y a su Tratado de arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA Y VIVES, F. (1949): «Un hospital para pescadores.» *Valencia Atracción*, 229, Feb. 1954.
- BOIX, V. (1872): *Valencia histórica y topográfica*. Valencia. 1872.
- BURNS, R. I. (1967): «Un Monasterio Hospital del siglo XIII. S. Vicente de Valencia.» *Anuario de estudios medievales*, IV, 1967, pp. 75-108.
- GALLENT, M. (1980): «La asistencia sanitaria en Valencia (1400-1512)» Valencia. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 1980.
- LLORCA, F. (1930): *Una fundación del siglo XIII S. Juan del Hospital de Valencia*. Valencia: Prometeo, 1930.
- MARQUÉS DE CRUILLES (1876): *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia. 1876.
- ORELLANA, M. A.: (Último tercio del s. XVIII.) *Valencia antigua y moderna*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923.
- RODRIGO PERTEGAS, J. (1922): «Historia de la antigua y real Cofradía de Nuestra Sra. de los Inocentes Mártires y Desamparados.» Valencia. Imprenta Vives Mora, 1923.
- (1923): «La urbe valenciana en el siglo XIV». Valencia. Actas del III Congreso de Historia de la Corona de Aragón, 1923, Vol. I, pp. 279-374.
- (1927): *Hospitales de Valencia en el siglo XV*. Madrid: Tip. de la rev. de A. B. y M., 1927.
- SANCHIS GUARNER, M. (1976): *La Ciutat de Valencia*. Valencia: Albatros, 1976.
- TEIXIDOR, J. (1767): *Antigüedades de Valencia*. Valencia. 1767.
- VV.AA. (1983): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad valenciana*. Valencia. Consellería de Cultura, 1983.
- VV.AA. (1984): *Monumentos Españoles*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1985.
- VV.AA. (1985): *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia*. Valencia. Ayuntamiento de Valencia, 1985.
- ZARAGOZA, J. R.: «Breve historia de los hospitales valencianos». *Med. Esp.*, 47, pp. 152-160.

PATRONAZGOS EN LA CATEDRAL DE BURGOS EN EL SIGLO XV

Pilar Silva Maroto

Universidad Complutense de Madrid

La sede burgalesa se enriquece a lo largo de esta centuria con la creación de nuevos patronazgos.¹ Aunque no fueron las únicas dotaciones que se hicieron entonces, por su importancia para la Historia del Arte y la de sus promotores, quiero resaltar tres, las capillas funerarias de los obispos Alonso de Cartagena (1435-56) y Luis de Acuña (1457-95) y de los Condestables de Castilla, Pedro Fernández de Velasco y su esposa, Mencía de Mendoza, la hija del marqués de Santillana.

La preparación de la muerte constituía una preocupación tan importante en el siglo XV como lo había sido en los anteriores. En teoría existía la libre elección de sepultura², pese a que en la práctica, no siempre fue posible por la existencia de intereses encontrados. Por una parte los que enfrentaban al clero secular y regular, que, en general, la doctrina canónica se encargó de armonizar. Catedrales y parroquias veían perder unas dotaciones que creían legítimas, en favor de monasterios y conventos, particularmente los de algunas órdenes que gozaban cada vez más de la devoción popular. Por otra estaban los que afectaban a las relaciones entre el fiel y el establecimiento religioso elegido, ya que no era infrecuente que no se atendiese su petición, bien por rechazarse en su totalidad, o por no aceptarse el emplazamiento por el que había optado aquél.

En lugares como la catedral de Burgos no faltan testimonios recogidos por la documentación³, que sin duda servirían de ejemplo para que otros se abstuvieran de intentarlo. Su suelo se reservaba entonces para los obispos y miembros del cabildo y sus familiares o personajes destacados de la región. Además, en casos como el que nos ocupa, al tratarse de la erección de una capilla, era obligado que se concediese a hombres principales. Por esta razón, aunque resulta justificado que dos prelados como Cartagena y Acuña decidieran enterrarse en la sede burgalesa, es altamente significativo el momento que cada uno eligió para iniciar tal empresa y la reacción que su petición obtuvo del cabildo.

1 Aunque la documentación es conocida en su mayor parte, la revisión de los fondos de la catedral de Burgos de esta época, efectuada con motivo de la realización de mi tesis doctoral sobre la pintura hispanoflamenca en Burgos y Palencia, me ha permitido acceder a otros datos que, si bien habían sido desdeñados antes, resultan útiles junto a los anteriores al abordarse su estudio desde una óptica distinta, como la que ahora se hace.

2 Sobre este aspecto y el relativo a las donaciones, véase J. Orlandis. *La elección de sepultura en la España Medieval*, «Anuario de H.⁸ del Derecho Español», X (1950), pp. 5-49 y *La Iglesia en la España visigótica y medieval*, Pamplona, 1976, pp. 259-306.

3 Un ejemplo de ello nos lo proporciona el mercader Juan de Saldaña, que pidió al cabildo, que era autónomo, el 18 de enero de 1465, que se le diera una sepultura en la capilla de San Juan, donde estaba San Bernardino, y él a cambio daría un retablo y otras cosas (Reg. 17, fol. 261). Su demanda le sería denegada unos días después (Reg. 17, fol. 285 V.^o). Uno más nos lo daría el arcediano Villegas (en este caso de negarle el lugar que quería). (Se refiere a ello Martínez Burgos, II. *Colonias y Síloes* «B.I.F.G.», 1955, pp. 453-55). El 12 de mayo de 1498 solicitó al cabildo sitio para su sepultura en la Capilla de las Reliquias. Aunque ofreció a la iglesia unos préstamos de hasta 40.000 mrs. por año no consiguió que se le otorgase, ya que tenía sagrario y podría utilizarse para un obispo, a no ser que quisiera una sepultura llana a un lado de la capilla, pero no en el medio. No desistió por ello el arcediano de su voluntad de descansar en la catedral. El 26 de Septiembre de 1503 le asignaron un lugar «cabe la pila, que es cerca de la ymagen de nuestra Sennora, donde echan los ninnos». Debería abrir allí un arco, «que salga a la capilla de San Nicolás, e que le faga decentemente como conbiene al lugar» (Reg. 34, fol. 372 V.^o). Diferente, aunque una muestra más de su misma forma de actuación, es la negativa que se le dio a los parroquianos de la iglesia de Santiago de la Fuente, sita en la catedral, para que les cediese la lonja contigua, el 12 de abril de 1483 (Reg. 22, fol. 85 v.^o y 86), ya que en ella se podían hacer otras capillas —una o dos— «para perlado o persona principal para mayor hornato e ynteres a los de su cabildo».

Cartagena lo hizo recién llegado a Burgos, una vez concluidas las sesiones del concilio de Basilea y la embajada ante el emperador Alberto, encomendada por Juan II⁴, el 17 de febrero de 1440, el mismo día que presentaba ante el cabildo la carta que le entregó el monarca en Salamanca a donde había ido a verle en su viaje de retorno, antes de incorporarse a su sede⁵. El que optase por esa fecha concreta, nada más ponerse en contacto con el cabildo, permite sin duda que se extraigan al menos dos conclusiones. Una indiscutiblemente sería su voluntad de establecer su propia fundación, separada de la que había creado su padre y antecesor en la sede, Pablo de Santa María, para él y sus descendientes, en la capilla de Santo Tomás en el convento de San Pablo de Burgos, que acogería los cuerpos de sus hermanos. Otra sería su interés por permanecer en Burgos⁶ y contribuir a la obra y enriquecimiento de la catedral, lo que podría implicar de hecho que ya contaba con el maestro que se encargaría de hacerlo.

Los miembros del cabildo, en esta ocasión, no pusieron impedimento alguno a la demanda de Don Alonso, pese a que ello significaba el derribo de una capilla que ya estaba dotada, la de Santa Marina⁷, situada en el crucero sur, en un lugar privilegiado, junto a la puerta del Sarmental. No hay duda que lo que les debió mover a ello fue la posición destacada del prelado, por su proximidad al monarca castellano, su prestigio nacional e internacional y sus rentas abundantes; y no se verían defraudados, ya que ellos mismos habrían de ser testigos y aun beneficiarios de su generosidad⁸.

Muy distinta sería la situación cuando Don Luis de Acuña y Osorio⁹, sucesor de Cartagena en la mitra burgalesa, teniendo en cuenta su edad, como él mismo dice en su carta de petición, envió al Arcediano de Burgos ante el cabildo el día 22 de enero de 1477¹⁰ para que le concediese la capilla detrás de Santa Ana y San Antolín para alzar en ella su sepultura. Habían pasado veinte años desde que fuera nombrado obispo y, aunque había contribuido al ornato de la catedral¹¹, su participación directa en los acontecimientos que ensombrecieron a Castilla en los años anteriores determinaron que tuviera que huir de la ciudad tras el triunfo de los Reyes Católicos¹²; de ahí que ni siquiera pudiera presentarse personalmente ante el cabildo. Además, sin contar con que la rivalidad entre los dos bandos también se manifestaba entre los miembros del cabildo, algunos hostiles al obispo, lo que movería a éste a no dar su aprobación era el que Acuña no había señalado la compensación que daría a la catedral. Por eso, tras dejar pasar más de tres meses, y contando con garantías de que iba a ser

4 Sobre su estancia en Basilea y sobre su figura, véase Luciano Serrano. *Los conversos Pablo de Santa María y Alonso de Cartagena*, 1942. Algunos aspectos sobre él se abordan también en Francisco Cantera. *Alvar García de Santa María y su familia de Conversos*, 1952. Sobre su obra y su contribución en los inicios del humanismo, véase Ottavio di Camillo, *El Humanismo castellano del siglo XV*, 1976.

5 Luciano Serrano (*ob. cit.*, 1942, p. 154 y ss.) señala sus etapas. El 31 de Diciembre de 1439 está en Tarazona, el 4 de Enero en Soria y después a Salamanca, donde estaba la Corte.

6 En el I Congreso de Historia de Palencia, Yarza (*Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: Escultura*, Actas, I, 1987, pp. 23-50 y en especial 27-8) analiza la situación de la diócesis palentina. Apunta cómo ya el arcediano de Alcor (A. Fernández Madrid, *Silva Palentina*, ed. J. San Martín Payo, 1976, p. 559) indicaba cómo no se había enterrado en la catedral ningún obispo desde 1400 hasta que en 1550 lo hiciera Don Luis Cabeza de Vaca. Para Yarza esto se justifica por el hecho de que, aunque se trata de una diócesis rica, era buscada sólo como tránsito hacia otras; de ahí que, en ningún caso, tuvieran intención de enterrarse allí figuras como Fray Alonso de Burgos, el dominico fundador del colegio de San Gregorio de Valladolid, o Juan Rodríguez de Fonseca, que iría después a Burgos.

7 A.C. Burgos, Reg. 10, fol. 135. Lo recoge Martínez Sanz. *Historia del templo y catedral de Burgos*, 1866, p. 94. Se refieren a ello también Serrano, *ob. cit.* 1942, p. 204 y ss.; López Mata, *La capilla de la Visitación y el Obispo Alonso de Cartagena*, «B.I.F.G.», 1947, p. 633 y ss. y *La catedral de Burgos*, 2.^a ed. 1966, p. 179 y ss., así como Martínez Burgos, *En torno a la catedral de Burgos. II. Colonias y Síloes*, «B.I.F.G.», 1954, p. 128 y ss. Había sido dotada por el Obispo Don García y su sepultura se encontraba allí. Cartagena se compromete a disponerla en el interior de su capilla.

8 Gracias a Cartagena se hicieron las torres de la catedral, iniciadas el 18 de Septiembre de 1442 (Libro Redondo de 1442, fol. 1) y se concluyeron ya muerto el obispo, el 4 de Septiembre de 1458 (Vol. 73, véase Martínez Sanz, *ob. cit.* 1866, p. 20 y Martínez Burgos, art. cit., 1954, p. 218). El día 8 de Febrero de 1446 contribuiría Don Alonso con cien mil mrs. para el retablo mayor (Reg. 3, fol. 166, Recog. Martínez Sanz p. 247). En su testamento, hecho en Santa Olalla (Toledo) el 6 de julio de 1453, mandó 3.500 florines a la catedral para hacer 40 capas de terciopelo bordadas y un frontal, diez de ellas con una cenefa (Martínez Burgos, *Don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Su testamento*, «R.A.B.M.», 1957 (I), p. 101).

9 Era hijo de María Manuel, biznieta del infante Don Juan Manuel, y de Don Juan Álvarez de Osorio. Estuvo casado con Doña Aldonza de Guzmán. Tuvo dos hijos legítimos, Don Diego de Osorio y Antonio Acuña, Obispo de Zamora. Al enviudar se hizo eclesiástico.

10 A.C. Burgos, Reg. 20, fol. 91. Rec. Martínez Sanz, *ob. cit.*, 1866, pp. 127-8 y Martínez Burgos, art. cit., 1954, pp. 224-5.

11 El 26 de Enero de 1460 consta cómo el obispo dio 10.000 mrs. para hacer mayor y más hermosa la imagen de plata que está en el altar mayor (rec. Martínez Sanz, p. 41. Reg. 16).

12 Primero fue partidario del infante Alfonso. A la muerte de Enrique IV se sumó al bando de la Beltraneja. Cuando Fernando el Católico entró en Burgos en 1475 se refugió en su fortaleza de San Cristóbal. Allí estaba aún en 1477.

generosa, el cabildo accedió a su demanda, aunque ello no significaba que se hubieran acabado todas las diferencias entre ambos¹³.

Completamente diferente sería la actuación del cabildo respecto a los Condestables. No era frecuente que los miembros de las grandes familias de la nobleza, que no fueran eclesiásticos, decidieran enterrarse en las catedrales. Preferían hacerlo en monasterios y conventos, bien porque los habían construido a sus expensas, o al menos contribuido a ello o erigido una capilla en ellos. Los restos de su padre descansaban en Medina del Pomar, y allí mismo podrían hacerlo los del nuevo Conde de Haro. Consciente de ello, el cabildo burgalés estuvo interesado en que Don Pedro Fernández de Velasco optase porque su sepulcro se alzase en su suelo. Por eso, sin petición formal, aunque con conversaciones previas, no dudó en concederle en 1482 un emplazamiento privilegiado, en la cabecera, tras el altar mayor. Tal como veremos más adelante, se trataba de un lugar equivalente al que, años antes, se le había otorgado en la catedral de Toledo a otro Condestable, Don Alvaro de Luna¹⁴, y que en esa misma década de 1480 concluiría su ornato a cargo de María de Luna, duquesa del Infantado, cuñada, por tanto, de Mencía de Mendoza, que sería la encargada de promover las obras en su capilla burgalesa, en ausencia de su esposo, el condestable.

LA CAPILLA DE LA VISITACIÓN

Las actas capitulares recogen cómo el día 17 de febrero de 1440¹⁵ Don Alonso de Cartagena dijo que «por quanto su voluntad era se sepultar en la dicha iglesia quando a Dios plogiere de le llevar desta presente vida, e queria facer e edificar en ella una capilla invocada en honor y reverencia de la Santa Visitación de Ntra. Señora e abogada, la Virgen Santa M.ª...». Pidió que se le diera la antigua de Santa Marina, que él derribaría y haría de nuevo, según indicamos más arriba, «por quanto está dentro del pavimento de la dicha iglesia e ocupa la dicha iglesia en las procesiones que se facen en ella...». El cabildo aceptaría su petición, porque de ese modo la catedral «sería más clara e más honrada ca por ello se ensanchaba...».

El 6 de abril de 1442¹⁶ estaba ya edificada y el obispo la había hecho «honradamente la qual capilla daba e da gran vista e claridad a la dicha iglesia». En este mismo sentido deben tomarse las palabras del prelado el 3 de enero de 1446, cuando señalaba que estaba «mucho bien fecha e redundaba en servicio de Dios et en gran decoro e fermosura de la dicha iglesia ca no solamente aprovechaba quanto a ella en si, mas aun por ella se habia ensanchado el crucero principal de la iglesia e quitado el empedimento e estrechura cual solia estar, daba gran claridad e spaciosidad, lo qual habia servido muy cumplidamente para la solemnidad de las procesiones...»¹⁷.

La documentación aporta razones de funcionalidad y honra para justificar su ejecución, aunque quizá las más significativas son las que manifiesta Don Alonso: el servicio de Dios, argumento piadoso, presente siempre en este tipo de obras, y el aumentar la belleza de la catedral, perdida por la inclusión de la antigua capilla en el suelo del crucero. Junto a esto, la presencia de sus armas puede servir de recordatorio de su figura y ejemplo para otros¹⁸.

Aunque no existen referencias concretas sobre quién construyó la capilla de La Visitación, Cartagena debió contar para su ejecución con Juan de Colonia, del que consta que fue «maestro mayor de las torres y el

13 Estas se manifestarían de nuevo al empezar él a hacer la sacristía para su capilla sin permiso. Véase nota 39.

14 González Palencia. *La capilla de Don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo*, «A.E.A. y A.», 1929, pp. 110-111. Su petición a la catedral el 18 de Abril de 1430 es aceptada, ya que su intención era honrar con su capilla la iglesia. Son el arzobispo y el cabildo los que le señalan el sitio, tres capillas en la cabecera, que debía derribar «sin daño y perjuicio de la iglesia» (A.H.N. Osuna, Leg. 1734, n.º 1).

15 Véase nota 7.

16 A.C. Burgos, Reg. 10, fol. 170. Rec. Martínez Sanz, *ob. cit.*, 1866, pp. 95-96. Por este documento sabemos que se le da permiso al obispo para que se enterrara en sepultura alta como él «plogiese» y a sus parientes, beneficiados en la iglesia, que sean prestes, en sepultura llana. Esta disposición no se cumpliría, ya que en 1468 se enterró allí su sobrino Alonso de Cartagena, que era seglar (López Mata, *art. cit.*, 1947, p. 640). Diez años después, el 18 de Septiembre de 1478 (Reg. 20, fol. 171), se abrió la capilla sin licencia para enterrar a María, la mujer de Juan de Colonia; y también él se sepultaría más tarde en ella (Archivo Cap. Visitación, Libro I de Testamentos y Memorias).

17 A.C. Burgos, Reg. 5, fol. 164, Rec. Martínez Sanz, *ob. cit.* 1866, p. 96.

18 Sobre estas cuestiones, véase Nieto y Checa. *El Renacimiento*, 1981, pp. 21-24.

cimborrio»¹⁹, y cuya llegada a Burgos se asocia a la del obispo a su vuelta de Alemania en 1440, lo que debe entenderse como una participación activa de Don Alonso en la renovación arquitectónica que se manifiesta en la región burgalesa a partir de entonces²⁰.

Diferente resulta la situación respecto a las artes figurativas, necesarias para el ornato de la capilla, ya que no se conservan noticias de que ningún pintor o escultor, conocedor del arte nórdico, estuviera instalado en la ciudad en vida del obispo. Sin embargo, pese a ello, son muchas las posibilidades de que también se vieran afectadas por las nuevas corrientes; y si no fue a través de una intervención directa del prelado, sus encargos y los de otros pudieron favorecer la difusión de los modelos creados en los Países Bajos, aunque en algún caso fuera por la interpretación que se hizo de ellos en Alemania, como sucedió con la arquitectura²¹.

En relación a la pintura, hay indicios suficientes como para suponer que en su época pudiera haber trabajado en Burgos algún maestro de formación flamenca o influido por su arte. La única obra que conservamos de ese momento son las tablas de la familia de Los Burgos en la iglesia de San Gil²², que podrían situarse entre 1450 y 1460. Pese a que no tenemos datos de que ni su autor ni ningún otro artista de sus características haya trabajado para Cartagena, el dato extraído del inventario de 1488 de la capilla de la Visitación²³ nos permite saber que en vida del obispo se colocó en su altar principal un retablo «nuevo e bueno con la estoria de la Visitación». Aunque no ha subsistido, y no hay ninguna descripción de él, el calificativo de «nuevo», el mismo que designa Don Alonso a su capilla en su testamento, podría interpretarse sólo en su sentido de recién ejecutado, si bien acompañado de «bueno», que no se aplica a ninguna obra relacionada con él, indica la estima que le tenía el prelado. Esto, unido al cuidado que tuvo en la dotación de su capilla en mantener su «decoro», nos hace suponer que, si pudo contar con algún pintor «moderno», lo hiciera²⁴.

Por lo que se refiere a la escultura²⁵, el caso es aún más complicado. Ignoramos si Juan de Colonia era también escultor, como lo fueron Simón y Francisco, sus descendientes, o si con él pudo llegar algún maestro que le ayudara en la decoración de sus obras, necesaria por otra parte. Además, existen testimonios desde 1447²⁶ que aseguran que ya se había esculpido el monumento de piedra en el que había de enterrarse Cartagena, momento que podría relacionarse con la actividad de Colonia y su supuesto entorno. La imagen del prelado, posterior, se ha conectado en repetidas ocasiones con Gil de Siloe, aunque no hay ningún dato en que basarse, si bien, de confirmarse, habría que esperar años para su ejecución, ya que su actividad en Burgos no se inicia como mínimo hasta el 26 de mayo de 1470²⁷, todavía en vida de Pedro de Cartagena, su hermano y patrono de la capilla.

19 López Mata, art. cit., 1947, p. 642. Martínez Burgos (art. cit., 1955, pp. 434-5) recoge también otras citas.

20 Azcárate se refiere a ello. En *Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenco en la corte de Isabel la Católica* («B.S.A.A.», 1971, p. 205) apunta cómo la situación es similar a la que tuvo lugar antes en Toledo con la Capilla de Don Álvaro de Luna, obra de Hanequín. Además de con Juan de Colonia, Cartagena se relacionaría con otro arquitecto. Por su testamento conocemos que había contratado con Pedro Fernández de Ampuero la obra de la iglesia de San Juan de Ortega, que en 1453 aún no había concluido (Martínez Burgos, art. cit., 1955, p. 554 y 1957, pp. 104-105).

21 Nos consta que los años que pasó en Basilea y en tierras alemanas habían influido en sus gustos, hasta el punto de que conocemos por un viajero alemán que visitó Burgos en 1446 que, hasta su cocinero, era alemán (Rec. Kehrler, *Alemania en España*, 1960, p. 33).

22 Me he referido a ello en mi tesis doctoral. *Pintura hispanoflamenco castellano: Burgos y Palencia*. Universidad Complutense, 195-1988, pp. 549 y ss.

23 López Mata, art. cit. 1947, pp. 636 y ss.

24 En apoyo de esto también podría sugerirse el hecho de que se requeriría un artista de mérito para el retablo mayor de la catedral de Burgos, iniciado en 1446, para competir con los de León y Salamanca. Aunque lo anterior podría no ser obstáculo para que quien lo hiciera fuera un representante del internacional como en aquéllos, tampoco excluye que conociera ya el nuevo arte flamenco; y más si tenemos en cuenta las elogiosas palabras que dijo de él el viajero alemán León Rosmihal —que visitó la ciudad en 1465-6— «de que deja muy atrás cuantos yo he visto» (Rec. López Mata, *ob. cit.* 1966, p. 93). También yo he abordado esta cuestión con más detalle en mi tesis doctoral, en la que asimismo me he referido a la relación de Cartagena con el pintor castellano Juan Sánchez, que hizo para él el retablo de «las cabezas».

25 Véase Proske: *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, 1951, p. 11 y ss. M.^a Jesús Gómez Bárcena ha hecho su tesis doctoral sobre la escultura funeraria gótica burgalesa. Su libro sobre *la escultura gótica funeraria en Burgos*, lo publicó la Diputación de Burgos en 1988.

26 El 24 de Noviembre de 1447 se menciona el sepulcro (Vol. 19, fol. 822). En el documento de fundación de la capilla, el 7 de Noviembre de 1449, consta que ya estaba esculpido el monumento de piedra. Igualmente se menciona en el testamento del prelado en 1453 «el monumento que por sepultura mía está fabricado» (Rec. Martínez Burgos, art. cit., 1957, p. 97).

27 A.C. Burgos. Cuadernos de Contabilidad, n.º 20. El año 1501-2, al referirse a las propiedades del cabildo en la Calera, se indica «la quarta parte de sus huertos, los herederos de Maestre Gil, 500 mrs. e dos gallinas. Contrato a 26 de Mayo de 1470. Libro de Censos».

Las obras promovidas por Don Alonso de Cartagena nos evidencian su inclinación hacia el arte nórdico, lo mismo que las de otras figuras destacadas de la corte de Juan II como el marqués de Santillana²⁸, a quien sus aficiones literarias dirigían también hacia Italia, igual que al obispo burgalés.

El camino distinto seguido en uno y otro caso nos demuestra que para ellos ambas opciones no eran incompatibles. Buena prueba de esto es que, si Don Alonso se sirvió de la lección de la Antigüedad, lo hizo como instrumento de renovación política y educativa. En su *Defensorium*²⁹ señala cómo aquella fue un estadio del desarrollo de la sociedad occidental, lo mismo que en su *Libellum contra Bruni*. Además, para él y otros autores de la época, incluidos Petrarca —anterior— y Salutati, era compatible con la doctrina cristiana, siguiendo a San Agustín, a quien las obras del mundo antiguo le ayudaron en el conocimiento de las cosas divinas³⁰.

No había justificación para que ellos trataran de seguir la vía abierta por los italianos, en su deseo de renovación artística. Su exigencia de un mayor realismo, su concepción del mundo y el papel que el hombre desempeñaba en él y el que otorgaban a la religión, su amor por el fausto y el lujo, que se manifestaban en la proliferación del oro y en el recargamiento de las formas arquitectónicas, se satisfacían plenamente con el arte creado en Flandes, que gozaba a la vez del prestigio de la corte de Borgoña, y hacia él se volcaron³¹.

Azcárate³² ha señalado cómo Alonso de Cartagena, por su condición de converso, y Alvaro de Luna, prácticamente un advenedizo, favorecieron el nuevo arte para mostrar su concepto distinto de la vida. Aunque este factor pudo jugar un papel decisivo³³, no hay que olvidar la vinculación de todos ellos a la corte de Juan II y la inclinación sentida por el monarca hacia ese arte, que contribuyó sin duda a que ellos optaran por él. Además, respecto a Cartagena, pocos como él tuvieron ocasión de contemplar lo que se hacía en los distintos lugares que visitó, e incluso se especula que pudo ir también a los Países Bajos, como otros personajes que asistieron al Concilio de Basilea³⁴.

LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN

El día 22 de enero de 1477³⁵, Don Fernando Díaz de Arceo, arcediano de Burgos, presentó al cabildo una carta del señor obispo Don Luis de Acuña en la que pedía que se le cediera la capilla de detrás de la de Santa Ana y San Antolín, como antes apuntábamos. Señalaba en ella que había elegido «logar decente y será obra

28 Nos costa su relación, lo mismo que la que mantuvieron con el rey. En Julio de 1440 Cartagena, el duque de Arcos y el marqués de Santillana integraron la comitiva real enviada por Juan II para recoger a Blanca de Navarra, que habría de desposarse con el infante Enrique en Valladolid, el 15 de Septiembre, en presencia del prelado, que acompañó a la novia hasta allí, pasando por Burgos. (Véase Serrano, *ob. cit.*, 1942, p. 163). Este autor señala cómo todos eran amigos entrañables, a los que unía su amor a la literatura y a los libros. Cantera (*ob. cit.*, 1952, p. 443) recoge el testimonio de Sanctotis que menciona su biblioteca con muchos manuscritos, pintados con imágenes preciosas, así como una biblia en la que Cartagena tenía anotaciones de su mano. Más conocida que la suya es la de Santillana, para quien trabajaría Jorge Inglés, el pintor que hizo la obra fechada más antigua que recoge la influencia flamenca en Castilla, el altar de los Ángeles, para el Hospital de Buitrago.

29 Ottavio di Camillo (*ob. cit.*, 1976, pp. 81, 129 y ss., 137 y ss. y 148 y ss.) recoge cómo en el *Defensorium* Cartagena indica que las diferencias entre las naciones responden a sus tradiciones y costumbres, y, como cada una tiene su propia evolución, no es aconsejable en todos los casos imitar los logros culturales sin aproximarse a ellos desde una posición crítica.

30 Su conocimiento del mundo antiguo se manifiesta también en su testamento (Martínez Burgos, *art. cit.*, 1957, p. 97). En él pide a Dios creador que libre a su alma «de no ser absorbida por el Tártaro», expresión que, aun unida a otras de devoción al uso, resultan insólitas en un prelado castellano de la época.

31 Me he referido a ello con mayor detalle en la introducción de mi tesis doctoral.

32 *Art. cit.*, 1971, p. 205.

33 Cartagena sostenía en su *Defensorium* que los conversos debían tener como cristianos la misma condición social que como judíos, lo que de hecho implicaba la elevada posición que correspondía a su familia. Precisamente era en este aspecto económico-social en el que mantenía tesis menos avanzadas. Era partidario de la sociedad estamental tradicional, aunque promoviera con sus escritos la renovación moral e intelectual.

34 Nos consta que, camino de Basilea, en 1434 se detuvo en Avignon (Martínez Burgos, *art. cit.*, 1957, pp. 81-82). En Enero de 1438 estaba como embajador de Juan II en la corte de Alberto, duque de Austria. Actuó como tal en su elección como emperador en Marzo de 1438. En Julio volvió a Basilea. En Diciembre retornaría a Breslau —pasando por Nuremberg y Praga—, para lograr la paz entre el emperador y el rey de Bohemia. Allí le vio el viajero andaluz Pedro Tafur. En Marzo de 1439 abandonó Breslau pasando por Bohemia. Aunque le acompañaron mil caballos armados hasta Maguncia, estuvo a punto de perecer en una emboscada provocada por herejes. Asistió a la Dieta de Maguncia y al comenzar el verano volvería a Basilea. Según Serrano (*ob. cit.*, pp. 150 y ss.), pudo también recorrer la región del Bajo Rin y los Países Bajos, como otros padres del concilio.

35 Véase nota 10.

apostura e ornato de la iglesia». Para apoyar la demanda del prelado, el arcediano indicaba que la intención de Don Luis era «servicio de Dios e ornato de la iglesia, que dieran a ello su asentimiento como avian dado a los perlados pasados, quando querian fazer semejantes obras».

La respuesta que obtuvo fue dilatoria: «loavan la entencion del dicho señor obispo e que pensava lo que a fiel christiano pertenecia. E que quando las semejantes cosas se pedian, se entendia de fazer alguna dotacion al cabildo...». Con tales antecedentes, el 16 de abril de ese año el cabildo recibiría una petición formal³⁶. El licenciado Miranda les presentó el poder notarial que el obispo hizo en la fortaleza de San Cristóbal; pero tampoco entonces tuvo una aceptación inmediata, ya que lo que se trataba era de conseguir una compensación. De ahí que se le dijera que «el lugar que pedía era tan insigne que podría venir caso de lo demandar algun Rey para enterramiento que faria grandes dotaciones a la iglesia e Cabildo...». Miranda les aseguró que Don Luis le había dicho «que era cosa justa; e que plaziendo a Dios, asy lo tenia él en voluntad e que lo verian». Sólo, de ese modo, los capitulares darían su consentimiento.

En abril de 1483 ya estaba concluida³⁷. El 12 de diciembre de 1484 el obispo señalaba que esperaba en Dios «de mas trabajar por el ornato de la capilla...»³⁸. El 23 de abril de 1485 el cabildo determinaba sobre la sacristía que había iniciado el obispo sin su consentimiento, en el crucero norte, a la izquierda, en la escalera que subía a la calle de la Coronería, que sería objeto de discusiones hasta que se le denegó el permiso para hacerla³⁹. Pese a esas divergencias, años después, el 9 de mayo de 1492, no dudaba en reconocer el cabildo «el gran decoro e noblecimiento que avia fecho a la dicha yglesia en edificar la capilla de la Concepción de Ntra. Señora tan grande e tan fermosa e con tan rico retablo en que avia gastado mas de un quento y medio» (millón y medio de mrs.)⁴⁰.

Para la realización de la obra, Acuña contaría con la colaboración de los Colonia. Juan pudo hacer los planos y, a su muerte, ocurrida ya en 1481, continuar con ella su hijo Simón. Para el retablo recurriría a Gil de Siloe⁴¹. Aunque no hay datos sobre cuándo lo hizo, probablemente debió ser entre 1483 y 1486, como se ha sugerido⁴². La riquísima talla —de ser la primera que se hiciera en el foco burgalés, lo que no sabemos— se convertiría en modelo y estímulo para que otros donantes y promotores encargaran las suyas, en vez de hacerlas de pincel⁴³. Además, dentro de su compleja iconografía de exaltación mariana, vemos aparecer al obispo Acuña, protegido por San Huberto, lo mismo que en otras obras de pintura, entre ellas la del retablo de Don Álvaro de Luna, documentado en 1488, en el que el Condestable se nos muestra como el prelado burgalés, con la misma escala que los santos.

36 A.C. Burgos, Reg. 20, fol. 101. Rec. Martínez Burgos art. cit., 1954, pp. 224-5.

37 El día 12, el cabildo, en su negativa a los parroquianos de Santiago de la Fuente (nota 3), indicaba cómo quería la lonja para levantar otra u otras capillas del estilo de la de Acuña, que «oy tiene fecha ques edificio tan singular y honra tanto su iglesia» (Rec. López Mata, *ob. cit.*, 1966, p. 293).

38 Martínez Burgos, art. cit., 1955, p. 442.

39 A.C. Burgos, Reg. 22, fol. 224 y V.^o. El cabildo señala cómo la obra «era daño de la iglesia por la utilidad que al dicho cabildo se le podía seguir sy en aquella escalera se fiziese otro edificio para capilla o enterramiento de algund ombre principal e fasta consertar que se devya faser, la dicha obra devya cesar e eso mesmo devya dar deputados que fueran al señor Obispo asy para lo notificar este agravyo como para le suplicar mandase dar forma en la dotación de su capilla que por los dichos señores le fue dada... e los dichos señores platicaron sobre ello e el voto de unos fue que no se devya enbarazar fasta que se consultase con el señor obispo, mas que les parescia que sy su señoría quería aquel lugar para sacristania se le debya de dar. Los que fueron de contrario voto, se devya cesar la obra por averse comenzado sin consentimiento e consultación del cabildo, que les parescia que aquella se devya dexar para la yglia e no para sacristania, son los señores Pedro Mynez Gadea e Ferrand Sanches de Frias e Luis Garces de Maluenda e G.^o Lopez de prestines, canonigos...». Al año siguiente continuaba la polémica (Reg. 28, fol. 33 V.^o, rec. Martínez Burgos, art. cit., 1954, p. 225). Acuña les replicaba que «su voluntad no fue fazer perjuicio a la iglesia, mas como estaba perdido e ciego que no aprovechaba nada era mejor averse fecho sacristania, que no ocupar con ella otro lugar». Existen referencias posteriores en este mismo registro, fols. 58, 65, 67 v.^o y 71 v.^o.

40 A.C. Burgos, Reg. 28, fol. 191. Rec. Martínez Sanz, *ob. cit.*, 1866, p. 128 y López Mata, *ob. cit.*, 1966, p. 298. Se dice en él que todavía le faltaban mil doblas para el «acrescentamiento del retablo en las paredes de los costados».

41 El testimonio de Martín Sáenz de Atienza, testigo en un pleito en 1538, permite saber cómo él vio pagar a Acuña los dineros del retablo a Maestre Gil, padre de Siloe (Rec. Martínez Burgos, art. cit., 1955, pp. 442-3).

42 Proske, *ob. cit.*, 1951, p. 59.

43 Véase, P. Silva, *Notas para un mejor conocimiento de la pintura burgalesa de fines del XV y el primer tercio del XVI*. Actas Congreso H.^o de Burgos, 1984, p. 885. Nos consta que Fray Alonso de Burgos mandó hacer el de la capilla de San Gregorio de Valladolid a Gil de Siloe y Diego de la Cruz «por la fama que gozaban, especialmente por el retablo que habían realizado para la iglesia catedral de Burgos por orden y mandato del señor obispo della» (Martí y Monsó, *Estudios histórico artísticos relativos a Valladolid*, 1898-1901, pp. 47-8).

En su testamento, realizado un día antes de su muerte, ocurrida el 14 de septiembre de 1495, Don Luis nos dice cómo «porque no se si nuestro señor me dejara haser mi sepultura por questas mas son biento del mundo que provecho del anima que no hagan sino una piedra en que este figurado mi bulto y sea tan alto como un palmo...»⁴⁴. Este texto refleja un espíritu bien distinto al del Cardenal Mendoza, titular de la sede toledana por los mismos años que él en Burgos, como también lo fueron sus preferencias artísticas⁴⁵. Acuña seleccionó para completar su capilla a maestros de reconocido prestigio, requeridos por el emplazamiento de la obra y su condición. Serán éstos los Colonia y Gil de Siloe, los mismos que trabajarán para la reina en la cartuja de Miraflores, y que en la capilla de la Concepción crean un conjunto que destaca por la riqueza y por la proliferación del detalle, del ornato, de que gustaba aquella época, y en particular la nobleza a la que el obispo pertenecía⁴⁶, como nos lo demuestran sus armas, incluidas en la reja con que se cierra aquélla.

LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN

En las actas del 1 de julio de 1482⁴⁷ se menciona cómo «se abyá platicado en cabildo otras diversas veces (sobre la capilla) e dado deputados que fablasen con la muy magnifica señora condesa de Haro sobre asignarle logar en esta santa iglesia donde pudiese edificar una capilla con su sacristania para la sepultura del muy magnifico señor condestable de Castilla su marido e de ella e los otros sus descendientes e los dichos diputados habian fablado e platicado con la dicha señora condesa sobre ello diversas veces, que los dichos senores juntamente daban e dieron poder cumplido a los senores Juan Lopes e al vicario Juan G.^o de Medina e Luis Garces de Maluenda canónigos de la dicha elesia para que tomasen asiento e conclusion con la dicha señora e le puedan asignar e asignen el lugar e espacio que ella quisiere para el edificio de la dicha capilla e sacristania, especialmente a la parte de la capilla de San Pedro donde la dicha señora condesa parece que esta mas contenta e sy menester fuera de tomar para ello algunas casas que las pueda e avya de dar asy del cabildo como del hospital de San Lucas por la parte opuesta, que menester fuera para el dicho hedificio a la medida e compas e espaciosidad que la dicha señora lo quisiera faser e edificar para lo cual les dieron poder cumplido».

La lectura del texto anterior no deja dudas del interés del cabildo, hasta el punto de que son ellos mismos, los capitulares diputados y el notario, los que van a «los palacios de la magnifica condesa de Haro que son en esta ciudad en el mercado mayor». Una vez allí asignan al Condestable y a sus descendientes «la capilla de San Pedro que es en la dicha iglia tras la capilla principal donde es el altar mayor para que en ella e en la parte que ella quiera pueda edificar e edifique la dicha capilla para sus enterramientos como dicho es, para por la dicha capilla abrir e salir adelante tras la iglesia fasia la plaça que va a la Llana la medida, espacio que la dicha señora quisiere, bien visto le fuere...». Además, le dan permiso para derribar las casas que están como se sale de la iglesia «por la puerta del postigo para ir a San Lloreynste», en las que vivía el comendador Juan Martínez de Burgos y La Toledana, que fueron objeto de reñidos pleitos⁴⁸.

Mencía de Mendoza aceptó la capilla que se le asignaba en nombre del Condestable, ausente, y de sus descendientes. Respecto a sus dimensiones diría que en «cuanto al grandor e tamaño dél que su señoría mandaba e mando a maestre Ximon de Colonia cantero que estaba absente, el qual dixo que tenia especial cargo de faser la dicha capilla, que el tomase el espacio e medida que con el tenya diversas veces platicado

44 López Mata hace un extracto de él (libro 39) (*ob. cit.*, 1966, p. 300). Martínez Sanz publica cómo Juan del Monte, capellán mayor de la Concepción contrata su sepulcro en 1519 con Diego de Siloe (p. 130).

45 Acuña encarna todavía el tipo de prelado belicoso, ambicioso y fastuoso, anterior a la reforma de los Reyes Católicos. Mendoza ocupa una posición intermedia entre él y los nuevos prelados elegidos por los monarcas como Deza, Cisneros o Talavera, seleccionados más por su virtud o su talento que por pertenecer a una de las familias de la nobleza. Lo que distancia a Acuña de Mendoza tiene su plena expresión en la elección del lugar para su sepultura, y en particular en el hincapié que hace el segundo en que se construya un arco que, al igual que en Italia, exprese la idea del triunfo sobre la muerte. Se refiere a ello Checa, al analizar algunos de los términos de su testamento (Publ. S.C. «B.S.E.E.», 1915, p. 161 y ss.) Véase Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, 1983, pp. 82 y ss.

46 Sus rentas le permitieron costearla y disponer de una biblioteca que se cuenta entre las más ricas de la época en manuscritos y libros de molde.

47 A.C. Burgos, Reg. 22, fols. 38 V.^o y 39. Rec. Martínez Sanz, p. 113 y López Mata, 1966, pp. 229-30. Martínez Burgos (*art. cit.*, 1955, pp. 446-7) recoge sólo la intervención de Simón de Colonia. La letra cursiva es nuestra.

48 Se recogen en el registro 22. Véanse fols. 210 y 224 y V.^o.

junto e detras de la dicha capilla de San Pedro fasia la llana e dixo que el logar que por el dicho cantero fuese señalado que aquel determinaba e determino e era su voluntad de aceptar y acepto en la manera que dicho es...».

El documento anterior demuestra la relación, y aun confianza, que Mencía de Mendoza tenía en la capacidad de Simón de Colonia y la libertad mayor de que debió gozar para la ejecución del proyecto; y esto mismo se repetiría al hacer la sacristía⁴⁹.

En 1486, cuando el Papa Inocencio VIII otorgó la bula «Inter cetera» por la que se concedió el patronazgo de la capilla a su fundador, se dice que la obra era magnífica y que se había gastado en ella más de 4.000 ducados de oro⁵⁰. Al morir el condestable en enero de 1492, aún no estaba terminada, pero se pensaba concluir antes de tres años⁵¹. En 1494 se cubrió con bóveda calada. Se iniciaba entonces la sacristía, que acabaría Francisco de Colonia, mientras que «el ornato» de la capilla sería en una gran parte labor de sus herederos⁵².

Según indicábamos en páginas anteriores esta capilla de la Purificación equivale a la de Don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo; y así lo señaló también Yarza⁵³. Sus lados debieron ajustarse a la catedral del XIII, a la que se adosa. En el interior, la amplitud de los elementos heráldicos —presentes asimismo en el exterior— determina la existencia de una tribuna en la parte superior. Se sigue con ello el ejemplo de los Reyes Católicos y su exhibición es una muestra del orgullo de esta familia, sin duda una de las más poderosas y ricas de Castilla.

Aunque sea la condesa la que se hace cargo de su ejecución, y sea Mendoza por nacimiento, no se manifiesta en ella un interés por lo italiano como en su hermano, el gran cardenal toledano, sino una continuidad con el arte establecido, el mismo que patrocinan los monarcas. Junto a esto, como Acuña, su contemporáneo, de acuerdo con su condición y el decoro del lugar, opta por los artistas más reputados en Burgos entonces: Simón de Colonia y, en un primer momento también Gil de Siloe, que muere poco después de iniciarse la decoración de la capilla, igual que Doña Mencía, que lo haría en 1500.

Los tres ejemplos reseñados atestiguan los pasos dados por el arte burgalés en las obras promovidas en el siglo XV en su catedral por tres de sus personajes más relevantes, la novedad que suponen las de Cartagena y la continuidad de las de Acuña y el Condestable. Curiosamente, todos ellos están próximos al arte propiciado por la monarquía, si bien son los gustos de los reyes los que han cambiado. Mientras Juan II se abre a lo nuevo, el arte nórdico, los Reyes Católicos, hasta que muere Isabel en 1504, se mantienen fieles a él, cuando ya otros miran hacia Italia de forma decidida. Y en ello, aparte de sus gustos personales, podría verse también un reflejo de ese «nacionalismo», que se manifiesta en las obras literarias y del que hace gala Nebrija. Además, como ya hemos señalado antes, coinciden asimismo en la posición elevada de su escala social, lo que, unido al hecho de que las obras a que nos hemos referido se hacen con destino a la sede burgalesa, justifica el que se elija a los maestros más afamados para llevarlas a término, aunque esos mismos patronos no lo hagan en otras costeadas por ellos, como nos consta de Don Alonso de Cartagena.

49 De forma similar sucederá el 10 de Septiembre de 1494, muerto ya Don Pedro, en que ellos, con maestre Simón y otros canteros, irán a mirar la forma y cómo podría hacer la sacristía de la capilla «sin mucho perjuicio de la iglesia e que la condesa sea servida» (A.C. Burgos, Reg. 30, fols. 295-6). Al día siguiente (*ib.*, fol. 296) los miembros del cabildo y Simón de Colonia confirman «que el lugar que se señala para la dicha sacristía no pone en perjuicio la capilla de Santiago ni a su edificio», por tal razón se le concede la licencia.

50 Villacampa. *La capilla del Condestable en la catedral de Burgos*, «A.E.A. y A.», 1928, pp. 25-26.

51 Según recoge López Mata (*ob. cit.*, 1966, p. 232), el cadáver del Condestable se trasladó desde el coro a la capilla el 27 de Febrero de 1495.

52 Véase para ello, Villacampa, *art. cit.*, 1928, pp. 25-44, López Mata, *ob. cit.*, 1966, pp. 227-261 y Cadiñanos, *Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los Condestables*, «A.E.A.», 1983, p. 341 y ss.

53 Yarza. *La Edad Media*. Alhambra, 1980, p. 400.

LEYENDA Y REALIDAD DEL PATRONAZGO REGIO EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ABULENSE DE LOS SIGLOS XII Y XIII

M.^a Margarita Vila Da Vila

Universidad de Santiago

La ciudad de Ávila fue repoblada tras la conquista de Toledo, entre 1087 y 1090, por orden de Alfonso VI y bajo la supervisión de su yerno el Conde de Borgoña¹. Tal circunstancia, aun siendo análoga a las que concurrieron en las repoblaciones de Salamanca y Segovia, fue puesta de relieve en una obra redactada a mediados del siglo XIII: *La Crónica de la Población de Ávila*. Comienza ésta indicando los orígenes de los pobladores y sus lugares de asentamiento, sin aludir en ningún momento a las empresas constructivas y artísticas que hubieron de emprender los colonos. Fueron cronistas muy posteriores quienes, intentando magnificar la gesta repobladora, atribuyeron al patrocinio regio la realización de la catedral y las murallas, asignándole una cronología que, pese a resultar infundada, ha gozado de un innecesario predicamento hasta la fecha².

Los pobladores, repartidos en *collaciones* según su procedencia, tuvieron como primera preocupación la defensa eficaz de la ciudad contra eventuales *razzias* musulmanas³. El instrumento y plasmación física de tal defensa fue la muralla, para cuya construcción tuvieron la fortuna de contar con los restos de la antigua cerca romana⁴.

La presencia de sus sillares graníticos, visibles hoy en puntos del frente oriental de la muralla, hizo creer a los cronistas del siglo XVII que ésta había sido levantada en el corto espacio de nueve años (Fig. 1). Tan rápida ejecución fue achacada al abundante material que ofrecían los vestigios de la anterior y a la mano de obra, igualmente copiosa, que pobladores y esclavos musulmanes habrían aportado. El deseo de conferir a la empresa repobladora el mayor lustre posible, les hizo situar los inicios de su construcción en el 1090, auspicados los trabajos por el interés diligente del conde de Borgoña y Alfonso VI. Pero, como si el patrocinio regio no bastase para dar cuenta de la magnitud de la obra realizada, la dirección del proyecto se imputó a

- 1 Sobre la repoblación de Ávila, véase A. Barrios, *Estructuras agrarias y de poder en Castilla: El ejemplo de Ávila (1085-1320)*, Ávila, 1983, pp. 127-136 y 173-188; J. Belmonte, *La ciudad de Ávila. Estudio Histórico*, Ávila, 1986, pp. 63-78; E. Portela, «Del Duero al Tajo», en J. A. García de Cortázar y otros, *Organización Social del espacio en la España medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Madrid, 1985, pp. 85-122; J. Gautier-Dalché, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1979, y S. de Moxó, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, 1979, pp. 207-208.
- 2 *La Crónica de la población de Ávila* ha llegado a nosotros a través de copias posteriores conservadas en la B. Nac. y en la R. Ac. de la H.³, habiendo sido objeto de varias ediciones por parte de J. de Foronda «Crónica inédita de Ávila», *Boletín de la R. Academia de la H.³*, LXIII, 1913, pp. 110-143; M. Gómez-Moreno, «La Crónica de la población de Ávila: antecedentes», *B. R. Ac.H.³*, CXIII, 1943, pp. 11-56, y A. Hernández, *Crónica de la población de Ávila*, Valencia, 1966. También se ha ocupado de ella R. Blasco, «Más notas sobre una crónica», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, n.º 2, 1954, pp. 527-532.
- 3 A las obras citadas, añádase E. Tejero, *Toponimia de Ávila*, Ávila, 1983, pp. 24-28; J. Villar, «Organización espacial y paisaje arquitectónico en la ciudad medieval. Una aportación geográfica a la historia del urbanismo abulenses», *Cuadernos abulenses*, n.º 1, pp. 69-89; J. Belmonte, *Ibid.*, pp. 78-93; M.^a del C. Carlé y cols. «La ciudad y su contorno en León y Castilla (siglos X-XIII)», *Anuario de Estudios Medievales*, VIII, 1972-73, pp. 69-104. Con respecto a las preocupaciones defensivas y guerreras de los pobladores, véase J. M.^a Lacarra, «Les villes-frontière dans l'Espagne des XI^e et XII^e siècles», *Le Moyen Age*, LXIX, 1963, pp. 205-222 (205, 221) y E. Lourie, «A Society organized for War: Medieval Spain», *Past and Present*, n.º 35, 1966, pp. 54-76.
- 4 F. Bordejé, *Las murallas de Ávila*, Madrid, 1935; E. Rodríguez Almeida, *Ávila romana*, Ávila, 1980; C. L. López, «Las murallas de Ávila», *Guía del Románico de Ávila y primer mudéjar de la Moraña*, Ávila, 1982, pp. 23-44, y J. A. Ceán Bermúdez, *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España*, Madrid, 1832, p. 397.

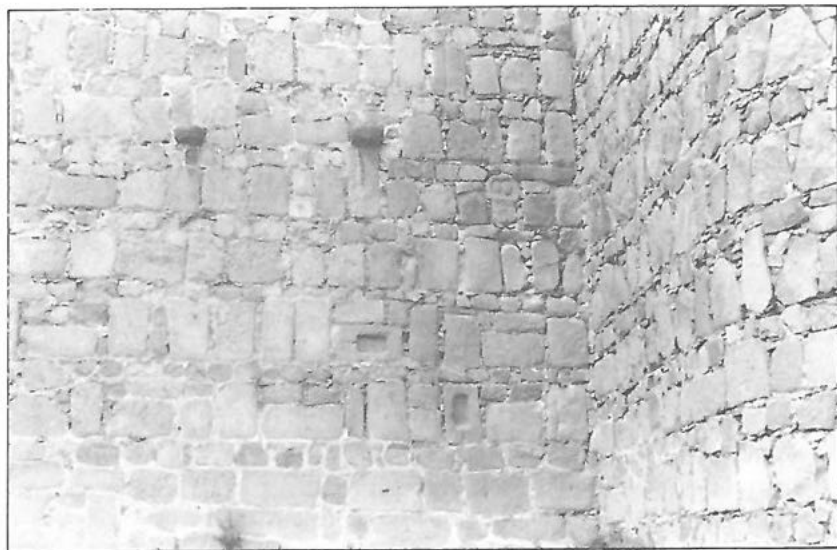


Figura 1. Murallas de Ávila, lienzo NO. (Restos romanos)

«Casandro maestre de Geometría, Romano, e a Florín de Pituenga, maestre Francés»⁵. Y es que Ariz, uno de los forjadores de la leyenda abulense en el siglo XVII, partiendo de la escueta *Crónica de la población de Ávila* o de alguna otra versión de la misma, y buscando el engrandecimiento de la ciudad al tiempo que halagar el orgullo de sus distintos linajes, dio lugar a una obra cuyo trasnochado tufo a novela de caballería resulta digno de la sátira cervantina⁶.

El mismo autor indica que fue el propio conde quien cuidó de hacer llegar a tales arquitectos, poniéndolos al frente de otros muchos maestros «de Geometría» procedentes de Vizcaya, León y otras comarcas. Con ellos, habrían trabajado cada día más de ochocientos hombres en los frentes oriental y septentrional de la muralla⁷. La existencia de tales arquitectos ya fue puesta en duda en el siglo pasado por autores como Llaguno y Amirola, Ceán Bermúdez, Caveda y Nava, Lampérez, Ponz, o Mariátegui⁸. Sin embargo, la fuerza de tal tradición prevaleció, y tanto en la bibliografía española como en la extranjera hallamos su eco, bien para aceptarla sin reservas o para rechazarla razonadamente⁹.

Habida cuenta del carácter totalmente legendario de la narración en que tales nombres se insertan, se hace casi innecesario demostrar la naturaleza apócrifa de dichos «maestres». Nada en la documentación medieval

- 5 El más célebre de tales cronistas es el benedictino L. Ariz, autor de la *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, Alcalá, 1607 (ed. facs. Ávila, 1978), p. 142. Muy similares a ésta son las dos versiones redactadas por mandato del Regidor de Ávila D. L. Pacheco en Ávila (1600) y en Baeza (1607), bajo el título de *Crónica de Ávila*. Seguidores de la obra de Ariz son G. González Dávila, *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia Apostólica de Ávila y vida de sus hombres ilustres*, Madrid 1645 (ed. facs. Ávila, 1981) y B. Fernández Valencia, *Historia y grandezas del Insigne Templo, Fundación milagrosa, Basílica sagrada y célebre Santuario de los Santos Mártires hermanos S. Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta*, Ávila, 1676 (ms. de la R. Ac. de la H.^a copiado en el siglo XIX por J. Clímaco).
- 6 Téngase en cuenta que la primera edición del *Quijote* (Madrid, 1605) es estrictamente contemporánea de la obra de Ariz y que Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la novela*, Madrid, 1946, II, pp. 157-158) llegó a tachar a Ariz de «indigno y fabuloso cronista» y su obra de «monstruosa, que en sus dos primeras partes puede competir con el más estupendo de los libros de caballerías».
- 7 L. Ariz, *Ibid.*, p. 142. Los mismos datos se repiten en los manuscritos elaborados por orden de D. L. Pacheco.
- 8 E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración (Ilustrados y acrecentados con notas, adiciones y documentos por D. J. A. Ceán-Bermúdez)*, Madrid, 1829, I, pp. 17-19; J. Caveda y Nava, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, pp. 176-178; V. Lampérez, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, Madrid, 1930, III, p.25, y J. Bordejé, *Ibid.*, p. 32.
- 9 Los detalles proporcionados por la Historia legendaria de la repoblación de la ciudad, tal como aparecen recogidos en la obra de B. Fernández Valencia, fueron aceptados por el restaurador de San Vicente E. M.^a Repullés (*La basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*, Madrid, 1894, p. 30) sin crítica alguna. Dicha tradición es seguida por *Monumentos españoles*, Madrid, 1985 (reedición), p. 45; J. Gudiol-J. A. Gaya, *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae*, V, Madrid, 1948, p. 317, y F. de las Heras, *La catedral de Ávila*, Ávila, 1981, p. 7. Publicaciones extranjeras que se hacen eco de ella son las de E.A. Gutkind, *Urban development in Southern Europe: Spain and Portugal*, N. York, 1967, III, pp. 376-378, y la de I. Svanberg, *Master Mason*, Estocolmo, 1983, pp. 8-9.

abulense justifica su presencia, probablemente debida al espíritu renacentista, aunque teñido por un lenguaje anacrónico y medievalizante, con que los cronistas del XVII recrearon los pormenores de la población. El origen atribuido a los directores de las obras quizá pretendiese enaltecer la construcción, considerándola fruto de un ingenio superior al de los maestros autóctonos: Se habla de un arquitecto romano y de otro francés, como el conde don Raimundo. Por otra parte, la insistencia de los cronistas en señalar que los citados arquitectos eran expertos maestros de «Geometría», aun evocando a Vitruvio y a Diego de Sagredo y sus *Medidas del Romano*, pudo estar motivada por su familiaridad con tradiciones medievales. Según éstas, el buen arquitecto descolla entre los restantes artesanos por sus conocimientos de geometría, arte que, tal como señaló Villard de Honnecourt, «rige y enseña... el sistema de representación y del dibujo»¹⁰. El ejemplo proporcionado por la construcción de catedral de Salamanca, cuya documentación da cuenta del número de maestros que trabajaron en ella y de las ventajas fiscales que obtuvieron de Alfonso VII, o la asimilación con las obras realizadas en la catedral y murallas de Ávila justamente un siglo después de la cronología que les atribuyen los cronistas, pudieron haber contribuido también a la gestación de tal leyenda¹¹.

Con respecto a la antigua catedral abulense, las circunstancias en las que Ariz y los restantes cronistas envuelven su construcción, son semejantes. Se dice que su fábrica fue comenzada «por mandado del señor Rey don Alonso» en el 1091 y acabada por el «maestre Alvar García, de Estella de Nauarra». El conde de Borgoña es presentado como una especie de administrador de las obras, mostrándole ocupado en el aprovisionamiento de material y mano de obra. El número de operarios estimado por las crónicas no puede ser más exagerado, por cierto: mientras que en la catedral de Santiago trabajaban por esas mismas fechas unos cincuenta canteros a las órdenes de Bernardo el Viejo y Roberto, en la de Ávila «sobrepajauan de mil», según se cuenta¹².

A diferencia de lo ocurrido con las murallas, tal leyenda apenas ha dejado huella en la bibliografía del arte medieval hispano. Sin embargo, y al margen de su atribución al apócrifo Alvar García de Estella, sí hubo una catedral del tiempo de don Raimundo. Alfonso VII, su hijo, en un documento redactado entre 1130 y 1135, da cuenta de ella, elogiándola como *nobiliter aedificata*¹³. Se trata, pues, del primer caso auténtico de patronazgo regio en el arte abulense. Pero, aun estando atestiguados el monumento y su patrono, la ausencia de vestigios impide determinar la estructura arquitectónica del mismo. Posiblemente su planta respondiese al modelo más común entre las iglesias del llamado «románico dinástico» peninsular: basilical y de cabecera triconque¹⁴.

El mismo Alfonso VII continuó favoreciendo a la institución catedralicia con donaciones de importancia, como la cesión, entre 1142 y 1144, de parte de las tierras y la décima parte de las rentas, portazgos, tiendas,

10 Véase, M. Vitruvio Pollion, *Los diez libros de Arquitectura* (Trad. J. Ortiz), Madrid, 1787 (ed. facs., Oviedo, 1974), pp. 2-8; Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Introducción de F. Marías y A. Bustamente), Madrid, 1986; M. O. Terrenoire, «Villard de Honnecourt, culture savante, culture orale?», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. I: Les hommes* (Rennes, 2-6 mai, 1983), Paris 1986, pp. 163-181, y J. Yarla et al., *Arte Medieval. II. Románico y Gótico*, Barcelona, 1982, pp. 285-289.

11 L. Ariz, *Ibid.*, pp. 142-143. Acerca de la catedral de Salamanca, véase H. Pradaliér, *La Sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, Toulouse, 1978, I, pp. 5-38; J. Gudiol-J. A. Gaya, *Ibid.*, p. 267, y A. Vinayo, *L'ancien royaume de Leon roman*, La Pierre-que-Vire, 1972, pp. 343-344. (Cf. Arch. Cat. Salamanca, Caj. 16, leg. 2, n.º 27).

12 L. Ariz, *Ibid.*, p. 143. Las campañas constructivas de la catedral compostelana han sido estudiadas por S. Moralejo en «Le lieu saint: le tombeau et les basiliques médiévales», pp. 41-52, en *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Europalia, 85, Gante, 1985, y en «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», en K. J. Conant, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, pp. 221-236 (227-228) e *Ibid.*, pp. 195-196 (Conant).

13 A. Barrios, *La catedral de Ávila en la Edad Media: Estructura sociojurídica y económica (Hipótesis y problemas)*, Ávila, 1983, pp. 101-102 (A.H.N. Secc. Clero, Pergam., Carp. 18, n.º 1). Prácticamente todos los autores que se han ocupado de la arquitectura de la catedral se han hecho eco de tal documento, p. ej., M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983, p. 65, y E. Rodríguez Almedia, *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la catedral de Ávila*, Ávila, 1974, pp. 9-11. He de advertir, no obstante, que recientemente tanto el prof. A. Barrios, como F. López Alsina, han manifestado serias dudas acerca de la veracidad de tal documento.

14 Rodríguez Almedia (*Ibid.*, pp. 10-11) supone para tal catedral una planta semejante a la de Jaca, con tres naves sin transepto y una torre al occidente. K. J. Conant («Two Drawings of the Cathedral of Avila», *Art Bulletin*, VIII, n.º 4, 1926, pp. 190-193), por su parte, aboga por una planta de cabecera triabsidal y dimensiones similares a las de San Vicente. Es difícil decidirse acerca del tipo de transepto que pudo haber tenido tal catedral; en principio, nos inclinamos por el no saliente, ya que San Isidoro de León —iglesia inspiradora de la planta de San Vicente— no dispuso de tal elemento hasta su última campaña constructiva, ya dentro del siglo XII. Pero, habida cuenta de que el conde de Borgoña hubo de conocer el proyecto del transepto de la catedral de Santiago —recuérdese que fue nombrado Conde de Galicia por Alfonso VI y que tuvo como administrador y secretario a Diego Gelmírez—, también cabría la posibilidad de que D. Raimundo, promotor de la catedral abulense, hubiese sugerido tal modelo.

multas y del pecho anual de los judíos que la Corona poseía en Ávila¹⁵. No parece que tales donaciones estuvieran destinadas a financiar obras en la catedral, sino a incrementar su nascente patrimonio. Por esos mismos años se registran una serie de mandas de particulares que solicitan ser sepultados en ella, sin aludir en ningún caso a su fábrica¹⁶.

Otro, sin duda, fue el sentido de la cesión efectuada por Alfonso VIII en 1176. La cuantía de las rentas otorgadas asciende a un tercio de las correspondientes al monarca, haciéndosela extensible al quinto real, anteriormente inviolado. Como ya señaló J. González, hubo de estar destinada a fomentar las obras de la nueva catedral; gesto éste precedido por la confirmación regia en 1175 de las donaciones efectuadas por los clérigos abulenses¹⁷. Son los primeros indicios de una empresa constructiva que iba a desarrollarse en Ávila desde entonces hasta comienzos del siglo XIV¹⁸.

A diferencia de lo ocurrido con la catedral vieja de Salamanca, no hay ninguna mención directa «ad opus» o «ad fabricam» en las donaciones efectuadas por el rey a la catedral. No obstante, a través de una permuta de heredades establecida por Alfonso VIII con la catedral abulense, conocemos el nombre del maestro que estuvo al frente de las obras hasta poco antes de 1192. En el documento el monarca cede a la catedral las propiedades que «Fruchel, magister operis in cathedrali ecclesie, possedit dum uiuerit», a cambio de unas heredades en Toledo compradas a Tello Pérez de Meneses¹⁹. Aunque en dicha escritura no se manifieste de un modo explícito el mecenazgo real, hay sobradas razones para entender que éste se produjo y hubo de ser muy atento. Prueba de ello es que las propiedades cedidas por Alfonso VIII, le habían sido entregadas por el propio Fruchel, quien había nombrado al monarca heredero suyo (Fig. 2).

El que Fruchel ya estuviese muerto en 1192, confirma la suposición de que las obras en la catedral hubieron de comenzar hacia 1176, como indicamos. Con todo, acaso el mayor interés del documento esté en la información que proporciona acerca de las cordiales relaciones mantenidas entre Fruchel y Alfonso VIII. Éstas sitúan a la empresa constructiva abulense en un plano bastante similar a la de la catedral de Santiago en esa misma época. Si Fruchel adoptó al monarca como heredero, podemos suponer que, aparte de que se tratase de un artesano extranjero sin herederos directos en el país, habría recibido parte de tales heredades del propio rey anteriormente. Resulta inevitable, en tales circunstancias, evocar lo acontecido entre Fernando II y el maestro Mateo en 1168²⁰. Quizás incluso hubiera un cierto deseo de emulación hacia tal mecenazgo por parte de Alfonso VIII, sobrino y rival político del rey leonés²¹. Si la terminación de la catedral compostelana fue la gran empresa artística de Fernando II, bajo el gobierno del rey castellano se emprendieron o continuaron los trabajos en las catedrales de Ávila, Segovia, Palencia o Soria²². Pero la lealtad mostrada por los abulenses hacia su persona y la propia magnitud y novedad de la obra emprendida en Ávila, hacen pensar en un trato muy especial para la de esta ciudad²³.

15 A. Barrios, *La catedral...*, pp. 99-100 (Arch. Cat. Ávila, Secc. Doc. n.º 2); id., *Documentación medieval de la catedral de Ávila*, Ávila, 1981, pp. 4-7 (B. Nac. Secc. Ms. n.º 712, y A. H. N. Secc. Clero, Perg. Carp. 18, n.º 4), y F. de las Heras, *La Catedral de Ávila*, Ávila, 1981, pp. 9-11.

16 A. Barrios, *Documentación...*, pp. 7-11 (doc. 6, 8, 11).

17 J. González, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, II, p. 401, doc. 241 (A. H. N., Secc. Clero, Perg. Carp. 18, n.º 4, 2.ª parte: «...dono... ecclesie Sti. Saluatoris de Auila... terciam partem integram de omnibus regalibus Auile redditibus, de quintis, uidelicet, et portagiis, de homicidiis et calumpnis, de monetis, et tendis, et de omni marzago et uedinazgo iudeorum, et de omnibus etiam illis que ibi ad regale ius spectare noscuntur vel nosci poterunt, ... iure hereditario habendam et... in perpetuum, et de molendis, similiter, terciam partem integram vobis dono et semper...»; J. González, *Ibid.* I, pp. 645-647 (doc. de 1175).

18 M. Gómez-Moreno, *Catálogo...*, I, pp. 65-89; E. Rodríguez Almeida, *Ensayo sobre la evolución...*, y F. de las Heras, *La catedral de Ávila*.

19 J. González, *El reino de Castilla...*, III, pp. 38-40, doc. n.º 582, y A. Barrios, *La catedral de Ávila...*, pp. 107-108: «...dono... Sancti Saluatoris ecclesie abulensi... hereditates quas Fruchel magister operis in cathedrali ecclesia possedit dum viveret, quas ego de iure assilationis adquisiui, cum ipse me in filium adoptauerit. Prædictas quidem hereditates vobis iure hereditario habendas et irrevocabiler possidendas concedo concambium pro hereditatis vestris quas in Toletto habetis...».

20 La donación de Fernando II a maestro Mateo fue recogida por E. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos...*, I, p. 33. La comparación entre la situación de los dos arquitectos y sus respectivos mecenas ya fue planteada por M. Gómez-Moreno, *Catálogo...*, I, pp. 67-76.

21 De las desavenencias mantenidas entre Alfonso VIII y Fernando II, que pretendió ejercer como tutor suyo en su minoridad, se hicieron eco, entre otros, Gonzalo de Ayora, *Epítlogo de algunas cosas dignas de memoria, pertenecientes a la Ilustre e muy Noble e muy Magnífica... Ciudad de Ávila*, Ávila, 1519 (ed. A. del Riego, Madrid, 1851, p. 26: «...quando el rey don Sancho, el deseado, fallesció, dexó al principe don Alfonso..., su primogénito, muy niño, y teníanle en Soria y queríanle entregar algunos grandes al rey don Fernando de León, su tío, que desseaua mucho apoderarse dél, y con él de todo el reyno de Castilla...», y L. Ariz, *Ibid.*, pp. 239-248. Es muy posible que tal episodio contribuyese a inspirar la leyenda referente a Alfonso Raimundez y su padrastró Alfonso de Aragón.

22 J. González, *El reino de Castilla...*, I, pp. 644-646 y 657-659.

23 Así, en un documento de 1181 el rey dice: «dono... uobis uniuerso Concilio de Auila, ... propter multos labores quos inueni in guerris meis diucius sustinuistis, et propter inmensam fidelitatem quan in nobis asidue inueni...» (J. González, *Ibid.*, II, pp. 628-631).

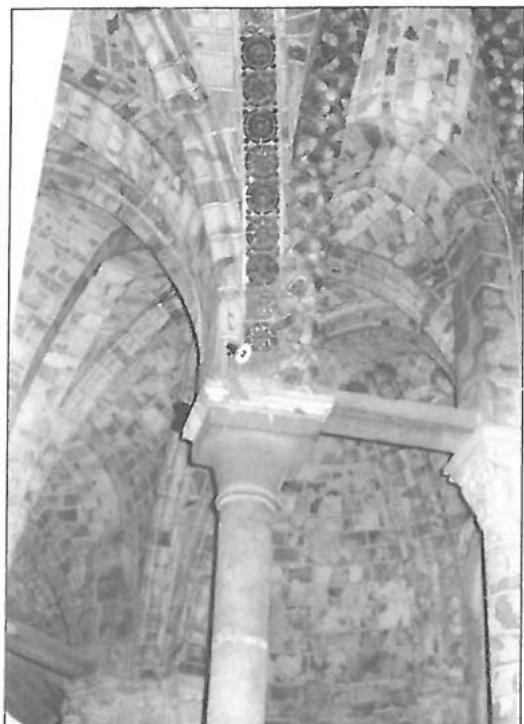


Figura 2. Catedral de Ávila. Giroa.

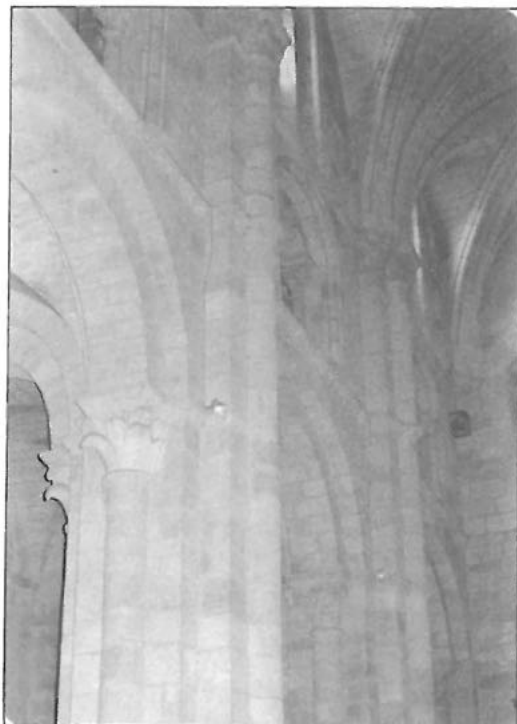


Figura 3. San Vicente de Ávila. Nave central.

La atención concitada por Ávila en el ánimo de Alfonso VIII no se redujo a la fábrica catedralicia. Al margen del interés que éste pudo demostrar por la marcha de los trabajos en la iglesia de San Vicente, tuvo una intervención decisiva en la construcción de las actuales murallas de la ciudad. Por un documento fechado el 5 de marzo de 1193, sabemos que el rey eximió del quinto real a las milicias abulenses a fin de que «fiducia fundantur opida et turres fortissime ut, cum ad summum lapide et consumacionis gloriam Deo dante peruenerint, ab inimicorum incursibus ipsorum presidio laboris participes defendantur»²⁴. Se trata del primer testimonio conocido acerca de la erección de las murallas. Curiosamente, ha pasado inadvertido por cuantos se han venido ocupando de las defensas abulenses. Demuestra lo gratuito de las afirmaciones de quienes sostienen que las murallas son obra de la etapa repobladora y contribuye a precisar la cronología asignada por quienes las consideran realizadas en la segunda mitad del siglo XII, como L. Torres Balbás, J. Yarza o J. L. Gutiérrez²⁵.

El carácter tardío de las murallas de Ávila no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que las de Salamanca deciden construirse en 1147 y que bajo el reinado de Alfonso VIII se reconstruyen o amplían las de León, Palencia, Zamora, Plasencia y Atienza²⁶. Estas últimas, en particular, ofrecen ciertas semejanzas

²⁴ J. González, *Ibid.*, III, pp. 87-90, doc. 612 (B. Nac. ms. 834).

²⁵ L. Torres Balbás, *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1954, pp. 37-38; J. Yarza, *H.ª del Arte Hispánico. II. Arte Medieval*, Madrid, 1978, p. 157; J. L. Gutiérrez, *Las iglesias románicas de Ávila*, Ávila, 1982, pp. 20-23; F. Chueca, *H.ª de la Arquitectura española*, Madrid, 1965, p. 217; X. Barral y otros, *Les Royaumes d'Occidente*, Paris, 1983, p. 385. E. Kubach y H. Bloch (*L'art roman des débuts à son apogée*, Paris, 1966, p. 34), comparan los muros de Ávila a los de los Hohenstaufen en Colonia o los góticos de Nürenberg o Carcassonne. Entre los partidarios de una cronología temprana se cuentan J. Nicolás de Melgar, *Guía descriptiva de Ávila y sus monumentos*, Ávila, 1922, pp. 25-27; S. Alcolea, *Ávila monumental*, Madrid, 1952, p. 8, y M. Gómez-Moreno, *Catálogo...*, I, pp. 59-64.

²⁶ H. Pradaliér, *La Sculpture...*, p. 9. Pertenecen a la misma cronología que las abulenses la cerca del burgo nuevo de León (B. Ruano, «Las murallas y cercas de la ciudad de León durante la Edad Media», *León medieval*, León, 1978, p. 33, figs. 7-8) y la restauración de las de Palencia (A. Represa, «Palencia: Breve análisis de su formación urbana durante los siglos XI-XIII», en *La España medieval*, Madrid, 1980, pp. 385-398: en una concordia celebrada en 1190 se estipulan las condiciones de trabajo «in opere murorum»).



Figura 4. San Vicente de Ávila. Pilar correspondiente a la intersección del transepto sur con el primer tramo de la nave lateral meridional.



Figura 5. San Vicente de Ávila. Ventana del cimborrio.

estructurales con las abulenses²⁷. La data de 1193 parece corresponder a un momento bastante avanzado de las obras. En confirmaciones posteriores del documento de concesión de términos en el que se alude a ellas, ya no se las menciona, pese a continuar los caballeros abulenses exentos del pago del quinto real. Pero, además, tal fecha indica que las obras fueron contemporáneas a la realización de la cabecera en la nueva catedral. Así, y con un siglo de posterioridad, se establece un curioso paralelismo entre lo relatado por las crónicas del XVII respecto a la catedral y las murallas y lo que realmente aconteció, puesto que ambas empresas constructivas estaban en marcha en el último tercio del siglo XII.

Una tercera construcción beneficiada por el patronazgo regio fue la iglesia de San Vicente, sin duda por alzarse sobre el *martyrium* de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta²⁸. Carecemos de información acerca de sus primeras etapas constructivas, pero sería de esperar que al tiempo que Alfonso VIII se ocupaba de la catedral, interviniese a favor de esta otra iglesia. La comunidad de soluciones estructurales adoptadas en los abovedamientos de ambos monumentos, ha hecho que se les considerase obra de ese Fruchel testador en favor

27 El recinto superior de las murallas de Atienza, levantado durante los reinados de Alfonso VII y Alfonso VIII, presenta similitudes de aparejo con las abulense (B. Pavón, *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1984, pp. 65-67, láms. LXXIV, b y LXXVII, a), y algo semejante ocurre con las de Plasencia, «erigidas bajo Alfonso VIII» y a las que Gómez-Moreno, por la temprana cronología que asignaba a las abulenses, consideraba inspiradas en éstas (M. Gómez-Moreno, *Catálogo...* I, p. 61, y II, fots. 9-13). Dicho autor también encuentra analogías entre la parte de la barriada oriental de las murallas de Zamora, realizada en torno al siglo XIII, y las de Ávila (Cf. M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927, I, p. 87).

28 Sobre el *martyrium* de San Vicente y sus hermanas, véase E. Rodríguez Almeida, «La primitiva memoria martirial de los santos Vicente, Sabina y Cristeta», *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Ravenna, 1962, pp. 781-797.

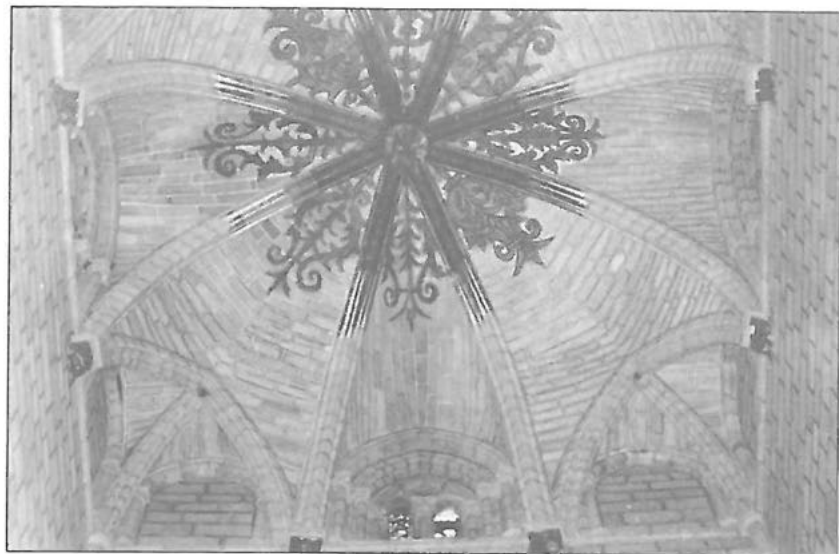


Figura 6. Cimborrio de San Vicente de Ávila.

de Alfonso VIII²⁹ (Fig. 3). Pero, además, es posible que, como sugiere S. Moralejo, la ausencia de mención a los mártires abulenses en el monasterio de Arlanza desde 1175, esté motivada por una cierta presión regia en beneficio de la iglesia que, supuestamente, albergaba sus restos en Ávila³⁰. La realización del cenotafio de San Vicente por esas mismas fechas quizá se hubiera proyectado para convencer a los fieles de que las reliquias permanecían allí. Dada la azarosa pervivencia de tales restos, no sería extraño que la iglesia abulense estuviera interesada en silenciar su presencia en un monasterio ajeno a la ciudad. Es posible, incluso, que el rey junto con el obispo de Ávila obtuviese la devolución de parte de las reliquias, que todavía en el siglo XVII se guardaban en Arlanza³¹. Son especulaciones nuestras: como indicamos, no poseemos documentación respecto a la construcción del templo hasta un siglo después, bajo el reinado de Alfonso X.

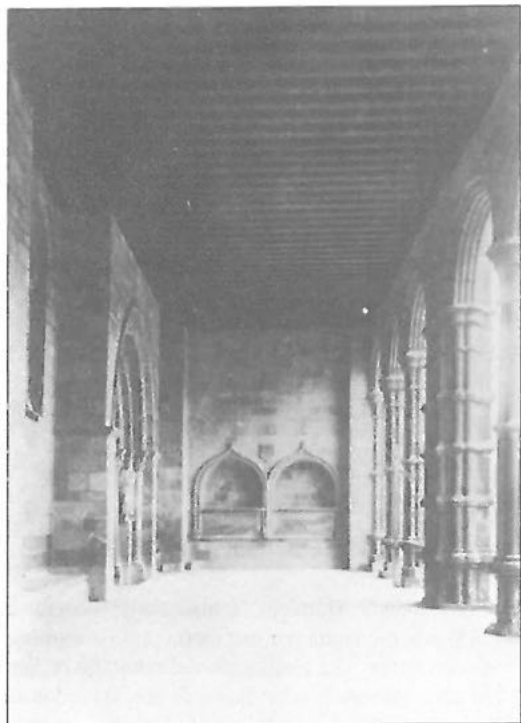
La tradición abulense atribuye a Fernando III la reconstrucción del templo³². Se trata, sin embargo, de una confusión entre esa persona y la de su homónimo bisnieto Fernando IV. Ni el contenido del documento que se imputa al rey santo —que tiene como objeto atender al servicio litúrgico mediante el nombramiento de ocho mozos

29 La intervención de Fruchel en las obras de San Vicente ha sido planteada, entre otros, por M. Gómez-Moreno, *Catálogo... de Ávila*, I, pp. 66-67 y 140-141 (sólo como arquitecto y distinto al llamado por él «maestro de San Vicente», autor de las esculturas del pórtico occidental y del cenotafio); S. Alcolea, *Ávila...*, pp. 91-92; J. González, *Ibid.*, I, pp. 647-648, y J. L. Gutiérrez, *Ibid.*, pp. 82-83. E. Lambert, aunque no llega a identificar a Fruchel con el responsable del abovedamiento de San Vicente, señala las analogías entre la catedral y la citada iglesia (E. Lambert, «L'architecture bourguignonne et la Cathédrale d'Ávila», *Bulletin monumental*, LXXXIII, 1924, pp. 263-292).

30 Tal observación me ha sido hecha por el prof. Moralejo, a quien desde aquí doy las gracias. La documentación a que aludo es recogida por L. Serrano en el *Cartulario de San Pedro de Arlanza*, Madrid, 1925, pp. 126-128 (donación de Fernando I en 1062: primera mención a los mártires en Arlanza) 144-147, 155-156, 197-200, 204-208, 216-224 (donaciones reales desde Fernando I hasta Alfonso VIII). En una confirmación de Alfonso VIII en 1214 a una donación de Fernando I se los vuelve a mencionar (pp. 254-256), al igual que en un documento redactado al día siguiente (4 de junio de 1214, pp. 256-257), pero se trata de un hecho aislado y quizá motivado por el manejo de documentos antiguos que mantenían tal advocación. Con todo, hemos de señalar que la ausencia de mención a los mártires abulenses coincide con la de las restantes advocaciones que tuvo el monasterio en la Edad Media además de la de San Pedro, que es la que permanece siempre.

31 Del traslado de las reliquias a Arlanza y de su presencia en el monasterio hasta el siglo XVII, al menos, se han ocupado A. de Yepes, *Crónica General de la Orden de San Benito*, Valladolid, 1617, VI, pp. 208-212 y 474-479 (doc. XXIX) y F. de las Heras, *La iglesia de San Vicente de Ávila. Memorias de un templo cristiano*, Ávila, 1971, pp. 63-79.

32 L. Ariz, *Ibid.*, pp. 65 y 77, se contradice y manifiesta la poca solidez de esta atribución cuando primero fecha la donación en 1252 y luego en 1243. La han defendido, aunque sin haber visto el presunto documento, G. González Dávila, *Teatro eclesiástico...*, p. 228, y todos cuantos se ocuparon de la iglesia hasta la actualidad, p. ej., A. Hernández Callejo, *Memoria histórico-descriptiva sobre la basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Ávila*, Madrid, 1849, pp. 26-27; E. M.^a Repullés, *Ibid.*, p. 33; M. Gómez-Moreno, *Catálogo...*, I, p. 140; F. de las Heras, *La iglesia...*, p. 42; J. L. Gutiérrez, *Las iglesias románicas*, p. 84, y E. Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985, p. 49.



Figuras 7 y 8. San Vicente de Ávila. Pórtico meridional. (Cliché M. Gómez-Moreno, Catálogo... Ávila, t. I).

de coro y que en ningún momento alude al mal estado del templo—, ni las menciones que en el citado documento se hacen al padre y abuelo del rey en cuestión —llamados Sancho y Alfonso—, podrían referirse a Fernando III³³.

El tenor de la donación efectuada por Alfonso X en 1279 es muy distinto. En ella el rey cede a la iglesia de San Vicente las tercias que percibía por la misma iglesia y por la Puebla de Arañuelo. Con tales recursos financieros pretendía que se reparase la fábrica del templo, a la que había encontrado «malparada en muchas demaneras» en una reciente visita³⁴. Sin embargo, sus disposiciones tardaron en ponerse en práctica. Poco después de la fecha apuntada el mismo monarca tuvo que reiterar su voluntad de que se recaudasen las tercias en los lugares dispuestos anteriormente³⁵. Los trabajos prosiguieron lentamente hasta el final de la centuria, de tal modo que Sancho IV se ve obligado a otorgar las mismas tercias «para la obra de Sant Vicent fasta que sea acabada»³⁶. Bajo su gobierno parecen haberse concluido los arreglos, que a nuestro entender se centraron en

33 He dedicado una especial atención a tales documentos en M. Vila da Vila, «Acerca de la cronología del románico abulense: crítica de las fuentes documentales y literarias», *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago, 1987, II, pp. 561-570 (espec. 567-570).

34 F. de las Heras, *Ibid.*, p. 46: «Bien sabedes, que quando yo fui en Abila, que fui a la Yglesia de Sn.Vicente, e fallela mal parada en muchas demaneras. E yo por saber de facer servicio de Dios e a Sant Vicente, e bien merced a vos el Concejo, tove por bien sin los cinco mil mrs. de la moneda de la guerra, que antes havia dado del servicio de la Puebla de Arañuelo, que oviese demas para que se acabase esta labor, las mis tercias que yo he en Sant Vicente e en esta Puebla sobredicha, fasta que fuese acabada...». Con respecto al Campo de Arañuelo, se conocen otros dos documentos de Alfonso X, fechados en 1268 y en 1281, en los que el rey ordena a los vecinos de tal lugar que paguen debidamente los diezmos a la Iglesia de Ávila y a su obispo (A. Barrios, *Documentación...*, pp. 84-85 y 94-95. Aunque en ellos no se menciona la iglesia de San Vicente, la negativa de los vecinos a pagar los diezmos coincide con la postura que mantienen en el documento referido a la donación en favor de la basílica martirial).

35 F. de las Heras, *Ibid.*, p. 47.

36 L. Ariz, *Ibid.*, pp. 118 y 268 (documentos de 1290 y 1292: «...A vos Estevan Perez, e a don Aly, e Gusmel, Recaudadores de las rentas del Alcazar de Auila, salud...Fago vos saber de como el Concejo de y de Auila, me embio a dezir, que la Iglesia de S. Vicente DO ES EL SV CUERPO. E DE SANTA SABINA, E SANTA CRISPINA (sic), QUE ES Y EN ÁVILA, que ouo siempre por el fuero viejo cada año para lum'bre. e para la obra, cinquenta maravedis de moneda, en las eminas...») y E. M.^a Repullés, *Ibid.*, p. 112.



Figura 9. Cenotafio de San Vicente de Ávila. Pormenor del judío profanando los cuerpos de los mártires.

la reparación del crucero —al que se dotó de pilares (Fig. 4), ventanales (Fig. 5) y abovedamiento (Fig. 6) góticos—, de los arcos correspondientes al tramo inmediato a éste, en la construcción del pórtico meridional (Fig. 7), a fin de contrarrestar los empujes de las bóvedas de la nave lateral de ese lado, y en la remodelación de su portada, ampliando su luz, eliminando algunos fustes de sus jambas y redistribuyendo las placas relivarias que la decoran³⁷ (Fig. 8).

La donación efectuada por Fernando IV en 1302 —que, como señalamos, fue imputada a Fernando III— tuvo únicamente por objeto conceder a la iglesia ocho mozos de coro. Es posible que la confusión fuese propiciada por el deseo de los cronistas abulenses de acrecentar el prestigio de la ciudad con el halo de santidad que la figura de Fernando III podía conferirle³⁸. En sus crónicas justifican la presunta magnanimidad del rey hacia la basílica por la devoción que, según ellos, éste sentía por la Virgen de la Soterraña, venerada en la misma iglesia de San Vicente³⁹.

A. de Cianca, en 1595, es el responsable de la atribución de tal privilegio a Fernando III⁴⁰. Ningún otro cronista pudo localizar el documento que él afirma haber descubierto, que acaso no fuera más que una carta de Alfonso XI en la que, además de ratificar la donación de Fernando IV, se dispone que San Vicente tenga «otros cinco mozos de coro servidores»⁴¹.

Pese a lo infundado del patronazgo del mencionado monarca, la tradición abulense ha venido dando como cierto que «este sumptuoso [templo de San Vicente] que agora permanece, hizole el Rey don Fernando el Santo con las rentas que para su fabrica situo en las tierras que tenia en la puebla del campo de Aranelo, y Santiago de la Puebla»⁴². Según Fernández Valencia, fue entonces cuando «se hicieron los canes e reparos e

37 M. Gómez-Moreno, *Catálogo...*, I, pp. 139-141, 144 y II, fots. 250-251 y 262 (portada sur), 245-246 (pórtico meridional) y 249 (ciborio); Cf. su abovedamiento con el de la capilla de San Bernabé de la catedral (fots. 31-32). Los arcos y columnas anilladas de las ventanas de tal capilla son comparables a las arcadas del pórtico meridional. El que las basas de los fustes de la Portada meridional, según indica Repullés (*Ibid.*, pp. 63-64) fuesen góticos y de granito —como las ménsulas en que descansa la arquivolta interna— antes de su sustitución por otras neorománicas y en arenisca a mediados del siglo XIX, apoya la hipótesis de que la remodelación de la portada tuvo lugar al construirse el pórtico meridional y en época de Alfonso X o de su hijo. Disentimos, por tanto, de la opinión de F. de las Heras (*Ibid.*, p. 25).

38 L. Ariz, *Ibid.*, p. 65 y pp. 270-271; G. González Dávila, *Ibid.*, fol. 229, y E. M.^a Repullés, *La basílica...*, p. 113.

39 F. de las Heras, *La iglesia...*, p. 42. Tal devoción no tiene ningún fundamento. A Fernando III también se le atribuyó la reparación de San Isidoro de León (A. Marcos Buriel, *Memorias para la vida del Santo Rey Don Fernando*, Madrid, 1800, facs., Barcelona, 1974), pp. 178-181.

40 A. de Cianca, *Historia de la Vida, Invención, Milagros y Translación de San Segundo, primer obispo de Ávila*, Madrid, 1595, fol. 14 rv.

41 E. M.^a Repullés, *La basílica...*, p. 113.

42 A. de Cianca, *Ibid.*, fol. 14 rv.

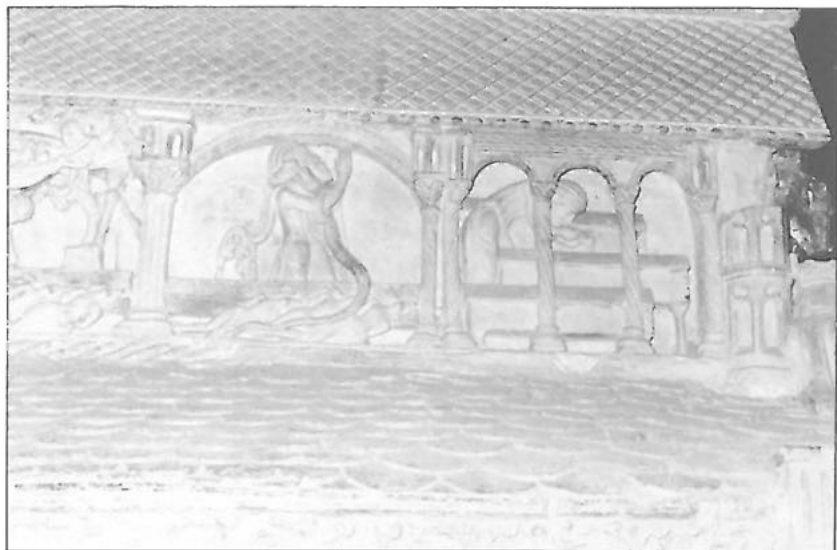


Figura 10. Cenotafio de San Vicente de Ávila.

a) El judío, atacado por la serpiente, implora el perdón divino.

b) El judío sellando uno de los sepulcros de los mártires en el interior de la basílica martirial por él construida.

tejados que hoy se conocen, de distinta fabrica». Excepto tales arreglos, tanto este autor como los restantes cronistas de la ciudad consideraban que la basílica había sido construida en el año 307 por un judío que, tras haber intentado profanar los insepultos cuerpos de los mártires, se había convertido al cristianismo⁴³ (Fig. 9).

El episodio del judío parece haber sido incorporado a la *Passio SS. Vicentii, Sabinae et Christetae* en los últimos años del siglo VII, y está presente, asimismo, en la Misa de los hermanos mártires del *Liber Mozarabicus Sacramentorum*⁴⁴. En la primera se dice que el judío, «honestis sarcophagis sanctorum corpora recondens, basilicam desuper miro opere construxit», y en la segunda que éste «sacrum edificaret in honore Martyrum templum», tal como había prometido⁴⁵.

Los avatares de la historia han querido, pues, que los dos legendarios benefactores del templo apareciesen reunidos en una misma tradición, que hace de Fernando III el restaurador de la basílica construida por el judío. Paradójicamente, los auténticos promotores de su fábrica continúan en el olvido.

De los distintos patronos a los que se ha aludido en este estudio, sólo el judío converso mereció la gloria de una representación alusiva a su mecenazgo. Ésta forma parte de los relieves que narran el martirio de los hermanos en el cenotafio de San Vicente. Lejos de tratarse del escultor labrando un sepulcro —como generalmente se ha supuesto—, el primer promotor del templo de los mártires, y responsable de su enterramiento, es mostrado en el emotivo acto de sellar los sarcófagos, como ya ha señalado S. Moralejo⁴⁶ (Fig. 10). Dicha labor, pese a su humilde apariencia, concuerda perfectamente con el papel que la *Passio* atribuye al judío: mecenas y no autor material de los sepulcros; patrono, no artista.

43 B. Fernández Valencia, *Ibid.*, fols. 462 rv., 463 y 291.

44 *Acta Sanctorum (Octobris)*, XII, 1857, pp. 193-207; M. Férotin, *Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, Paris, 1912, cols. 502-506; M. C. Díaz y Díaz, «Anotaciones para una cronología del pasionario hispánico», *Miscelánea Férotin*, Barcelona, 1965, pp. 515-528, y B. de Gaiffier, «Sub Daciano praeside. Étude de quelques passions espagnoles», *Analecta Bollandiana*, LXXII, fasc. IV, Bruselas, 1954, pp. 378-396.

45 M. Férotin, *Ibid.*, col. 505 y *Acta Sanctorum*, p. 205.

46 S. Moralejo, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX, n.º 3-4, 1985, pp. 395-430 (409-410, fig. 7). Cf. con E. M.ª Repullés, *Ibid.*, pp. 85 y 87-88: aunque considera que el judío está esculpiendo los sepulcros, ya señaló que lo hace «dentro de un templete» y que en los relieves se narra «la fundación del templo». Tal circunstancia es de sumo interés: A diferencia de las restantes escenas de la *passio*, cobijadas sistemáticamente por arcos rebajados o trilobulados, el sepelio de los mártires se localiza en el interior de un templo de estructura basilical que oculta parcialmente la visión del judío y los tres sepulcros. El énfasis puesto en esta arquitectura en miniatura, figurada en un cenotafio que, a su vez, tiene forma de basílica de tres naves, no puede tener otra intención que conmemorar y recordar el primitivo *martyrium* construido a expensas del judío y núcleo, según la tradición, de la actual basílica. Téngase en cuenta, además, que, como señala Repullés (*Ibid.*, p. 45), «no se enterró a nadie dentro del Templo hasta el año 1529, en que sus feligreses ganaron permiso para hacerlo en las naves, pero no en el crucero, donde sólo existen los sepulcros de los Santos, y por gracia especial el del judío fundador».

SIGLO XVI

EL MECENAZGO NOBILIAR DE EXTREMADURA EN EL S. XVI Y SU SENSIBILIDAD RENACENTISTA

Salvador Andrés Ordax

Universidad de Valladolid

La condición rural que predomina en el arte de Extremadura del siglo XVI, idea acusada más por el relativo desconocimiento que hasta hace poco se ha tenido de la región¹, ha hecho olvidar que algunos de sus monumentos nobiliarios alcanzaron un sensible carácter renacentista.

Exponemos aquí una serie de ejemplos que son exponente de esta calidad moderna, acusando algunas iniciativas del mecenazgo nobiliario, una condición de gran modernidad, al incorporar referencias ideológicas de gusto por las nuevas formas «a lo romano», por el culto a la fama, manifiesto en monumentos funerarios, jardines humanistas, iconografía histórica, etc.

PROTORRENACIMIENTO ARTÍSTICO EN EXTREMADURA: DON LORENZO SUÁREZ DE FIGUEROA

En la catedral de Badajoz se conservan dos notables obras de arte de procedencia italiana, asociadas a la capilla funeraria de don Lorenzo Suárez de Figueroa, sencillo espacio abierto a la nave septentrional que se cubre con finas bóvedas con nervios de ladrillo de gusto mudéjar. Esta capilla dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación se construyó en el cambio de siglo, y el 1 de abril de 1501 otorgó el Papa Alejandro VI una bula de institución de capellanías y autorización de entierro del fundador, su esposa y descendientes directos².

Su fundador, don Lorenzo Suárez de Figueroa y de Mendoza fue el característico noble prepotente de la época. Recordemos que los Figueroa fueron condes y duques de Feria. Don Lorenzo disfrutaba el señorío de Arcos, pero se distinguió además como hombre afecto a la corona, a la cual sirvió en las armas y en la diplomacia. Activo en la guerra de Granada, pasó en Italia los últimos años de su vida, entre 1494 y 1506, como embajador en Roma y en Venecia. Falleció precisamente en Venecia el 2 de marzo de 1506, habiendo tenido abandonada a su familia en Badajoz.

Así parece indicarlo la actitud de su esposa doña Isabel de Aguilar, fundadora de la capilla y beaterio de San Onofre, en Badajoz, la cual decidió ser enterrada no en la catedral sino sólo en la capilla del beaterio, precisando en su testamento de 16 de junio de 1519 que «dentro de la capilla que yo estuviere no se entierre otra persona sino la mía, pues es muy justo que quien tan sólo fue en la vida no tenga compañía en la muerte»³.

La preocupación del noble por la fama, señalada en los aspectos que rodean a la muerte, se refleja tempranamente en el legado que don Lorenzo Suárez de Figueroa hace desde Italia, enviando dos notables piezas artísticas.

1 Idea en gran parte matizada por los recientes estudios realizados en especial desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, publicados en monografías o artículos de la revista *Norba-Arte*.

2 LOZANO RUBIO, TIRSO: *Aportación a la Historia de Badajoz*. Apéndice a la *Historia de la Fundación del Convento de Religiosas Carmelitas*. Badajoz, 1930, pp. 194-196. Citado por GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.^a Dolores: *La Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1958, p. 70.

3 GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.^a Dolores: *La Catedral de Badajoz...*, p. 167.

Una es su propia lauda sepulcral, realizada en bronce⁴, cuya superficie está ocupada en gran parte por la efigie de don Lorenzo en medio relieve. Se encuentra él en pie, en una posición de tres cuartos, diagonal respecto al espectador, al que dirige su mirada. Según la moda de su época, viste con amplio ropón, calza grandes zapatos, y cubre la cabeza con gorra, bajo la que se advierte una cabellera cuidadosamente recortada, resaltando su cabeza mediante un collar formado por doce vueltas de cadencia. En su mano derecha tiene una espada, que descansa en el suelo, y en la izquierda una filacteria con la leyenda «La insignia es cuya compaignera es mia»; flanquean la parte inferior de la composición sendos escudos del matrimonio⁵.

Orla la composición una estrecha faja de finos grutescos, reservando la parte inferior para una memoria sepulcral: «Sepulcro de Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoca con dona Ysabel de Aguilar su muger: este en la juventud hizo segun la edad, y en las armas uso lo que conuenia: fue hecho despues del Consejo de sus altezas y enbiado enbaxador diuersas uezes: asi conforme el exercicio con los años: y dexa para despues esta memoria: Lo que del mas sucediere digalo su sucesor».

Otra pieza de bronce, que formaba los pies de la anterior, reitera los escudos del matrimonio, cuyas armas aparecen aquí acoladas mediante un lazo que las ata. Una inscripción completa las referencias textuales de la memoria: SOLA SALVS SERVIRE DEO SVNT CETERA FRAVDES.

Es interesante valorar adecuadamente esta pieza por constituir uno de los sepulcros más interesantes de los inicios del renacimiento cuando la península aún seguía dentro de la tradición gótica. Plásticamente se trata de obra de gran belleza, en la que hay un acierto espacial en la disposición de la figura sin referencias físicas ambientales, de suerte que sólo su figura crea una sensación espacial. También hay que recordar los motivos de grutescos, que causarían impresión en Badajoz en fechas tan tempranas. Por otro lado, desde el punto de vista compositivo, es curiosa la representación del difunto en pie, cuando lo normal era presentarlo yacente u orante. Se trata de un tipo escasamente empleado, con antecedentes europeos del siglo XIV, pero que tendrá alguna extensión en el XV en sepulcros de prelados alemanes, y de un modo específico en algunos nobles venecianos que así pretendían perennizar su preeminencia social o su virtud militar⁶. No cabe duda que la postura refleja altivez y seguridad en sí mismo, sin yacer, ni postrarse. Ya subrayan tal actitud la leyenda de la memoria sepulcral, que sin duda sería dictada por el propio comitente, o con su complacencia.

Es difícil poder precisar el nombre del autor de esta obra, fechable en torno al año 1503. Justo lo asignó al escultor y bronceador Alessandro Leopardi, quien trabajaba por aquellos años en los mástiles de bronce de la Plaza de San Marcos, de Venecia. Gómez Moreno, sin embargo, prefiere atribuirlo a Pier Zuanne delle Campana, con cuyos grutescos del basamento de la Madonna della Scarpa, en San Marcos, se relacionan los de la pieza badajocense.

Esta irrupción temprana del Renacimiento italiano en Extremadura tiene compañía en un bello relieve de la Virgen con el Niño, realizado en alabastro⁷, que se atribuye a Desiderio da Setignano. Actualmente se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación que fundara don Lorenzo Suárez de Figueroa, pero incluido en un retablo de formas barrocas.

Representa, de medio cuerpo, a la Virgen cogiendo con sus manos al Niño, el cual abraza por el cuello a la madre, con sugestión de ternura y delicadeza propias del arte en cierto modo amanerado de fines de siglo XV. Está realizado en relieve muy bajo, reforzando la sugestión espacial y volumétrica el donatelliano recurso al «schiacciato» y la complementación del «sotosquadro». Es obra que se incluye dentro de los epígonos de Donatello, entre los que Gómez Moreno considera que se debe al escultor Desiderio da Setignano.

LOS JARDINES ITALIANOS EN PLASENCIA Y EN ABADÍA

Una de las manifestaciones más fieles al espíritu humanista italiano son los jardines. Son conocidos los ejemplos italianos de Villa Madama, en Roma, proyectado por Bramante en 1516; en 1550 comienza los

4 Mide 235 x 130 cms.

5 El del marido es partido de Figueroa y Mendoza, timbrado por yelmo con lambrequines. El de la esposa lleva las armas de los Aguilar tenidas por un águila pasmada.

6 CANTERA REDONDO, M.^a JOSÉ: *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid, 1987, pp. 132-3.

7 Mide 56 x 40 cms.

jardines de la Villa d'Este en Tivoli el artista Pirro Ligorio, el cual realiza entre los años 1558 y 1563 el «Casino de Pio IV» en los Jardines del Vaticano; Vignola proyecta en 1551 la Villa Giulia, en Roma, con cuidados jardines. En 1565 y 1583 ven la luz dos obras de J. Vredeman de Vries sobre temas de jardinería y plantas; en 1592 se publica la obra «Agricultura de los Jardines», del español G. de los Rios. En España se inician el año 1527 los Jardines de la Casa del Príncipe en Aranjuez; y en 1543 las obras del Cenador de la Alcoba, en los Reales Alcázares de Sevilla, cuyos notables jardines se realizaron a partir del año 1561, con participación de los mejores jardineros flamencos, franceses, ingleses y españoles, dilatándose su formación hasta el año 1627; en 1564 se proyectan los jardines del Escorial.

En el paisaje extremeño, que se supone completamente árido, no faltaron sin embargo algunos ejemplos en la Alta Extremadura. Tal es el caso del jardín construido en Béjar (algo más al norte, pero limitando con la región y perteneciente a la diócesis de Plasencia), donde en 1567 se crea el jardín denominado «El Bosque» por encargo del Duque de Béjar. Suponemos que en Yuste se formarían también unos jardines para el retiro del Emperador.

Las riberas del Jerte debían estar asimismo aprovechadas para amenísimos jardines. Tenemos conocimiento de los jardines de la casa de don Fabián de Monroy, arcediano de Béjar y Plasencia, situados extramuros de la ciudad de Plasencia. El médico placentino Luis de Toro⁸ dice que su casa, a orillas del Jerte, «está rodeada por todas partes de árboles frutales y amenos viñedos y cuidadosamente adornada con un jardín en el cual se admira el arte del jardinero con rosas y violetas que rivalizan entre sí, los limoneros con los árboles de la canela, cinamonos de cidros que envidian el coral, con verdes calabazas, pimientos, las plantas leguminosas, ciruelos, y perales, la generosa vid con las higueras; y enmedio como dejaré de ocuparme de aquél bien adornado cenáculo, rodeado de belleza por obra del jardinero, que sobre la orilla del Jerte, con admirable artificio para solaz de los ojos y del espíritu, maravillosamente ha construido; cómo silenciarse también las fuentes que lanzan frigidísima agua clara, entre la que salta la lasciva Venus con su hijo Cupido, provisto de aljaba, y los sátiros retozones y las desvergonzadas Ninfas, que a mí me parece que si son verdaderas estas cosas que cantan los poetas, que fueron aquí los huertos de las Hespérides con sus árboles auríferos de los cuales el insomne Draco hubiese sido el guardián». Han desaparecido estos jardines renacentistas, pero no podemos dejar de sospechar que el acomodado arcediano placentino Don Fabián, que también lo era de Béjar, quiso emular aquí los jardines del «Bosque», realizados para el duque de Béjar.

Se conserva, sin embargo, parte de otro jardín renacentista altoextremeño, el jardín de los duques de Alba en Abadía⁹. En él se manifiestan las referencias deseadas en los jardines de placer, dispuestos junto a un palacio campestre, en los cuales se combina la naturaleza, la jardinería y las esculturas clásicas y mitológicas.

Esta Abadía a orillas del río Ambroz, cerca de Hervás, Baños de Montemayor y Granadilla (antigua Granada). Parece ser que estas tierras fueron entregadas a la orden del Temple¹⁰ a raíz de su reconquista a fines del siglo XII. En la centuria siguiente se erigió aquí una abadía de monjes cistercienses, lo que daría nombre a la población en la cual Alfonso X instituyó el año 1260 un señorío dependiente de la inmediata villa de Granada, pese a la oposición que a ello manifestó el abad de Moreruela por perjudicar sus intereses. Incorporada Abadía, a mediados del siglo XV, al señorío de la casa de Alba, ocupó el edificio monacal convirtiéndolo en residencia.

En lugar agradable, junto al paso de caminos de la Mesta, esta casa de los Alba fue un punto más de las posesiones nobiliarias que permitían el hospedaje regio. Así consta que en septiembre de 1497 pasaron por la casa de Abadía los Reyes Católicos de camino hacia Portugal con el objeto de asistir a la boda de su hija la infanta Isabel con el rey don Manuel. Así se refiere un documento de Guadalupe al palacio: «E otro día, sábado, venieron ha La Abadía, donde hay una casa del duque de Alba, antigua e onrada, aunque no bien

8 TORO, LUIS DE: *Placentiae Urbis et eiusdem episcopatus descriptio...An.1573*. Manuscrito, ed. con traducción y notas, por Marceliano Sayáns Castaños, Plasencia, 1961, pp. 51, 56 y 58.

9 PONZ, ANTONIO: *Viage de España*. Segunda edición. Madrid, MDCLXXXIV. Tomo Octavo, pp. 18-30. MELIDA ALINARI, JOSÉ RAMÓN: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Madrid, 1924. WINTHUYSEN, Xavier de: *Jardines clásicos de España. Castilla*. Madrid, 1930. MARTÍN GIL, TOMÁS: *Una visita a los Jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba*. «Arte Español», n.º 15. Madrid 1945. BONET CORREA, ANTONIO: *La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España*. «Introdução da arte da Renasença na Península Iberica». Coimbra. 1981. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR: *Jardín de Abadía. Cáceres*. «Periferia», n.º 2. Sevilla, diciembre de 1984.

10 MELIDA ALINARI, JOSÉ RAMÓN: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Tomo I, p. 254.

ordenada, teníala muy bien aderezada de paños franceses e camas de brocado e seda, e syrbieron a sus altezas e probeyeron a muchos de la corte de todo lo que ovieron menester»¹¹.

La casa en que estuvieron los Reyes Católicos era un edificio mudéjar de planta cuadrangular, formado por cuatro crujías en torno a un patio claustral. Sus cuatro galerías, en dos plantas, están formadas por cinco arcos en cada lado; en la planta inferior con arcos túmidos, y los superiores rebajados (estos, fruto de reforma posterior, quizás del siglo XVI)¹². Pero ya nos dice la referencia documental que estaba «no bien ordenada», lo que se compensaba mediante los paños, brocados y sedas. El edificio, propio de los incicios del siglo XV, coincide artísticamente con el ejemplo bien conocido del claustro de Guadalupe.

A mediados del siglo XVI se convierte esta casa en un palacio residencial mediante la organización de unos interesantes jardines renacentistas¹³, realizados por iniciativa del tercer duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-82). La casa de Alba tenía entonces posesiones o jurisdicción sobre Coria, Granadilla, Piedrahita, Alba de Tormes, etc., lugares que conocería don Fernando, pese a que gran parte de su vida discurrió fuera de España. En efecto, como corresponde a su momento, tuvo una activa intervención en el servicio a la corona en sus aspectos militares (Africa, defensa de Viena contra los turcos, Italia y Flandes), diplomáticos y políticos en los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero se caracterizó también por una formación culta y refinada (su ayo el poeta Boscán —traductor de El Cortesano, de Castiglione— estaba al servicio de la casa de Alba; Garcilaso de la Vega fue compañero suyo en la formación juvenil y en las armas, asistiendo también a la «Academia Doméstica» de Abadía, y realizó en sus Églogas encendidos elogios del duque, diciendo de él que tuvo una formación humanística y la condición de protector de Apolo y Las Musas, de Mercurio, Marte y Venus). Sobre su condición humanista de mecenas de las artes y las letras del duque don Fernando insistirá más tarde Lope de Vega destacando entre sus principales virtudes precisamente la de haber formado la Academia o Parnaso de Abadía en homenaje a Garcilaso, en la cual se habían formado tantos poetas (La casa de Alba se distinguió como protectora de las artes ya en el XV cuando tenían a Juan de la Encina en su palacio); y Lope que se relaciona con el duque don Fernando le rinde igual consideración de hombre culto señalando que le gustaría ser hijo (Faetón) del sol Albano (don Fernando), en lo que también hace incapié Arias Montano al resaltar la inclinación cultural del duque¹⁴.

La intervención ducal en Abadía a mediados de la centuria renacentista afectaría también al edificio del palacio, como la renovación de la galería superior, distinta compartimentación de estancias, el esgrafiado del patio o los nuevos huecos (la puerta principal adintelada, por ejemplo). Pero lo más notable son los jardines, que convierten el retiro campestre en un lugar de placer humanístico, a imitación de los numerosos ejemplos conocidos en Italia, que también se difunden por España.

Aprovechando la ribera del río Ambroz, la frescura de sus aguas, siempre suficientes gracias a las reservas de las nieves del Sistema Central, se forma un jardín en el que se combina la naturaleza, la creación artística de la jardinería, los recursos del agua, fuentes, órganos, y la arquitectura, a los que se añade la estatuaría de iconografía renacentista, con motivos clásicos y mitológicos, según la concepción neoplatónica propia del humanismo de la época.

Dentro de estos jardines, cuidados incluso por especialistas, pues consta que intervino uno flamenco, se aplicó el «Ars topiaria» (poda artística, cultivo original según olores o colores) que cita Plinio el Viejo ya desarrollado en la Antigüedad. Además, las referencias literarias dicen que existían esculturas clásicas y mitológicas, entre ellas una de Pegaso (la fama, el espíritu de Garcilaso al que se rinde memoria —según Lope—).

Ya percibieron estos valores humanísticos sus más conspicuos visitantes que escribieron sobre dichos jardines, como Bartolomé de Villaba (llamado «El peregrino curioso») en 1577. Lope de Vega en 1592 acompañando al duque don Antonio, nieto del constructor, llama a aquél Júpiter y a la Academia literaria allí reunida la llama «Academia Doméstica» y «Arca de Albano»; denomina a estos jardines «Otava de las

11 Publicado en «Revista El Monasterio de Guadalupe», 15 de junio de 1918.

12 MOGOLLON CANO-CORTÉS, PILAR: *El mudéjar en Extremadura*. Salamanca, 1987, pp. 113-4.

13 Para una ampliación de este resumen remitimos al cumplido estudio de JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO y LOZANO BARTOLOZZI, M.^a DEL MAR: *Jardín de Abadía*. Cáceres. «Periferia», n.º 2, Sevilla, diciembre de 1984.

14 JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO y LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR: *Jardín de Abadía*. Cáceres. «Periferia», n.º 2. Sevilla, diciembre de 1984.

siete maravillas», «Paraíso», «muestra del cielo y del valor del dueño», «Parnaso», «piedra del anillo —*del duque*—». Las citas de Ponz en 1772 son guías valiosas para comprender cómo eran aquellos jardines.

Dada su específica condición ha desaparecido su aspecto vegetal. Y el paso del tiempo ha deteriorado gravemente su patrimonio escultórico y parte de sus construcciones. Sin embargo se conservan algunos restos, que con las descripciones de los escritores han permitido al arquitecto Alfonso Jiménez diseñar una Anaparastasis de Sotofermoso.

En los Jardines altos había una fuente de «Pegaso sobre el monte Helicón» (este se encontraba en las proximidades de los bosques sagrados de las Musas y al cocear Pegaso en una roca del monte hizo brotar el manantial de «Hipocrene» —Fuente del caballo—, fuente cuyas aguas favorecían la inspiración poética y en torno a la cual se reunían las musas para cantar y bailar) o sobre el monte Parnaso como genio dispuesto a remontar el vuelo sintetizando el mito. Es un tema frecuente en los jardines el Pegaso sobre el Parnaso (jardines de los Alcázares de Sevilla); Pegaso representa a la Fama (en la Farnesina). Otra fuente más compleja tenía retratos de la antigüedad romana (Nerón, Cleopatra, Julia, Cicerón..., que serán los conservados en el patio hoy), con los que se exaltan las virtudes clásicas. Una «fuente con la barca de Neptuno», citada por Lope, simbolizaría la victoria del emperador en los mares (conquista de Túnez, en la que estuvo don Fernando). Otro estanque tenía gigantes con un monte encima..., además había fuentes con nave de Argos y el monte de Armenia..., con cuatro dioses marinos derramando agua..., con planetas. También en el jardín alto existía una «Plaza de Nápoles» con nichos, en la que se dispone el escudo de los Alba, con el Toisón de Oro, protegido un angel como victoria tutelar, bustos de Adriano y Cicerón, esculturas de Andrómeda (ésta queda aún en un nicho), Perseo (deteriorado, hoy dentro del palacio), y Pegaso (en el jardín). Según las Metamorfosis de Ovidio, Perseo lucha con Pegaso para liberar a Andrómeda de sus cadenas, lo cual representaría —según Ponz— el heroísmo de don Fernando.

En el jardín bajo había un cenador con dos fuentes de bronce (una dedicada a los trabajos de Hércules). Y junto al muro septentrional que limita el río, un paseador con miradores y puertas hacia éste, adornado con ilustraciones naturalistas: «Capilla de las Uvas», con racimos, fuentes con burladores, figuras mitológicas..., «Puerta dórica» en orden rústico serliano. «Ventana del reloj», con reloj de sol, «Ventana de Cleopatra», de orden rústico serliano, «Ventana de la guerra», estropeada, con estucos, fauno..., y «Capilla de Plutón», con telamones según grabado del libro de Serlio.

El único artista documentado es el escultor Francesco Camilani, que según Giorgio Vasari, era «scultore fiorentino et accademico il quale fu discepolo di Baccio Bandinelli, dopo aver dato in molte cose saggio di essere buono scultore, ha consumato quindici anni nell'ornamenti delle fonti, dove n'è una stupendissima, che ha fatto fare il signor don Luigi di Tolledo al suo giardino di Fiorenza. I quali ornamenti intorno a cio sono diverse statue d'uomini e d'animali in diverse maniere, ma tutti ricchi e veramente reali e fatti senza risparmio dispesa...».

EL PALACIO DE LOS MARQUESES DE MIRABEL, EN PLASENCIA

También los palacios causaron impresión a los nobles extremeños que recorrieron Italia, determinando la adecuación de sus casas solariegas a aquellos modelos. Tal es el caso del palacio placentino del marqués de Mirabel.

Plasencia era la ciudad extremeña más importante al Norte del río Tajo, cuya familia más destacada era la de los Zúñiga. El propietario del palacio de los Zúñiga en el segundo tercio del siglo XVI fue Don Fadrique de Zúñiga Sotomayor, primer marqués de Mirabel, con cuya primogénita y heredera, María de Zúñiga, había desposado don Luis de Ávila y Zúñiga, primo de ella, en los inicios del año 1542. Aunque su suegro don Fadrique viviera hasta 1570, aproximadamente, el verdadero informador del espíritu renacentista italiano que se percibe en el palacio fue don Luis de Ávila.

Fue don Luis de Ávila y Zúñiga un hombre de grandes vivencias, repartidas entre el mundo de la milicia, el de la diplomacia y el de la literatura. Nacido en Plasencia¹⁵ en la segunda década del siglo XVI, de pequeño

¹⁵ La biografía más reciente y actualizada es la de DÍAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, ALFONSO: *D. Luis de Ávila y Zúñiga, Marqués de Mirabel*. Plasencia, 1986.

debió vivir en la casa del Rey, como paje. Como miembro de la corte asistió a la coronación del Emperador en Bolonia, recibiendo el año 1530 el hábito de Santiago, con la Encomienda de Calzadilla; en 1543 dejaría dicha orden para pasar a la de Calatrava, que también abandonó posteriormente para ingresar en la de Alcántara, de la que llegó a ser Comendador Mayor. También tuvo el cargo de gentilhombre de cámara de Su Majestad, mostrando el afecto correspondido en los medios cercanos a Carlos V, pues como indica Zapata llegó a ser «muy privado de su persona real».

De sus empresas militares cabe recordar que acompañó al Emperador en el socorro de Viena, sitiada por los turcos en el año 1532, y más tarde su intervención en la expedición de Túnez; es conocida la anécdota producida aquí en la que Zúñiga salvó la vida al emperador al darle su propio caballo cuando el del César había caído muerto. Intervino en distintas batallas de Alemania, como el año 1552 sitiando con Carlos V la plaza de Metz, ocasión en la que designó a Luis de Ávila como General de la Caballería Ligera, dando lugar a los elogios que le dirigiera el famoso Aretino: «De igual modo atendéis a ejercitar la espada de la milicia en la guerra, que se os ha visto ejercitar la pluma de la inmortalidad en la historia»¹⁶.

Las actividades diplomáticas de don Luis de Ávila y Zúñiga fueron frecuentes. Ya en 1539 está ante la Corte Pontificia, y de allí va a Flandes a dar cuenta de sus gestiones al emperador. Nuevos viajes a Castilla, Alemania, Roma, Bruselas, etc., siempre al servicio de Carlos V, de cuyo retiro en Yuste estuvo también próximo don Luis, que realizaba visitas desde la próxima Plasencia. Con Felipe II continuó su labor diplomática, acudiendo a Roma en 1563 en relación con el Concilio de Trento. Los últimos años, transcurridos en Plasencia, fueron más tranquilos siendo enterrado a su muerte, producida en 1573, en el vecino convento dominico de San Vicente Ferrer.

Completa la dimensión renacentista de don Luis de Ávila su proyección cultural y literaria. Querido en los ambientes cultivados italianos, a los que se adaptó, estuvo relacionado con el poeta Bernardo Tasso y con el Aretino. Este le dedicó la segunda edición de su *Razonamiento de las Cortes* del siguiente modo: «Al señor don Luis de Ávila, ornamento de la gentileza y pompa de la cortesanía», y en una carta que escribe en 1537 elogia así al noble placentino: «¿Qué joven tuvo como vos ilustre la virtud del alma y la belleza del cuerpo? En verdad la naturaleza alcanza el colmo de su poder cuando forma una perfección cual se ve en la delicada y valerosa persona vuestra».

Pero estas amistades y el mecenazgo prodigado en Italia se vieron acompañados por la afición literaria, saliendo de su pluma al menos un par de romances satíricos y algunos poemas, si bien lo que tuvo mayor interés fueron sus crónicas de las guerras del emperador en Túnez y Alemania. Desconocida la primera, pues no se editó, la segunda alcanzó justificada difusión desde su primera edición en Venecia el año 1548, siguiendo en poco tiempo otras ediciones en diversos idiomas (italiano, holandés, latín, francés, inglés y alemán). Recordemos cómo incluso es mencionado en *El Quijote* con motivo del episodio de la quema de libros, lo que habla de su popularidad. Su admirador Aretino llega a valorar el verismo de la narración de don Luis de Ávila comparándola con el realismo de los lienzos de Tiziano: «Vuestros únicos *Comentarios* son imágenes no menos naturales de sus gestas como son vivos ejemplares de sus sentimientos las pinturas del solo Tiziano»¹⁷.

También en su tierra natal, en Plasencia, fue don Luis de Ávila y Zúñiga estimado en su dimensión de hombre renacentista. Así el gran médico y notable escritor coetáneo Luis de Toro dice de él: «Te deleitas con la Filosofía, gozas con la Historia, amas a los poetas, penetras con admirable sagacidad en lo más recóndito de cualquiera de las disciplinas, investigas con ingenio y tu juicio prevalece y así te recreas teniendo a lado a hombres de docto saber, aficionado a las ciencias...»¹⁸. A juzgar por tales expresiones suponemos que en la ciudad del Jerte don Luis de Ávila y Zúñiga recrearía el ambiente humanista y culto al que se aficionara en Italia, no faltando el propio Luis de Toro, destacados eclesiásticos de la ciudad y algunos escritores o artistas que por entonces brillaron en Plasencia.

16 DÍAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, ALFONSO: *D. Luis de Ávila...*, p. 10.

17 Vid. las referencias en DÍAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, ALFONSO: *D. Luis de Ávila...*, pp. 17-18.

18 TORO, LUIS DE: *De febris epidemicae...* (Citado por M. Sayáns en su ed. de la obra de Toro sobre la Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia, nota 25).

19 ANDRÉS ORDAX, SALVADOR (Dir.), et al.: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Salamanca, 1986, pp. 516-519.

Esta acusada formación humanista de don Luis de Ávila, se reflejó necesariamente en su vivienda de Plasencia, el palacio de los marqueses de Mirabel.

Situado en lugar emergente del extremo meridional de Plasencia, dando contrapunto al Alcázar que se alzaba en el Norte, el palacio de los marqueses de Mirabel tiene sus antecedentes en la casa-fuerte que elevó en los primeros tiempos de la vida de la ciudad la familia de los Almaraz, que con el tiempo pasó a la de los Zúñiga. Restos de este edificio medieval constituyen el núcleo de la torre que se alza en el lado NE del conjunto, una ruda ventana lateral geminada, o la sencilla puerta posterior que da al jardín, esta última quizás de la época de los duques de Plasencia don Alvaro Zúñiga y doña Isabel de Pimentel, en la segunda mitad del siglo XV.

Este palacio medieval fue completamente transformado en el segundo tercio del siglo XVI¹⁹, en los tiempos que fueron sus dueños el primer marqués de Mirabel don Fadrique de Zúñiga y Sotomayor y su predilecto sobrino y yerno don Luis de Ávila y Zúñiga, segundo marqués de Mirabel.

El resultado es un palacio en el que se regulariza en cierto modo el edificio medieval, pero respetando un camino que divide el suelo, salvado mediante un amplio túnel, denominado vulgarmente «cañón», sobre cuya embocadura septentrional se dispone un bello balcón renacentista, ilustrado con las armas de la familia y la leyenda de DON FADRIQUE ÇVNIGA SOTOMAYOR, DOÑA YNES DE GVUZMAN Y AYALA. 1550. TODO PASA.

A un lado del «cañón» se desarrolla una parte del palacio organizada en torno a un patio claustral, regular, de arquitectura renacentista con reiteración de los blasones familiares en las enjutas de sus arcos. El otro lado del «cañón», desigual, donde continúan las estancias palaciales, capilla, etc., debió ser ejecutado en el tercer cuarto del siglo XVI, bajo la atenta tutela de don Luis de Zúñiga. Resulta llamativo el «pensil», jardín elevado, cubierto, en el que se encuentran una serie de piezas arqueológicas, que también ocupan otras estancias del pequeño claustro anejo. Unas proceden de Italia, donde fue obsequiado don Luis de Ávila con una serie de bustos de emperadores por parte de estudiosos de la antigüedad romana cuando estuvo allí como embajador ante el Papa. Otras proceden de hallazgos hispánicos de distintos lugares de España, como Cáparra y Mérida (en el caso de una bella inscripción en griego se precisa al dorso que, hallada a mediados del siglo XVI en Mérida, ESTA ANTIGVALLA ME DIO EL MVI ILUVTRE SEÑOR DON PEDRO MANRIQUE CONDE DE OSORNO).

Algunas piezas han desaparecido por el paso del tiempo. Luis de Toro dice expresamente: «Muchos y curiosísimos monumentos y esculturas adornan a esta casa, estatuas marmóreas e inscripciones, que de Italia y Roma, antes vencedora de todo el mundo, trajo el ilustrísimo D. Luis de Zúñiga, sucesor y representante meritísimo de esta familia; varios, también, trajo de otros lugares de España con gran lujo y cuidado... En el jardín de aquel pensil se ven las esculturas marmóreas de los Césares y héroes... Se ven también en el mismo jardín las imágenes de Escipión Násica, Ptolomeo rey de Egipto, también Bruto, Drusila, Antonio Pío y de Sabina entregadas a D. Luis en Roma como regalo de los estudiosos y amantes de la antigüedad romana, cuando ante el Papa Pío, Máximo Pontífice de la Iglesia de Dios, llevaba encargo de Felipe, Católico e invictísimo rey de España. Y hay bustos de Trajano y Galba, encontrados en Mérida, un leño de la nave de Julio César encontrada en el lago de Neme, cerca de Roma. Un pie de mármol de admirable grandeza y talla. Además hay otros elegantes y preclaros monumentos de la antigüedad»²⁰.

A este ambiente verdaderamente italianizante, por su acusado humanismo, incorporó don Luis de Ávila y Zúñiga una notable pieza, con la que marcaba su fidelidad personal hacia Carlos V. Se trata de un busto en mármol que representa al emperador según la tipología honorífica romana. Toca su cabeza una corona de laurel, del cuello cuelga el collar con el toisón, que cae encima de la coraza militar que cubre su pecho, en cuyo centro tiene grabado un crucificado. En la base presenta la inscripción CA^a.V.R.I. (Carlos V, emperador de los romanos), y en el pedestal se desarrolla la frase italiana llena de orgullo: CARLO QVINTO / ET E ASSAY QVESTO PERCHE SE SA PER TVTO IL MONDO IL RESTO (Carlos V, y basta esto, porque se sabe en todo el mundo el resto). Sin duda se trata de una obra de origen italiano, como señala inicialmente la propia

20 TORO, LUIS DE: *Placentiae Urbis et eiusdem episcopatus descriptio...* An. 1573. Manuscrito, ed. con traducción y notas, por Marcelliano Sayáns Castaños, Plasencia 1961, pp. 43-45.

21 En 1951 ha sido arreglada por el restaurador del Museo del Prado D. José Peresejo.

inscripción, afirmando una tradición que arranca del viajero Ponz que es probablemente una obra temprana de León o Pompeo Leoni²¹.

Otro aspecto de la italianización de don Luis de Ávila es el profundo humanismo y su deseo de convertir el palacio en templo de la Fama, por lo que se pintó en las paredes de la escalera una serie de escenas con batallas del emperador Carlos V. No se conservan, pero llegó a verlas el ilustrado Antonio Ponz a fines del siglo XVIII, recogiendo así su impresión: «Las paredes de la principal (de la entrada) apenas se conocen las pinturas que había al fresco, y representaban algunas victorias de Carlos V que, a lo que parece, eran cosa buena»²².

EL MECENAZGO DEL NOBLE ECLESIASTICO FRANCISCO DE SANDE CARVAJAL

La nobleza se expresó de distinta forma en el campo del arte, pero resulta curioso que también algunos eclesiásticos pertenecientes a la nobleza tuvieron capacidad para mostrar su sensibilidad renacentista en distintos aspectos. Ya se ha citado el caso de Don Fabián en Plasencia, y cabe señalar otros ejemplos, cuya principal proyección artística tiene en los templos o en sus tumbas el lugar específico de mecenazgo. El más notable de todos ellos, por lo que aquí nos ocupa fue don Francisco de Sande Carvajal.

Era miembro de un linaje²³, del que destacó su abuelo Francisco de Carvajal por haber reducido a la ciudad de Plasencia al dominio de los Reyes Católicos. Su padre, Juan de Sande Carvajal, se estableció en el último tercio del siglo XV en la villa de Cáceres, de la que fue Regidor perpetuo desde 1490; levantó su casa-fuerte en la colación de Santiago, extramuros, con recia torre animada por matacán airoso, dentro del gusto propio de fines del gótico. Su segundogénito, Francisco de Carvajal se entregó a la vida eclesiástica, alcanzando los títulos de Arcipreste de Calzadilla, Arcediano de Cáceres, Plasencia y Béjar, así como canónigo de Coria y Plasencia.

Nos interesa advertir que su preocupación monumental alcanzó diversas vertientes²⁴. Por supuesto, en lo religioso mostró una especial sensibilidad, hasta el punto que bajo su mecenazgo se erigió de nuevo la iglesia parroquial de Santiago de Cáceres, que quiso convertir así en su propio templo funerario. Fue encargado a Rodrigo Gil de Hontañón, cuyo proyecto sólo se pudo realizar en la cabecera entre los años 1549 y 1553, al encontrarse a continuación con la resistencia de los titulares de unas capillas funerarias a su derribo; salvadas éstas completó el resto de la iglesia el maestro trujillano Sancho de Cabrera, a partir del año 1554, con una sola nave de gran amplitud²⁵. Los testamentarios de D. Francisco de Carvajal, tras su muerte en 1556, continuaron su empeño artístico contratando en 1557 el retablo mayor con Alonso Berruguete, quien no había hecho más que iniciarlo cuando fallece el año 1561, por lo que se encargó su taller de completarlo; fue enviado desde Valladolid en 1565.

Además de su gran templo funerario, en el que tenía tribuna abierta al presbiterio, don Francisco de Carvajal se ocupó de la vivienda que construyeran sus padres. Su interior fue transformado con patios de gusto renacentista, en los que destaca la portada del primero, donde el cantero Pedro Gómez reproduce en piedra el año 1559, muerto ya el arcediano, el primer grabado de la obra de Arquitectura de Serlio, cuya primera edición castellana se había publicado en Toledo siete años antes. No sería extraño que entre los libros del clérigo estuviera éste informando a su hermano mayor sobre las modernas corrientes artísticas²⁶.

22 PONZ, ANTONIO: *Viage de España*. Segunda edición. Madrid, MDCCLXXXIV. Tomo Séptimo, pp. 117-123.

23 LODO MAYORALGO, JOSÉ MIGUEL: *Viejos Linajes de Cáceres*. Cáceres, 1971, pp. 75-76. RUBIO ROJAS, ANTONIO: *Las disposiciones testamentarias de D. Francisco de Carvajal, Arcediano de Plasencia y mecenas de Cáceres, su villa natal*. Cáceres, 1975.

24 Sobre los monumentos cacereños vid., entre otros, los estudios de FLORIANO CUMBREÑO, ANTONIO C.: *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres. Descripción histórico-artística*. Cáceres, 1915. LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar: *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Cáceres, 1980. SÁNCHEZ LOMBA, FRANCISCO: *Arquitectura eclesial de la diócesis de Cáceres en el siglo XVI*. Cáceres, 1983. RUBIO ROJAS, ANTONIO: *Cáceres, ciudad histórico-artística*. Madrid, 1985. ANDRÉS ORDAX, SALVADOR y otros: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Salamanca, 1986. ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: *Cáceres. Patrimonio de la Humanidad*. Barcelona, 1987.

25 Trabajaron varios artífices más. Con Gil de Hontañón estuvieron los Valle; más tarde intervinieron los canteros Pedro Gómez, Pedro de Marquina, los Moreno, etc.

26 A propósito de aspectos artísticos, consta que tenía el arcediano dos fuentes de plata «labradas al romano» con las armas de los Carvajal, que dio a su hermano mayor titular del mayorazgo. Vid. RUBIO ROJAS, A.: *Las disposiciones testamentarias...*, p. 93

Si sobre lo anterior sólo caben sospechas de la intervención relativa de don Francisco de Carvajal, sorprende otro aspecto de su mecenazgo, la construcción de una villa rural, la «Casa de la Enxarada y estanque y hoerta della», como indica una inscripción que señala fue concluida el año 1544. Se conserva esta Quinta de la Enjarada, cuyo edificio principal muestra una airosa arquería de dos plantas en todo su flanco meridional, así como una pequeña capilla aneja.

Completa el marco de actuaciones del mecenazgo de D. Francisco de Carvajal una obra pública, los llamados «puentes de San Francisco». En realidad se trata de un puente doble en la confluencia de los ríos Almonte y Tamuja, en cuyo centro se erigió un templete, con hornacina en la que se dispuso una escultura de San Francisco, patrono del mecenazgos. Este puente servía para comunicar Cáceres con Plasencia a través de «los cuatro lugares»²⁷, circunstancia por la que el municipio cacereño contribuyó facilitando la cal necesaria para la obra²⁸. Hay que advertir, además, que con estos puentes se favorecía el acceso a Torrejón el Rubio, cuyo señorío estaba ligado a la familia del arcedian.

EL MECENAZGO DE LA NUEVA NOBLEZA HISPANOAMERICANA: LOS PALACIOS DE PIZARRO Y DE MOCTEZUMA

La acusada participación extremeña en el proceso de descubrimiento, conquista y gobierno inicial de las tierras americanas determinó cierto reflujo de influencias hacia Extremadura, con su vertiente expresa en el mecenazgo artístico. En algunos casos se trató sólo de la mayor capacidad económica adquirida por sus protagonistas que les permite instituir mayorazgos y abordar obras monumentales (las casas principales), como es el caso del cacereño Francisco de Godoy Aldana que erige su palacio frente a la iglesia de Santiago en Cáceres. Pero en otros nos encontramos con nobles en cuya sangre se unió la estirpe extremeña con la de la americana determinando sus palacios un particular sentido renacentista de exaltación del honor y la fama en el que tiene una específica significación la iconografía americanista²⁹. Constituyen dos ejemplos el palacio del marqués de la Conquista, en Trujillo, y sobre todo el palacio de Moctezuma en Cáceres.

*El palacio del Marqués de la Conquista, de Trujillo*³⁰, fue levantado en el solar familiar por Hernando Pizarro, hermano de Francisco Pizarro, con cuya hija Francisca Pizarro Yupanqui casara aquél en 1552. Con la inmensa riqueza heredada por su esposa y sobrina pudo erigir Hernando Pizarro un gran palacio que domina el ambiente urbano de la plaza mayor, ante la cual campea el escudo de los herederos del conquistador del imperio de los Incas, armas que fueron otorgadas por Carlos V y confirmadas por Felipe II a Francisca Pizarro.

En este escudo, plegado a la esquina, hay una serie de referencias iconográficas de carácter americano, que figuran por expresa concesión regia. Resumiendo, vemos que aparece en el lado derecho la ciudad de Túmbez, con un león y un tigre que guardaba su puerta principal, así como dos navíos en el mar abierto ante la ciudad. En la parte izquierda está la ciudad de Cuzco, con una corona real de oro, de la que pende una borla colorada que llevaba Atahualpa; la prisión de éste se representa mediante un león rampante, coronado y aherrojado.

Este escudo tiene en punta, de acuerdo con la concesión real y costumbres heráldicas, «...el dicho cacique Atabalipa, abiertos los brazos y puestas las manos en dos cofres de oro y una borla colorada en la frente que es la que el dicho cacique traía, con una argolla de oro a la garganta asida con dos cadenas de oro y por orla siete indios capitanes de la dicha provincia... con sendas argollas a las gargantas, presos con una cadena de oro asida a las dichas argollas con la cual estén los siete caciques presos, y las manos atadas»³¹.

Más significativo del carácter americanista de su iconografía es el *palacio de Moctezuma en Cáceres*. Dentro del recinto amurallado de Cáceres, en el extremo NO, había levantado su casa la familia Álvarez de Toledo,

27 Son las poblaciones de Hinojal, Talaván, Santiago del Campo y Monroy.

28 Vid. RUBIO ROJAS, ANTONIO: *Las disposiciones testamentarias...*, p. 52.

29 ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: *Iconografía americana en Extremadura: el tema del indio*. «Actas del IV Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte: «Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar» (Coimbra, abril de 1987)». Coimbra, 1988.

30 Sobre su proceso constructivo vid. TENA FERNÁNDEZ, J.: *Trujillo histórico y monumental*. Alicante, 1967, pp. 387-399. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. y NAVAREÑO MATEOS, A.: *Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo*. «Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes». Volumen I. Badajoz, 1983, pp. 259-291. ANDRÉS ORDAX, SALVADOR y PIZARRO GÓMEZ, FRANCISCO JAVIER: *El patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*, Salamanca, 1987, pp. 121-124.

31 TENA FERNÁNDEZ: *Trujillo histórico...*, p. 398.

que se estableció en la villa durante el siglo XIV. Algunas reformas se llevaron a cabo a mediados del siglo XVI siendo propietario Hernán Álvarez de Toledo. Pero la transformación sustancial del palacio tuvo lugar en fechas incluidas entre 1593 y 1608 por la heredera del mismo Mariana Carvajal Toledo y su esposo Juan de Toledo Moctezuma³². Ella procedía de notables linajes cacereños, los Carvajal, Ulloa, Álvarez de Toledo y Torres, como reiterará en los blasones. El era nieto de la princesa azteca Tecuixpo Ixtlaxochitl —conocida como Isabel Moctezuma—, la cual había casado en México con el capitán cacereño Juan Cano Saavedra. Se unía en ellos, por tanto, sangre noble europea y americana.

Al convertir la austera mansión medieval en un palacio renacentista, embellecieron las estancias más importantes con una serie de pinturas, entre las que destacan por su valor significativo las dos Salas que dominamos Romana y Mejicana, donde se ilustran sus dos raíces³³. El recurso a los emperadores romanos es excesivo, pues acompañaron a cuatro blasones familiares una serie de retratos de emperadores y doce escenas de Césares, inspiradas éstas en la obra de Suetonio «De Caesarum XII uitis», que tanta difusión alcanzó durante el Renacimiento, incluso con ilustraciones. Es curioso constatar que los doce emperadores, ecuestres, están copiados de los grabados realizados por el flamenco Jan van der Straat³⁴, que trabajó en Italia con el nombre italianizado de Giovanni Stradano (Iohannes Stradanus)³⁵.

Paralelamente, en otra sala se dispone un friso de pinturas sobre personajes mejicanos, que recorre la parte superior de sus muros. Como en el caso anterior las pinturas están deterioradas, habiéndose perdido en varios puntos. Se organiza mediante una serie de bustos de reyes mejicanos, entre los que se muestran vistas urbanas. Ambas representaciones manifiestan que el pintor carecía de modelos grabados de donde copiar. Por ello los reyes llevan atuendos de monarcas europeos, con corona, manto, túnica, y una diversidad con la quiere manifestar condición individualizadora mediante facciones distintas, barba, bigotes, etc. No sabríamos que se pretende efigiar reyezuelos mejicanos sino fuera por la inscripción que consta encima de ellos, donde se señala los nombres de Otompa, Guanma..., Misteca, Tesçuço, Totolapa, Onalco, Eponte?, etc. En cuanto a las vistas urbanas, que suponemos quieren representar a las ciudades que rigen, adolecen de la misma fantasía, ya que parecen tomadas de grabados de ciudades europeas, con fortificaciones y edificios que son propios del viejo continente.

32 ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: *El palacio de Moctezuma, en Cáceres*. «Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes», Volumen I. Badajoz, 1983, pp. 83-105.

33 El recurso al género histórico y mitológico, señalando el concepto de la Virtud para alcanzar la Eternidad, que aparece en pinturas como las del Pardo, Viso del Marqués, etc., sigue aquí los antecedentes vistos ya en Abadía o en el ciclo mural desaparecido del palacio de don Luis de Ávila de Plasencia, antes citado. También en Trujillo son desarrollados temas ejemplarizantes en los muros de la vieja Casa Consistorial (vid. ANDRÉS ORDAX, SALVADOR y PIZARRO GÓMEZ, FCO. JAVIER: *El patrimonio artístico de Trujillo...*, pp. 149-155), con Salomón, Guzmán el Bueno, Curcio, Mucio Escévola, las virtudes, etc. Sobre este concepto vid., entre otros autores, SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, y MARÍAS, FERNANDO: *Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos*. «Academia», n.º 55. Madrid, 1982, pp. 175-216.

34 ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: *Los frescos de las Salas Romana y Mejicana del Palacio Moctezuma de Cáceres*. «Norba-Arte», t.V. Cáceres, 1984, pp. 98-106.

35 Recordamos que estos mismos grabados constituirían más tarde la fuente de los retratos ecuestres de Velázquez. M. S. SORIA: *Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez*, «A.E.A.», n.º 106, Madrid, 1954, pp. 96-99. Opina este autor que los dibujos de Stradano serían publicados y quizás grabados por Crispijn van de Passe en Amberes hacia el año 1590.

EL PATRONAZGO EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN CANTABRIA

Miguel Ángel Aramburu-Zabala

Universidad de Cantabria

A partir del último cuarto del siglo XVI se desarrollan en Cantabria dos tipos de patronazgo de nuevo cuño: Por un lado, una cierta «burguesía», nunca demasiado poderosa, aparece vinculada a actividades comerciales e industriales y deja sentir su peso en la economía y en el arte. De otra parte, hay un patronazgo exterior, promovido desde la consideración de la región como «tierra de misión» que había que evangelizar frente a la pervivencia de costumbres paganas y frente a la posibilidad de contagio de la herejía a través de los puertos del Cantábrico. Ambos tipos de patronazgo son los responsables de la implantación del clasicismo en la arquitectura renacentista de Cantabria.

Con anterioridad al último cuarto del siglo XVI la característica fundamental es la ausencia de una burguesía capaz de caracterizar al arte gótico o al del Renacimiento del siglo XVI. El arte gótico en Cantabria durante los siglos XIII al XV no fue la respuesta de una sociedad burguesa, laica y ciudadana, frente al mundo monástico rural en que se asienta el románico, sino la respuesta del mundo organizado en las villas, con fuerte predominio eclesiástico y el apoyo de la monarquía, frente al mundo del señorío nobiliario¹. Por ello se desarrolla un gótico «monástico», con graves errores tecnológicos, sin programas iconográficos definidos, y con una escasísima presencia de arte mueble.

La llegada del arte del Renacimiento a Cantabria, hacia 1530, no altera sustancialmente las cosas, y podría decirse que hasta el último cuarto del siglo XVI o incluso hasta 1600, el Renacimiento no es sino la continuación del gótico por otros medios. Personajes aislados encargan determinadas obras, buscando en ocasiones a los artífices fuera de la región. Es el caso del Inquisidor Antonio del Corro, que desde Sevilla encarga el diseño de su sepulcro al arquitecto cordobés Hernán Ruiz, y la ejecución a Juan Bautista Vázquez el Viejo. Representado el Inquisidor en actitud intelectual, con el libro en las manos, muestra la vinculación del erasmismo español con el arte renacentista; y el hecho de que su propio sobrino protagonizara un espectacular caso de herejía debió hacer retomar las actitudes sus creencias inquisitoriales, que manifestó en la inscripción de la cama del sepulcro. Inaugurando una actitud que tendrá luego muchos continuadores en Cantabria, construyó su casa en San Vicente de la Barquera (también plenamente renacentista), y dejó abundante platería para la iglesia parroquial de su pueblo natal².

LA BURGUESÍA

En torno al año 1600 el puerto de Santander cobra gran importancia, tanto desde el punto de vista comercial e industrial (fabricación de navíos) como en relación con las Armadas de guerra. Tal actividad portuaria estaba controlada por una familia, la de los Riva-Herrera, y precisamente la actividad artística

1 Sobre el patronazgo del gótico en Cantabria, M. A. Aramburu-Zabala: «La arquitectura gótica en Cantabria entre el proyecto político y la realidad social», en *Actas del Congreso «El Fuero de Santander y su época»*, Santander, 13 al 16 de octubre de 1987 (en prensa).

2 Una copia del testamento del Inquisidor en Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, Manuscrito 534.

relacionada con esta familia resulta fundamental en la configuración renacentista de la villa de Santander. Por esas fechas, hacia 1600, el centro neurálgico de la villa abandona los alrededores de la Colegiata (actualmente Catedral) y se instala junto a los muelles, creándose la plaza «del Cantón», donde se asentaron tres edificios de relevancia: El Ayuntamiento, la casa de los Riva-Herrera y el Colegio de la Compañía de Jesús. Esta plaza se convirtió así en el corazón urbanístico de la villa, otorgando un papel preponderante a la «puebla nueva».

Los Riva-Herrera abandonan la casa que tenían en el barrio de Pronillo y amplían, por deseo de Don Fernando de Riva-Herrera, la casa que poseían en la plaza del Cantón, adoptando un carácter clasicista. La casa armonizaba bien (actualmente desaparecida) con los vecinos edificios del Ayuntamiento y Colegio de La Compañía, ambos edificios clasicistas. El poder económico, el poder político y el nuevo poder religioso aparecen así físicamente enlazados. A este mismo Fernando de la Riva-Herrera, que junto a la provisión de la Armada («Proveedor General de las Armadas del Océano») controlaba también toda la cuestión de los bosques y la madera de la construcción naval, se debe la capilla más importante de la actual Catedral, edificándola en 1618 Juan de Naveda. La iglesia carecía de espacio para edificar una capilla de esas dimensiones (una verdadera iglesia en pequeño), pero no se dudó en situarla en el lado del Evangelio, el más noble, aunque eso supuso edificarla casi colgada en el aire en la fachada norte, a causa del desnivel del terreno. De nuevo se elige el clasicismo, frente a la tradición gótica circundante en la región.

Doña María de Oquendo, mujer de Don Fernando de la Riva-Herrera, cofundadora en la capilla de la iglesia colegial, fundó también el Convento de Clarisas Descalzas de Santa Cruz (fábrica de tabacos desde 1821). En el año 1641 ordenó en su testamento la fundación del convento³; en 1688 aún no estaba terminada la iglesia ni la sacristía, por lo que se acudió al rey solicitando licencia para pedir limosnas en América al objeto de reunir fondos con los que finalizar el convento⁴. Nuevamente se trata de un conjunto clasicista (diseñado por el arquitecto franciscano Fray Lorenzo de Jorganes), aunque se terminó en época barroca.

PATRONAZGO EXTERIOR

Junto a la casa de los Riva-Herrera se levantó el Colegio de la Compañía de Jesús, que ejemplifica el otro tipo de patronazgo del momento, el procedente del exterior de la región, casi siempre en manos de la nobleza. Este Colegio fue fundado en 1595 por Doña Magdalena de Ulloa de Villagarcía de Campos y Oviedo, siendo trazado probablemente por Juan de Nates⁵, pues la obra habla con claridad de este arquitecto (nave corta frente al amplio desarrollo de la planta central del crucero). Las obras se paralizaron entre 1617 y 1619 a causa del habitual pleito con las instituciones ya establecidas, que veían peligrar sus privilegios, en este caso la iglesia colegial⁶. La iglesia de los jesuitas se rodeó de capillas, que fueron puestas a disposición de la nobleza para asegurar la vinculación de este estamento con el Colegio⁷. Pero junto a esta vinculación de la nobleza, lo nuevo es ahora la vinculación de los grupos sociales que se están enriqueciendo gracias a una mentalidad empresarial típica de la Edad Moderna. Entre ellos destacan los empresarios de las ferreterías, muy extendidas en Cantabria. Uno de estos empresarios, Jorge de Bande, reconocía en 1646 haberse enriquecido con las fundiciones de Liérganes y Santa Bárbara, y legaba al Colegio de La Compañía el dinero necesario para crear un «estudio» en Santander, con la pretensión por parte del Colegio de hacerse con el monopolio de la enseñanza en la villa, solicitando al Consejo de Castilla dicho monopolio en la Merindad⁸.

La extensión de la enseñanza de una manera controlada y financiada por una actividad industrial configura un ambiente plenamente renacentista en el cual se integran las formas artísticas (en este caso el edificio del Colegio, que además se permitió adquirir pinturas de Roma, Valladolid y Madrid). La intención de la fundadora del Colegio fue expresamente la de sacar de la «barbarie» a los habitantes de la región; tal intención quedó reforzada con la fundación del estudio por Jorge de Bande.

3 GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.^a DEL CARMEN: *Escudos de Cantabria*, Tomo II, p. 30.

4 Colección de Documentos para la Historia de la Provincia de Santander, Tomo III, fol. 47. Bibl. Menéndez Pelayo, Manuscrito 219.

5 PEREDA DE LA REGUERA, M.: *Juan de Nates*, Santander, 1953.

6 AHP de Santander, Protocolo 29, año 1619, fol. 221.

7 Véase Biblot. Menéndez Pelayo, Manusc. 219, tomo II, fol. 706, y Manuscrito 143, fols. 17-21 y 29.

8 Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, Septiembre de 1646, «La merindad de Trasmiera».

Lejos de Santander, que iniciaba así una aproximación a las características de la Edad Moderna, La Liébana era considerada como una comarca que debía ser evangelizada, apartada como estaba de las corrientes generales del país por su aislamiento y miseria económica. Para esta evangelización, en 1603 Fray Toribio Vélez funda el convento de dominicos de San Raimundo en Potes (del que desgraciadamente sólo se conserva el claustro), aportando para ello dinero traído por él mismo de Las Indias; pero lo que es más importante, contó con el apoyo económico de Felipe III⁹. Hay que esperar a 1619 para que el Provincial de la Orden otorgue «licencia y facultad para que lleve a Damián de Espinosa Maestro y arquitecto de las obras del Cardenal Duque de Lerma, o a otro que le parezca que lleve la planta de nuestro convento y Yglesia de Sto. Domingo de Lerma y conforme a la traza de ella, vistos los sitios y sus corrientes, ayres puestos y materiales que fueren mas a propósito y pareciere convenir al dicho Maestro, de manera que el edificio de la Yglesia no pase ni exceda del precio de los seis mil ducados que su Magestad tiene señalados para esto», si bien la traza definitiva se encargó a un desconocido «Maestro de Arquitectura» llamado Juan Gómez de Baró. El apoyo monárquico continuó, y en principio Felipe III donó cien cálices (que se elaborarían en Madrid) para distribuirse por las iglesias pobres de la región, encargándose el convento de su distribución; y la donación aumentó después, pues en 1646 consta que se habían distribuido ya nada menos que 228 cálices, y se habían repartido ornamentos en 450 iglesias parroquiales¹⁰. La fundación no dejaría de tener problemas, pues se opusieron a ella tanto la parroquia de Potes como el monasterio benedictino de Santo Toribio. La escena verídica de la disputa del púlpito de la iglesia parroquial de Potes entre los frailes del monasterio de Santo Toribio (construido también con apoyo real en el siglo XIII) y los de San Raimundo, delante de todos los feligreses, muestra con claridad los fines y dificultades de la fundación¹¹.

Dentro de esta concepción de Cantabria como tierra de misión destaca la irrupción masiva de los franciscanos en Cantabria: Castro Urdiales (Franciscanos y Clarisas), Santander (Franciscanos y Clarisas), Reinosa, Laredo, Iruiz, Hano, La Canal, y Escalante (Clarisas). Tuvieron dificultades para instalarse en las villas, especialmente en Laredo donde la disputa fue abierta, pero fueron extraordinariamente populares, recibiendo gran cantidad de donaciones (relacionadas con los testamentos y las ideas sobre la muerte). Las pequeñas noblezas locales rápidamente edificaron en ellos sus capillas. El caso más sobresaliente de patronazgo en este caso corresponde a Don Alonso de Camino, Señor de las villas de Pie de Concha, Bárcena y Covejo, quien fundó el convento de San Ildefonso en Ajo¹², construido en 1587 para los carmelitas (aunque luego pasaría a los dominicos), siendo uno de los fines declarados de esta fundación que «los religiosos que lo habitaren enseñen a leer y escribir y contar latín y artes a los quales quisieren aprender», si bien el fin principal se centraba en ser lugar de enterramiento del fundador y de su mujer. En 1602, Don Alonso de Camino se encargaba de administrar los bienes dejados por Juan del Castillo Río y su hija, ya fallecidos, para edificar el monasterio de clarisas de Escalante¹³.

Los dominicos también encontraron idénticos apoyos y dificultades. El convento «Regina Coeli» de Santillana del Mar fue fundado en 1591 por Don Alonso Velarde, encontrando la oposición de la Colegiata de Santillana del Mar, y de los conventos existentes en Santander y San Vicente de la Barquera. El Duque del Infantado tuvo que hacerse cargo del convento en 1598, gestionando la compra del solar para su instalación definitiva¹⁴.

En definitiva, estos conventos son los responsables de la implantación del clasicismo en Cantabria, mientras que las iglesias parroquiales mantienen la tradición gótica adaptada a los nuevos tiempos. Esta fase de evangelización de la región se realizó a través de la construcción de templos clasicistas, estableciéndose una nítida concordancia, aunque en otras regiones no suceda igual.

Aunque en ocasiones el dinero para la construcción de edificios llega de América, como en el caso del

9 AHP de Santander, Prot. 1970 ante Gabriel de Andrada, sin foliar. El convento debió refundarse en 1606 por D. Juan Hurtado de Mendoza.

10 Arch. General de Simancas, Reg. Gener. del Sello, de 4-VII-1646, «Exon. del pleyto entre el convto. de S. Reymundo el Real de la Villa de potes y el fiscal con el lugar de espinama». Además, los Manusc. de la Bibliot. Menéndez Pelayo 834, 143 y 106.

11 Bibliot. Menéndez Pelayo, Manusc. 106.

12 Bibliot. Menéndez Pelayo, Manusc. 835 y 836.

13 Arch. General de Simancas, Reg. Gen. del Sello, de 21-V-1610, «Al.^o de Camino polanco Vz.^o del lugr. de ajo».

14 MARTÍNEZ MAZAS, JOSÉ: «Memorias antiguas y modernas de la Santa Yglesia y Obispado de Santander», p. 111. Bibliot. Menéndez Pelayo, Manuscrito 833.

Convento de San Raimundo en Potes o en la iglesia parroquial de Reinosa, comenzada antes de 1588¹⁵, no puede hablarse en ningún modo de influencia del arte americano.

Las parroquias tendían a autofinanciarse con sus propias rentas. E incluso podría hablarse de que ahuyentó a la pequeña nobleza que tradicionalmente se instalaba en los templos, en forma de ostentosos sepulcros, pues en las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Burgos (a donde pertenecía la mayor parte del territorio de Cantabria), de 1575, se prohibió expresamente la construcción de tales sepulcros, a los cuales se consideraba que «servían más a la gloria de los vivos que a la memoria de los muertos» (Libro III, Capítulo III). Por supuesto, tal prohibición fue manifiestamente incumplida, pero ello puede explicar la predilección de la nobleza por enterrarse en los conventos, mientras que en las iglesias parroquiales encontrarían más dificultades.

La decoración interior de los templos queda en manos de la Iglesia, pero teniendo en cuenta las devociones de los fieles: «Y por quanto atento la dicha Yglesia se alla con catorze mill y tantos maravedis de alcance a su favor y por ajora está bien hornamentada y no tiene cossa forzosa en que lo gastar y los vecinos tienen debocion a la birjen del rosario y no ay su hechura y semejança en dicha Yglesia para que la aya y crezca la devozion y que por su yntermedio se suplique a la rreyna de los anjeles questa en el cielo lo que cada deboto tubiere yntencion se manda hazer dicha ymajen de bulto muy al bivo por maestro perito en el arte que se estofe e encarne y dore con toda perfeccion que para ello da liziencia en forma y comission al cura para que concierte el coste con el escultor y pintor sobre que se le encarga la conziencia». Así se expresaba en 1651 (todavía Renacimiento en Cantabria) el Visitador del Arzobispado de Burgos Don Blas de Sarassa, Catedrático de Filosofía en la Universidad de Valladolid, para ordenar hacer una imagen de la Virgen del Rosario en la iglesia parroquial de Repudio, un pequeño pueblo del sur de Cantabria¹⁶. Por tanto, primero debe haber un excedente de dinero en la parroquia; segundo debe haber una devoción, que la Iglesia quiere acrecentar; tercero, el objeto de dicha imagen será suplicar al personaje sagrado lo que cada cual desee, para lo que es preciso una imagen muy realista; quinto, el Visitador otorga licencia para hacer la imagen; y sexto, el sacerdote se pone en contacto con los artífices.

Pero los objetivos artísticos de los encargos parroquiales iban más allá de dar salida a las devociones populares. Lo expresa a la perfección una «Instrucción de Sacerdotes» publicada en 1610 y muy manejada por el clero de Cantabria: «Aviendo dicho que los templos son Casas de Dios, donde su Divina Magestad habita, y asiste siempre, y donde quiere ser servido, y adorado, con solo esso está dicho todo lo que se puede dezir, y desear, en razon del ornato, compostura, y atavio que debe aver... Pues vemos en los Palacios de los Reyes de la tierra, con quanta curiosidad, diligencia, y puntualidad se guarda esto... de tal manera que, la misma casa del Rey, y los aderezos con que está adornada, y todo lo que en ella ay, corresponda a la Magestad Real, y represente su grandeza.

...Quan gran verguenza es, hazer comparacion de un gusano de la tierra, con vuestra Soberana Magestad, y mucho mayor lo es, y lástima sin consuelo, que vuestro culto, y servicio, sea tan inferior al de los Reyes terrenos: y que en vuestra casa donde realmente asistis, aya tan pocas cosas que signifiquen la grandeza de vuestra Divina Magestad, ni correspondan a ella...

Y no es para esto escusa bastante dezir, que las Iglesias son pobres, como realmente lo son las más, o casi todas. Porque para lo que aquí pretendemos, no es menester mucha riqueza... aunque sería muy justo, que quanto fuesse possible, ello se procurasse; pues en ninguna cosa se emplea tan bien el oro, y la plata, y todas las riquezas, como en el culto... y de que lo más rico, y precioso, y lo de mayor estimación, se debe emplear en servicio de su Criador; y entonces está ello muy bien empleado, aunque mas murmure el Herege tonto, y desatinado, que le parece superfluo...»¹⁷.

Se puede concluir afirmando que las parroquias se habían encerrado en su propio mundo, tratando de controlar a sus parroquianos, pero desentendiéndose de los intereses de la nobleza y la incipiente burguesía, volcados ahora hacia el mundo de los conventos, cuya misión fundamental era, sin embargo, evangelizar Cantabria.

15 A.H.P. de Santander, Prot. 3853, ante Pedro Ruiz de Villegas, fol. 122.

16 Arch. Diocesano de Santander, libro de fábrica 3511, f.º 19vto.

17 «Instrucción de Sacerdotes...» por Fray Antonio de Molina. 1.ª ed. Sevilla, Burgos y Barcelona 1610. Citamos por la ed. de 1715. Véase pp. 227-239.

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE MANUEL DENIS Y LA DIFUSIÓN DEL TRATADO *DE LA PINTURA ANTIGUA* DE FRANCISCO DE HOLANDA EN EL SIGLO XVI

Selina Blasco Castiñeira

Universidad Complutense de Madrid

En las investigaciones en torno al Tratado *Da Pintura Antiga* del lusitano Francisco de Holanda y su traducción al castellano realizada por su paisano Manuel Denis, la «persecución» e intentos de localización de los respectivos manuscritos ocupa un lugar protagonista, paralelo muchas veces al esfuerzo, hasta ahora estéril, por encontrar testimonios de su circulación y manejo por parte de tratadistas de las artes contemporáneos. Así, el profesor A. González García, concluye sobre este tema: «Inexplicablemente, y pese a la habitual circulación de copias manuscritas en los siglos XVI y XVII, ni la versión portuguesa de 1548, ni esta castellana de 1563, parecen haber sido utilizadas por los tratadistas peninsulares. No hemos podido encontrar rastro en Philippe Nunes (*Arte Poética, e da Pintura e symmetria, com principios da Perspectiva*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615) quien cita, sin embargo, a Durero, Barbaro, Arfe o Gaspar Gutiérrez de los Ríos, ni tampoco en Félix da Costa (*Antiguidade da Arte da Pintura*, ca. 1696), cuyos conocimientos en materia de Literatura Artística eran considerables. Esta búsqueda fue no menos inútil entre los tratadistas españoles, con que podemos concluir que a lo largo de los siglos XVI y XVII *Da Pintura Antiga* parece haber sido completamente ignorado, con la única excepción de Manuel Denis...»¹.

Efectivamente, las primeras menciones de *Da Pintura Antiga* proceden del siglo XVIII, época en la que el manuscrito portugués se encontraba en manos de Diego da Carvalho y Sampaio² y el correspondiente a la traducción de Denis, en las del escultor Felipe de Castro³. Las ediciones impresas fueron todavía más tardías, tanto en la versión original portuguesa como en la inmediatamente posterior castellana: la primera permaneció inédita hasta 1846, fecha en que fue editada parcialmente por A. Raczyński, y la segunda hasta incluso más tarde, siendo la primera y única edición la de F. J. Sánchez Cantón y E. Tormo de 1921. Las vicisitudes de los textos no acaban aquí: hay que tener en cuenta que aunque el manuscrito de Denis se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el autógrafo de Holanda se ha perdido, siendo la única copia manuscrita existente la de Ferreira Gordo⁴.

Este cúmulo de azarasas y complicadas circunstancias otorga un valor especialmente significativo a un manuscrito encuadernado existente en la Biblioteca Nacional de Madrid que, además de aportar nuevos datos sobre la personalidad del traductor Manuel Denis, contiene alusiones y citas textuales del Tratado *Da Pintura Antiga*. El autor del texto que la contiene, además, manejaba indudablemente uno de los dos manuscritos de

1 GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel.: Prólogo a su ed. de *Da Pintura Antiga* de F. DE HOLANDA, Lisboa, 1983, pp. X-XI.

2 Lo cita en el encabezamiento de su *Memoria sobre a formação natural das cores*, Madrid, 1791.

3 CAMPOMANES: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1775. No se sabe de dónde había sacado este artista el texto de Denis. Claude BEDAT no menciona nada a propósito en su monografía *Vida del escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971. Ver también de este autor «La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro» en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t.V, 1969, pp. 263-410.

4 FERREIRA GORDO, Joaquín: Copió en Madrid, por encargo de la *Academia Real das Sciencias de Lisboa*, a finales del siglo XVIII, el manuscrito portugués de *Da Pintura Antiga*. Publicó el hallazgo de este manuscrito en «Apontamentos para a historia civil e litteraria de Portugal», en *Memorias de Litteratura Portuguesa*, Lisboa, 1792-1811, Vol. III, pp. 42-44. Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *Op. cit.*, p. XIII.

este Tratado citados, dato de gran utilidad para poder localizar la existencia de estos rarísimos textos. El manuscrito de la Biblioteca Nacional fué redactado en 1587, por lo que, en principio, nos encontraríamos con un testimonio fundamental para el difícil estudio de la fama del tratado de Francisco de Holanda, fundamental por lo temprano de su fecha y fundamental por las posibilidades que aporta para el estudio del ámbito geográfico y cultural en el que esta difusión se realizaba. Sin embargo, el estudio detenido del carácter y contenido más amplio del texto que contiene las citas de Holanda, así como de la condición de su autor, permiten aquilatar y matizar esta afirmación apriorística.

EL MEMORIAL DE ANTIGÜEDADES DE FELIPE DE ACOSTA, DESCRIPCIÓN DEL TEXTO

El título completo del manuscrito citado es «Memorial Triptito De Muchas y varias Antigüedades Ansi del Estado Ecclesiastico, de la Iglesia Catholica Romana, como del Estado secular, Especial del Reyno, y Reyes de España, Cõpilado Por un Religioso de la Ordẽ de Predicadores. Dirigido A la Magt. Real del Catholico Rey don Philippe 2 de España Nrõ Señor». El nombre del religioso que lo firma, fray Phelipe de Acosta⁵. Se trata de un manuscrito encuadernado y preparado para imprimir, bastante voluminoso (645 folios), de letra pequeña y apretada pero bastante clara. Su contenido, aunque no está totalmente ordenado ni dispuesto con limpieza uniforme, va precedido de una licencia de fray Sixto Fabro de Luca, General de la orden de predicadores a la que pertenecía el autor, firmada en el convento de San Pablo de Valladolid el 26 de agosto del año 1587 y de una orden de fray Bartolomé Muñoz, Provincial de la mencionada orden religiosa, dando facultad a diversos frailes dominicos para que corrigiesen el texto del Memorial, dada cinco días más tarde⁶.

El contenido del *Memorial* de Felipe de Acosta se articula en tres grandes partes precedidas de una Dedicatoria al monarca Felipe II y de un Prólogo. La Primera Parte es de contenido básicamente religioso y está estructurada en dos «Tratados»: uno que trata la Historia de la Iglesia romana con un catálogo de sus Papas hasta Sixto V incluido y otro que consiste en un resumen de todas las órdenes religiosas existentes a finales del siglo XVI⁷.

Toda esta Primera Parte es de gran interés para la historia religiosa de la época: las reflexiones sobre el diverso contenido de las fuentes que se utilizan son frecuentes; se tratan problemas polémicos del momento (como el tema de la antigüedad de las órdenes, tan importante en las reivindicaciones historiográficas de finales del siglo XVI) y se recogen noticias acerca de personajes religiosos significativos, sobre todo los relativos a la orden religiosa de dominicos a la que perteneció nuestro autor o vinculados, en una relación más estrecha todavía, al convento de San Pablo de Valladolid en el que residía. Al final de cada época referente al mandato de un Papa o al terminar de tratar cada una de las órdenes religiosas, incluye casi siempre un recuento de los varones ilustres que florecieron en su época o en el seno de su instituto, con lo que también se pueden encontrar abundantes datos de personajes pertenecientes al estamento laico⁸.

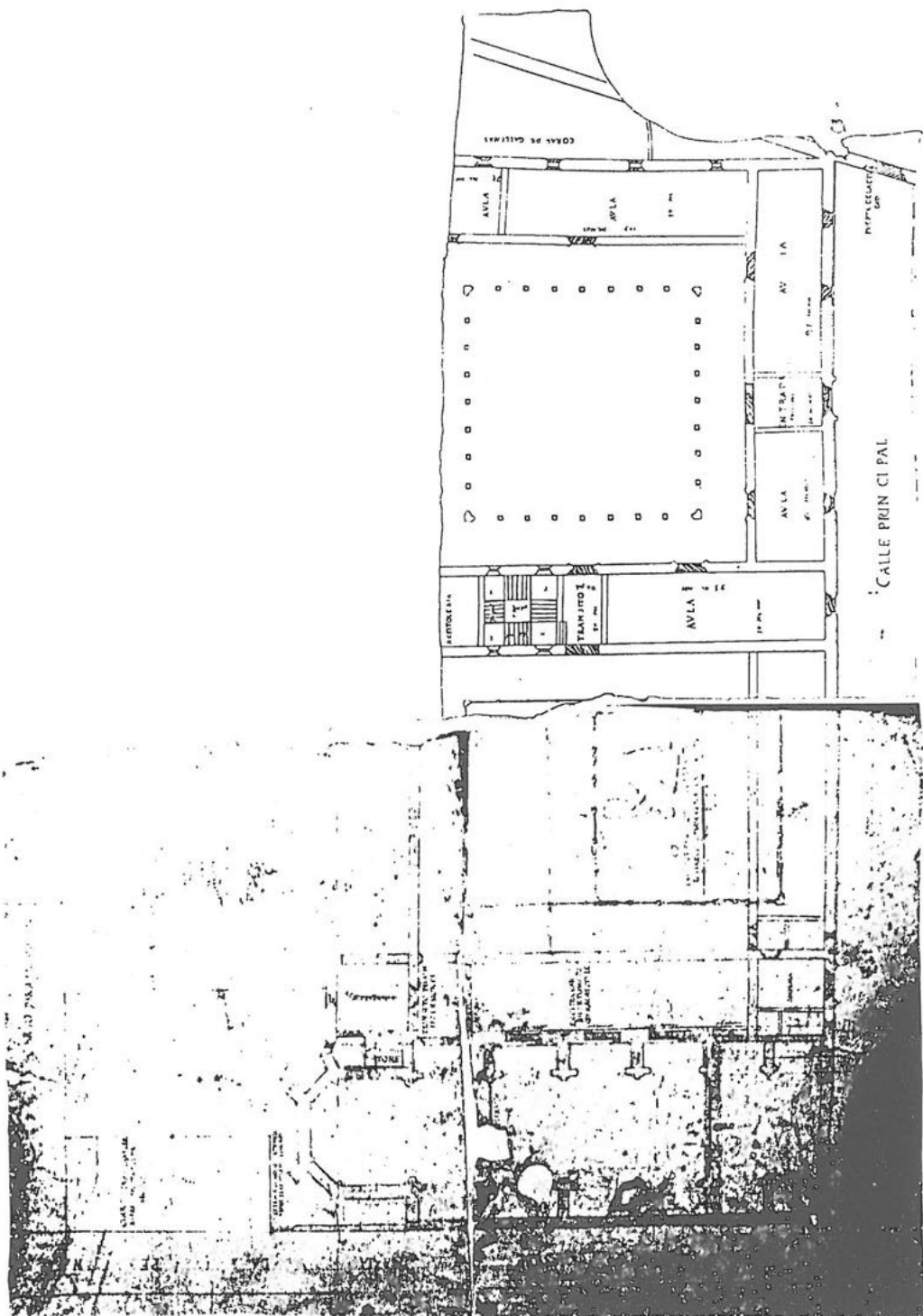
5 Mss. 1702 de la BN de Madrid. Únicamente lo he visto citado por SIMÓN DÍAZ, J.: *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid, 1977, pp. 16-17. Reproduce el título y la signatura de la BN. También, basándose en el ex-libris, señala su pertenencia a D. Fernando Jose de Velasco y al marqués de la Romana. El ex-libris del primero aparece en multitud de libros pertenecientes al fondo antiguo de la Biblioteca Nacional, dándose la particularidad de que lo comparten muchos libros que he consultado que trataban temas de la orden de predicadores de Santo Domingo.

6 Los dominicos convocados por fray Bartolomé Muñoz para esta tarea fueron fray Pedro Portocarrero, fray Jerónimo de Almonacid, fray Hernando del Castillo, fray Antonio de Arce y fray Tomás de Guzmán.

7 «Primeramente El Principio dela Iglesia Romana, con el cathalogo de los Pontífices, y muchas de sus Ordenaciones, y determinaciones de Sagrados Concilios, para la Reformacio de las costumbres, del Pueblo Christiano.

Un compendio de todas las Religiones aprobadas, Monacales Militares y Mendicantes, tratando En cadaqual de su Antigüedad y Manera de vivir, y author», pp. 122r-173v.

8 Hacer aquí una lista de todos los personajes vinculados al estamento eclesiástico o secular que desfilan por las páginas del Memorial de Felipe de Acosta sería tarea interminable y ociosa. Baste reseñar algunos, a título indicativo: respecto a los primeros, datos sobre sucesos o personajes tan famosos e importantes en sus respectivas épocas como los problemas inquisitoriales de Bartolomé Carranza, el patronazgo y las obras desarrolladas en el convento de San Pablo por fray Juan de Torquemada a mediados del siglo XV, fray Tomás de Torquemada, Cisneros, confesores de reyes como fray García de Loaysa o fray Domingo de Soto, eruditos como el doctor Azpilicueta Navarro o religiosos como los que participaron en las sesiones del Concilio de Trento; no religiosos, por ejemplo, el grupo de artistas y literatos que vincula al pontificado de Paulo III.



La Segunda Parte del *Memorial* es mucho más extensa y heterogénea, como puede deducirse de los títulos de los diferentes tratados que la integran, todos referentes a «cosas humanas», una vez tratadas las «divinas»: «De la Invención de las Artes y ciencias»⁹; un brevísimo apartado¹⁰ titulado «De los primeros legisladores y de las leyes»; un capítulo dedicado al origen y los distintos tipos de monedas, agrupadas por países y regiones, denominado «De la invención de las monedas»¹¹; una parte en la que se explican simbólicamente los diferentes elementos de las divisas y algunos significados heráldicos, seguidos de un elenco explicativo de linajes españoles, titulado «De la invención de los blasones y Armas»¹²; un tratado «Del Principio y origen de las Monarquías y Reynos»¹³; una descripción «De la tierra Del Preste Juan»¹⁴ y, para finalizar un «Catálogo de los Emperadores Romanos, Griegos y Alemanes», subdividido en tres partes a su vez¹⁵. Toda esta Segunda Parte del Memorial de Felipe de Acosta es la de contenido más heterogéneo, sobre todo frente al de la Primera que hemos descrito o el de la Tercera que analizaremos a continuación. Estas dos partes citadas son más homogéneas, y podrían, cada una por separado, constituir el contenido de libros únicos e independientes.

La Tercera Parte se estructura del mismo modo que multitud de obras coetáneas conocidas genéricamente como *Libros de Grandezas o Memoriales de Antigüedades*. Su Tratado Primero se titula «De algunas Antigüedades de España», y en él se tratan los orígenes históricos y míticos de esta realidad geográfica a la vez que se describen, esto de modo extraordinariamente somero, algunas zonas geográficas de la península¹⁶. A continuación toca el turno a los monarcas, como ocurre muchas veces en este tipo de fuentes literarias; «Lista de los reyes de España. De los Godos»¹⁷, «De los reyes de Navarra y Aragón»¹⁸, «De los reyes de Portugal»¹⁹, «Del Reyno de Castilla»²⁰, «Del Reyno y Reyes de Leon»²¹ y, a partir de Fernando V, «De los Reyes de España». Cuando llega el turno a las épocas contemporáneas al autor, al igual que había sucedido al tratar de los Papas, Felipe de Acosta habla de los hombres sobresalientes del reinado y, a veces incluso, de personajes no tan destacados pero que nuestro autor ha tenido la oportunidad de conocer directamente.

Termina el *Memorial* con una «Tabla de los Autores Alegados En Este Memorial donde se saco lo q̄ en el va escrito» en la que, por orden alfabético, se reseñan los nombres de los autores que han sido citados a lo largo de toda la obra. Constituye este listado un testimonio fundamental para conocer la disponibilidad cultural con que contaba un religioso de la orden de predicadores del convento de San Pablo de Valladolid a finales del siglo XVI.

EL AUTOR

La información existente sobre fray Felipe de Acosta, autor del *Memorial* que estudiamos, es escasísima, y los datos que poseemos para el conocimiento de su personalidad y carácter proceden todos de la información directa que él mismo proporciona a lo largo de su obra. En los diccionarios bibliográficos habituales no

9 Pp. 176r-199r.

10 Pp. 200r-204v.

11 Pp. 205r-216v.

12 Pp. 217r-338r. Lara, Andrada, Castro, Haro, Velasco, Tobar, Castañeda, Tellez de Meneses, Gironés y cisneros, Acuña, Pachecos, Pimentales, Osorio, Guzmanes, Condes de Orgaz, Duques de Medina Sidonia, Aza, Mendoza, Ayala, Herrera, Niños, Toledo, Ponces de León, Rivera, Córdoba, Estuñiga o Zuñiga, Sarmientos, Rojas, Sandoval, Guevara, Bazán, Benavides, Fonseca, Quiñones, Fajardos, Silva, Padilla, Cuevas, Figueroas, Cardenas, Arellano, Arianza, Ávalos, Ávila, Luna, Ulloa, Arias, Chacón, Vega, Requesenes, Leyva, Sosa, Sotomayor, Quiroga, Prado, Salazar, Valdes, Chaves, Deza, Zapata, Valvoa, Valdivia, Barrionuevo, Barba Biezma, Bolaños, Riva de Neira, Cabeza de Vaca, Caravajal, Vargas, Machuca, Marín, Moncada, Maldonados, Delgadillo, Coronel, Carrillo, Paz, Gallos, Quixada, Torquemada...; que terminan en un pequeño capítulo dedicado a los judíos nobles y a linajes reales como los Cerdas, Manueles, Valencia, Portugal, Enríquez, Castilla, Aragón...).

13 Pp. 339r-369v.

14 Pp. 370r-378v.

15 Globalmente ocupan pp. 379r-412vº.

16 Pp. 413r-428v.

17 Pp. 429r-439r.

18 Pp. 440r-455v.

19 Pp. 456r-412v.

20 Pp. 477r-479v.

21 Comienza en p. 480r.

aparece citado²², y los repertorios de autores clásicos como el de Nicolás Antonio ofrecen información sobre otro personaje del mismo nombre, también perteneciente a la orden de predicadores, pero que vivió en una época posterior a nuestro autor, mediados del siglo XVII, en la ciudad de Sevilla²³.

Como ya hemos podido observar, la primera información que se desprende del contenido del Memorial es la pertenencia de fray Felipe de Acosta a la orden religiosa de predicadores y su vinculación, en el seno de la misma, al convento de San Pablo de Valladolid²⁴. En este sentido, mayor interés y más significativa es su ausencia en obras coetáneas y posteriores referentes a esta orden religiosa. No lo citan, en su propia época, Antonio Senensi²⁵ ni fray Hernando del Castillo, a pesar de que este dominico fuese uno de los comisionados por el Provincial de la orden para corregir el Memorial que estudiamos como tarea previa para su publicación²⁶. Tampoco aparece en el texto del continuador de la labor histórico-literaria de este último, fray Juan López²⁷. Cuando este autor se refiere a la época en que vivió Felipe de Acosta²⁸, elude su nombre, a pesar de que no lo haga con otros frailes de su orden y su convento que, indirectamente, aparecen vinculados a su obra, porque fueron los comisionados para corregirla. Así, además de referirse lógicamente a su antecesor en la tarea de historiar la orden fray Hernando del Castillo, ofrece datos de fray Jerónimo de Almonacir, de quien dice que es catedrático de Escritura en Alcalá y autor de una obra sobre los Cantares²⁹; de fray Tomás de Guzmán, Catedrático de Santo Tomás en la Universidad de Alcalá³⁰ y de fray Sixto Fabro de Luca³¹. De este último, firmante de la licencia del Memorial de fray Felipe de Acosta, se dice que fue Maestro del Sacro Palacio, y que fue elegido General de la Orden en el Capítulo de la misma celebrado en 1583, reunión en la que, significativamente, se ordenó «...a todos los Provinciales, que cada uno en su provincia nombrase un religioso, hombre docto y de buenas partes, a cuyo cargo estuviere escribir todas las cosas notables que en aquella Provincia huviessen sucedido o sucediesen en lo por venir, señaladamente la santidad, y vida, y hechos de varones esclarecidos en virtud, y muertes gloriosas en la defensa de la Fe, y de la religión Catholica, para que hecha esta diligencia, y puestos los papeles en manos del General, mandasse hazer una historia, en la qual se comprendiessen todas las cosas que huviessen sucedido en la Orden hasta nuestros tiempos (que si esta diligencia se hiziera con la puntualidad que se mandó, se pudiera dar más noticia de los varones señalados que ha tenido, y se conociera lo que ha servido a la Iglesia esta religion) y en consecuencia desto, se mandó a todos los Provinciales, que por lo menos dos veces al año, escribiesen a Roma, y de las cosas que los religiosos della hazian en la Santa Iglesia, cumpliendo con las obligaciones de su estado». Quizá el trabajo literario de Felipe de Acosta, o el interés de fray Sixto por su publicación, estuviesen relacionados con esta iniciativa de las autoridades de la orden.

Tampoco aparece en obras referentes a la orden de dominicos en los siglos XVII³² o XVIII³³

22 PALAU, A.: *Manual del librero hispanoamericano...*, Barcelona, 1948-1977 no lo cita. Tampoco Inocencio Francisco DA SILVA en su *Diccionario Bibliographico portuguez*, Lisboa, 1858-1923.

23 Nicolás ANTONIO: *Bibliotheca Hispana Nova*, tomo II, p. 250. El Felipe de Acosta sevillano fue editor póstumo de la segunda impresión del libro de COUTIÑO, Ignacio: *Promptuario espiritual de elogios de los santos...*, publicado en Madrid, 1650 y aparecía firmando su Dedicatoria y su epístola al lector.

24 Así lo indica desde la Dedicatoria y así se puede deducir, como hemos indicado más arriba de la aprobación y orden de corrección que preceden al contenido del Memorial propiamente dicho.

25 SENENSI, Antonio: *CHRONICON TEATRUM ORDINIS PRAEDICATORUM...*, París, 1585.

26 Hernando DEL CASTILLO: *Historia General de Santo Domingo y de su orden de Predicadores*, Valladolid, 2 vol., 1587. La ausencia de Felipe de Acosta del texto de Hernando del Castillo podría, sin embargo, justificarse, ya que este autor detiene su relato histórico en una fecha muy temprana.

27 Fray JUAN LÓPEZ: *Tercera Parte de la Historia de Santo Domingo y su orden*, Valladolid, 1613; *Quarta Parte de la Historia de Santo Domingo y su orden*, Valladolid, 1615 y *Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y su orden*, Valladolid, 1621.

28 Concretamente, sería lógico que las noticias sobre nuestro autor apareciesen en los capítulos titulados «Del estado en que se hallava la orden, este año de 1580», «De los frayles de la Orden que este año de ochenta vivian, y avian escrito» y «De algunas cosas pertenecientes al convento de S. Pablo de Valladolid», correspondientes al Libro Quarto citado en la nota inmediatamente anterior.

29 Fray JUAN LÓPEZ, *Quarta parte...* Op. cit., p. 554.

30 Fray JUAN LÓPEZ, *Quarta parte...* Op. cit., p. 979.

31 Fray JUAN LÓPEZ, *Quarta Parte...* Op. cit., p. 596.

32 Ambrosio ALTAMURA: *Bibliothecae Dominicanae*, Roma, 1677. El ejemplar de la B.N. tiene el ex-libris de F. J. de Velasco como el Memorial de Acosta.

33 QUETIF, Jacobus y ECHARD, Jacobus: *Scriptores Ordinis Praedicatorum...*, París, 1719-21. Estos autores hablan del mismo Felipe de Acosta que Nicolás Antonio, personaje que, como ya se ha dicho, no es el que nosotros estudiamos a pesar de tener el mismo nombre.

ni, por supuesto, de historias o crónicas más recientes de esta comunidad religiosa³⁴.

Tras agotar la investigación en la historiografía de la orden a que nuestro personaje perteneció, la búsqueda de información siguiendo la vía del convento de San Pablo de Valladolid resulta igualmente infructuosa. Este edificio ha sido estudiado fundamentalmente en sus aspectos arquitectónicos y artísticos, y escasamente en lo que concierne a la vida monástica que se desarrollaba entre sus paredes³⁵. La época que nos interesa para el conocimiento de Felipe de Acosta, la segunda mitad del siglo XVI, es especialmente oscura en lo que a información se refiere, ya que corresponde a unos años que pueden considerarse «intermedios» entre dos etapas especialmente florecientes de su historia, la que corresponde a finales del siglo XV y al mecenazgo de fray Alonso de Burgos, el fundador del Colegio de San Gregorio de Valladolid al que el de San Pablo se encontraba tan estrechamente ligado³⁶, y la que comienza con el siglo XVII, el mecenazgo del duque de Lerma y a la beneficiosa influencia del traslado de la capital a Valladolid. Ello no obsta para que en el convento de San Pablo se desarrollase una activa vida cultural que en cuanto a enseñanza y estudios se vinculaba al de San Gregorio y que en el plano más estrictamente literario podía reflejarse, por ejemplo, en la actividad que desarrollaba su imprenta³⁷.

Resumiendo, del análisis de las informaciones que poseemos acerca de la orden de dominicos predicadores en el Valladolid de la segunda mitad del siglo XVI en torno al convento de San Pablo, deducimos que el autor del *Memorial* que estudiamos no fue un personaje destacado ni porque ocupase en este contexto una posición especialmente relevante, ni porque su obra literaria llamase la atención en el mismo. ¿Quién es, pues, el hasta ahora discreto y enigmático fray Felipe de Acosta y qué actividad desarrolló como religioso del convento de San Pablo de Valladolid a lo largo de su vida? La falta de noticias indirectas puede suplirse en parte, como se ha indicado más arriba, con las que él mismo proporciona al lector atento de su voluminoso *Memorial*.

Fray Felipe de Acosta nace en un lugar no especificado en el año 1547, como puede deducirse del testimonio que incluye al final de su manuscrito, en el que declara estar escribiendo el último día del mes de octubre de 1587, a los 47 años de edad y en el convento de San Pablo de Valladolid. Aunque su lugar de nacimiento no puede probarse a la luz de los datos obtenidos, su familia procedía indiscutiblemente de Portugal, y allí y en Castilla muchos miembros de ella habían desempeñado cargos en la Casa Real desde el reinado de Carlos V hasta su propia época, el de Felipe II³⁸.

La índole de su vinculación familiar se hace poco tiempo después más clara: nuestro autor es hijo de Manuel Denis, el pintor portugués que tradujo el Tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda. Sobre su padre, además de su ya conocida vinculación a la Casa Real de los Austrias, proporciona algunos datos novedosos que, aunque escasos, contribuyen a completar la exigua cantidad de noticias que existe sobre la vida

34 BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: *Historia de la Reforma de la Provincia de España (1450-1550)*, Roma 1929; BATAILLÓN, Marcel: *Erasmus y España*. Madrid, 1983, 2.ª ed., TRAPIELLO F.: «Maestros generales de la Orden de Predicadores», en *La Ciencia Tomista*, t. XIV, 1916.

35 El estudio más completo es la tesis de PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: *El convento de San Pablo. Aportaciones histórico-artísticas para la Historia de un convento vallisoletano*, Valladolid, 1970, aunque sólo parcialmente publicada, en la parte que trata del patronato del duque de Lerma.

36 «El mecenazgo de fray Alonso de Burgos se plasmó preferentemente en el Colegio de San Gregorio... No obstante, su condición de colegial del Estudio de San Pablo y más tarde prior del convento, arraigaron en él un profundo afecto por su Casa reflejado en una serie de obras que el Libro Becerro hace extensivas al «claustro, refectorio, capítulo y fachada». Todo ello sin pasar por alto la mala medida como fue la cesión de la capilla del Crucifijo que contribuyó a que las buenas relaciones con la familia Torquemada quedaran rotas...», PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: *Op. cit.*, p. 11.

37 PALOMARES IBÁÑEZ: *Op. cit.*, p. 12. Para el estudio de la vida cultural vallisoletana en el siglo XVI y la importancia que en ella tenían las instituciones conventuales —al margen de la que, por supuesto, desempeñaba su floreciente universidad—, se puede consultar el libro de Bartolomé Bennassar, Valladolid en el siglo de oro. Una ciudad y su entorno agrario en el siglo XVI, Valladolid, 1983, pp. 470-485; el artículo de RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo: «Vida cultural y literaria de Valladolid en el Renacimiento», en Valladolid, *corazón del mundo hispánico*, siglo XV, Valladolid, Publicaciones del Ateneo, 1981 y el estudio más general de BATAILLÓN, M.: *Op. cit.*

38 Ya en la «Dedicatoria» señala nuestro autor «...¿ pues mis padres fuerō criados en los Catholicos Principes El Invictissimo Empador Carlos.5. Maximo y la Cristianissima Emperatriz Doña Isabel, ¿ Sancta gloria ayan, Padre y madre de v. Mg. y de la serenissima Princessa doña Juana hermana de v. Mg... y mis pasados sirvierō muchos años En la Casa Real de v. Mg. En Castilla y En Portugal, y muchos de mis deudos sirven En ella al psente...» p. 6r.

de este personaje³⁹. Aunque no menciona su condición de traductor, ya que, como veremos, cuando cite el Tratado de Holanda no se referirá a esta circunstancia, destaca las cualidades como retratista y como miniaturista y, lo que es más curioso, una vinculación truncada por la muerte a los trabajos de decoración de la mayor empresa arquitectónica y artística española de la época, la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial.

A Manuel Denis se le cita brevemente, en primer lugar, al hablar de los artistas famosos en el capítulo titulado «De la Invención de las Artes y Ciencias» con que comienza la Segunda Parte del *Memorial*. Después de mencionar a Machuca, Urbina, Berruguete, Morales, Francisco de Holanda entre los peninsulares y Miguel Ángel, Tiziano y Rafael entre los italianos, continúa diciendo fray Felipe de Acosta que «...no es de poner en olvido El excellent Retrator que pocos años ha pcedio, Manuel Denis, En la corte del Rey Dō Philippe 2, al qual sucedio, otro En esto Muy abentaxado, q̄ oy vive, Alōso Sanchez y de un Bezerra, y otro Francisco Fernandez Mudo, cuyas obras tiene En Mucho la Magestad del Rey dō Philippe En su escurial, porq̄ ellas lo merecen y por su Mucho Primor...».

Respecto a la información que se proporciona en relación con lo específico de su participación en los trabajos del Escorial, señala Felipe de Acosta cómo Manuel Denis, criado de la Casa Real al servicio del emperador Carlos V primero, de las «hermanas juntas» después y, finalmente, hombre de Cámara de la Princesa Doña Juana, fue llamado como iluminador de los libros de coro del monasterio, pero yendo a cumplir su mandato falleció. Su temprana muerte, añade nuestro autor, truncó su carrera, y fue responsable del escaso número de obras suyas que se conservan, aunque algunas de ellas quedaran en poder de Felipe II⁴⁰.

La relación de parentesco entre Felipe de Acosta y Manuel Denis es la única clave para comprender sus citas y manejo del Tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda, pero sobre este tema volveremos más adelante. De momento, nos sirve también para comprender cómo siguiendo la tradición familiar, el autor del *Memorial*, capellán y criado de Felipe II en 1587, año en que se firma el manuscrito⁴¹, entró al servicio de la Casa Real a la temprana edad de 12 años, concretamente al de la Princesa Doña Juana, permaneciendo junto a ella hasta el año de 1557, en el que decidió tomar el hábito religioso de la orden de predicadores en el convento de San Pablo de Valladolid⁴².

Posiblemente fue la vinculación de Doña Juana a esta ciudad⁴³ lo que indujo a Felipe de Acosta a tomar el hábito eclesiástico en uno de sus conventos, lugar en el que permaneció, seguramente, durante el resto de su vida, ya que desconocemos con exactitud cuál pudo ser la fecha de su muerte⁴⁴. Su papel en la vida cultural de San Pablo no fue, como hemos podido deducir, especialmente significativo, y el propio relato de nuestro autor

39 «... La traducción de Manuel Denis, como la índole de sus relaciones con Holanda, están todavía por resolver, reduciéndose nuestras noticias a las que él mismo declara en el manuscrito «De la Pintura Antigua»: su origen portugués, aunque «criado en Castilla desde mi niñez», y su condición de pintor («maestro de la mesma arte»). Sobre estos exiguos datos se construirían las rudimentarias biografías de CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario*, 1800, II, p. 11 y DA CUNHA TABORDA, Jose: *Regras da Arte da Pintura escritas na lingua italiana por Miguel Angelo Prunetti*, Lisboa, 1815, p. 183, donde se reproduce el testimonio de Ceán, matizadas más tarde por D'ARAGAO, Maximiano y VITERBO, Sousa: *Noticia de Alguns Pintores Portugueses...* Lisboa, 1903 pero claramente insuficientes para lo que aquí nos interesa...» GONZÁLEZ GARCÍA: A. *Op. cit.*, p. X.

40 Pp. 189v-190r. Para la mención de Manuel Denis en el contexto de la descripción completa del Escorial, ver más adelante la Nota 55. Es en esta parte donde Felipe de Acosta se identifica como hijo suyo.

41 El título completo de la Dedicatoria es «A la Catholica Real Magestad, Del Rey Dō Philippe segundo, de España, nro. Señor, Su Capellán, y criado. S. y Mucha felicidad».

42 Cuando termina el Tratado «De los Reyes de Portugal» de la Tercera Parte del Memorial, al tratar de la Princesa Doña Juana, dice nuestro autor: «Su criado fue El que escrivio Este Memorial, y fue con ella a Portugal siendo de Edad de doze años y estuvo presente a su casamiento, y todo El tiempo q̄ Ella alla vivio, hasta q̄ se torno a Castilla donde tambien volvio El dicho autor, y estudio la gramatica, y desde apoco dexando El Palacio, tomo El habito de Religioso de la orden de Predicadores En el convento de S. Pablo de Vallad. de Edad de poco mas de diez y seis años En el año de 1557 Por lo qual sea Dios Nro Señor loado por siemp jamas. Ame». p. 472v.

43 SANGRADOR, Matías: *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1851 dice que en 1556, cuando Carlos V abdicó en Felipe II, la Princesa Doña Juana «hizo levantar los pendones reales en Valladolid por el principe Felipe, proclamándole el segundo de este nombre entre los reyes de Castilla», p. 382; ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J.: *Historia de Valladolid*, publicada por Ortega Rubio, J.: Valladolid, 1887, dice que el 21 de mayo de 1559 el príncipe Felipe y la princesa Dña. Juana presidieron un Auto de Fe que se celebró en Valladolid, y en el que fue quemado D. Agustín de Cazalla, p. 172.

44 La fecha segura más próxima en la que fray Felipe de Acosta ya no se encontraba en el convento de San Pablo de Valladolid nos la proporciona la Escritura de Dotación de la Capilla Mayor y Sacristía de esta fundación religiosa que otorgaron los duques de Lerma en el año 1600, ya que en dicha escritura se incluye una lista completa del prior y todos los frailes del monasterio en la que no aparece nuestro autor. La Escritura de Dotación ha sido publicada por PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: *Op. cit.*

lo avala, ya que las noticias autobiográficas que señala se refieren únicamente a la completa dedicación a la vida de estudio y a su participación en los actos que en el convento se llevaron a cabo con ocasión del jubileo del Papa Sixto V⁴⁵.

Indudablemente, los valores del manuscrito que estudiamos residen más en su contenido, y específicamente en las noticias e informaciones sobre el Tratado de Francisco de Holanda que en la personalidad de su autor, personalidad que interesa sobre todo por la de su padre Manuel Denis.

VALORACIÓN DEL CONTENIDO DEL MEMORIAL DE FRAY FELIPE DE ACOSTA

Nada más comenzar, Felipe de Acosta confiesa el carácter enciclopédico y de compendio que tiene su *Memorial*, carácter que ya hemos visto cómo se hace patente desde incluso la simple lectura del título completo y que se evidencia, como también hemos podido observar en la enumeración de los temas que constituyen su contenido. Al igual que ocurre con muchas obras literarias coetáneas, la riqueza y variedad del contenido otorga a nuestro texto un valor intrínseco particular, valor que, si bien plantea algunos problemas en temas como su clasificación genérica, se incrementa incluso en este sentido con algunas indicaciones, como puede ser la diferenciación que nuestro autor establece entre Historia y Memorial⁴⁶.

El interés del manuscrito que estudiamos no tiene pues, en principio, carácter innovador, por lo menos en lo que al contenido mayoritario se refiere. Ahora bien, esta afirmación apriorística puede ser matizada desde dos puntos de vista:

—En primer lugar, por el rigor con que se lleva a cabo la cita de textos ajenos. Las fuentes utilizadas aparecen tanto citadas al margen como al final de cada capítulo en el que se abarque un tema concreto, en una especie de recuento donde se enumeran todas y cada una de ellas. Esta característica permite identificar un número muy elevado de obras de referencia, así como su procedencia. A esto habría que unir la lista de autores que se incluye al final, ya mencionada. Todo este conjunto de textos, presumiblemente, se encontraba en la biblioteca del convento de San Pablo o en las librerías accesibles para los frailes de esta fundación religiosa a finales del siglo XVI.

—En segundo lugar, por el cuidado con que se lleva a cabo el manejo de manuscritos. Además del que aquí más nos interesa, el de Francisco de Holanda, bien sea en su versión original o en su traducción castellana, hay otras menciones a textos inéditos, algunos de los cuales se encontraban en la «librería del convento de San Pablo de Valladolid». Las alusiones pueden ser de carácter general⁴⁷ o más precisas, como ocurre al referirse a los escritos del dominico fray Juan de Torquemada, «... varo heroyco escriveio la suma q̃ dize Ecclis y sobre todo El derecho canonico, cuyos escritos de mano esta en la libreria del convēto dicho de S. Pablo de Valld.» o a documentos concreto, como es el caso de bulas papales⁴⁸.

45 En la «Dedicatoria» que precede el Memorial dice que lleva recopilando noticias de textos impresos y manuscritos y estudiando más de 26 años. Sobre su participación en los actos relacionados con el jubileo del Papa mencionado, dice nuestro autor: «... En el qual abiendo de la Indulgencia Plenaria... fue esta coçessiõ este año de 1585. Y por El mes de julio se ganó en valld. comēzando a los 21 del mes y psiguiendo En dos semanas hasta los quatro de Agosto. Hizo las diligencias El q̃ esto escriviõ. En la primera semana En el convento de S. Pablo de Vall., ayunando dando limosna y rezando, y precediendo la confessiõ sacramental recivio El Santissimo Sacramento de la Eucharistia cõforme al tenor de la cõcession. Sabe el soberano Señor Dios si la gano...»

46 En la «Dedicatoria», dice nuestro autor: «Aviendo gastado gran Parte de mi vida, ... En una continua, y Ardua Navegaciõ spiritual (lector digo, de libros de varios authores de Diversas y exquisitas Materias, escritos En diferentes lenguas con Altos y Eroicos Estilos y algunos Amplissima, y espaciosissimamente) queriendo recogerme a Puerto como cansado, del mucho estudio, y gran frequencia, de vigilijs, y con deseo de ver En limpio, El fructo de tan largo y penoso exercicio... me halle tan copioso de memoriales, q̃ puesta cada cosa En su devido asiento, me fuesse suffiçientes, para fabricar una obra escrita En lenguaje Castellano...» p. 5r; y en el Prólogo abunda en la misma idea: «...se han leído muchas Estorias Ecclesiasticas, y canonicas de Principes y de grandes Señores, y se ha procurado saber hechos notables, q̃ no se hallará escritos hasta agora, y no solo se an leído pa esto los libros Impressos, po muchos escritos de mano...» p. 8r. En este sentido, es también bastante curiosa la disquisición con que termina la cronología de los Papas: «Otras muchas cosas han sucedido En la Igla de Dios En las qles se señalarõ muchos Pontifices po yo las he dexado de pposito lo uno porq̃ yo no escrivo historia sino memorial de las cosas mas sustanciales y porq̃ no sō Para Andar En lengua vulgar y por esta Razõ se dexan muchas de los sagrados cõcilios. Las dichas he procurado escrevir con toda mi diligencia. En las quales abra visto El lector como no hablo de coro pues todo va cõfirmado cõ autores graves...» p. 121r.

47 Ya hemos señalado en la nota anterior cómo en el Prólogo aludía a impresos y a «escritos de mano».

48 «... fray Luis de Valladolid, de la orden de predicadores, maestro de Juan II. Puso el estudio de Teología en la univ... y fue el primer lector de la facultad... desto hay una Bulla del Papa Martino 5 en el convento de S. Pablo de la misma villa», p. 167.

Es también sumamente interesante en el *Memorial* la importancia de los testimonios de primera mano sobre acontecimiento coetáneos. Esta circunstancia, además, puede completar la presunta falta de originalidad que podría derivarse de la abundantísima utilización de fuentes indirectas. Fray Felipe de Acosta es consciente del valor añadido que todo esto confiere a su Memorial, y así lo enuncia, por ejemplo, cuando termina su relación de acontecimientos del reinado de Carlos V: «Antes depasar adelante quiero advertir a los lectores q̄ hasta aqui todo lo q̄ de los reyes de España se ha escrito ha sido sacado de las Estorias y coronicas q̄ de Ellos hablan, dellas Impressas de Molde, deellas escritas de Mano, y yo no he dicho cosa que otro no la tenga primero escrita, pero de aqui en adelante de los Reyes q̄ quedan no solo seguire a los estoriadores y coronistas q̄ hallare modernos mas tambiē pienso escrevir lo q̄ yo vi, y conoci, y lo q̄ pude alcanzar de los q̄ lo viero y Entendierō como testigos de vista por Relaciones fidedignas...»⁴⁹.

Al final de su relato sobre la vida del emperador abunda más en esta idea: «Pudiera yo hazer fin Aqui desta plixa obra imitando a graves authores q̄ En llegando alas cosas desus tiempos Alzaro la Mano del escrevir, pareciendoles q̄ dōde hay testigos de vista, puede correr Algun peligro lo q̄ no va escrito con mucho cuidado y Advertencia, y muy fundado En verdades, pero yo no me quise acorbardar por esto antes me dio mas Animo ver lo q̄ me restava, pa mi psecucion porq̄ como mi Intento es escrevir verdades, En mi favor ser los testigos de vista dichos y tambie no era razo sino Muy Ageno de Ella cessase El Memorial En los tiempos, dōde tantas cosas han sucedido, tan dignas de ser traídas A la Memoria»⁵⁰.

De este último párrafo se desprende cierta convicción de estar viviendo tiempos gloriosos, convicción que es precisamente la que estimula al escritor a sentirse orgulloso de su condición de «testigo de vista» de su época y que también, seguramente, está detrás de su intento de vincularse, junto a sus antepasados directos, a la familia real, principal artífice del esplendor de los tiempos y a las empresas artísticas y culturales más sobresalientes. En este sentido, resulta significativo el elogio de las virtudes de Felipe II con que se remata el Memorial, elogio en el que se destacan, en primer lugar, su celo y defensa de la religión cristiana; en segundo, el favor de la justicia y «lo terzero En q̄ se ha señalado y parece que es En premio delo dicho, En averle Dios hecho Monarca universal de toda España, cortando las vidas y herencia a todos los Reyes q̄ en ella a Avido, despues q̄ se gano de los moros para q̄ solo El catholico Rey fuesse Señor de todo lo q̄ tantos solian poseer y ultimamente se ha señalado En Residir siempre En la villa de Madrid teniendo otros Pueblos Muy Apacibles En Castilla. Al qual publo tiene adornado, de Muchos y muy sumptuosos Edificios, y de grandes frescuras y fuentes, y Arboledas dignas de su Magnificencia Real y por su Respeto de 20 años poco mas a esta parte se ha aumetado En casas y vecindad tres vezes mas delo q̄ solia ser a dicho de todos los q̄ en esto son curiosos»⁵¹.

Y quizá nuestro autor, pesaroso de haber elegido como residencia uno de los apacibles pueblos de Castilla que Felipe II había rechazado como capital, realiza un último intento de protagonismo relacionando su familia directa a la principal empresa cultural y artística de este monarca: el monasterio del Escorial. Y ello nos conduce al siguiente gran tema de interés del *Memorial* que estamos analizando, a la particularidad de su interés por las Artes que, aunque no es mayoritario en el contexto de su contenido completo, es fundamental para su valor cualitativo, ya que es en este contexto en el que aparecen las citas concretas del Tratado *Da Pintura Antiga* y las referencias a su autor Francisco de Holanda o a su traductor Manuel Denis.

Estas referencias aparecen en relación con temas de contenido más general o en partes específicamente dedicadas a las Artes. Ejemplo de la primera situación podría ser el jugoso relato que nuestro autor proporciona sobre el mecenazgo artístico del Papa Paulo III, en el Tratado Primero de la Primera Parte del *Memorial*, con abundantes noticias de autores y artistas de la época. Entre ellos, gozaba de especial favor «...francisco dolanda lusitano, el qual tambiē El Pontífice hizo grandes partidos por tenerle en Italia porq̄ mostrava En sus obras Mucho de los Primores del Antiguo Appelles, y los Portugueses le llamarō otro Appelles lusitano, no

49 P. 551r.

50 P. 572v.

51 P. 587 r y v. Entre los personajes de la corte de Felipe II, fray Felipe de Acosta destaca, como pintores, a Alonso Sanchez Coello y a Moro: «...tambiē en la corte del catholico Rey, y En servi suyo se conoce en estos tiempos, y florece Alfonso Sanchez portugues Pintor famoso y señalado en el Arte de Retratar Entre todos quantos a havido En la Europa cuyas obras puede competir colas del excellenteciano, y Antonio Mor que sirvierō al Empador Carlos 5» p. 578v.

quiso este dexar su natural y ansi gozo de sus Amirables debuxos El Reyno de Portugal, compuso un libro q̄ Intitulo de la Pintura Antigua En el qual Mostro biē su saber...»⁵².

La descripción del Escorial, tema que ya hemos mencionado, presenta, en cuanto al contenido del *Memorial* sobre las Artes y en cuanto a noticias sobre Manuel Denis, un interés especial. Forma parte del relato de los sucesos del reinado de Felipe II⁵³, y una de sus principales características radica en lo temprano de su fecha. En 1587 apenas existían testimonios impresos acerca del monasterio de San Lorenzo, a pesar de que ese mismo año escribía su *Libro de Grandezas y Cosas Memorables de España* Diego Pérez de Mesa, incluyendo una descripción monográfica del edificio sumamente interesante⁵⁴. Las alusiones de Felipe de Acosta al Escorial no son, por supuesto, tan interesantes como las de Pérez de Mesa. La extensión de los relatos marca ya, de partida, una diferencia indiscutible. Ello no impide, sin embargo, que nuestro dominico de San Pablo de Valladolid deje de tratar temas de interés: además de la vinculación con la fábrica que se establece para Manuel Denis, como ya hemos podido apreciar, se enuncian de manera bastante amplia cuestiones como el interés multidisciplinar de la participación de numerosos artífices de la época, otorgando un contenido artístico a disciplinas que más tarde han sido relegadas al campo, como poco, de las «artes menores», o la intervención de artistas extranjeros en la fábrica y ornato del edificio⁵⁵.

52 «...fue este Pontifice paulo, Muy aficionado a los hombres Eminentes En qual quier sciencia o Arte q̄ fuesee, y ansi parece q̄ le quiso nro Señor cumplir sus deseos, y Adornarle sus tiempos cō los mas excellentes Ingenios en todas sciencias q̄ se vierō muchos cientos de Años Antes porq̄ no solo uvo theologos, canonistas, juristas Medicos y Philosophos, Pintores escultores Illuminadores pero aun Gramaticos, Musicos// hasta Escrivanos excellentissimos En todo genero de letras... Primeramente en la Sagrada Theología..., En canones fuero celebres cobarrubias q̄ fue obispo de Segovia... en leyes de los lusitanos Acostas, y Pinelo... en philosophia natural un Peñarada... En Medicina Alderete... En Gramatica El Comedador griego llamado Hernā nuñez de Guzmā, y otro leō, y sobre todos El Antonio de nebrija q̄ saco a la luz la gramatica aviendo estado sepultada hasta sus tiempos entre la Barbarie de los poco curiosos castellanos. En la pintura Michael Angelo muy querido del pontifice Paulo y con tiemo amor por lo mucho q̄ conocio En el de aquella Arte. En Ylluminacio Do Julio de Mazedonia Italiano. Antonio dolanda flamenco y su hijo francisco dolanda lusitano, el qual tambie El Pontifice hizo grandes partidos por tenerle En Italia porq̄ mostrava En sus obras muchos de los Primores del Antiguo Appelles, y los Portugueses le llamārō otro Appelles lusitano, no quiso este dexar su natural y ansi gozo de sus Amirables debuxos El Reyno de Portugal, compuso un libro q̄ Intitulo de la Pintura Antigua en el qual Mostro bie su saber, fue excellent Retratarador ticiano flamenco. Rafal urbino italiano gran colorista y de grandes Invençiones q̄ se muestra En muchas estansas q̄ anda de talla suyas. En exculptura valerio de vicenza. Yte en España se mostraro en esculpir de vulto Maestre Philipe, y berrugete autores de delas sillas del choro dela Igna. Mayor de toledo q̄ es una de las excellentes obras de esculptura q̄ se halla. En Musica de teclaje antonio de cabeza, y francisco de Soto españoles, y fray Thomas de Sancta maria fraile dominico q̄ compuso un libro della. En Musica de cuerdas, un Enrriq natural de Valld., q̄ Excedio En ella a todos los de sus tiempos. En escrevir y contar con grade Admiracio todo genero de letras, y cuentas un gaspar de texeda, y otro su competidor Carboner q̄ En aquellos tiempos enseñava En Valld. a los quales En España ni fuera della nadie Igualo, ni a otro q̄ se llamo peñafiel En escrevir libros de canto y letra grande para choro, cuyas obras se muestra En los libros del choro de S. Pablo de valld. He querido deproposito nobrar estos excelletes hombres para q̄ se vea la foelicidad de los Ingenios delos tiempos del Pontifice Paulo 3. otros muchos uvo Entodas differencias de artes y sciencias, los quales se quedā por evitar plixidad auñq̄ fueron En ellas señalados, los dichos se han nombrado por via de exemplo y no es Razō olvidar a quanto lleo la viveza, y sutileza de un Ingenio de un hombre, si hombre se puede llamar y no Demonio...».

53 Con anterioridad fray Felipe de Acosta había mencionado el edificio de manera más breve a propósito de la orden jerónima: «...tuviero mucha devociō siemp los Reyes de Castilla y los de Porrugal desta sagrada Religio, y la han enriquecido grāde Mente en sumpuosos Monasterios, pero uno solo excede atodos los q̄ hasta aqui se conoce de qualquiera de las Religiones ansi Antiguas como Modernas, y En todos los Reynos de la Christiandad, Ansi en Rentas como En edificios, y Adornos de oro y plata y todo lo demas q̄ para El culto divino se Requiere, este es S. Lorenzo del escorial fundaciō del Catholico Rey dō Phelippe 2 de España El qual escogio pa entierro de los Reyes sus sucessores y de Algunos q̄ le precediero...». p. 150.

54 PÉREZ DE MESA, Diego: *Libro de Grandezas y Cosas memorables de España*. Alcalá de henares, 1590. Ver específicamente sobre el texto del escorial ALONSO MAYOR, U.: «La primera guía del escorial. Notas sobre un libro de Diego Pérez de Mesa», en *La Ciudad de Dios*, vol. CLXXIX, 1966, pp. 131-145.

55 La descripción completa del Escorial es la siguiente: «...ganose esta victoria día de S. Llorente en diez de Agosto deste año de 1557 y lo que mas Alegre la hizo fue no aver muerto de parte de los españoles treynta psonas. Iva por capitā// general del Rey Do Phelippe El Duq de Saboya, y luego vino allí El Rey y se apreto El cerco de San Quintin y se entro la villa y fue preso El Almirante de Francia co la flor de los franceses. En Aviendo esta vitoria hizo El Rey Do Phelippe que se hiziesse pcesiones en sus Reinos dado gracias a nro. señor por el buē sucesso, y hizo tambie voto de hazer un Monest en honrra del glorioso Martir S. Llorente, y ansi lo cumplio luego comenzando el sumptuoso edificio que se dize de El Escorial de la orden del bienaventurado Padre San Jeronimo, y llamase S. Loēnzo el Real. El qual es una delas obras Notables que se halla en el Mundo. En Edificios, grandeza y riqueza, y hablando del mas En particular lo q̄ muestra su Eminencia es aver hecho la Magestad Real buscar oficiales, de Canteria, y Architectura de todas las partes donde se podia Aver, offriendoles grandes Partidos y mercedes (esto últim tachado en el original), y dando particulares Premios a los q̄ mejores trazas le offrecian. Yten. Pintores para la ymagineria excellentes Entre los quales fue el famoso Bezerra natural de madrid q̄ podia muy biē competir cō qualquiera de los Pintores Antiguos. Yte. un Francisco Fernandez Navarrete Mudo

Más noticias sobre las Artes en particular se encuentran en el capítulo específicamente titulado «De la invención de las artes, y sciencias». Tras establecer los orígenes de ambas en los principios de la Creación, Felipe de Acosta recorre los tiempos bíblicos e históricos explicando la sucesiva aparición de estas actividades: la invención de los pesos y medidas, la agricultura y la ganadería, la música, la escritura, la elaboración del vino, la magia, la idolatría y la escultura, la Astrología, la medicina, la filosofía, la Retórica, la oratoria, la pintura... En todas ellas, nuestro autor recoge opiniones ponderadas de diferentes autores. De nuevo nos encontramos ante un concepto de la actividad artística y científica como algo inseparable y sumamente interdisciplinar, que incluye artes no siempre consideradas como tales y que excluye otras de gran importancia en la propia época como puede ser la Arquitectura. La preponderancia total se otorga a la Pintura, aunque constituya una visión parcial de la consideración general de las Artes en la época, es de gran valor, sobre todo teniendo en cuenta la pobreza de la literatura artística que, en lo que respecta a esta disciplina, reinaba en España a finales del siglo XVI⁵⁶. Entre las Artes liberales, Felipe de Acosta sitúa a la pintura en primer lugar, seguida de la Escultura. En este contexto es en el que cita textualmente el Tratado de Francisco de Holanda, concretamente el capítulo tercero del Primer Libro, a propósito del origen de la Pintura⁵⁷.

cuyas obras da Muestra de su Saber. En el dicho Monest. Yte. Illuminadores Para los libros del choro los Mas Esmerados que sepudieron hallar. fue señalado Para esto Manuel Denis lusitano el qual fuera deste Arte de la Illuminacion en q̄ hizo ventaja a los de Castilla, tuvo tanbiẽ gracia en sacar al natural, y En otras muchas Artes, y juntamente con esto sirvio de otros oficios En la Casa Real Al emperador dō Carlos, y Ala Empatriz su Muger, Padres del catholico Rey. Yten. sirvio despues a las hermanas juntas, y finalmente acabo en officio de hombre de Camara de la Serenisima Princesa doña Juana dōde su magestad le saco para Ylluminar los libros del dicho Monest., pero yendo a cuplir El Mandato Murio y por ser su Muerte en breve no dexo muchas obras de su Mano Aunq quedaron algunas Em poder de su Magestad y son bien señaladas. Fue este, Pdre del Autor deste Memorial. Tanbiẽ fue señalado Para la Illuminaciõ dicha fr. Andres de leo excellente en el arte, Religioso de la mesma orde de S. jeronimoo, y deste hay Ylluminadas cosas soberanas. Asimismo fuero escogidos excellentes escrivanos. Item. oficiales de bordadura para los ornamentos. Yten. escultores y Ensabladores los mas esmerados que se pudiero hallar. Allegase a esto gran copia de joyas de oro y plata para El servicio de los altares. Yten. de cristales jaspes porfididos, y otros Riquissimos Metales y Maderas esquisitas y otras cosas q̄ seria largo contarlas. La Renta deste Monest. y los gastos q̄ en el se han hecho Muestra biẽ la grã Potencia devociõ y zelo del q̄ la haze. Es Aqui el entierro de las personas Reales desde El Empador dō Carlos y su Muger la Catholica Empatriz doña Isabel y se entiende lo sera perpetuo para los sucessores. Duran todavia las obras en este sumptuosissimo Edificio y durara al parecer Muchos Años porq̄ es mucho lo q̄ resta de Acabar conforme a las trazas q̄ lleva...» pp. 575-576.

56 «... El empeño de Denis era loable, puesto que hasta la fecha el único tratado de pintura que existía en lengua castellana eran los Comentarios de la *Pintura* de D. Felipe de Guevara (ca.1560), obra que no llegó a imprimirse y cuyo mérito principal consistía en resumir, para uso de cortesanos seguramente, el libro XXV de la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo. El tratado de Holanda aventajaba al de Guevara no sólo en sabiduría profesional y una más amplia información sobre el arte de su tiempo, sino también en argumentos ideológicos... Los capítulos que dedicó al arte de la pintura Cristóbal de Villalón en *El Scholástico* y en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* no soportarían tampoco su comparación con el tratado de Holanda... No cabe, pues, duda en que la traducción de manuel denis venía a cumplir una función de inequívoco interés en la vida cultural española, pese a lo cual, y sin que conozcamos las razones, de la Pintura Antigua no se llegaría a imprimir entonces». GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *Op. cit.*, pp. IX-X.

57 El capítulo llamado «De la Invenciõ de las Artes y sciencias tratado primero», cuando trata de la Pintura, dice lo siguiente: «A bueltas de las Artes liberales se pone la Pintura y escultura y lo merece por q̄ es una de las Artes q̄ pide ingenio, excellente y raro, y Acompañado de otras muchas Abilidades. Alexandro, de Alexandro Lib.2 c. 23 dize q̄ En la grecia no era pmitido a hombre q̄ fuesse siervo Aprender El Arte de la pintura, Ansi los Principales era los q̄ se dava a ello. De su Antigüedad hay Arta difficultad por q̄ no se halla escritos q̄ lo diga, favio Pictor lib.10 dize q̄ el principio de la Pintura fue de la sombra del hombre, viendolo en el suelo o en la pared cõ Narizes, y orejas y cabellos; y cõ lineas alrededor la comenzaro a invetar ansi del hombre como de los otros animales Plinio en el lib. 35 c.7 dize q̄ Polignoto fue el primero q̄ pinto las Mugerres con ornamentos y cõ diversas colores este era Ateniense. Otros diero esta Arte a los Sicionios otros A los corinthios. Francisco dolanda lusitano En un libro que dexo escrito de mano de la Pintura Antigua En el capi. 3 del primero. Affirma q̄ la Pintura de lineas o trazas hallo un Philo de egipto [al margen: Esto affirma S. Isidoro 1.19, Etimolo. c.16 dize que los egiptios la inventarõ rodeando la sobra], y Cleante corintho y que los Primeros que la exercitarẽ fuerõ Ardiçe Corintho y Thelefante Sicion, y q̄ el primero q̄ pinto cõ colores diversas fue Cleophanto Corintho, y refieriẽ de Arato poeta, y q̄ fue en los tiempos de tarquino Prisco Rey de los Romanos, pero no hay que cansarnos en esto mucho: Pues se hallan estatuas Antiguas desde Bello Rey de Assiria, y de Nino su hijo como se dixo arriva q̄ Nino hizo estatua a su padre Bello, y lo mismo Semiramis A su Marido Nino, Y en las estatuas se encierra el debuxo y lo que se llama Pintura, y Mas Antiguo q̄ esto lo hallaremos Adelante hablando de las Monedas, dode diremos q̄ El Patriarcha Noe hizo Moneda en Italia en la qual estava Pintada un proa de una Nave, y la figura de Saturno(?) su Nieto. Esta Antigüedad tiene el debuxo. Los ingenios de los hombres fueron perficionado esta Arte, y ansi la tratarõ con colores, y esto parece Inventarõ los dichos aunq̄ en el pueblo de dios de todo esto avia pericia como se parece en la obra del tabernaculo y de sus ornamentos, Y en las insignias q̄ traina, pero bien Mirado desde q̄ los Egiptios comenzaro su monarchia q̄ fue luego ddespues del diluvio se halla q̄ tenia figuras de Animales y de Aves deellas para adorarlas como idolos y de ellas para significar sus sciencias y su religio y decrezes q̄ sabia Pintar estas firugas co sus colores. De los Chaldeos gran testimonio

El manejo de fuentes de información que fray Felipe de Acosta realiza para la elaboración de este capítulo sobre las Artes es bastante sui generis, atendiendo a la interdisciplinariedad de su contenido⁵⁸, y dentro de esta peculiaridad es donde debemos incluir la presencia del texto de Francisco de Holanda, más que en el contexto de una realidad histórica de verdadera difusión de este Tratado manuscrito en los años finales del siglo XVI. Fray Felipe de Acosta, podríamos concluir, maneja el tratado *Da Pintura Antiga* porque su padre fue Manuel Denis. Su cita, por lo tanto, repetimos, más que un valor testimonial de una difusión que realmente no existió, tiene sobre todo el interés, a nuestro modo de ver, de abrir las puertas para una futura —y esperamos que posible— localización de un texto manuscrito que hoy día se encuentra extraviado.

es q̄ sabian Pintar pues hallamos tenia idolos a quie llamava dioses como se vee en Rachel q̄ hurto los pelos de su Padre Laban, como se Muestra en el Cap 31 del genesis, y los idolos no solo era de metal, mas de piedra y de oro, de plata, y de madera, y quando fuesse de madera los sabia dar color a los ojos boca y rostro cō algunas colores aunq̄ no fuesse contanto Primor como se hizo despues, y desto no parece hay mayor prueba q̄ una Razonable cojetura. El Arte de la estatuaria especie es de la pintura, o debuxo, porq̄ si no sabe el escultor Debuxar no sabra hazer la figura de bulto, y aqui entra el Platero, y el Architector y todo anda junto con el hazer de colores. fuero en este Arte excellentes Maestros los Mas señalados fueron Parrasio, Zeuxis, Appelles protogenes Polignoto Apolodoro, timantes y Aristides. Esto es hablando de los Antiguos, Porq̄ si queremos señalar pintores y escultores Modernos Muchos hallaremos, y En nros. tiepos. En España los ha Avido Muy señalados son Machuca, un urbina, Berruguete, Morales gra colorista, Antonio dolāda flamenco pero criado En Portugal, y sobre todo su hijo francisco dolanda llamado otro Appelles lusitano, cuyo libro se cito poco ha, Italianos, Excellentes, Mugael Angelo, Ticiano, Rafael dorbin, y otros muchos, pero no es de poner en olvido El excellent Retrator que pocos años ha pcedio, Manuel Denis, En la corte del Rey Do Philippe 2, al qual sucedio, otro en esto Muy abentaxado, que oy vive, Alosa Sanche y de un Bezerra, y otro Francisco Fernandez Mudo, cuyas obras tiene en Mucho la Magestad del Rey do Philippe en su escurial, porque ellas lo merecen y por su Mucho Primor. Mucho se deve gloriar los Pintores Por aver tenido tal Professor de su Arte como el glorioso Evangelista S. Lucas, El qual fue el primero q̄ debuxo la imagen de Nro Seños jesus X, y de su gloriosa Madre como se dixo...

Visto de las Artes liberales lo q̄ comodamente se ha podido descubrir de sus invenciones resta veamos de Algunas de las mecanicas. De la labor de la lana...» pp. 176r-199r.

58 «... si Alguno quisiere ser tan curioso q̄ quiera ver en la fuente de los Autores las cosas aqui traídas fuera de los citados vea al Divino Agustino En los libros De Civitate Dei 15. 16. 17. 18., Plinio lib.7 c.56. Las Epitomas de Justino. El suplemento de Phelippo Bergomense de la vida de los heremitas de S. Augustin, y de la mesma orde a Iacobo Magno en el suphologio lib.2. Yt̄. a Ludovico Rvisio textor en su Officina. parte 2. de inventua... Alberto castellano florentin dela orde de pdicadores. En unas escolias q̄ hizo a los Estoriales de la Sagrada escriptura, Yt̄ al Pedro Comestor En la Estoria escolasticas, y Alcomendador griego sobre judemem». Pp. 198v-199r.

EL MECENAZGO ARTÍSTICO DE JOHAN DE EGUÍA EN LA ESTELLA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI Y LA OBRA DEL ENTALLADOR MAESTRE TERÍN

Pedro L. Echeverría Goñi

Universidad País Vasco. Vitoria

Tras la rendición del castillo y la ciudad de Estella en 1512 se produce no sólo un cambio político, el de su incorporación con el resto del Reino a Castilla, sino que la antigua urbe medieval se adhiere de forma incondicional a los nuevos aires renacentistas mediante toda una renovación cultural, monumental y artística. Todo ello no sería comprensible sin el relanzamiento económico y comercial, la creación de un movimiento proto-humanista y la llegada de artistas franceses y flamencos que se produce en las primeras décadas del siglo XVI.

Algo estaba sucediendo en la inalterable ciudad jacobea que modificaba su fisonomía con la instalación de la imprenta y el Estudio de Gramática y su dotación con el Hospital General y las casas-palacio de los San Cristóbal y los Eguía. La pujanza artística del Románico y del Tardogótico no decae sino que se potencia en el siglo XVI por la acción de importantes talleres de retabística y orfebrería como los dinásticos de los Terín, Latorre, Troas, Imberto o los Soria. Pero, junto a estos aspectos más o menos conocidos, resulta imprescindible el conocimiento de los promotores y mecenas que como Fray Juan López de Eulate¹ o el mercader Johan de Eguía, facilitaron esta producción, pues sin las fuentes de financiación y el destino original las obras de arte pierden su razón de ser.

Uno de los linajes más preclaros de Estella fue el de los Eguía que, procedente de la Casa-torre de Larrea en Álava y de la casa de Amézqueta en la Provincia y asentado en la ciudad navarra desde 1430 aproximadamente, tenía como armas privativas dos vacas de gules en campo de plata y dos calderas de sable con su lar en campo de oro. Este escudo cuartelado en aspa aparecía así en las casas, capillas, carnarios y reposteros de la familia y, especialmente, en la casa solariega, libro de Armería del Reino, fachada del hospital estellés y capilla de patronato de Santa Agueda en la parroquia de San Miguel. Pertenecieron a esta familia como miembros destacados el obispo don Nicolás de Echávarri y su hermano Juan Martínez de Eguía, contador mayor del rey Juan II quien, al casar con la dama María Sánchez de Arguiñáriz, obtuvo para él y sus descendientes la citada capilla; fruto de este matrimonio nacieron mosén Pablo de Eguía, que con el paso del tiempo llegaría a ser doctor en teología de la Universidad de Toulouse, Nicolás Martínez de Eguía, caballero y presidente de Hermandad de Estella, y don Juan de Eguía, potentado mercader, fundador de la casa y del hospital y mecenas artístico objeto del presente estudio². En un año tan crucial para la historia del Viejo Reino como el de 1512, el citado don Nicolás junto con cuatro de sus hijos se decantó en favor del rey don Fernando

1 GOÑI GAZTAMBIDE, J.: «La capilla de los Eulate en San Miguel de Estella». PV (1986). Anejo 2. Homenaje a José María Lacarra, pp. 285-304. Entre 1529 y 1537 el que fuera prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Navarra promovió, al igual que otros miembros de la ilustre familia de los Eulate, la realización de obras de exorno sacro como la construcción en la parroquia de San Miguel de los retablos de San Blas, San Sebastián y la Coronación de la Virgen así como un sepulcro de arcosolio para su enterramiento.

2 EGUÍA Y BEAUMONT, F. de: *Estrella cautiva o Historia de la ciudad de Estella* compuesta por. Estella, 1644 (facsimil manuscrito), pp. 296-323. *Libro de Armería del Reino de Navarra*. Introducción, estudio y notas de Juan José Martinena Ruiz. Pamplona, 1982. Edición facsimil, fol. 58V-1. Acompaña al escudo la siguiente leyenda: «Los Eguías en Estella lleban de Amézqueta y Larea».

y se encerraron en la parroquia de San Miguel, por lo que en premio les fue concedido el derecho de enterramiento para ellos y sus sucesores³.

El magnífico señor don Johan de Eguía, tío del impresor Miguel de Eguía, se presenta en este estudio como uno de los grandes prohombres del siglo XVI en Navarra, a la altura de otros destacados mecenas y mentores del sector eclesiástico como don Remiro de Goñi, arcediano de la Tabla de la catedral de Pamplona, o don Martín de Mezquita, canónigo y tesorero de la seo de Tarazona⁴. A diferencia de su padre y hermanos, se dedicó al lucrativo oficio de mercader, actividad en la que se le documentan importantes transacciones con tierras e inmuebles en Estella y otros lugares entre 1518 y 1535⁵. En 1518 nuestro personaje formó parte de la comisión que, en representación de los Tres Estados de Navarra, se desplazó a Valladolid para manifestar su disconformidad con el derribo y desmochilamiento de las fortalezas⁶ y cinco años más tarde asistió a la recepción que la ciudad del Ega tributó al Emperador.

Bien considerado socialmente por su procedencia familiar y el matrimonio con la ilustre dama doña Gracia de Baquedano, con el soporte intelectual de una sólida formación humanística y con el respaldo económico de sus operaciones financieras, el honorable comerciante denota al alborear el siglo XVI una nueva mentalidad en el mecenazgo artístico. Así lo manifiestan el acto de entrega testimonial al ayuntamiento de Estella del Hospital General cuya fábrica había promovido y financiado personalmente, la construcción de una casa señorial en el barrio de San Miguel y del monumento funerario para él y su mujer y las donaciones de ornamentos litúrgicos y piezas de platería para la citada parroquia de la que eran feligreses⁷. Así mismo mandó hacer de su pecunio los retablos mayores de Nuestra Señora de Irache y Nuestra Señora de la Merced de Estella y su concurso fue requerido para otros retablos de pintura en condición de fiador, asesor y perito⁸.

Si pocos son los datos puntuales que de su perfil biográfico podemos aportar, aquéllos que poseemos de su mecenazgo artístico no pueden ser explotados convenientemente por la desaparición del hospital, la alteración del monumento funerario, el estado de abandono de la casa-palacio y la conservación fragmentaria de algunos restos de exorno. No obstante este trabajo sobre un promotor nos va a permitir el análisis de la imaginería policromada en el primer tercio del siglo XVI en el taller de Estella o, lo que es lo mismo, la época fecunda de maestre Terín, Miguel Terín y su círculo.

Desde los albores del siglo XVI se generaliza en la Península toda una concienciación social respecto a la asistencia pública, en fenómeno que ha sido resaltado por J. A. Maravall y del que Navarra participa plenamente⁹. Los numerosos hospitales medievales comandados por barrios, parroquias y cofradías de Pamplona, Tudela y Estella entre otras localidades van a dar paso a hospitales generales administrados por los ayuntamientos

3 YAGUAS Y MIRADA, J: *Diccionario de antigüedades del Reino de Navarra*, T. III. Pamplona, 1964, p. 285.

4 GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los obispos de Pamplona*. S. XVI. T. III. Pamplona, 1985, pp. 485-487 (sobre don Remiro de Goñi). CASTRO ÁLAVA, J. R.: *Cuadernos de arte navarro. Pintura*. Pamplona, 1944, pp. 59-60 (sobre Martín de Mezquita).

5 Archivo del Duque de Villahermosa. Madrid, leg. 86, c. núm. 12. Juan de Eguía, mercader y morador de Estella, compra una casa, tierras y vecindad en Alloz por 160 florines contando a 15 groses de Navarra por cada florín (29-VIII-1508). Acta notarial en pergamino. Sobre el mayorazgo de los Eguía véase DE DIEGO, N.: «Fondos navarros del Archivo Ducal de Villahermosa» PV (1988). Anejo 2. I Congreso General de Historia de Navarra, p. 118.

ZORRILLA Y ECHEVARRÍA, P. E.: *Índice de los documentos antiguos del Archivo Municipal de Estella*. Estella, 1914, pp. 20-21. Escritura de imposición de un censo de un ducado viejo equivalente a 50 tarjas por Juan de Eguía sobre una casa en el Barrio Nuevo afrontada por un lado con el río Ega y por otro con unas viviendas. La enajenaron Pedro de Artabia y Teresa Iruñuela (31-VIII-1535).

6 IDOATE IRAGUI, F.: *Esfuerzo hélico en Navarra en el siglo XVI*. Pamplona, pp. 73-74.

7 GOÑI GAZTAMBIDE, J.: La capilla de los Eulates, pp. 298 y 302. Los ornamentos consistían en «una bestimenta e dos almáticas de chamelot» y unos ternos de terciopelo. GARCÍA GAINZA, M.ª C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra*. T. II*. Pamplona, 1983, p. 492. Entre las piezas de orfebrería que forman el tesoro de la sacristía de San Miguel se encuentra un cáliz tardogótico con marcas y un escudo grabado en el basamento con las armas de los Eguías, que puede identificarse con el «cáliz de plata de dos marcos y medio» que el 24 de diciembre de 1525 donó el reverendo don Pablo de Eguía (GOÑI GAZTAMBIDE, J.: La capilla de los Eulate, p. 299).

8 AGN. Proc. Corte. Lorente sent., 1529, núm. 3. Proceso del pintor Diego Polo contra los lugares de Alloz y Lácar sobre el pago del retablo de Eguarte.

9 MARAVALL, J. A.: *Estado Moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. V. II. Madrid, 1972, pp. 261-268. La política sanitaria y el papel social de la medicina. Díez del Corral Garnica, R.: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 177 y ss. La política hospitalaria en la España del siglo XVI. Los hospitales toledanos.

y bajo advocaciones marianas, como Nuestra Señora de la Misericordia y Nuestra Señora de Gracia en los dos primeros casos respectivamente¹⁰.

Esta centralización, debida a las precarias condiciones sanitarias y a la atomización de las rentas, llevó al monarca Carlos I a dictar el 31 de agosto de 1524 al regente don Fortunio García de Ercilla una cédula real sancionadora de la construcción del *Hospital General de Estella*. Por el acta fundacional de 27 de mayo de 1524 sabemos que su finalidad no era sólo profiláctica sino también benéfica y especialmente de asilo y manutención de pobres y viajeros por ser esta ciudad un jalón principal del camino de Peregrinación. Los patronos serían el alcalde, jurados y regidores de la ciudad quienes, a su vez, nombrarían anualmente dos mayordomos y administradores y la financiación correría a cargo de las rentas de otros hospitales y albergues y de las limosnas obtenidas para tal efecto por todo el Reino¹¹.

No obstante, el verdadero fundador e impulsor de la construcción del hospital fue nuestro Juan de Eguía, pues el 30 de agosto de ese año hizo donación al ayuntamiento del solar para la edificación, situado entre el monasterio de la Merced y la iglesia de San Lázaro, así como de la cantidad de 1.000 florines. Por su parte, las comendadoras de Nuestra Señora de Sala cedieron una huerta y la utilización de sus muros para la conversión en atrio, con la condición de que se hiciera una arcada enrejada que comunicara con su capilla mayor. En 1533 nuestro personaje llevaba ya gastados en la obra 4.000 florines y tres años más tarde, una vez concluida, hizo entrega formal del hospital a la ciudad sin aducir otros derechos para él o sus descendientes que la colocación de su escudo familiar en el frontispicio¹². Lamentablemente hoy no podemos sino constatar el gesto protohumanista de un mecenas, pues no queda el menor resto material de este hospital que a comienzos del siglo XVII fue trasladado al término de la Mota, en donde todavía se alza la antigua capilla.

El histórico conjunto urbano de Estella, bastante alterado a través de los siglos, conserva afortunadamente dos de las mejores casas palaciegas del siglo XVI que tan esplendoroso había sido en el plano cultural y artístico para la ciudad del Ega, el palacio de San Cristóbal y la *casa señorial de los Eguía*. Si el primero ha sido recuperado satisfactoriamente y reutilizado como Casa de Cultura por ser la casa del escritor místico franciscano fray Diego de Estella, la casa de los números 34-36 de la calle Ruiz de Alda ni siquiera ha sido identificada con el palacio de los Eguía y se encuentra en un flagrante estado de abandono que parece va a paliarse con su adquisición por el Gobierno de Navarra para adecuarla como hospital o albergue de peregrinos en el Camino de Santiago¹³. El fundador de esta casa fue el propio mercader Johan de Eguía en el primer tercio del siglo XVI.

Ostenta en su fachada el escudo inscrito en una láurea renaciente de similar factura al del palacio de San Cristóbal, con unas armas que lo identifican como la casa solariega de los Eguía, las vacas y los calderos en aspa en encuadramiento con cartelas de cuero y leones tenantes. Al exterior manifiesta el clásico esquema de la arquitectura civil en esta zona con tres pisos, sólo el primero de sillar y el resto de ladrillo, dos puertas de medio punto, ventanas adinteladas, rejería de forja de la época en los balcones del piso noble y blasón en lugar preeminente. En el interior sobresale un original patio renacentista de dos alturas, el piso bajo sobre pilares poligonales y el segundo, más reducido, con columnas abalaustradas y acanaladas, unificando el conjunto un friso corrido con grutescos y motivos marinos.

Don Juan Martínez de Eguía hizo erigir en su capilla de Santa Agueda en el crucero del Lado de la Epístola de la parroquia de San Miguel un monumento funerario de arcosolio para sí y sus herederos como lo atestigua nuevamente el escudo de la clave. Desafortunadamente su destino primero ha sido desvirtuado al convertirse en altar de la Virgen de la Merced, imagen de candelero del siglo XVIII, y el retablo de tablas pintadas que sufragó en 1475 ha desaparecido, pero se conserva en la sacristía una tabla conmemorativa con la Última Misa de San Gregorio a la que asisten los donantes Nicolás Martínez de Eguía y Catalina Pérez de Jaso acompañados

10 NÚÑEZ DE CEPEDA ORTEGA, M.: *La beneficencia en Navarra a través de los siglos*. Pamplona, 1940, pp. 180-192 (hospital de Estella) y 259-262 (hospital de Tudela).

11 *Ibid.*, pp. 92-101.

12 GOÑI GAZTAMBIDE, J.: «El impresor Miguel de Eguía procesado por la Inquisición». *Hispania Sacra* I (1948), p. 11.

13 En *DIARIO DE NAVARRA* (15-V-1988), se dio la noticia de que el Ayuntamiento de Estella iba a recibir una subvención del Gobierno de Navarra de 825.000 pesetas a fondo perdido y 4.675.000 de anticipo para la adquisición del edificio de los números 34-36 de la calle Ruiz de Alda, con el objeto de adecuarlo como hospedería o albergue de peregrinos y así ampliar la oferta hotelera del Camino de Santiago.



Lámina 1. ESTELLA. Parroquia de San Miguel. Altar de Santa Rita (sepulcro de Johan de Eguía y Gracia de Baquedano).



Lámina 2. ESTELLA. Parroquia de San Miguel. Tabla de la Misa de San Gregorio con donantes.



Lámina 3. LERIN. Parroquia de la Asunción. Retablo de la Veracruz. Grupo del Calvario.



Lámina 4. EGUIARTE. Parroquia de Santa María. Retablo mayor. Talla de la Virgen de la Leche.



Lámina 5. MENDIGORRIA. Iglesia de Santa María. Retablo mayor. Relieve de San Marcos.



Lámina 6. ECALA. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor. Relieve de la Presentación de la Virgen en el templo.



Lámina 7. ESTELLA. Parroquia de San Miguel. Retablo mayor. Talla del titular.



Lámina 8. ESTELLA. Parroquia de San Miguel. Retablo del Corazón de María. Talla de San Cosme.

por sus 26 hijos adultos¹⁴. Junto a este carnario se abre otro *monumento funerario* de arcosolio de comienzos del siglo XVI en estilo isabelino o Reyes Católicos que ha sido transformado recientemente en altar de Santa Rita (lám. 1). Dos contrafuertes rematados en pináculos enmarcan un arco conopial bordeado por cardinas y remachado en florón, en tanto que su cimera está recorrida por una cornisa con bolas propias, de este momento artístico. Tanto el escudo que muestra en su clave con las armas de los Eguía y de los Baquedano (fig. 1) como una inscripción datada en 1520 nos identifica este sepulcro como propiedad de don *Johan de Eguía y doña Gracia de Baquedano*.

Procedente del sepulcro de los Eguía se custodia actualmente en la sacristía de la parroquia de San Miguel una tabla pintada de vértice curvo que representa la *Misa de San Gregorio* a la que asisten don Nicolás Martínez de Eguía y doña Catalina Pérez de Jaso acompañados por 26 de sus hijos, todos ellos arrodillados y orantes (lám. 2). Este Doctor de la Iglesia Latina, que había pedido una señal recibió durante la celebración de la Misa una visión de Cristo resucitado oprimiendo la herida del costado; escoltan esta aparición dos ángeles pasionarios revoloteando que portan la lanza y los clavos y el flagelo y la escalera. Este tema, basado en una leyenda como en general las visiones resultan bastante excepcionales antes de la aplicación de las Constituciones derivadas de Trento. Se trata de una obra protorrenacentista de comienzos del siglo XVI de factura lineal, ensayos de perspectiva, indumentaria de época de los Reyes Católicos, con elementos hispano-flamencos como los donantes de los ángulos inferiores o los fondos de brocado del panel y las dalmáticas del oficiante y los acólitos. El sacrificio se celebra en un altar sobrelevado dentro de un presbiterio ochavado del Gótico-Renacimiento, flanqueado por vanos adintelados, bolas y conchas que, según la leyenda, debía corresponder a la cripta de la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén.

¹⁴ EGUÍA Y BEAUMONT, F. de: *Estrella cautiva*, p. 323. Nos informa sobre la existencia en la capilla de Santa Agueda de un insólito retablo o tabla pintada con la Misa de San Gregorio a la que asisten don Nicolás Martínez de Eguía, su mujer y sus 26 hijos, si bien en el estado actual de la obra contamos solo 12 varones por haber sido recortada en ese lado para encajarla en nicho del sepulcro.

Los Egúas en Estella lleban de
meagusta y laves

Vaquedano

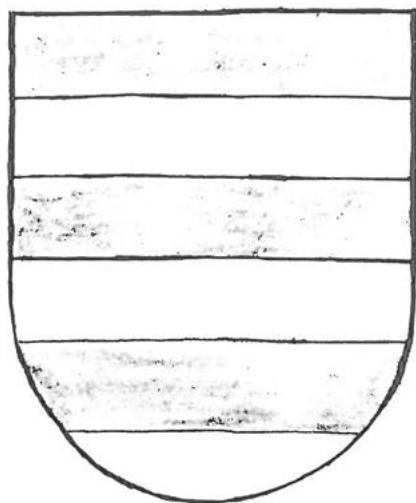
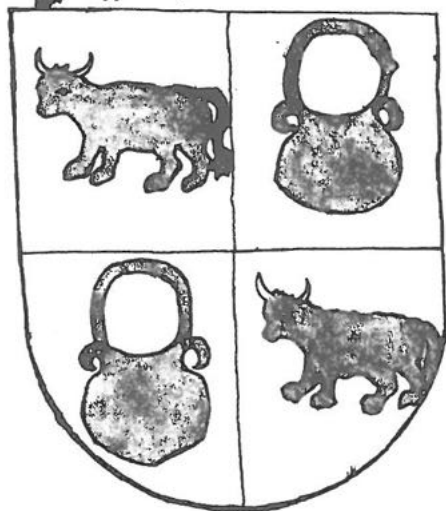


Figura 1. Armas de los Egúas de Estella y los Baquedano (*Libro de Armería del Reino de Navarra*. Introd. de J. J. Martinena. Pamplona, 1982, fols. 58V y 25).

Esta representación, como las misas homónimas de los santos Martín, Benito, Marcos o Ulrico se refieren al hecho central de la celebración, la Transustanciación que, ante la duda del oficiante al elevar la Forma, queda confirmada por la aparición de Cristo rememorando el sacrificio del Calvario con las «armae Christi» portadas en este caso por dos ángeles. Además, no podemos olvidar la frecuencia de esta representación en el arte funerario de la Baja Edad Media por ser fuente generosa de indulgencias como lo testimonian distintos relieves sepulcrales, miniaturas de la misa de difuntos y tablas que, como la que nos ocupa, van acompañadas por una leyenda que dice: TODOS LOS QUE DIXEREN ESTANDO EN ESTADO DE GRACIA VII PATER NOSTRES CON VII AVE MARIAS DELANTE ESTA IMAGEN O DOTRA SEMEJANTE A HONOR Y REVERENTIA DE LA PASION DE NUESTRO SEÑOR IHESU XRISTO GANAN LVI MIL ANNOS DE PERDON, HOTORGADO POR EL PAPA GREGORIO I HOTROS SANTOS PADRES»¹⁵.

En la década de 1520 el magnífico señor don Johan de Eguía mandó hacer a su propia costa, como constaba en sus libros de cuentas según propia declaración, dos retablos con destino a las capillas mayores del monasterio de Santa María la Real de Irache y del convento de la Merced de Estella¹⁶. El procedimiento seguido por nuestro personaje fue el de una igualación particular con los artistas, el pintor de Tafalla Francisco de Orgaz en el primer caso y el entallador de Estella maestre Terín en el segundo. En la obra de Irache, de la que no ha quedado el menor resto, el acuerdo preveía el pago de diez ducados por las diez historias pintadas que componían el ciclo, en tanto que en el retablo de la Merced, cuyos relieves tal vez puedan identificarse con los reensamblados en un retablo decimonónico en la iglesia de Santa María de Mendigorriá, el entallador

15 BORCHGRAVE D, ALTENA, J. de: «La messe de Saint-Gregoire. Etude iconographique». Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts (1959), pp. 3-34.

Uno de los ejemplos más interesantes y tempranos de escultura funeraria con esta iconografía es, según Bertaux, el del sepulcro de Mosén Francés de Villaspesa en la catedral de Tudela que, labrado a fines del primer tercio del siglo XV, se ennoblecce por medio de la decoración policroma.

16 Vid. Nota 8. Declaración de don Johan de Eguía sobre la pintura de este retablo a instancias de los alcaldes de la Corte Mayor (25-II-1529).

Figura 2. Firmas autógrafas del entallador Miguel Terín y del pintor Juan de Bustamante. El padre del primero, maestre Terín y el pintor Diego Polo no sabían escribir.

maestre Terín contó con la colaboración del maestro de Puente la Reina Diego Polo para la obra de pintura y dorado, en compañía habitual pues en 1521 el pintor había traspasado, a su vez, la labor de talla del retablo mayor de Eguiarte y hacia 1525 se ocupaban conjuntamente de la obra del retablo de Lerín, villa donde Diego Polo pintó las piezas del retablo de la Merced.

Entre 1502 y 1532 aproximadamente el entallador francés establecido en Estella maestre Terín se ocupó con la colaboración de su hijo Miguel Terín desde 1519-1520 de la fábrica de un buen conjunto de retablos mixtos en San Miguel de Estella, Obanos, Eguiarte, la Merced de Estella, Lerín y San Martín de Améscoa, a través de cuya evolución observamos la transición natural del arte hispano-flamenco al estilo «del romano» o Renacimiento. En estas intervenciones fue secundado en repetidas ocasiones por maestre Diego Polo, «pintor de pintar y azer retablos», vecino de Puente la Reina en la que, sin duda, es una de las mejores compañías del primer tercio del siglo XVI. Por la lectura de varios contratos, peritajes y estimaciones sabemos que los maestros de talla se ocupaban de la mazonería o «architería», empleando generalmente fusta de tilo o pino bien seca para tubas, pilares, frisos, cajas y custodia, en tanto que las imágenes de bulto redondo se tallaban en nogal; misión de maestre Diego era el dorado con «buen oro fino» y la pintura de las historias «de finos colores obrados al azeite de linoso»¹⁷. La actividad conocida de Miguel Terín (nacido hacia 1500) se prolonga hasta 1554, en período del que se le documentan distintos contactos personales y profesionales con el pintor Juan de Bustamante (fig. 2) y la obra del antiguo retablo principal de la parroquia de Santa Eulalia de Echauri¹⁸.

17 Ibíd. Contrato del retablo principal de Eguiarte por Diego Polo (21-IV-1521). La escultura hispano-flamenca en España ha merecido la atención de un corto pero selecto número de investigadores extranjeros entre los que es obligada la referencia a PROSKE, B. G.: *Castilian sculpture Gothic to Renaissance*. New York, 1951, WETHEY, H.: *Gil de Siloe and his School*. Cambridge (Mass), 1966 y VANDEVIVERE, I.: *Intervention du sculpteur hispano-rhenan Alejo de Vahía dans le «Retablo Mayor» de la cathédrale de Palencia (1505)*. Mélanges Jacques Lavalleye, Lovaina (1970), pp. 305-318, a los que hay que añadir a ARA GIL, J.: *En torno al escultor Alejo de Vahía (1440-1510)*. Valladolid, 1974 y *La escultura gótica en Valladolid*. Valladolid, 1978. Ante la práctica ausencia de estudios sobre este capítulo en Navarra y la conservación fragmentaria y dispersa de las obras, el centro de Estella se presenta aquí como uno de los más activos y homogéneos a comienzos del siglo XVI.

18 AGN. Proc. Serie 2.ª, s. XVI, núm. 808 (1546). El entallador Miguel Terín traspasó en 1538 el dorado del retablo principal de Echauri, una vez tasada la obra de fusta y tornería por el imaginero Hernando de Arce, en favor del pintor Juan de Bustamante quien, varios años después, entabló un pleito contra el sobre la devolución de los diez ducados de la cesión más un doblón y tres cucharas de plata que le había anticipado. Entre los testigos presentados figuraban Juan de Medrano, clérigo de Igúzquiza y hermano de la mujer de Terín, María de Medrano, y el tasador Hernando de Arce.

AGN. Prot. Not. Estella. Lorenzo de Salinas, 1559. Pap. sueltos s/c. Testamento de don Miguel de Echauri, capellán rector de la parroquia de Echauri. En una de las cláusulas anota una deuda de la primicia ya que, según propio testimonio, «pagué yo al dicho Miguel Terín, entallador, los dichos beynte y dos ducados y medio de mi hazienda propia», «por no poder alcançar» en su momento los fondos de las arcas locales.

Por una declaración del propio don Johan de Eguía solicitada en el contexto del proceso citado ante la Corte Real en 1529 sabemos que, como «es costumbre de estimarlos entre pintores», el valor global de los retablos se desglosaba a comienzos del siglo XVI en tres partes, una para la madera y la mazonería, otra parte el oro y el dorado y la tercera parte para la labor de pincel. Resulta pues lógico el sobreprecio del dorado, estofado y la pintura en relación con la obra de talla por el empleo encarecedor del oro. Así se comprueba en obras de nuestros artistas como los retablos mayores de Eguarte, tasado por el entallador Peti Johan de Beauves y el pintor Menaut de Oscariz el 25 de febrero de 1529 en 1.418 florines, de los que 400 fueron para la obra de talla, y de Obanos, estimado el 24 de enero de 1521 por el pintor Francisco de Orgaz y el entallador Juan de Sarasa en 1.586 florines y dos tarjetas y media, de los que sólo 475 correspondieron a la intervención del entallador¹⁹.

Desgraciadamente, no se ha conservado el menor resto de las mazonerías ensambladas por los Terín, ni de las tablas pintadas por Diego Polo y Francisco de Orgaz y si, por el contrario, han llegado hasta nuestros días en fenómeno habitual en estos retablos de comienzos del siglo XVI los titulares de bulto redondo y otras tallas sueltas, reaprovechados en organismos posteriores o retirados en dependencias.

Recorriendo las capillas de la parroquia de la Asunción de *Lerín* descubrimos en el crucero del Lado de la Epístola un *Calvario* de comienzos del siglo XVI, titular del retablo barroco de la Veracruz, que debió formar parte del antiguo retablo mayor tallado por maestre Terín y pintado por Diego Polo (lám. 3). La iconografía de este *Crucificado* presenta el esquema habitual de fines del siglo XV y comienzos del XVI²⁰ con Cristo muerto, frontal y enhiesto, con la cabeza inclinada hacia el lado derecho, los ojos cerrados y un torso geometrizado con las costillas paralelas y la huella de la lanzada en el costado derecho de la que mana sangre. Como es característico de estos momentos presenta tres clavos, de los que el de los pies motiva la rotación interna de los mismos con el derecho apretado sobre el izquierdo, mientras que las manos se cierran de forma crispada sobre sus clavos respectivos. Posee corona de espinas y paño de pureza de plásticos pliegues cruzado entre las piernas y volado en un extremo.

Acompañan al Crucificado la Virgen y San Juan en pasaje que tiene su origen en el Evangelio de San Juan, si bien la primera está representada en realidad por una santa (María Magdalena o Santa Catalina) de la misma cronología pero de distinta factura. Esta talla tiene un rostro oval de facciones más finas que las de San Juan, mirada de muñeca y cabello suelto y ondulado y viste lujosamente a la moda flamenca y de Troyes con una túnica rozagante ajustada al talle que marca un vientre prominente, con escote redondo y collar y se toca con una especie de turbante o «brioche»²¹; aún cuando ha perdido sus manos, conserva a diferencia del San Juan su policromía original. La imagen del Discípulo amado con el libro de los Evangelios, situada a la izquierda de la cruz, muestra un rostro más rudo y expresivo, de facciones más duras que armoniza con el pesado manto de líneas angulosas.

En el retablo principal de *Eguarte*, obra de estilo rococó, ocupa la hornacina central una imagen hispano-flamenca de la *Virgen de la Leche* (lám. 4), iconografía mariana muy repetida con antelación al Concilio de Trento y único resto del retablo que contratara el 21 de abril de 1521 Diego Polo quien, según era su costumbre, traspasó la obra de mazonería y talla al entallador Terín. La «imagen de Nuestra Señora de bulto», que había de ser «de nozede y toda ella dorada»²², presenta una factura algo tosca con un rostro ovalado, largos

19 Vid. Nota 16 y CASTRO ÁLAVA, J. R.: *Cuadernos de Arte navarro. Pintura*. Pamplona, 1944, pp. 36-38 (AGN. Proc. Corte. Antofañana sent., 1532, fajo 2.º, núm. 34).

20 THOBY, P.: *Histoire du crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*. Nantes, 1959, pp. 211-212. BOCCADOR, J. y BRESSET, E.: *Statuaire Médiévale de collection*. T. II. París, 1972, pp. 153-154. Sobre el tipo de Cristo crucificado de fines del siglo XV.

21 BOCCADOR, J.: *Statuaire médiévale en France de 1400 a 1530*. T. II. París-Milán, 1974. Vid. Chap. III. La sculpture a Troyes à la fin du Moyen Age, pp. 109-121. Nos confirma la pervivencia del espíritu medieval en las imágenes de las primeras décadas del siglo XVI de este taller de influencia borgoñona y flamenca con sencillas incorporaciones renacentistas.

22 Vid. Nota 8 (contrato).

CLAVERÍA ARANGUA, J.: *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*. V. II. Madrid, 1944, pp. 50-53. Refiriéndose a la imagen de Nuestra Señora de Eguarte de Alloz-Lácar señala que, pese a la tradición tan generalizada de su hallazgo en el siglo XI, «no atribuiría su labra a un artífice más allá del siglo XV, y juzgo más acertado que del siglo XVI» (p. 52) por algunas peculiaridades estilísticas e iconográficas. Cita además entre las imágenes lactantes de la Virgen las de Nuestra Señora la Blanca de Beasain y otra de alabastro en Liédana.

cabellos sueltos, manos desproporcionadas y amplia capa, en tanto que el Niño, casi desnudo, bendice con la mano derecha y sostiene la bola del mundo con la izquierda.

Hacia 1880 Nicasio Goicoechea construyó un retablo para presidir la capilla mayor de la antigua parroquia de Santa María de *Mendigorría* y alojar en sus calles los *relieves adquiridos en un convento* de Estella²³. Si bien no hemos podido precisar si se trata del retablo de Nuestra Señora de la Merced que mandara hacer don Johan de Eguía hacia 1525, en cualquier caso la cronología y el estilo de las escenas hacen que asignemos estas piezas al entallador maestro Terín, pese al repinte neoclásico que embadurna el conjunto. En el banco se alojan los cuatro Evangelistas como depositarios de la Verdad revelada en una iconografía que será muy frecuente en la primera parte del siglo XVI, sedentes en escriptorios con pergaminos, rollos, plumas y tinteros, escribiendo en distintas actitudes los libros sagrados (lám. 5). El resto de los relieves se ocupan de pasajes de la Infancia de Cristo en complemento a la «Andra Mari» de comienzos del siglo XIV que preside el retablo, si bien no se encuentran correctamente colocados pues en el primer cuerpo vemos la Circuncisión, Huida a Egipto, Matanza de los Inocentes y Presentación en el templo (Jesús entre los Doctores) y en el segundo los episodios anteriores de la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Epifanía; corona el retablo el relieve del Padre Eterno. Se trata de relieves protorrenacentistas con abundantes recuerdos flamencos que muestran personajes de rostros alargados y expresivos, barbas y melenas detalladas, composiciones prolijas con figuras de pequeña escala, más aditamentos de velos, bonetes y esclavinas flamencas así como tocados navarros en algunos personajes de las escenas de la Circuncisión y Matanza de los Inocentes.

Don Johan de Eguía estaba casado, como hemos señalado anteriormente, con doña Gracia de Baquedano, perteneciente a la ilustre familia de este apellido que promovió en varios lugares del Valle de Améscoa de donde procedían la construcción de diversos palacios y torres en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI, como lo atestigua la presencia repetida de sus armas, tres fajas y tres calderos alternados²⁴. Son hasta cierto punto habituales las tallas de santos y relieves del primer tercio del siglo XVI conservados en dependencias parroquiales y ermitas de Urre, Baquedano, San Martín de Améscoa y, especialmente, en Ecala que encajan en el estilo del círculo de maestro Terín lo que, unido a la vinculación familiar de don Johan de Eguía con doña Gracia de Baquedano y a la actividad documentada de maestro Terín en estas tierras, nos llevan a atribuirle estas obras.

En efecto, el 3 de marzo de 1529 maestre Terín y su hijo Miguel Terín, se comprometían con el rector y diputados de *San Martín de Améscoa* a fabricar un retablo «al modo y forma romana» por 1.300 florines en el plazo de tres años²⁵. La obra constaría de nueve tallas, historias pintadas de la Pasión en el banco, pasajes relativos al titular en el cuerpo y profetas del Antiguo Testamento en el guardapolvos, y todo el conjunto sería dorado con oro fino y pintado con colores al óleo. Este retablo, del que no queda el menor resto, fue sustituido por el actual barroco a fines del siglo XVII, pero en la ermita de la Virgen de la Misericordia se conservan las tallas de comienzos del siglo XVI de la titular *Santa María* y *San Marcos*, que podrían ser los restos de un retablo que los mismos maestros se habían obligado a hacer en pago de los despojos del antiguo retablo hispano-flamenco de la parroquia.

Muy afectados por el repinte, se reaprovechan en el retablo neoclásico de *Ecala* diversos relieves de la Vida de la Virgen (lám. 6) e Infancia de Cristo con abundantes recuerdos flamenquizantes, así como las tallas del titular San Miguel Arcángel y otras de Santo Tomás y Santiago en la ermita de Santo Tomás. Estas últimas, de canon estilizado y plásticos pliegues, hacen juego con las ya mencionadas de San Martín de Améscoa y con otras como el San Pedro de Urre y el San Juan Bautista de Baquedano.

De la primera intervención que se le documenta a maestro Terín en solitario en la ciudad de *Estella*, el retablo mayor de la parroquia de San Miguel en 1502, resta el titular que preside el actual retablo barroco así

23 BIURRUN SOTIL, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935, p. 200. En 1880 don Jose Mañeru compró este retablo en un convento de Estella por 10 duros cada escena tras lo que Nicasio Goicoechea lo reensambló en su actual ubicación por la cantidad de 5.000 reales (DÍEZ Y DÍAZ, A.: *Mendigorría*. TCP, n.º 221. Pamplona, pp. 11-12).

24 GARGÍA GAINZA, M.ª C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra*. T.II *, p. 124.

25 AGN. Proc. Corte, Barricarte pend., 1534, fajo único, núm. 28. El fiscal y primicieros de la iglesia parroquial de San Martín contra unos vecinos de Igúzquiza, fiadores de maestro Terín e hijo, sobre que éste cumpla un compromiso contraído sobre la ejecución del retablo principal.

como una serie de imágenes que denotan la gubia de este artista sin rival en la Estella de comienzos del siglo XVI, todas ellas reaprovechadas en retablos posteriores o retiradas en la sacristía y dependencias²⁶. El arcángel *San Miguel*, bella imagen de canon esbelto y cabellos sueltos, aparece a punto de rematar en sus fauces al horrible dragón, va enfundado en armadura y cota de malla como San Jorge pero alado, con escudo crucífero y blandiendo una espada (lám. 7).

La talla de San Juan Bautista que se guarda en una dependencia presenta la característica estilización, pliegues aristados en su vestimenta de ermitaño, rostro de líneas geométricas y, al igual que la imagen homónima de Baquedano, representa al santo en la iconografía más repetida de la primera mitad del siglo XVI, el cordero sobre el libro, símbolos de su condición de Precursor y Profeta. En la sacristía se encuentran un Cristo crucificado de hacia 1500 que podría ponerse en relación por su esquema y peculiaridades iconográficas con el Cristo de Lerín, y otra talla de Santa Águeda sedente que, por sus propiedades curativas, va a ser una de las santas más representadas en el Primer Renacimiento junto a Santa Catalina, Santa Lucía, Santa Margarita o Santa Quiteria. En esta misma, línea popular e intercesora se encuentran las tallas de San Cosme (lám. 8) y San Damián, patrones de los médicos, con rostros circulares de facciones duras, sus inconfundibles bonetes redondos, instrumental propio del oficio y los vestidos forrados característicos de estas corporaciones en el siglo XVI, que se alojan en el ático del retablo moderno del Corazón de María. Finalmente, debe corresponder a estas primeras intervenciones de maestre Terín en la parroquia estellesa, el San Jorge alanceando al dragón que preside esta capilla, grupo grandioso pero incompleto al faltarle la princesa. El caballero con yelmo y cota de malla sobre un caballo blanco representaba el triunfo de la fe cristiana sobre el monstruoso dragón alado.

26 GARCÍA GAINZA, M.^a C. y otros: Catálogo monumental. T. II ^a, p. 490. Se documenta por vez primera una intervención en el retablo mayor de San Miguel de Estella de maestre Terín, escultor al que se saca así a la luz, y se le atribuyen otras tallas sueltas en la misma parroquia (pp. 491, 492 y 496).

PATRONOS, PROMOTORES Y CLIENTES DE LOS MAESTROS REJEROS EN EL SIGLO XVI

Amelia Gallego de Miguel

El tema de las relaciones entre los forjadores de las grandes rejas y su ilustre y poderosa clientela viene reclamando nuestra atención desde los primeros estudios que dedicamos a la Historia del hierro, acaso porque en ninguna otra parte de la Historia del Arte, la actitud de aquélla incide de manera tan acusada y condiciona tanto la vida y hasta la muerte de nuestros mejores artífices del hierro.

Muchas veces nos hemos planteado, a lo largo de estos años, el binomio cliente-artista al menos tanto como el de artista-cliente¹ porque siempre hemos querido caer en la tentación de entrar primero en el taller —fraguas, herramientas, libros y estampas— y después en la casa —familia, sentido religioso, inquietudes, amigos— porque ambos configuran su vida como hombres, además de forjadores. Este perfil humano nos ha venido dando la dimensión de sus clientes —quisieramos poder decir alguna vez de sus mecenas, pero no sería justo— tras de los que han suplicado, con frecuencia, tasaciones sin hacer, cantidades sin acabar de pagar, que han determinado ruinas familiares hasta después de la muerte, y, sólo, en contados casos, ha existido un bienestar económico paralelo a una consideración social.

Por eso en nuestro último trabajo sobre la Rejería palentina, hemos centrado ya el estudio de la obra del hierro en el ambiente social, político y económico en el que la obra de arte se forja y, más aún, en torno a la personalidad de los obispos a cuyo mecenazgo, con frecuencia a través de los testamentos, se deben la mayoría de las rejas de las catedrales castellanas, mecenazgo, que sólo beneficia al artífice en el sentido de que le da oportunidad de forjar obras de grandes dimensiones ya que sus testamentarios —fabriqueros o cabildos— son normalmente sordos a sus reiteradas súplicas que a veces se prolongan decenas de años.

Salvo casos excepcionales —Andino y Villalpando— los autores de nuestras grandes rejas en el siglo XVI, de las que dijo un famoso hispanista que eran tan características al Arte español como la pintura al Arte flamenco, han acabado sus días debatiéndose en grandes apuros económicos, cuando no en ruina declarada, según reflejan sus testamentos y la actitud caritativa de algún poderoso cabildo con sus viudas y sus huérfanos.

Es cierto que hay que decir en descargo de esta clientela, a la que podremos estar juzgando con excesiva dureza, que nuestros rejeros normalmente se han pillado los dedos y, con frecuencia, se han quedado cortos a la hora de dar un presupuesto sobre el que se redacta el contrato —el deseo de quedarse con la obra les determina a bajar sus posturas en las subastas—. Luego todo se les vuelve pedir y suplicar nuevas tasaciones y demasías; peticiones tan previstas en las cláusulas de los contratos, que ningún tribunal puede darles la razón. Sólo queda a los arruinados artífices apelar, una y otra vez, a la conciencia cuando no a la caridad de sus patronos. Pero una cosa es bien cierta, y es que ello nunca ha sido en demérito de la obra, que, después de los siglos, —cortina transparente, avanzadilla del retablo— sigue reclamando, como un testigo mudo y elocuente a la vez, la atención que merece como sujeto de un arte mayor, que es a la vez, compendio de arquitectura, escultura y pintura, que de las tres artes participa la reja.

En todo caso, la clientela, sea de carácter religioso, real o nobiliario, viene a tener en el siglo XVI un

1 HASKELL, F.: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

comportamiento similar con nuestros rejeros, acaso porque se dan frecuentemente las circunstancias arriba señaladas.

En una época en la que todo se protocoliza tenemos abundantes pruebas documentales que pueden dar fe de cuanto venimos sosteniendo. A la luz del documento vamos a analizar una serie de situaciones límites, pero no excepcionales, entresacadas de la vida de los maestros creadores de las grandes rejas a lo largo del siglo XVI.

* * *

El maestro Juan Francés desarrolla lo más importante de su vida artística en el primer tercio del siglo XVI. Bellísimas piezas rejeras de Alcalá de Henares, Medinaceli, Burgo de Osma, Ávila, Sigüenza, Santiago de Compostela son irradiaciones de su taller toledano. En el friso de algunas de sus rejas aparece sobrepuesta esta inscripción: «Esta obra fizo Maestre Juan Francés maestre mayor de las rejas». Cuando otorga testamento en 1518 aún no le han acabado de pagar las rejas que de 1509 a 1512 hizo para el zaguán y la capilla del Hospital Real de los Reyes Católicos, de Santiago de Compostela, según una elocuente cláusula que dice mucho de los administradores de los reales mecenas.

«Que cobren del Hospital Real de Santiago de galizia noventa a quatro mill e quatrocientos e tantos maravedís segund parescera por la quenta firmada del mayordomo Señor Gonzalo pliego e de Alonso Garcia escribano del dicho hospital... e mas las costas de un camino que yo fize e otro camino que fuí a Sevilla a buscar al señor obispo para que me pagasen e otro camino que fuí a Segovia por mandado del dicho señor obispo e otro camino que fuí a León a buscar al dicho señor obispo...².

* * *

Otro regio patrono del maestro Bartolomé de Jaén es el emperador Carlos V. El rejero ha realizado en la Capilla Real de Granada, una de las mejores piezas rejeras del XVI —según una traza dada por el maestro Hilario, también francés³—. La obra fue contratada por los rejeros Zagala y Cuballana en octubre de 1518 por 2.840 ducados que podían llegar a 3.000 por gracia real, si se hacía en el plazo de un año. Este contrato fue anulado por una baja del maestro Bartolomé, quizá por un acuerdo entre los mismos rejeros. El hecho es que en el mismo año comienza la reja el maestro Bartolomé de Jaén que, a pesar de su topónimo, tiene procedencia castellana. Éste se compromete a hacerla por 1.600 ducados, baja excesiva que deteriorará, por mucho tiempo, la economía del rejero. Pero la obra, una vez más, no desmerece por ello.

Las penosas consecuencias en las que el rejero tiene su parte de culpa, quedan patentes en este dramático alegato dirigido a la Real persona:

«Maestre Bartolomé dize que el hizo la reja de la Capilla Real desta ciudad de Granada... el concierto fué de mill e seyscientos ducados en cierta manera y que después de hecho el dicho concierto le tornaron a mandar que añadiese ciertas cosas en la dicha reja y la hiziese muy complicada y perfecta y que se le pagaría todo lo que mereciese y valiese syn aver respeto al concierto que se hizo y que debaxo de estas palabras y que por ser la dicha reja para obra tan suntuosa el la hizo y... la puso como esta puesta en mucha perfeccion y que despues ha pedido que se le pagase el valor de la dicha reja al capellan mayor muchas veces encargandole la conciencia y como no lo quiso hazer se quexo en esta Chancilleria de Granada, a donde el fiscal respondió, y el hizo su probanza y lo remitiron al Consejo. Agora dize, que pues este negocio no es de calidad en que se debe dar lugar a pleito, syno que se pague lo que se debe, pues la dicha reja se hizo para el servicio de Dios y de Vuestra Magestat, donde no se ha de sufrir engaño de una parte ni de otra ni es justo que le aya en especial, pues el se estendió a hazer la dicha reja tan perfecta porque ansy

2 SAN ROMÁN: *Testamento de Juan Francés*, Bol R. Academia de Bellas Artes de Toledo, XIX, 1918, 111.

3 GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El maestro Hilario*, «Goya», 199-200, 1987, 14.

lo requería la obra de la dicha Capilla y porque ansy le fué mandado y el se confió de la promesa que le fué hecha. Suplica a vuestra Magestat y para ello encarga a su real conciencia mande dar su cedula dirigida al capellan mayor de la dicha Capilla o a otra persona, qual vuestra magestat fuere servido, que nombre una persona a dos maestros expertos en este arte y el nombrara de su parte persona o personas, los cuales sobre juramento tasan y amoderen lo que merescia y merescie la dicha rexa hasta ponerla y asentarla como agora esta y lo que ansy se tasare y moderare se le pague, syn embargo del dicho pleito y para ello le señalen tiempo y termino en lo cual administrando justicia recebira merced»⁴.

En 20 de junio de 1534 el rey pide información del asunto al capellán mayor de la Capilla Real, que parece en principio el responsable de que la obra no se tase. Por otra parte era de esperar que el rey tuviera conocimiento de la reja de la capilla, que no parece deducirse de los términos utilizados.

«El Rey: Venerable licenciado Muños, capellán mayor de nuestra Capilla real de Granada... Por parte de maestre Bartolomé, vezino de la ciudad de Jaen, nos ha sido fecha relación quel hizo una rexa para la dicha capilla, e sobre la paga de lo que se obligo de le pagar por ella el capellán mayor que entonces era de la dicha capilla, ha traído pleito en esa Chancilleria, de que se le ha seguido mucha costa e trabajo, suplicándome vos mandase diédeses orden como el fuese pagado de lo que justamente se le deve de la dicha rexa... Po ende yo vos mando que os informéis bien de lo susodicho... e nos embieis relación cierta de todo ello con vuestro parecer, para que nos lo mandemos ver e proveer en ello lo que mas convenga...»⁵.

Es lo cierto que han pasado más de diez años desde que la reja se hizo y nos quedamos sin saber cual ha sido la actitud de este intermediario, que, en principio, recibe toda la confianza de la real clientela del maestro Bartolomé, del que sabemos murió como vivió, modestamente. Opinamos con el maestro GÓMEZ MORENO que no merecía tan triste calvario el autor de la reja príncipe entre las españolas⁶.

* * *

Cristóbal de Andino desarrolla su vida artística en un ambiente tan propicio como lo era Burgos en el segundo cuarto del siglo XVI.

Los Colonia, Bigarnyy, Siloé fueron sus amigos. La visita a su taller un verdadero privilegio que frecuentaron artistas, nobles y tratadistas como Diego de Sagredo. Allí encontró no sólo el ambiente artístico propicio, sino la clientela idónea —Cabildo, nobles, patronos de capillas— que le permitieron realizar obras tan importantes.

Gozó de prestigio y fama de proverbial seriedad entre sus contemporáneos y de un bienestar económico, y ambas cosas le llegaron también por el ejercicio de otras artes que profesó al mismo tiempo que la rejería, como la arquitectura, la escultura y la platería. Él se tituló platero aunque el nombre de rejero, el de su verdadero arte, figura a secas, al lado de su nombre, cuando otorga testamento en 1543.

Su prestigio reconocido hizo mella en sus principales clientes, los cabildos catedralicios que le trataron con especial consideración.

Así en 1520 el Cabildo palentino le permitió forjar la gran reja de la Capilla mayor en su taller burgalés⁷, sin obligarle a trasladarse a forjarla a Palencia, como era lo usual; renunciando así a la prerrogativa de un control próximo sobre la realización de la obra.

Pero en el contrato no se suprimen las usuales cláusulas penalizadoras, ya que la reja debe ser juzgada por maestros nombrados de ambas partes:

4 ARCHIVO DE SIMANCAS: Obras y Bosques, leg. 13.

5 ARCHIVO DE SIMANCAS: Archivo de la Capilla Real, Cajón 3.º, leg. 24, n.º 52.

6 GÓMEZ MORENO, M.: *En la Capilla Real de Granada*, A.E.A. y A., n.º III, p. 92.

7 ARCHIVO CATEDRAL DE PALENCIA: *Libros de Contratos de Obras de la Iglesia*, f. 45-51.

«y aunque juzgaren que valiere mucho mas que no se le de mas... ni puedan pedir restitucion ni otro remedio alguno».

También se contempla en el contrato el incumplimiento en los plazos convenidos, en cuyo caso «daran a hacer o acabar la reja a quien quisieren y por el precio que bien les paresciere y Andino y sus fiadores seran obligados a cumplir y pagar lo que costare...».

Lo cierto es que se demoró el final de la reja dos años más del plazo de tres, a partir de enero de 1521 que el contrato establecía, pues no se entregó hasta finales de 1524, pero esto no supuso problemas para el rejero. Muy contento debió quedar el Cabildo con la obra cuando, sin discusión posterior, también fue aceptada una mejora de 400 ducados sobre los 1.500 en que se contrató la reja, procedentes de la testamentaria del deán Gonzalo de Zapata, que al resultar insuficiente hubo de completar el obispo palentino don Antonio de Rojas.

Cuando el mismo Cabildo encargue a Andino otra reja en 1530 para una puerta lateral de la Capilla mayor, está aún presente la pericia del maestro burgalés, al que se referirán en estos términos:

«...que sea muy perfecta y del lustre y gracia de la de la capilla mayor como se espera de la gran industria de Cristóbal de Andino...» «platero y maestro único de hacer obras de hierro».

Entre la clientela de Andino la nobleza ocupó un lugar importante. A través de ésta llegarán también los pleitos que quemaron horas y recursos de nuestros mejores artífices. Para la capilla de los Condestables de Castilla, en la catedral de Burgos, Andino forjó casi al mismo tiempo que la de la Capilla mayor en la catedral de Palencia, una reja que viene siendo considerada obra su obra maestra. No tenemos noticias de que tuviera problemas con los descendientes de doña Mencía de Mendoza. Si los tuvo con el Almirante de Castilla, el que, empeñado en su fundación del monasterio de San Francisco, en Medina de Rioseco, visita el taller de Andino en Burgos y se entusiasma por lo que allí ve...

«Special amigo. Mucha pena me dió vuestra ida... quisiera mucho que estuviéredes en Medina porque había determinado ir a veros y así no voy allá más porque no me satisface si las obras se hacen no estando vos presente»⁸.

En 1532 la reja está asentada, pero las relaciones cliente-artista continúan trocándose en clara imposición por parte de aquel...

«...Os encargo luego que os volvais a Medina para que la reja se dore con toda perfección que vuestra presencia le de y también a las otras obras».

Todo ello desemboca en un pleito entre Andino y el Almirante a tenor de unas diferencias entre el importe del dorado de la reja.

La obra espléndida —la mejor de las que salieran del taller de Andino— al cabo de los siglos, quita la razón que pudiera asistir a don Fadrique II y eleva a Andino a la categoría de primera figura del Renacimiento castellano⁹.

Otro pleito, de rechazo, llegó a Andino del patrono de la capilla de la Consolación, el canónigo Lerma, con el cual se había comprometido a hacer la reja que el Almirante de Castilla se empeñó en llevarse a Rioseco. Aquél en 1530 presenta demanda ante el tribunal de la Chancillería y se inicia un pleito que dura cinco años. Es condenado Andino a terminar la reja de Lerma y a colocarla antes de un año¹⁰. En el pleito deponen los oficiales de Andino que testifican así:

«Es tan buen oficial y pone tanta diligencia en las cosas que hace que no hay en todo el Reino quien lo haga mejor».

8 GARCÍA CHICO, E.: *Los templos riosecanos*, Bol. Can. Monum. Hist. Art. B.C.M.H.A. Valladolid, X, 1934, p. 584.

9 GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Rejería Castellana*, Valladolid, 1981, p. 84.

10 ALONSO CORTÉS, N.: *La reja de la capilla de la Consolación en la catedral de Burgos*, A.E.A., 1926, II, 160.

El último amargo incidente en la vida de Andino fue la renuncia a hacer las rejas de la Capilla mayor de la catedral toledana, en cuya circunstancia ZARCO DEL VALLE¹¹ se empeña en ver mala fé por parte de Villalpando que acapara para sí las tareas que debía de compartir con el burgalés. Es lo cierto que Andino murió en febrero de 1543, sólo un año después de adjudicarse el trabajo de esta reja para la que hizo uno de los pilares principales. Es posible que la falta de salud y el deseo de no abandonar, por ello, su casa, fueran los verdaderos motivos de esa renuncia. Falleció Andino en Burgos, donde reposa en la iglesia de San Cosme en un lujoso sepulcro, privilegio que pudieron alcanzar muy pocos de nuestros artistas.

* * *

Toledo es, a mediados del XVI, otro centro artístico donde se produce y acumula arte. En 1540 el Cabildo toledano, importantísimo promotor de grandes obras, decide hacer unas grandes rejas que van a estar frente a frente, para la Capilla mayor y coro. Y para ello sigue escrupulosamente la génesis de las obras importantes: El cardenal Tavera, arzobispo de Toledo, abre el concurso a finales de la tercera década. El cabildo tiene medios de información suficientes para llegar a los rejeros más prestigiosos. Se presentan ante un jurado el maestro Andino, Francisco de Villalpando, con taller en Valladolid, y el maestro Domingo y su yerno Juan Bravo, rejeros toledanos.

Se hacen las posturas consiguientes y se adjudican las rejas de la Capilla mayor a Andino y Villalpando y las del coro al maestro Domingo de Céspedes. ZARCO DEL VALLE nos ha ofrecido la publicación de una riquísima documentación concerniente a estas rejas. Estamos en una época en la que todo se protocoliza; por eso cuando el documento se conserva, nos permite seguir, paso a paso, el largo y laborioso proceso.

El maestro Domingo, asistido por su yerno, se compromete en 16 de diciembre de 1541 a hacer la reja en el plazo de dos años y medio por 6.000 ducados.

Siempre hemos sostenido que el artista se crece ante la magnitud de un encargo —de ahí la importancia del poder económico de la clientela— y se pone en marcha en él un resorte de posibilidades que hasta que llega la obra realmente importante, han permanecido ocultas.

Es el caso que Domingo de Céspedes, al frente de un taller familiar, en el que colaboran los maridos de las hijas —las hijas de los rejeros normalmente se casan con rejeros— ha producido obras notables desde la segunda década de siglo, pero es lo cierto que la reja del coro de la catedral parece no tener precedentes en el repertorio de este rejero. Es una pieza espléndida a la que no se le escatima esfuerzo y ante la que el artista no se ha visto frenado por limitaciones económicas dada la considerable cantidad de 6.000 ducados de oro que figuran en el contrato. Sobre ellos consta que los rejeros reciben otros 1.000 ducados en concepto de mejoras.

Pero es evidente que aquellos no han sido suficientes. Lo que sigue es el triste fin de muchos de nuestros artistas. Este es el memorial que el maestro Domingo presenta al arzobispo de Toledo¹².

«Ilmo. Sr.: Maestre Domingo rexero, beso los pies de Vuestra señoría a la cual me encomiendo y pido por ruego a Nuestro Señor Jesucristo con misericordia sea favorecido y socorrido de V.S.:

Yo hize la rexa del coro de V.S. y antes que la enpezase, el Yllmo señor Cardenal don Juan Tavera de loable memoria, antecesor de V.S. fue servido mandar se ygualasen con que mando e rogo se acabasen muy bien acabadas y que si despues mereciesen mas de lo ygualado la mandaria pagar, y con esta palabra que su Señoria dio, un yerno que yo Yllmo Señor tenia, que era muy grande oficial, propuso de esceder y escedio tanto en la obra que a mi me dexo destruido y el perdio la vida.

Yo, Yllmo señor, fui pagado de lo que se igualo connmigo y, como V. S. sera servido saber, no se acabo la rexa en vida del Yllmo señor don Juan de Tavera, acabose en tiempo del Yllmo señor don Juan Martinez Siliceo, al cual muchas veces suplicase me hiziese merced mandase taxar la rexa que yo hize y su Sa me lo prometió no una vez sino muchas y me ofreció dos mill ducados por lo que se tasen mas de lo que yo tenia recibido.

11 ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la Historia del Arte español. Documentos de la catedral de Toledo*. Madrid, 1916, I, pp. 305 y ss.

12 ZARCO DEL VALLE: *Ob. cit.* t. II, p. 103.

porque umillmente pido e suplico a V. Sa Yllma por ruego del Redentor sea servido mandar se taxe la reja que yo tengo hecha para que V. Sa Yllma le conste el gran agravio que e rrecibido y mande sobreello lo que mas a su servicio crea, conforme a su catolica conciencia a la cual yo me remito como a verdadero ministro de nuestro señor jesucristo el qual aumente su ministerio en su santo servicio y engrandezca de virtud en virtud como su magestad puede amen».

Considerando que la reja se finaliza en 1548, es lo cierto que las promesas de Tavera y aun del cardenal Martínez Silíceo, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, cuyo nombre con todos estos títulos figura en la reja, no han pasado a materializarse en 1559, año en que el maestro Domingo escribe el citado memorial.

Con intermitentes limosnas, con que el Cabildo toledano trata de amortiguar una ruina, pasan otros cuatro años en los que no se tasa la reja. En Diciembre de 1563 se le entregan, casi en concepto de limosna, 15.000 maravedís y una pensión de dos reales de plata diarios hasta 1570 en que el maestro Domingo muere.

Después de su muerte¹³, alguien comprende su razón —demasiado tarde otra vez— y dada la situación económica de la viuda, —que aportó al matrimonio una regular posición— y de los hijos de un artífice, que había dado lo mejor de su arte a la catedral toledana, se ordena que se les socorra con un real de plata diario y un vestido, a cada uno de los hijos.

* * *

Casi por las mismas fechas un proceso similar tiene lugar cuando el cabildo palentino decide hacer una reja para el coro de su catedral, que debería quedar situada, frente a la que Andino ha forjado veinte años antes, pieza que fue tan del agrado del cabildo.

Para ello se convoca un concurso al que acuden ocho rejeros. Presentan muestras y precios y después de las correspondientes subastas, pujas y bajas, es elegido Gaspar Rodríguez, aunque entre los concursantes figuren rejeros de tanto prestigio como Francisco Villalpando, hermano de los Corral de Villalpando, que acaba de hacer la reja de la Capilla mayor de Toledo.

Gaspar Rodríguez se compromete a hacer la reja en una segunda postura por 3.400 ducados de oro¹⁴ en que están incluidos dorados y púlpitos, precio considerablemente bajo cuanto que Villalpando ha hecho una postura de 5.000 ducados. Es preciso insistir en estos detalles porque pueden ser causa de cierta desconfianza del cabildo que parece dispuesto a no dejar en la redacción del contrato un sólo resquicio abierto por el que el rejero pueda reclamar subidas o mejoras.

La reja se hace a costa de la herencia del obispo don Luis Cabeza de Vaca, pero resultando ésta insuficiente, hubieron de contribuir a ella don Pedro Lagasca y don Cristóbal de Valdoto.

Esta actitud recelosa del poderoso patrono se refleja en un contrato de 2 de noviembre de 1555, en el que se incluyen cláusulas leoninas frente al autor de una de las rejas más hermosas que se hicieron en Castilla a mediados del siglo XVI¹⁵.

Para empezar Gaspar Rodríguez es obligado a trasladar su taller a Palencia en lo que se labra la reja, para lo que se le da un plazo de cuatro años a partir de 1556. Se le abonará el importe en sextas partes, pero, después de advertirle las consecuencias que cualquier incumplimiento le determinarán, se llega también a estos extremos:

«Si el Cabildo, a lo largo de la ejecución, decide quitar, mudar o alterar cosa alguna de lo contenido en las condiciones y muestras, Gaspar Rodríguez será obligado a hacerlo sin que ello le de derecho a aumento de precio».

Son reflejo de especial desconfianza, sin duda, las siguientes cláusulas que figuran al final del contrato.

13 ZARCO DEL VALLE: T. II, p. 104.

14 GALLEGU DE MIGUEL, A.: *Rejería Castellana*. Palencia, p. 82.

15 ARCHIVO CATEDRAL DE PALENCIA: *Libros de Contratos de Obras de la Iglesia*, f. 73-83.

«Si terminada la reja se observare algún defecto, falta o imperfección... Gaspar Rodriguez y sus fiadores... serán obligados a enmendar o rehacer el tal defecto o falta o imperfección a su costa... y esta en mano y voluntad del Obispo Dean y Cabildo no tomar la reja y se quede con ella Gaspar Rodriguez o sus fiadores que serán obligados a hacer la reja a su costa, conforme a la muestra... con toda perfección... por el mismo precio y a devolver todo lo que hubiere recibido en dineros contados»...

Si el defecto no es muy grande, del precio recibido, el rejero deberá devolver a la iglesia.

«lo que mereciere la falta, defecto o imperfección a vista de oficiales nombrados por ambas partes».

En 1564 la reja está asentada, pero a falta de dorar. Antes, el cabildo dirige un memorial al canónigo palentino Andrés de Palencia, fiador principal del rejero, en el que se manifiestan una serie de deficiencias que se aprecian, así como la promesa de unas mejoras que el rejero ha hecho y que parece no ha cumplido.

Para hacer las rectificaciones necesarias se da al rejero el plazo de dos meses y medio.

«donde no, ipso facto que haya lugar la ejecución del contrato y las penas en el contenidas a mas de aquello, que luego corra el punto contra el dicho señor canónigo... en su prebenda e no se le pueda alzar ni relajar ni prorrogar el dicho termino sino por via de gracia y nulo contadiente e caiga sobre el, estatuto e juramento de las gracias e se le ejecute sin otro requerimiento ni diligencia alguna e se obligue e consienta en ello desde agora el dicho canónigo».

Es lo cierto que examinado con detenimiento el alegato, los fallos son poco importantes y parecen desproporcionados a las penas que caerán sobre el fiador.

En la contestación del rejero vuelve a quedar de manifiesto la buena fe y honradez de un artista que trabaja forzado, por una parte, por un precio demasiado ajustado —a todas luces insuficiente para la proporción y categoría de la obra— y, otra, por cierta desconfianza de los comitentes que determina un exigente control.

Por ello son significativos algunos párrafos:

«Y los pilares del primero y segundo paño estan hechos de mas valor, por los adornos que tienen más que los otros que estaba obligado a hacer... y cuando se hacian vinieron a mi casa los Señores diputados y el obispo Gasca y viendo la diferencia que había de un pilar que yo tenía hecho conforme al contrato pasado, a los que están ahora puestos me mandaron que los hiciese de la manera que ahora están».

«Mas el San Antolin yo le tenía hecho como estaba obligado, a dos haces y lo mandaron deshacer y hacer a cuerpo redondo. Lo mismo se ha de entender en lo púlpitos y las puertas que estaba casi todo hecho, como era obligado y lo mandaron deshacer y hubo trabajo...».

Es lo cierto que, una vez más, prevalece el buen hacer de este rejero que acepta el riesgo de la ruina más o menos manifiesta, antes de que la obra desmerezca.

* * *

Finalmente Juan Tomás y Juan Bautista Celma realizan en las últimas décadas del XVI y los primeros años del XVII, unas curiosas rejas de efecto monumental pero de técnica muy lejana a la que han utilizado Cristóbal de Andino o el maestro Domingo de Céspedes.

Bien es cierto que ellos no se han titulado nunca rejeros, sinó pintores, aunque su actividad ha sido polifacética, ya que han ejercido también como bronceístas, escultores, ensambladores de retablos y, a partir de una determinada época de su vida, esencialmente como autores de estas peculiares rejas en las que la madera se usa en profusión.

Su vida discurre por derroteros similares. Juan Tomás vive a la sombra del monasterio de San Benito en

Valladolid, de cuya comunidad es un hombre de confianza. Juan Bautista vive próximo a la catedral compostelana, de cuyo cabildo llega a recibir una casa en foro y ayudas para atender a su sustento en los últimos años de su vida, en consideración a los servicios que ha prestado a la catedral.

Comunidad benedictina y cabildo compostelano ejercen un verdadero patronazgo sobre estos artífices a los que consideran y hasta ayudan cuando lo precisan.

Juan Tomás es autor de la gran reja del coro de monjes del monasterio de San Benito, donde parece que también interviene su sobrino Juan Bautista. Éste es autor de los hermosos púlpitos de bronce de la catedral compostelana. En uno y otro caso siempre con el beneplácito de sus patronos.

Pero tanta y tan variada actividad, y sobre todo, en escenarios tan diversos, hizo que los Celma fallaran, con frecuencia, en el cumplimiento de sus compromisos, con lo que sus vidas discurren entre consideraciones y favores de un lado, y exigencias y hasta incomprensiones de otro. Es así que en 1591 el propio arzobispo de Santiago de Compostela avala en estos términos a Juan Bautista...

«Digo yo Don Juan de Sanclemente, arzobispo de Santiago, que por cuanto Bautista Celma, maestro de obras de esta Nuestra Iglesia de Santiago, de pintura y escultura, ha tomado la obra de las rejas de la catedral de Orense, en tres mil y doscientos y cincuenta ducados y es hombre abonado y que siempre ha dado buena cuenta y cumplido con las obras que se le han encomendado; en caso de que el murieses o faltase o viniese alguna quiebra por su parte me obligo a hazer cumplir la dicha obra segun el dicho Bautista Celma estaba obligado a cumplirlo y a ello me obligo con mis bienes spirituales y temporales y lo firmo en Santiago a quince de marzo de mil quinientos y noventa y un años...»¹⁶.

Como en 1592 el cabildo de Orense llega a ponerle preso con su fiador por su incumplimiento en dar fin a la reja de la capilla del Rosario de aquella catedral.

En la vida de Juan Tomás hay también un triste episodio, que pudo acelerar su muerte. Es el caso que el Capítulo del templo del Pilar de Zaragoza, cargado de razón, en 1577, le exhortó por mandamiento judicial a que se presentara en esta ciudad y asentara la reja del coro que se había comprometido a relizar en 1571.

Por esta vez existían fundados motivos de salud para un incumplimiento —que por otra parte venía siendo bastante habitual en los Celma— ya que, desde meses atrás, Juan Tomás estaba gravemente enfermo.

El teniente corregidor de la ciudad de Valladolid, a petición de aquél, autentifica con su firma una declaración de testigos que es enviada al prior y Capítulo de Zaragoza en 5 de abril de 1578. Ésta es parte de la declaración de su médico el doctor Segovia:

«...que ha muchos meses que este testigo ha visitado y visita al presente al dicho Juan Tomás el cual ha tenido tercianas dobles y quartana y ha estado de las dichas enfermedades muy peligroso por haber sido la enfermedad tan larga y grande y ser el hombre entrado en edad y en tiempo de invierno... que ha sido tocado de perlesía, y otra vez antes de ahora lo ha tenido y al presente por orden y mandato de este testigo está tomando la zarzaparrilla y lo ha de menester tomar muchos días. Para poder arreciar y convalecer tiene menester mas de cuarenta días y si al presente o antes de dicho tiempo, el dicho Juan Tomás de Celma se pusiese en camino, largo ni aun corto, sería con mucho detrimento y peligro de su vida... y esto lo sabe y entiende como medico que le ha visto y curado en todo el tiempo de su enfermedad ordinariamente... y es lo que sabe por el juramento quel dicho tiene...»¹⁷.

Desconocemos la fecha exacta en que Juan Tomás se pone en camino. Sí nos consta que su primer oficial, Diego de Roa, declara el 30 de septiembre de 1578, que hacía aproximadamente veinte días que Juan Tomás Celma había muerto en Zaragoza a la edad de 62 años.

* * *

16 GALLEGU DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en Galicia*, 1963, p. 142.

17 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID, leg. 454, f. 249.

En los avatares del diario laborar de nuestros artistas hay, lógicamente, una vena humana inagotable a cuya influencia no se puede sustraer el historiador. Es bien cierto que patronos, promotores y clientes, con alguna frecuencia, no se han dejado tocar por ella.

Es preciso sin embargo, hacer la consideración de que, en algunos casos, aquéllos han resultado firme apoyo de los artífices, que han recibido consideración y, especialmente al final de sus días, ayudas. Y es justo también, reconocer que, en una buena parte, puede deberse a la exigencia en el escrupuloso cumplimiento de los contratos, la calidad de una obra de la categoría de las grandes rejas del XVI.

Finalmente, a fuer de sinceros, tenemos que lamentar que en nuestra última conclusión, quede flotando la duda de si, en el siglo XVI, el autor de las más bellas obras del Arte del hierro español, ha recibido de sus patronos, promotores o clientes —no mecenas— la comprensión y la justa remuneración que cada caso requería.

EL AUGE DEL COLECCIONISMO EN MALLORCA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Mercedes Gambús Sáiz

Universidad de las Islas Baleares

LA INCORPORACIÓN DEL ARTE MALLORQUÍN AL DISCURSO DEL CLASICISMO ITALIANO

A principios del siglo XVI, puede situarse en Mallorca el escenario cronológico donde se dieron cita las primeras experiencias artísticas de índole clasicista, en un contexto aún predominantemente medieval.

Casi dos siglos requirió el arte mallorquín hasta permitir que los modos clasicistas arraigaran morfológicamente en todas las áreas de expresión plástica, condicionando de esta manera sus efectos como vehiculador ideológico, lo cual justifica la peculiaridad de fenómenos tan directamente vinculados con la nueva mentalidad estética como lo fue la actividad coleccionista.

Atendiendo a una lectura fenomenológica, el comportamiento del arte insular a lo largo de los siglos XVI y XVII puede caracterizarse recurriendo a dos variables: la permanencia de los modos sintácticos de tradición medieval y la asimilación epidérmica de la gramática clásica.

El primero de los argumentos citados nos retrotrae al secular conservadurismo del arte mallorquín, incapaz de renunciar plenamente a un sistema gramatical como el gótico que desde el siglo XIII venía imponiendo sus registros sintácticos, los cuales desvinculados de las condiciones históricas originales, pervivieron asociados a un vocabulario local proyectando sus efectos de manera dispar según los lenguajes artísticos; así mientras la arquitectura hasta fines del siglo XVII mantuvo en lo estructural su fidelidad a las soluciones medievales, las artes figurativas por contra se mostraron desde los inicios del siglo XVI más permeables a las novedades procedentes de la vanguardia italiana, aunque sin erradicar el empirismo como fórmula metodológica.

En cuanto a la traducción vernácula de la normativa clásica, cabe aludir a una modulación ambigua y sin compromisos profundos, objetivable en la idea del ornamento como distintivo modal más sobresaliente, lo que se justificaría; por un lado en razón del retraso y de las formas de acceso al modelo italiano, y por el otro a causa del proverbial desinterés por la reflexión teórica.

Sin embargo el análisis morfológico de los distintos lenguajes plásticos, la dignificación del ornato a efectos semánticos y la observación secuencial nos remiten al reconocimiento de una renovación ligüística polarizada en torno al modelo clásico, quien desde el primer tercio del siglo XVI había pugnado por hallar el marco vital donde desarrollarse, de tal manera que tras el proceso de acercamiento inicial, asistimos en los prolegómenos del seiscientos a una etapa de mayor asimilación gramatical según los modos del manierismo europeo, debilitados en Mallorca por la inexistencia de un renacimiento pleno, hecho éste que en gran medida hubo de afrontar el manierismo mallorquín.

La aparente disponibilidad del manierismo en el logro de una clarificación gramatical bien pronto evidenció su insolvencia, configurándose tan sólo como una experiencia transitoria que simultáneamente cerraba el ciclo modal renacentista y preludiaba el triunfo definitivo del barroco, cuyos registros sintácticos venían prodigándose desde el inicio de la centuria a través de un comportamiento tímido y desigual, no siendo hasta la segunda mitad del seiscientos, cuando finalmente se produciría su afianzamiento integral y su predominio indiscutible en el horizonte artístico mallorquín.

EL NUEVO PERFIL DE LA CLIENTELA

Si admitimos la relación dialéctica existente entre la adopción de la gramática clásica y su inmediatez ideológica en el ámbito social, resulta obvio que la singular incorporación de Mallorca al debate artístico europeo, conllevara transformaciones lentas pero sustanciales en el proceso creador, afectando por igual al artífice y al comitente. Así el artista se vio favorecido por la nueva actitud estética, manifestándose tanto en la reforma de sus ordenaciones gremiales, cada vez más atentas a los aspectos educativos y de control profesional, como en lo relativo a su proyección social, incentivando los temas remunerativos y de prestigio personal¹.

Por su parte la clientela desde principios del siglo XVI pasó a desempeñar un papel de singular relevancia, contribuyendo eficazmente a la introducción y posterior consolidación de las formas clasicistas.

Al respecto bastará recordar el ascendiente de las instituciones religiosas como directamente responsables de las primeras experiencias renacentistas llevadas a cabo en nuestra isla durante el primer tercio del siglo XVI. Actuaciones paradigmáticas como la del pintor valenciano Manuel Ferrando para la cartuja de Valldemossa², o la del también pintor, el segoviano Fernando de Coca para los dominicos de Palma³, así como la del escultor aragonés Juan de Salas para la catedral de Palma⁴, resultaron decisivas en la implantación del nuevo gusto. Igualmente la intervención de las principales instituciones civiles y religiosas en el recibimiento triunfal dispensado al emperador Carlos V con motivo de su visita en el año 1541⁵, garantizó la difusión y popularización del nuevo sistema gramatical. A partir de esta fecha la demanda artística se orientó decididamente hacia el uso de los estilemas italianos, iniciándose una larga etapa de convivencia, no exenta de tensiones, entre los modos lingüísticos tradicionales y los renovadores.

Simultáneamente a este proceso de clarificación artística, la clientela fue desarrollando una serie de rasgos característicos que contribuyeron a modelar su nueva imagen, entre los cuales sobresale la orientación de sus gustos estéticos expresados en los contenidos de la demanda y en el control del artífice.

El encargo artístico evolucionó a lo largo de los siglos XVI y XVII en estrecha relación con determinados tipos de clientes. De este modo podemos observar como a principios del siglo XVI el mayor volumen de creaciones plásticas de carácter escultórico y pictórico fue debido a la iniciativa eclesiástica, bien directamente, bien indirectamente a través de particulares o cofradías, quienes contrataban la realización de obras con destino a los recintos sacros, siendo en este contexto cuando el modelo italiano hizo acto de presencia en Mallorca.

La arquitectura por su parte, se incorporó a la nueva vanguardia merced al deseo de homologación de que hizo gala la nobleza insular respecto a su homónima castellana, lo que se tradujo en un importante estímulo de la actividad constructiva, circunscrita a partir de la década de 1530 a la reforma de sus viviendas urbanas, y desde principios del seiscientos también a los predios rurales reconvirtiéndolos en residencias señoriales. Puertas y ventanas de fachadas, zaguanes y patios se constituyeron en soportes decorativos, ensayándose en ellos diversas fórmulas compositivas, cuyo denominador común vino pautado por el empleo del orden clásico.

También las instituciones civiles, aunque con un evidente retraso, tuvieron su cuota participativa en el encargo arquitectónico; bien a través de la nueva fortificación, empresa iniciada en el último cuarto del siglo XVI, bien a partir de la reforma o construcción de sus locales oficiales, como el del consulado de mar o el del ayuntamiento de Palma, realizados en el curso del seiscientos.

Por lo que se refiere al comitente eclesiástico, éste no intervino en la demanda edilicia de signo clasicista hasta finales del siglo XVI, cuando los efectos de la Contrarreforma empezaban a percibirse en la diócesis mallorquina. Destacado impulsor del interés por las formas clásicas en la arquitectura religiosa fue el obispo Juan Vich y Manrique, quien a sus expensas promovió la construcción del portal mayor de la catedral, fábrica llevada a cabo entre 1592 y 1601 de acuerdo con los modos renacentistas, aunque anotando ya la influencia

1 GAMBÚS, M.: *El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII*, «BSAL» 43 (1987), 164-169.

2 LLOMPART, G.: Identificación del «Maestro de las Predelas» y encuadre de otros más, «ESTUDIS BALEARICS» 29-30 (1988), 47.

3 MUNTANER, J.: *Para la historia de las Bellas Artes en Mallorca*, «BSAL» 31 (1962), 407 y 408.

4 La actividad de Juan de Salas en la catedral de Palma se desarrolló entre los años 1526 y 1531, durante los cuales obró la sillería, puerta y reja del coro, los dos púlpitos y un retablo con destino a la capilla de San Sebastián.

5 La crónica de esta histórica visita fue recogida por GOMIS, J.: *Llibre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey Don Carlos en la sua ciutat de Mallorques*, [Facsimil] Palma 1973 (1542).

serliesca en algunos de sus registros ornamentales. En el año 1616 se produjo de nuevo la mediación eclesiástica, esta vez para renovar el frontispicio del palacio episcopal sintácticamente comprometido con los morfemas del rústico manierista, siendo a partir de la década de 1620 cuando la gramática clasicista sería requerida de forma sistemática para decorar portales e interiores de edificios religiosos, posibilitando así la paulatina preeminencia de los modos sintácticos barrocos.

En cuanto a las artes figurativas, cabe diferenciar entre el encargo escultórico y el pictórico. El primero, de carácter eminentemente religioso, contó con una amplia gama de clientes, procedentes en su mayoría del clero, cofradías, nobleza y mercaderes, siendo los recintos sagrados el lugar por excelencia de estas obras.

Por contra la pintura, aún cuando su sollicitación era también de extraacción plural, su mayor volumen de demanda y su variedad de destino favorecieron un aumento de los tipos temáticos; por ello, al igual que la iconografía religiosa a partir de la Contrarreforma fue objeto de un renovado interés, también en el ámbito profano se evidenció una notable proclividad hacia nuevos asuntos, como los históricos, mitológicos, paisajísticos y retratísticos, pasando a constituirse desde fines del siglo XVI en objetos coleccionables, a los que aspiraron casi todos los estamentos de la sociedad mallorquina.

Ahora bien, si a través de la diferenciación tipológica de los comitentes en razón de sus intereses artísticos, hemos diseñado parte de su nueva actitud, cabe completarla refiriéndonos seguidamente a su autoafirmación y voluntad estética mediante el establecimiento de convenios con los artífices que les garantizaran el logro de sus deseos.

El sistema contractual vigente en los siglos XVI y XVII, no difería en lo esencial del que había regido la relación entre clientes y artistas durante la época medieval⁶; es decir contemplaba preferentemente la definición de la obra a realizar, la calidad y cantidad de materiales a emplear, las dimensiones en su caso, así como el precio, forma de pago y plazo de ejecución.

No obstante la similitud reseñada, a partir de la inclinación hacia las formas clásicas exhibida por una buena parte de los comitentes fue generalizándose la costumbre, empleada esporádicamente en el medioevo, de presentar un proyecto con anterioridad a la regulación de los pactos; que en el capítulo arquitectónico era confeccionado mediante un dibujo o maqueta, habiendo de ser avalado por los peritos convocados al efecto; mientras que para las obras escultóricas o pictóricas bastaba por lo general una simple traza. En cualquier caso el acuerdo alcanzado fue incorporando paulatinamente algunas cláusulas de control, determinando la actuación de expertos que corroboraban la fidelidad de lo elaborado respecto al diseño aprobado, llegando a convertirse esta práctica en habitual, especialmente para los trabajos de arquitectura⁷.

LOS MODOS DEL COLECCIONISMO EN MALLORCA

La consideración del coleccionismo durante los siglos XVI y XVII, como faceta inherente a una clientela entusiasta de las vanguardias clasicistas europeas, debe ser expuesta en el caso insular con todas las reservas, habida cuenta el dificultoso proceso de integración experimentado por el arte mallorquín, cuyo lógico corolario nos remite a un discurso propio, marginado de los convencionalismos habituales⁸; por ello deberemos ignorar argumentos tan ajenos al proceder del coleccionista isleño, como presunciones cientifistas, ordenaciones orgánicas, cultos fetichistas o conjuntos microcósmicos; aún más el apelativo coleccionista se nos antoja como un exceso al arrogarlo al aficionado mallorquín, que fundamentalmente sólo centró sus esfuerzos en la acumulación de obras pictóricas, a veces sin demasiado rigor, y ocasionalmente se orientó hacia la formación de bibliotecas.

A los efectos de una lectura fenomenológica del coleccionismo insular, proponemos las siguientes secuencias analíticas: *formas de adquisición, rasgos sociales del coleccionista y contenidos de las colecciones*, las cuales, mediante su entrecruzamiento, nos permitirán determinar la naturaleza, presentación e incidencia del coleccionismo en la producción artística mallorquina de los siglos XVI y XVII.

6 LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, Palma 1977, vol. 1.º, cap. 3.

7 GAMBÚS, M.: ob. cit., 171 y 172.

8 Cfr. entre otros: SCHLOSSER, J. Von.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, 1988. MORÁN, M./CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, Madrid 1985.

Atendiendo pues a las pautas mencionadas, observemos en primer lugar *los mecanismos de los que dispuso el público mallorquín para ir desarrollando una acción coleccionista*.

Las noticias documentales nos permiten detectar tres canales básicos de adquisición: *el acuerdo contractual, las subastas públicas y la venta directa*.

El contrato constituyó un instrumento marcadamente elitista y de escasa relevancia para el coleccionismo, utilizado tan sólo por clientes con una evidente disponibilidad económica y una cierta exquisitez, tal que les posibilitaba concretar sus exigencias y acceder a los objetos deseados, en general de índole pictórica.

Por contra las subastas y la venta directa se revelaron como los medios más eficaces para nutrir la volición coleccionista. La oferta de bienes en pública subasta formaba parte de la práctica notarial, siendo convocadas habitualmente en las ejecuciones testamentarias con el fin de obtener la liquidez necesaria que permitiera la satisfacción de las deudas contraídas por el finado, así como el cumplimiento de los legados. Este sistema contribuyó a la libre circulación de las obras de arte, facilitando su adquisición a un público mayoritario gracias al menor precio de venta.

La existencia de un circuito comercial que funcionaba a través de la venta directa en talleres, tiendas y mercados públicos, es asimismo un hecho comprobable. Al respecto, las fuentes documentales nos informan además sobre la importación a Mallorca de obras pictóricas, que o bien eran compradas por encargo, o bien eran puestas a la venta en los mercados públicos⁹.

El relato de los procedimientos más utilizados por el dilettante insular para ir conformando sus colecciones, nos conduce a una segunda razón, cuyo discurso girará en torno a *la definición social del coleccionista*. En este punto cabe afirmar la práctica inexistencia de distingos estamentales en razón del amplio abanico de público que estructuraba la demanda artística.

Si el siglo XVI se mostró extraordinariamente generoso en la reactivación de la figura del comitente, propiciando en el campo del coleccionismo algunas experiencias aisladas, generalmente circunscritas al brazo noble y a la clerecía secular; el siglo XVII popularizó esta actividad involucrando a casi todos los grupos sociales. Nobles, caballeros, ciudadanos honrados o militares, clérigos seculares, mercaderes, profesionales libres y menestrales, en especial pertenecientes a oficios artísticos, constituían los estamentos por excelencia de los que procedían los coleccionistas; los cuales con un criterio más o menos selectivo, según su formación cultural y solvencia económica, llegaron a reunir conjuntos pictóricos, cuya valoración a efectos cuantitativos transgredía los límites usuales del ornato doméstico. Paradójica situación la descrita que parece oponerse a la lógica del coleccionismo como gesto elitista y cognitivo, y que sin embargo en el caso que contemplamos, merced al abaratamiento de las obras ofertadas en las subastas, desembocaron en un coleccionismo indiscriminado y de menguada calidad.

En este contexto podemos finalmente abordar *el contenido de las colecciones*, el cual como ya adelantáramos, se cñó al acopiamiento de pinturas y más excepcionalmente a la creación de bibliotecas.

Remitiéndonos en primer lugar al *coleccionismo pictórico*, proponemos como premisas substantivas las siguientes: predominio de la pintura local, anonimato, variedad temática y unas relativas pautas presentativas.

Durante los siglos XVI y XVII, el mayor volumen de las pinturas que definían estas colecciones era de procedencia mallorquina. Ello parece contradecir los testimonios literarios que desde mediados del siglo XVIII, abundan en el prestigio del coleccionismo pictórico insular, resaltando la presencia de grandes maestros españoles y europeos del siglo XVII¹⁰; sin embargo cabe recordar que la flexión del coleccionismo mallorquín hacia la obra de importación no se produjo sino a partir del advenimiento de la dinastía borbónica, dejando en manos de la nobleza y alto clero, el monopolio coleccionista. Así pues y en el momento histórico que nos ocupa, a pesar de algunas obras foráneas de segunda fila, por lo general de escuelas italianas, la mayoría eran debidas a los artífices mallorquines o residentes.

El escaso reconocimiento social de los pintores puede a su vez corroborarse en el hecho de que ni los inventarios ni las subastas registren su autoría, sólo ocasionalmente algún pintor como Joan Bestard es

9 LLABRÉS, G. [transcrip.]: *Colegio de Pintores y Escultores (Reglamento de 1651)*, «BSAL» 22 (1929), 272 n.º 6.

10 Cfr. entre otros: VARGAS, J.: *Descripción de las Islas Baleares y Pithiusas*, Barcelona 1983 (Madrid 1787), 63-67. Marqueses de Ariany y de la Cenia/ A. Ayerbe.: *Cuadros Notables de Mallorca. Principales colecciones de pintura que existen en la isla de Mallorca. Colección de D. Tomas de Verí*, Madrid 1920, 7-13. FURIO, A.: *Diccionario de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma 1946, 33-36.

anotado, sin que ello redunde de forma notoria en las evaluaciones económicas de sus obras¹¹, habida cuenta que los justiprecios dependían fundamentalmente del estado de conservación y tamaño de los lienzos, al igual que de la calidad de los marcos.

Desde un punto de vista iconográfico las colecciones testimonian una notable variedad, acrecentada con el paso del tiempo gracias al empuje de los asuntos profanos. Así la supremacía de las escenas del Nuevo Testamento, de las temáticas marianas o de santos, fue declinando entre los coleccionistas privados en beneficio de otros géneros, como el retrato, el paisaje, la historia, la cartografía, o la mitología, más acordes con sus ámbitos de destino.

Al respecto es de notar la existencia de ciertas normas exhibitorias que afectaban a lugares y temáticas. Considerada genéricamente la vivienda mallorquina, puede colegirse que eran los dormitorios y antesalas a capillas, las estancias reservadas exclusivamente a la pintura religiosa; mientras que los comedores, los salones o salas de estar, y los gabinetes íntimos acogían la iconografía profana, aunque compartida con la de carácter piadoso, sin que por supuesto el conjunto respondiera a ningún programa preestablecido¹².

Contra algunos tópicos ampliamente difundidos, el hábitat señorial mallorquín, tanto urbano como rural, era notablemente austero en su decoración interior. Una vez más los inventarios vienen a confirmarlo, permitiéndonos reconstruir el ambiente doméstico a lo largo de estas dos centurias. De este modo a un mobiliario más bien escaso, fundamentalmente de estilo local y en algunos casos con inclusión de piezas importadas —en su mayoría de Génova—, deben sumarse algunos objetos de plata, cerámica —sobre todo catalana y valenciana— y vidrio —catalán e italiano—; mientras que las paredes blanqueadas eran revestidas mediante lienzos pictóricos y espejos, sin que aún los tapices y las telas lograran el protagonismo posterior.

Sirviéndonos de las catas y computando el número de objetos decorativos y pinturas inventariadas en cada estancia, puede corroborarse que sólo la obra pictórica abundaba en las mismas; de modo que como anteriormente afirmábamos, ésta apunta hacia un ademán conscientemente acumulativo.

El coleccionismo bibliográfico constituye otra de las modalidades a considerar, que desde el siglo XV gozó en Mallorca de una relativa fortuna. Diferentes circunstancias contribuyeron a incentivar la bibliofilia, entre ellas: el funcionamiento de la imprenta desde el año 1485, el fomento de los estudios universitarios a través de las fundaciones Beatriu de Pinós en 1478 y Agnés de Quint en 1481, así como la creación de la Universidad Luliana de Mallorca en el año 1483. Igualmente el ambiente literario a partir del último tercio del siglo XV, había experimentado una notable revitalización polarizada en torno al humanismo. El latinismo, las traducciones en lengua vulgar, el mantenimiento de los asuntos religiosos, la divulgación luliana y el interés por los clásicos, pasaron a diseñar su perfil básico.

Al respecto puede señalarse la existencia de numerosas bibliotecas en suelo insular, mayoritariamente pertenecientes a entidades públicas: Universidad Luliana, Gran i General Consell, San Francisco, Santo Domingo y Montesión, todas ellas en Palma, N.ª Sra. de Lluc, San Salvador de Felanitx, Santa Magdalena de Inca, Montesión de Porreres y Monte de Randa¹³.

El bibliófilo particular resultaba menos frecuente, y salvo excepciones la mayoría orientaba sus adquisiciones hacia materias relacionadas con su actividad profesional; así clérigos, notarios, médicos o artesanos de los oficios artísticos se convirtieron en los principales coleccionistas de libros. Por contra la nobleza, más comprometida con las armas, la política y la mercadería, se mostraba ajena al uso emblemático del libro, derivando sus pretensiones ostentatorias hacia otros medios, siendo por lo general sus bibliotecas muy heterogéneas y pobres, cuando no inexistentes.

El caso del notario Miguel Abeyar merece comentarse por su singularidad, máxime atendiendo a su temprana cronología. En el inventario de sus bienes efectuado entre los años 1493 y 1497, aparece una larga relación bibliográfica que comprende numerosos autores greco-latinos, medievales y modernos relacionados con muy diferentes materias: geometría, astrología, geografía, artes de navegar, medicina, derecho, libros

11 ARM. A-666 (1665), 169r-180v.

12 OLEZA, J. de.: *Don Jaime de Oleza y Calvo, pintor mallorquín del siglo XVI*, «BSAL» 22 (1929), 226-229. ARM. P-752 (1647), 510r-515r.

13 La bibliografía luliana constituía una de las más abundantes en estas bibliotecas, hasta el punto de resultar considerablemente mermadas como consecuencia de la Real Orden dada por Felipe II en el año 1583 a los Jurados de la ciudad, para que reuniesen cuantos libros hallaren referidos a esta temática, siendo enviados a la recién constituida biblioteca de El Escorial.

notariales, libros de juegos, gramática, literatura clásica y moderna, literatura religiosa y textos de filosofía, en especial de ética, metafísica y teología¹⁴.

Sin embargo, durante los siglos XVI y XVII fue la biblioteca especializada, tal como indicáramos, la más usual entre los bibliófilos particulares, ello puede demostrarse con un buen número de inventarios, como el realizado al escultor Jaume Blanquer en el año 1636, en el que se describe entre los útiles de su taller una apreciable cantidad de libros, referidos a la arquitectura, a la ingeniería y a las matemáticas, además de un copioso conjunto de grabados, siendo esta colección paradigmática del tipo más común durante las dos centurias que hemos contemplado¹⁵.

En suma, recapitulando las observaciones expuestas, podemos concluir admitiendo, que si bien el coleccionismo mallorquín a lo largo de los siglos XVI y XVII no ofrece rasgos de elocuencia o espectacularidad dignas de merecer un lugar privilegiado en el panorama del coleccionismo español, ello no ha de impedir el reconocimiento de su testimonio histórico como faceta inherente a un momento cultural y artístico de enorme complejidad y transitoriedad, del que participó compartiendo las mismas limitaciones.

14 AGUILÓ, E.: *Inventari dels bens i heretat den Miquel Abeyar, notari*, «BSAL» 7 (1898), 417-448.

15 ARM. P-3248 (1636), 100v.-101v.

SIGLAS

BSAL: Boletín Sociedad Arqueológica Luliana.

ARM: Archivo Reino de Mallorca.

EL OBISPO DE PLASENCIA D. GUTIERRE DE VARGAS CARVAJAL (1523-1559), PROMOTOR DE LA ARQUITECTURA DIOCESANA

Florencio-Javier García Mogollón

Universidad de Extremadura

En esta comunicación queremos presentar una breve síntesis*, dado el pequeño espacio concedido, acerca de la etapa más brillante de la arquitectura diocesana placentina. Nos referimos al período que va del año 1523 al de 1559, tiempo en que rigió los destinos del obispado don Gutierre de Vargas Carvajal y que coincide precisamente con el momento en que se introducen y desarrollan las nuevas formas renacentistas en Extremadura. Los temas renacentes se mezclan con el gótico anterior, formando una sugerente amalgama en la que, si por un lado predominan las sólidas y prácticas estructuras del viejo estilo medieval, por otro, éstas se recubren con una fina película de ornamentos clasicistas que enjaeza portadas, molduras, capiteles, hornacinas y demás elementos arquitectónicos. Pero no nos hemos detenido en el año 1559 como fecha límite de nuestro estudio, porque naturalmente muchas de las obras iniciadas a instancias del prelado se terminaron después de su muerte, desarrollando por completo las trazas originales.

Don Gutierre, nacido en Madrid hacia el año 1506 y muerto el 27 de abril de 1559 en Jaraicejo (Cáceres), fue sucesor en el obispado de Plasencia de su tío el cardenal don Bernardino López de Carvajal (1521-1523). Era hijo de doña Inés de Carvajal y del licenciado don Francisco de Vargas Mejía (1484-1560), hombre de extraordinaria cultura y autor de diversas obras jurídico-religiosas que desempeñó importantes cargos en el orden político y judicial en tiempos de los Reyes Católicos, de la reina doña Juana, de Carlos V y de Felipe II: fue miembro de todos los Consejos del Reino, Fiscal del Supremo Consejo de Castilla, Tesorero General, e incluso gobernó en ausencia de Carlos V. Estuvo en Roma varios años, representando a Felipe II ante la corte de los papas Paulo IV (1555-1559) y Pío IV (1559-1565).

Era asimismo don Gutierre pariente del que fuera obispo de Plasencia (1449-1469) y luego cardenal don Juan de Carvajal. Procedía, por tanto, de una familia culta, de noble prosapia y de grandes influencias en el campo político-religioso; y esto se había de notar en sus actuaciones al frente de la Diócesis placentina, pues fue capaz de dotar a los más importantes pueblos de una interesantísima arquitectura, llamando para ello a los mejores maestros disponibles en la región y fuera de ella. No en balde, uno de sus primeros biógrafos, fray Alonso Fernández, dijo acerca de su relevante personalidad de fino humanista: «Fue muy inteligente en el arte de la arquitectura, a que los grandes señores comúnmente son aficionados, y, así, hay en el obispado de Plasencia de su tiempo edificados grandes templos, aun en lugares pequeños, con las armas del obispo»¹. Armas episcopales, afirmamos nosotros, que constituyen ahora el mejor documento para delimitar a la perfección sus intervenciones.

Siendo niño de corta edad, en el año 1519, gozaba ya de un beneficio eclesiástico como abad de Santa Leocadia, en Toledo. Y como tal abad entregó en 1523 la madrileña ermita de Nuestra Señora de Atocha a los dominicos, para que edificasen convento. Fue abad-comendador del monasterio de San Juan de Corias, situado

* El presente trabajo es un resumen de una más amplia investigación, casi ultimada, sobre la figura de don Gutierre de Vargas Carvajal y el arte diocesano de su tiempo.

1 FERNÁNDEZ, Fray Alonso: *Historia y Anales de la Ciudad y obispado de Plasencia* (Madrid, 1627, ed. Pedro de Trejo, Plasencia, 1983), p. 317.



Distribución geográfica de la arquitectura de tiempos del obispo Vargas Carvajal en la Diócesis de Plasencia.

junto a la villa de Cangas en la diócesis ovetense, y fundó el Colegio de la Compañía de Jesús en Plasencia (1555), causa esta última de su relación con San Francisco de Borja, que se desplazó a la ciudad del Jerte para colocar la primera piedra del nuevo edificio, dotado espléndidamente por nuestro prelado con renta perpetua. En el año 1534 celebró don Francisco Sínodo en Jaraicejo, su señorío y lugar de veraneo, en donde poseía un palacio comunicado con la iglesia, y asistió en 1552 al Concilio de Trento.

Quiso labrar su *sepulcro* en la capilla mayor del citado convento dominico de Madrid, al que benefició mucho ayudando a construir dormitorios, refectorio y otras dependencias que lo convirtieron en uno «de los mayores y mejores de la provincia» y en donde puso sus armas, como dice fray Alonso Fernández². Finalmente

2 *Ibidem*, p. 316.

no se realizó en este monasterio su entierro, sino en una capilla de la iglesia madrileña de San Andrés, llamada «del obispo» pero que habían fundado sus padres, también sepultados en ella. Como es bien conocido, el sepulcro de don Gutierre, los de sus progenitores y el magnífico *retablo* que preside la capilla constituyen un extraordinario conjunto del Renacimiento ejecutado por el escultor *Francisco Giralte*, con quien colaboró *Juan Villoldo* en la policromía del expresado retablo³. Escribió don Gutierre unas *Constituciones Sinodales* en el año 1541, guardadas en la Biblioteca Nacional. Según afirma fray Alonso Fernández, gobernó el obispado con mucha justicia y mandó hacer archivos en todas las parroquias, detalle que nos habla de su exquisito cuidado por conservar los antiguos manuscritos que, en nuestros días, permiten rastrear la historia artística de los edificios y sus ajuar⁴.

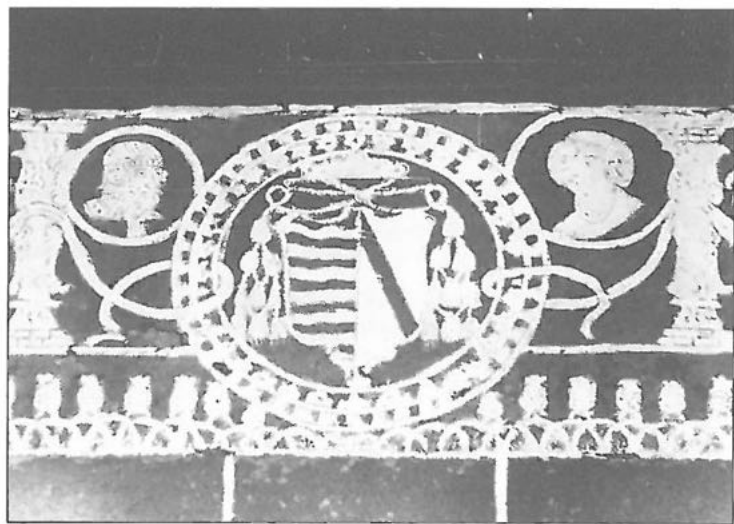


Figura 1. Tejada de Tiétar: escudo del Obispo esgrafiado en los muros de la nave.

Como es lógico, las obras de mayor categoría arquitectónica se alzaron en Plasencia, sede del Obispado: a la cabeza de todas figura la *Catedral Nueva*. Digamos resumidamente que los trabajos realizados en la fábrica catedralicia de Plasencia fueron muy notables, pues bajo su mandato se levantaron la fachada norte —iniciada hacia el año 1522 por *Juan de Álava* y terminada en 1558 por *Rodrigo Gil de Hontañón*, según consta en una cartela— y la meridional, atribuida al maestro *Diego de Siloé* y labrada entre los años 1538-1543⁵. La intervención del prelado es clara, ya que en ambas fachadas destacan sus escudos e incluso en la septentrional se puede ver un busto de don Gutierre, mecenas de la Catedral que, con sus influencias y conocimientos, estaba en disposición de entrar en contacto con los más afamados arquitectos de la época. Y también hemos comprobado su heráldica en las extraordinarias *crucерías* que cubren la zona de los pies de las naves, volteadas durante su mandato.

En Plasencia inició el ya citado *colegio jesuítico* con su correspondiente iglesia, en cuyo muro lateral apreciamos el escudo del prelado: la fachada del templo, de tres cuerpos decrecientes en altura, es un interesante ejemplar clasicista y la preside un pétreo grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Reformó en la ciudad episcopal la antigua parroquia extramuros de *Santiago*, actual del Cristo de las Batallas, fábrica con restos tardorrománicos cuyos arcos interiores van firmados con sus blasones. En la iglesia placentina de *San Martín* permanecen asimismo los escudos del obispo, prueba de su intervención: se observan en el bellísimo *sagrario* pétreo y en el magnífico *retablo* plateresco, cuya arquitectura y escultura labró *Francisco Rodríguez*, mientras que las tablas pictóricas corresponden a *Luis de Morales*, y *Diego* y *Antonio Pérez de Cervera*, pintores de Plasencia, realizaron la policromía. Amplió don Gutierre el *palacio episcopal*: en la renaciente portada y en las enjutas de las esbeltas crujías del patio también se comprueban los blasones del prelado.

Son numerosas las iglesias próximas a la cabeza de la Diócesis que conservan huellas del tiempo de

3 AZCARATE RISTORI, José María De: *La capilla del obispo en la iglesia de San Andrés* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971). IDEM, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII de «Ars Hispaniae» (Madrid, 1958), p. 191, figs. 171 y 172.

4 Sobre la biografía de don Gutierre de Vargas Carvajal, *vid.*, etiam, LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel: *Episcopologio. Los obispos de Plasencia, sus biografías* (Los Santos de Maimona, 1986), pp. 28-34.

5 LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel: *La arquitectura en el Renacimiento placentino. Simbología de las fachadas* (Salamanca, 1986), pp. 19 y ss., y 95 y ss.

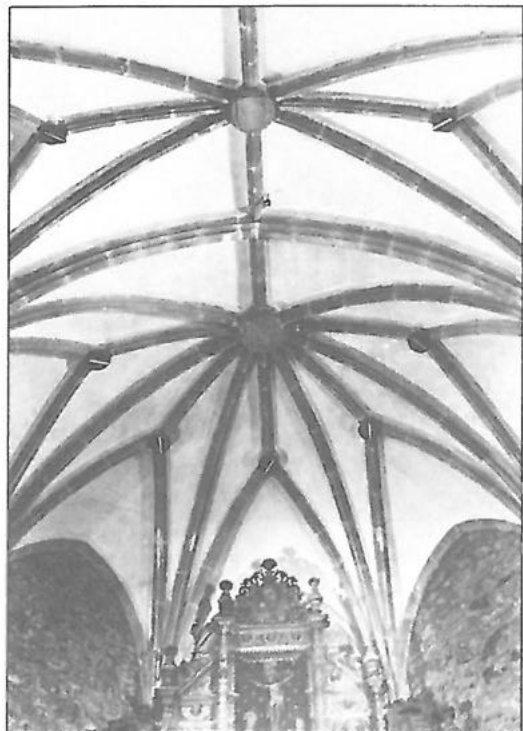


Figura 2. Tejeda de Tiétar: crucerías de la capilla mayor.

desde 1551 el importante maestro *Pedro de Ezquerro*, discípulo de *Rodrigo Gil de Hontañón*; a su muerte, acaecida en 1561, prosiguieron las labores su hijo *Juan de Ezquerro*, *Juan de la Puente* y *Juan Negrete*. En 1574 estaba al frente de los trabajos *Juan Álvarez*. La fábrica se acabó a fines del siglo XVI, como indican el escudo del prelado don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594), que timbra la clasicista portada de los pies, y la inscripción del año 1603 visible en la tribuna del coro, realizadas ambas obras también por *Álvarez*⁶. Lo hecho por *Pedro de Ezquerro* lo tasaron en el año 1566 *Pedro de Ybarra* y *Lope de Anturia* en 630.246 mrs.⁷

Importantes son asimismo las iglesias de la comarca de la Vera, cercanas a Plasencia, varias de las cuales se levantaron por el impulso de nuestro prelado. Citemos, entre las más notables, la de *Tejeda de Tiétar*, bello ejemplar gótico-renacentista de una nave, con cubierta de madera sobre arcos diafragma y hermosa cabecera ochavada rematada por crucerías: se terminó hacia 1560 y las armas del obispo —esgrafiadas en muros y arquerías o labradas en las claves de las bóvedas— se prodigan más que en ningún sitio, indicándonos que quizás el patrocinio fuera incluso económico. Y de gran belleza son las parroquiales de *Villanueva de la Vera* y *Robledillo de la Vera*, cuyos notables ábsides, coronados por crucerías, timbran la clave central con el repetido blasón episcopal. Construyó la primera a mediados del XVI el maestro de cantería, vecino de Don Benito (Badajoz), *Fernando Zorrilla*. En la segunda intervino entre 1550-1560 *Pedro de Ezquerro*, como afirma Ponz⁸. Pensamos que el excelente ábside de *Losar de la Vera* se hizo durante el mandato de don Gutierre, aunque en este caso no existen sus armas para demostrarlo: en él debió de actuar a mediados de la centuria el maestro *Juan de la Puente*, siendo tasados los trabajos por los canteros *Martín Alonso* y *Juan de Salcedo*.

don Gutierre. Citemos la de *Oliva de Plasencia*, templo de una nave estructurada en tres tramos, con cubierta de madera apoyada en arcos diafragma; un bello artesonado mudéjar corona el ochavado ábside y es muy airosa la torre granítica situada a los pies del buque eclesial. En una de las ventanas del muro del Evangelio —reformado en el siglo XVI— reaparece el escudo del prelado. Y es interesante la cercana parroquia de *Villar de Plasencia*, similar a la anterior y con parecido artesonado en el ábside: su torre renacentista, ubicada en el muro de poniente, exhibe el escudo del obispo, mostrándonos la época de su fabricación. La iglesia de San Gregorio, en *Jarilla*, tiene una hermosa cabecera pentagonal culminada por pétrea bóveda de crucería, en cuya clave lucen las armas del obispo. Y lo mismo podemos decir de la pequeña y humilde parroquial de *Valdastillas*, en el Valle del Jerte, pues su portada principal, abierta en sencillo medio punto, se timbra con la heráldica del obispo. En una lateral observamos, en cambio, el blasón de su sucesor, don Pedro Ponce de León, indicándonos la cronología de este modesto templo.

Grandiosa es la parroquia de *Malpartida de Plasencia*, decorada con la heráldica del prelado en varios sitios, sobre todo en las portadas laterales y torre. En las obras de la nave (continuación de un ábside gótico de comienzos del siglo XVI, en cuyas crucerías hay un escudo de la familia Carvajal) intervino

6 MONTERO APARICIO, Domingo: *La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y su retablo mayor*, en «Revista de Estudios Extremeños», T.º XXXIII, n.º 1 (1977), pp. 181-198.

7 BENAVIDES CHECA, José: *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), p. 130.

8 PONZ, Antonio: *Viage de España* (Madrid, 1784), VII, Carta V, 29.

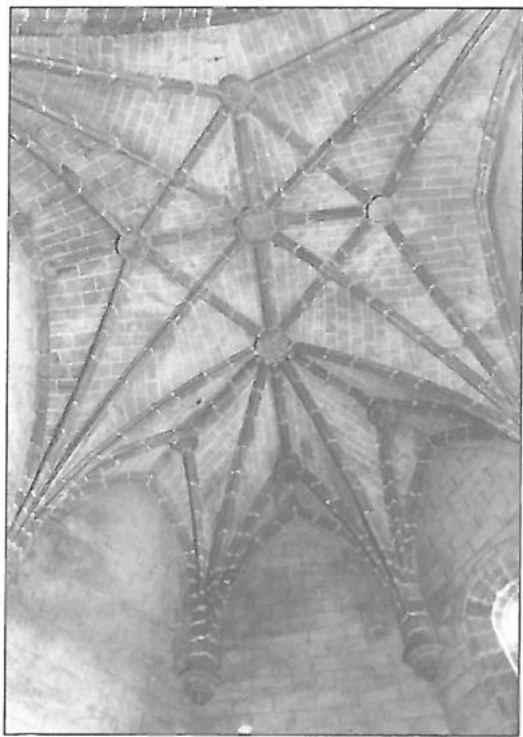


Figura 3. Robledillo de la Vera: Bóveda de la capilla mayor.

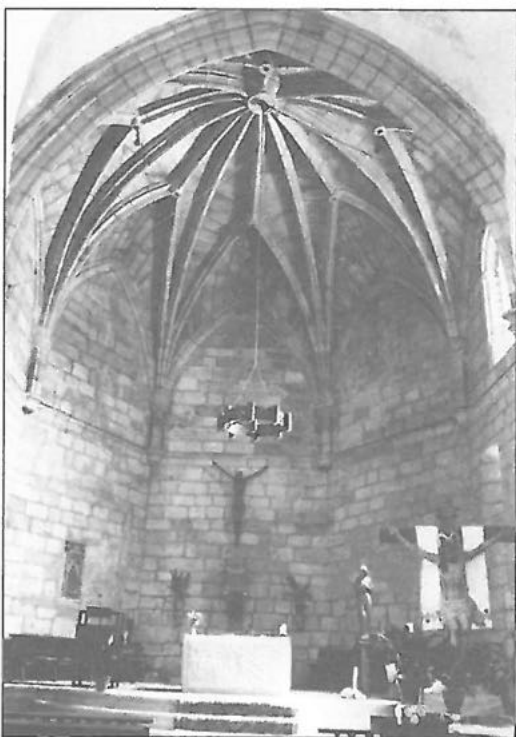


Figura 4. Losar de la Vera: Ábside.

Menor interés tiene lo realizado en su época en las iglesias de *Aldeanueva de la Vera* y *San Miguel, de Jaraíz de la Vera*. Sin embargo, en la primera acabó obras destacadas —probablemente referidas a la ampliación de la caja de muros— por el año 1557 el famoso maestro *Pedro de Ezquerro*, y en los bellos capiteles de la tribuna del coro —levantada por *Juan de la Puente* a fines de la década de 1550— vemos, una vez más, los escudos del prelado. En la segunda iglesia citada también correspondía a la época de Vargas Carvajal la tribuna del coro, en la actualidad derribada, de la que se conserva algún capitel con su escudo. Parte de las complejas obras de la parroquial de *Cuacos de Yuste* se realizaron en el tiempo de don Gutierre, ya que en 1559 el Cabildo ordenó inspeccionarlas a *Rodrigo Gil de Hontañón*. Y en el templo de *Gargüera* permanece un gracioso *retablo* plateresco, de arquitectura y pintura, con las armas del obispo en el ático⁹.

En *Trujillo* subsisten otras obras importantes debidas al impulso de don Gutierre. Son realmente notables la tribuna coral de la iglesia de *Santa María*, realizada por *Sancho de Cabrera* y profusamente adornada con los blasones del prelado, y el cuerpo de la torre nueva, ejecutado por el expresado maestro. Al mismo *Sancho de Cabrera* se debe en su mayor parte el templo trujillano de *San Martín*, que exhibe en abundancia la heráldica episcopal y se acabó en tiempos del prelado Ponce de León (1560-1573). Y en Trujillo erigió canónicamente nuestro obispo la parroquia de *Santo Domingo*, aunque no fue iniciada hasta los años 1566-67, momento en el que se otorgaron los correspondientes contratos por el famoso arquitecto, que más tarde pasó a América, *Francisco Becerra*¹⁰.

Fue decisiva la intervención de don Gutierre en la iglesia parroquial de *Jaraicejo*, fábrica de una amplia

9 En lo concerniente a la arquitectura de la comarca de la Vera consúltese MONTERO APARICIO, Domingo: *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975) y GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: *Viaje Artístico por los Pueblos de la Vera* (Cáceres). *Catálogo Monumental* (Madrid, 1988).

10 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: *Francisco Becerra y los canteros trujillanos del siglo XVI*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte» (Granada, 1977), II, p. 414.



Figura 5. Trujillo (P.º de Sta. María): Tribuna del coro.

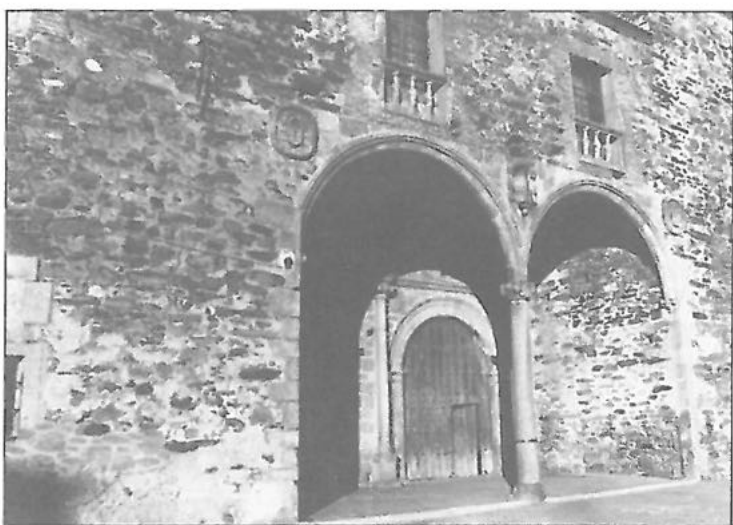


Figura 6. Jaraicejo: Portada de la Epístola.

nave, cubierta con crucerías y labrada en lo sustancial, a mediados del siglo XVI, por el aludido *Sancho de Cabrera*: en las claves, muros internos de la capilla mayor, portadas (tres) y pila bautismal de nuevo vemos los escudos episcopales. Como dice Ponz, fue realizada «sin duda en tiempo de aquél prelado de tan buen gusto, D. Gutierre de Carvajal» (*Viage...*, T.º VII, Carta VII, p. 191). Nuestro obispo invirtió grandes sumas de dinero en estas obras y en el propio urbanismo y edificios públicos de la villa, entre ellos la casa de ayuntamiento, según se indica en algunos párrafos de su testamento de 1559: «Item digo que por cuanto yo he tenido particular cuidado de acrescentar la villa de Jaraicejo y hacer una iglesia muy principal y una plaza y calles y empedrar las calles y he hecho otros edificios públicos, y todo esto he gastado de mi hacienda y no ha habido conocimiento de parte de los vecinos de esta villa, antes me han puesto muchos pleitos sobre una huerta y ciertas casas que hice, quiero y es mi voluntad de que no siguiendo los dichos pleitos que no se cobre cosa alguna porque yo les hago de todo gracia».

Muy cerca de Jaraicejo se encuentra *Garciaz*, cuya iglesia parroquial también es del momento que comentamos: en este

caso la escritura de contratación se otorgó entre el mismo don Gutierre y el maestro de cantería *Sancho de Cabrera*, en Jaraicejo, el 30 de enero del año 1545. Tal hecho nos hace pensar que era el mismo obispo el que proporcionaba las directrices e incluso la traza o idea inicial¹¹; en las portadas laterales y claves de la crucerías de su única nave de nuevo nos encontramos con las armas episcopales ya conocidas.

Es impresionante y casi catedralicia la iglesia parroquial de *Berzocana*, localidad situada a poco más de veinte kilómetros de *Garciaz*. Se trata de una extraordinaria fábrica gótico-renacentista, de las mejores de la Diócesis después de la Catedral; su majestuoso espacio interno se organiza en tres naves, dispuestas a la

11 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: *El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera (1500?-1574)*, en «Actas del V Congreso de Estudios Extremeños. Ponencia IV. Arte» (Badajoz, 1976), p. 145.

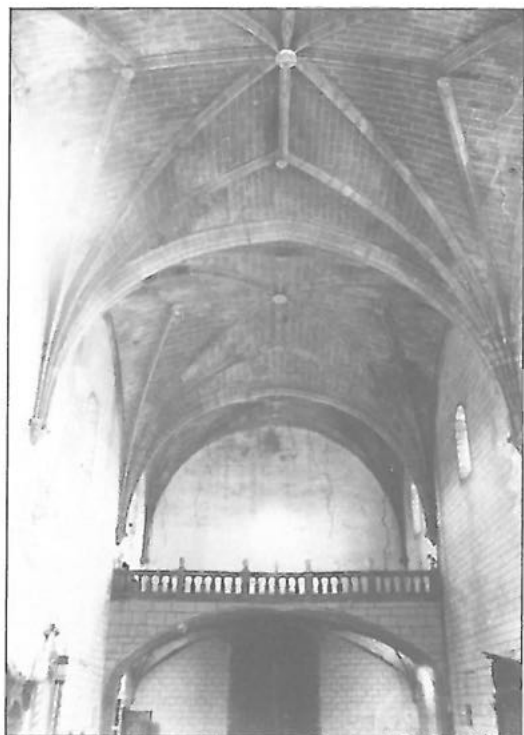


Figura 7. Garciaz: Vista de la nave del templo hacia los pies.



Figura 8. Berzocana: Interior de la parroquia.

misma altura y separadas en cuatro tramos por elegantes pilares fasciculados que soportan bellas bóvedas de crucería. El conjunto del edificio data del siglo XVI y la obra se iniciaría, sobre un templo precedente, en tiempos de Vargas Carvajal, ya que sus escudos se observan en las claves de las bóvedas del primero, segundo y último tramos. La iglesia estaría prácticamente terminada hacia el año 1559, fecha que se lee, repetida, en una ventana del lado de la Epístola. Se remataron los trabajos con la elevación de la estupenda tribuna del coro durante el pontificado del prelado don Pedro Ponce de León (1560-1573), cuyo escudo adorna la zona medial de su balaustrada. La torre-fachada, dispuesta a los pies, aprovecha, en parte, una anterior construcción, de fines del siglo XIV o ya del XV, que presenta influencias mudéjares en sus elementos de ladrillo. Se comprende la magnitud de este templo, enclavado en una pequeña aldea de las Villuercas, dado que en él se veneran las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina, patronos de la Diócesis de Plasencia y hermanos de San Leandro y San Isidoro de Sevilla. Por desgracia carecemos de noticias documentales acerca de sus artífices, aunque es posible que uno de ellos fuera el repetido *Sancho de Cabrera*, no descartando la posibilidad de que también interviniera *Rodrigo Gil de Hontañón*¹².

Otras dos importantes iglesias de la época que historiamos se hallan al sur de Berzocana. Nos referimos a las parroquiales de *Zorita* y *Escorial*. La primera tiene nave única —dividida en cinco tramos cubiertos por bóveda de cañón con lunetos—, a la que se añade una cabecera ochavada culminada por una sencilla bóveda de crucería. Conocemos el momento de su construcción, una vez más, por la heráldica visible en el edificio: la cabecera data de la época de Vargas Carvajal, como muestran sus armas insertas en la clave de la bóveda, y el templo se ultimó en tiempos de Ponce de León (1560-1573), dado que su escudo corona la sencilla portada de

12 GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres* (Cáceres, Ed. Extremadura-Universidad, 1987), p. 42. Vid., etiam, HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Berzocana de San Fulgencio (Sus reliquias y la iglesia parroquial)* (Cáceres, 1980).



Figura 9. Zorita: Cabecera del templo.



Figura 10. Saucedilla: Interior del templo hacia el ábside.

los pies. La parroquia de *Escorial* presenta también nave única, en este caso de tres tramos, con ábside ochavado. En la hermosa bóveda de crucería de la cabecera aparecen de nuevo las armas del obispo Vargas Carvajal, mientras que en la clave del tramo de los pies se observan las del prelado don Pedro González de Acebedo (1595-1609), bajo cuyo pontificado se remataría la bella portada clasicista de poniente.

Muy cerca de Zorita está *Madrigalejo*, localidad en la que Don Gutierre nos dejó otra importante obra, en este caso el *retablo mayor* de la parroquial, de estilo plateresco. Se organiza en banco, dos cuerpos de cinco calles (con sus correspondientes balaustres) y ático a modo de edículo que encierra un relieve del Padre Eterno; combina escultura con tableros de pincel: en el banco hay cuatro tablitras, que representan La Visitación, San Miguel Arcángel, una Santa y San Francisco. En las calles extremas de los dos cuerpos se ven cuatro grandes tableros: La Imposición de la casulla a San Ildefonso y San Agustín (primer nivel) y Santa Catalina de Alejandría y Santa Lucía (segundo nivel). En el centro del segundo cuerpo se observa una pintura de San Francisco flanqueada por dos estatuas de apóstoles, y en el primer entablamento se distinguen bellos relieves de los Evangelistas. Los guardapolvos laterales, cubiertos de cartelas, carátulas y elementos fantásticos, contienen las armas del prelado, indicándonos que la obra se ejecutó a sus instancias hacia la década de 1550. Es muy posible que lo fabricara alguno de los buenos entalladores que por entonces trabajaban en Plasencia, a la cabeza de los cuales figuraba *Alonso Hipólito*, autor de la arquitectura y escultura del retablo mayor de la parroquia de Arroyo de la Luz, cuyo estilo se encuentra muy próximo al de Madrigalejo. La pintura, de escasa calidad, posee un carácter muy popular, no así la policromía, quizás realizada por los hermanos *Diego* y *Antonio Pérez de Cervera*, pintores de Plasencia ya citados.

En la comarca del Campo de Arañuelo se halla la parroquia de *Saucedilla*, templo de una nave —dividida en dos capillas cubiertas con bóvedas de crucería—, ábside poligonal y atractiva torre con peculiar husillo exterior. En su edificación intervino *Sancho de Cabrera* y en la sacristía y primer tramo de la nave podemos ver el escudo de Vargas Carvajal. Sin embargo, la iglesia se terminó en tiempos de Ponce de León, como

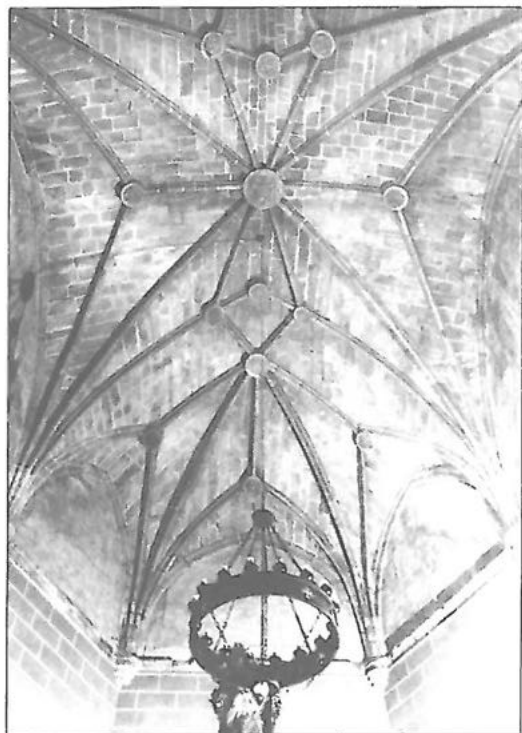


Figura 11. Almaraz: Bóveda de la capilla mayor.



Figura 12. Navalmoral de la Mata: Portada del Evangelio.

aseguran los blasones que ennoblecen las portadas. La magnífica cabecera ochavada de *Almaraz* también exhibe en la clave central de sus crucerías las armas de nuestro prelado, lo mismo que ocurre en la parroquial de San Andrés, de *Navalmoral de la Mata*, edificio de nave única cuyas renacientes portadas laterales se adornan con sus blasones, al igual que la esquina suroccidental del buque eclesial. En el área próxima a Navalmoral se encuentra la bonita parroquia de *Higuera*: su esbelta cabecera ochavada, rematada en bellas crucerías, muestra en su clave central las armas de don Gutierre.

Y en esta tierra de Arañuelo se alza la interesante iglesia de *Serrejón*, que tiene elegante ábside pentagonal, dotado de airosa bóveda de crucería timbrada en su clave mayor con las armas episcopales¹³. Por cierto, la clasicista portada de poniente de este templo presenta exquisita traza y la torre se remató en tiempos del obispo don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594), pues se observa su escudo en el muro septentrional, bajo el reloj. En la fase final de los trabajos (1594) intervinieron *Juan Álvarez*, reconociendo la obra de un arco, y *Alonso Sánchez*, autor este último de la mencionada portada a comienzos del siglo XVII¹⁴. De la época del obispo Vargas Carvajal es el berroqueño ábside, también culminado por crucerías, de la cercana iglesia de *Majadas de Tiétar*, aunque en este caso no hemos observado la heráldica episcopal.

No escaparon a la influencia de don Gutierre los pueblos de la actual provincia de Badajoz incluidos en la diócesis de Plasencia. En esta zona permanecen obras de primerísima categoría debidas a su patronazgo, como la parroquial de Santa María de *Guareña*, iniciada hacia 1557 y visitada en 1559 por *Rodrigo Gil de Hontañón*, que dio su parecer, junto a nuevas condiciones y trazas, para la prosecución de los trabajos; las obras las dirigieron fundamentalmente, en el siglo XVI, el trujillano *Sancho de Cabrera* y *Pedro Gómez* y se acabaron

13 RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, José: *Iglesias cacereñas no catalogadas*, en «Revista de Estudios Extremeños», T.º XVI, n.º 1 (1960), p. 84.

14 RUBIO MASA, Juan Carlos: *La iglesia parroquial de San Ildefonso de Serrejón* (Navalmoral de la Mata, Ed. Junta Parroquial de Serrejón, marzo de 1978).

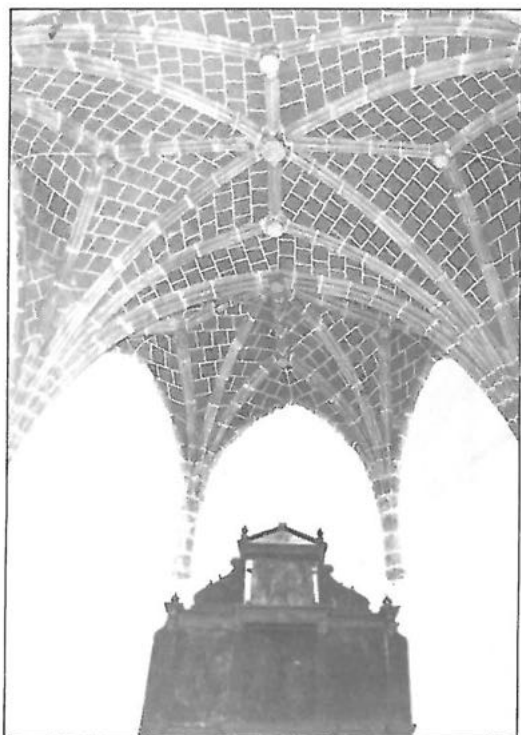


Figura 13. Higuera: Bóveda de la capilla mayor.

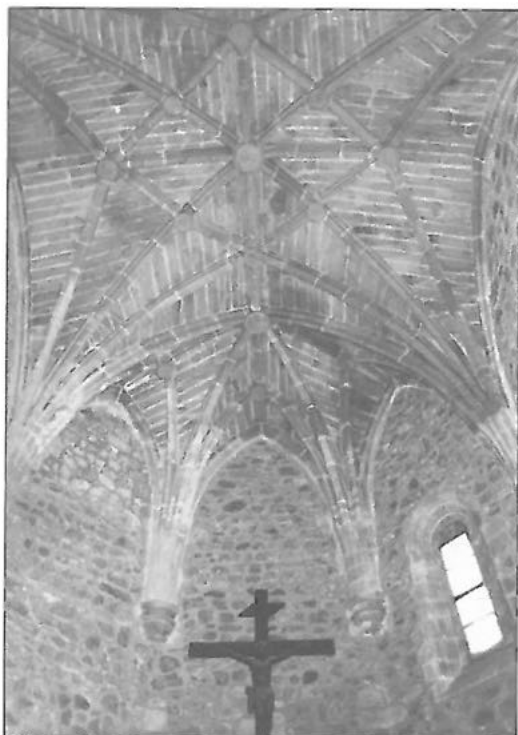


Figura 14. Majadas de Tiétar: Bóveda de la capilla mayor.

en época muy tardía, pues una fecha inscrita en la torre nos lleva al año 1700. En el frontón de la portada de poniente figura el escudo del promotor, don Gutierre de Vargas Carvajal. La fábrica, de grandes dimensiones, presenta nave única con capillas entre contrafuertes; la cubierta la conforman complejas bóvedas de crucería que apoyan en gigantescas semicolumnas de fustes acanalados y capiteles jónicos. El ábside exhibe una gran venera acasetonada, ya barroca, similar a las renacientes de Brozas, Estorninos, Calzadilla (ermita del Cristo), Aceituna, Orellana la Vieja y Logrosán¹⁵.

Importante es asimismo la iglesia de Santa Cecilia, en *Medellín*, edificio de nave única (inacabada), con torre a los pies (separada del cuerpo templario) y cabecera ochavada. El interior se remata con hermosas bóvedas de crucería, que adornan sus claves con los escudos de nuestro prelado, armas que también se distinguen en las de la sacristía. La fábrica, como tantas otras, se terminó en tiempos de don Pedro Ponce de León, cuyo escudo se observa en el ábside.

El gran templo parroquial de Santiago, en *Don Benito*, también parece corresponder a la época que historiamos. Presenta tres amplias naves —a las que se añade un poco profundo ábside ochavado— y otras tantas atractivas portadas clasicistas: la de la Epístola —timbrada con el escudo del cardenal Mendoza— se fecha por inscripción en el año 1570 y la del Evangelio en 1598. Excepcional es el ingreso de los pies, abierto en arco de medio punto y flanqueado por cuatro columnas pareadas de fustes acanalados y ricos capiteles corintios: lo culmina un edículo, a modo de templete, y ambos cuerpos van coronados por sus correspondientes frontones, el primero curvo y partido y el segundo, triangular, de quebradas molduras; a los extremos se ven decorativas

15 Sobre la iglesia de Santa María de Guareña véanse las siguientes obras: MELIDA ALINARI, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (Madrid, 1926), II, pp. 255 y ss.; GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, J.: *La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en la iglesia de Santa María de Guareña*, en «Goya», n.º 144 (1978); IDEM, *Documento para la historia del arte en Extremadura: directrices de Rodrigo Gil de Hontañón para la iglesia de Santa María de Guareña*, en «Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños. Tomo I. Historia del Arte» (Cáceres, 1983), pp. 119 y ss.

pirámides herrerianas. Las dos portadas laterales exhiben un esquema similar, pero más sencillo y con soportes simples. El interior, muy espacioso, se cubre con crucerías de terceletes dispuestas a la misma altura y sustentadas por soportes centrales columnarios. Las obras de la parroquial de Don Benito se iniciarían en tiempos de don Gutierre —aunque no hemos visto su heráldica— hacia la década de 1540, acabándose en lo esencial bien entrado el siglo XVII. En los trabajos intervinieron sin duda *Sancho de Cabrera*, que realizaba la sacristía en 1559, y *Rodrigo Gil de Hontañón*, arquitecto este último que visitó la obra a finales de la década de 1550¹⁶.

Existen otras iglesias de la diócesis placentina en las que debió mediar también el obispo don Gutierre de Vargas Carvajal con su mucho saber en cuestiones de arquitectura. Pero la verdad es que de ellas no nos han llegado testimonios documentales o lo han hecho en muy escaso grado. En esa situación se halla, por ejemplo, la cacereña parroquia de *Miajadas*, comenzada, como dice Ponz, en la época de Carlos V (en tiempos, por tanto, de nuestro obispo) por *Pedro de Ezquerro*: la torre tiene la fecha de 1560 inscrita en sus muros. Continuó los trabajos *Juan Álvarez*, que quizá realizó la espléndida portada del mediodía. El ábside y el amplio crucero se iniciarían hacia el año 1606, fecha grabada en el testero que recogieron Ponz y Llaguno¹⁷. Las portadas laterales son clasicistas y de gran belleza, sobre todo la del brazo del crucero correspondiente a la Epístola, que es de los primeros años del siglo XVII. La otra portada de la Epístola se labraría hacia el tercer cuarto del XVI, siendo la de los pies la más antigua, por sus caracteres propios del gótico hispanoflamenco. Y aún existe un cuarto ingreso (situado en el costado del Evangelio y en la actualidad tapiado) que manifiesta una gran sencillez. El interior desarrolla una amplia nave rematada con crucerías en los cuatro tramos de los pies, siendo las cubiertas modernas en el presbiterio y crucero.

La parroquia de *Mirabel* (Cáceres) también se empezaría en la época que historiamos. Es indudable que nuestro obispo estuvo al tanto de las obras, aunque aquí los mecenas más importantes fueron los Zúñiga, señores del lugar, cuyo escudo campea en la clave central de la bonita y compleja bóveda de crucería que cubre la capilla mayor, fechada esta última por inscripción en el año 1581. La fábrica se inició en la primera mitad de la centuria, como prueba el hecho de que el 28 de junio de 1559 ordenara el Cabildo placentino a *Rodrigo Gil de Hontañón* que visitara los trabajos, comenzados años antes¹⁸.

Y lo mismo podemos decir de la parroquia de Santa Catalina de *Monroy* (Cáceres), villa que estaba bajo el patrocinio de la poderosa familia del mismo apellido. La iglesia tiene una bella cabecera cubierta con crucerías, a la que se añade una nave de cuatro tramos, con techumbre de madera que carga sobre berroqueños arcos diafragma de medio punto. En las claves del ábside se observan los escudos de los Monroy. Pensamos que la iglesia estaba terminada, en cuanto a su estructura fundamental, ya en la década de 1540, pues el 3 de enero de 1559 se mandó llamar a *Sancho de Cabrera* para que reconociese un arco que había de repararse (el tercero). Y el 17 de agosto del mismo año se contrató el coro, escaleras, sacristía y el arreglo del referido arco con el maestro *Pedro Gómez*; el coro y su portada de acceso, obra muy bella y de gran clasicismo, lo tasaron en junio de 1562 los importantes arquitectos *Pedro de Ybarra* y *Lope de Anturia*¹⁹. Por eso, pensamos que también hay que ver en la parroquial de Monroy la mano de nuestro prelado, máxime cuando está documentada la presencia de *Sancho de Cabrera*, su maestro favorito.

La iglesia de *Orellana la Vieja* en la provincia de Badajoz, asimismo debe ser de la época de Vargas Carvajal, pues conocemos documentalmente que en ella intervino *Sancho de Cabrera* junto al también

16 Vid., MELIDA ALINARI, Jose Ramón: *Catálogo Monumental de Badajoz...*, o.c., T.º II, pp. 215 y ss. Vid., etiam, GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, Juan: *Decoraciones del plateresco extremeño*, en «Goya», n.º 158 (1980), pp. 96 y ss., y SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: *El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera...*, o. c., pp. 141 y 146. Sobre la visita de Rodrigo Gil de Hontañón a las obras de la parroquial de Don Benito véase BENAVIDES CHECA, José: o.c., p. 113: el día 28 de Junio de 1559 dispuso el Cabildo placentino que la visitase entre otras parroquias de la Diócesis, decisión de la que protestó el Licenciado Ramos, diciendo que todas las obras citadas estaban ya dadas por el señor obispo don Gutierre, tan entendido en arquitectura.

17 PONZ, Antonio: *Viage de España* (Madrid, 2.ª ed., 1784), T.º VII, Carta VII, p. 184. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (Madrid, Ed. Turner, 1977), T.º III, p. 25.

18 BENAVIDES CHECA, José: o. c., p. 113.

19 Véase nuestro trabajo *Estudio histórico-artístico de la villa de Monroy* (en prensa), en el que se hace un completo análisis de la iglesia parroquial y de su proceso constructivo, basado en los Libros de Cuentas de Fábrica y protocolos notariales. Los datos sobre el coro ya fueron publicados por nosotros, vid., *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», T.º XXXV, n.º 1 (1979), p. 73.



Figura 15. Mirabel: Vista de la cabeceira.

tan sus escudos, en prueba de su magnanimidad, las bellas *pixides* de plata de Valdastillas, Casas del Monte y Rebollar y el excepcional *cáliz* que regaló a la parroquia de Jaraicejo. Las primeras se fabricarían seguramente en los talleres placentinos y el segundo en los trujillanos²².

trujillano Alonso de Solís «El Mozo», según se indica en el testamento otorgado por el primero el 31 de mayo de 1574. El ábside y un tramo de la nave presentan bóvedas de crucería²⁰.

Éste es el legado de don Gutierre de Vargas Carvajal, obispo de Plasencia y gran constructor, como ya afirmaron los canónigos, reunidos en Cabildo el 28 de junio de 1559, tan sólo dos meses después de su muerte: «una notabilidad en el arte de construir», «tan entendido en arquitectura», «sapiéntísimo en este arte...», fueron las frases laudatorias que, en memoria del ilustre prelado, entonces se pronunciaron²¹. Y estamos en condiciones de afirmar, según se desprende de los textos conservados, que don Gutierre en persona era el que aprobaba las trazas e incluso trataba con los maestros los diferentes problemas que naturalmente surgen a lo largo de toda obra importante. Es más, en algún caso, como en Jaraicejo, se han podido documentar las decisivas aportaciones pecuniarias del obispo, extraídas de su fortuna personal, para llevar adelante los trabajos, todo lo cual lo convierte, desde luego, en un auténtico obispo-mecenas del Renacimiento extremeño. Pero no fue su patronazgo tan sólo arquitectónico, sino que, como hemos visto, también nos dejó notables retablos de pintura e imaginería e incluso pequeñas y deliciosas piezas de *platería*, en cuyos detalles no entraremos por la propia naturaleza del presente trabajo. Sin embargo, digamos que por-

20 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: *El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera...*, o. c., pp. 146 y 170.

21 BENAVIDES CHECA, José: o. c., pp. 113-114.

22 Todas estas piezas se recogen en nuestro trabajo *La platería de la Diócesis de Plasencia (siglos XIII-XX)* (Cuatro tomos), inédito.

UN PROMOTOR Y MECENAS DEL SIGLO XVI EN EXTREMADURA: EL OBISPO VARGAS DE CARVAJAL, DE PLASENCIA

Juan García-Murga Alcántara

Universidad de Extremadura

RASGOS DE UN HUMANISTA CULTO DEL SIGLO XVI

El personaje al que se podría llamar «mecenas» poseía, en su época, una vasta cultura, como se nos dice recientemente acerca de los que coleccionaban libros, y los utilizaban, en la ciudad de Toledo: cubrían, de esta forma, amplios sectores del panorama cultural contemporáneo: se trataba de libros de trabajo, como en el caso de los arquitectos, o de las más variadas disciplinas que conformaban el saber humanístico del momento¹.

Los términos, el vocabulario técnico, no poseían el mismo significado que en nuestros días: de este modo, se entendía que el mecenas era una persona culta, dotada generalmente de tres requisitos: posición social, «cultura»/conocimientos y bienes de fortuna que, unidos, aparecerían en contados individuos. Lo que estaba claro era que siempre se trataba de personas de cultura humanística, que se encontraban en frecuente contacto con otras personalidades de su tiempo, y con los que podríamos llamar entonces «medios de reproducción gráfica», como eran dibujos, estampas, repertorios de grabados, etc. Los libros de grabados, por ejemplo, adquirirían una importancia capital, o también los que poseyesen algunas ilustraciones solamente; los arquitectos poseían estos cuadernos o folletos como verdaderas joyas de sus bibliotecas particulares, demostrando su amplia cultura, siempre en las condiciones concretas de su tiempo². Era frecuente, además que personajes como el obispo Gutiérrez Vargas de Carvajal de Plasencia actuasen como «arquitectos, tracistas y promotores», que proporcionaban, incluso, los medios económicos necesarios para la construcción.

En el caso, por citar un ejemplo, de Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto oficial de la diócesis de Plasencia durante el gobierno del citado obispo, las ilustraciones de los seis primeros capítulos del Manuscrito de Simón García tratarían de adaptar las tradiciones compositivas y constructivas góticas a los principios vitruvianos³, en un intento de realizar en este campo una transición sin brusquedades, como en todo el panorama arquitectónico y artístico del siglo XVI en España, y aún en la misma sociedad de estos tiempos.

PERFILES HUMANÍSTICOS DEL OBISPO VARGAS CARVAJAL

Estuvo este personaje rigiendo los destinos de la diócesis de Plasencia entre 1524 y 1559, año de su fallecimiento, ocurrido en Jaraicejo (Cáceres), donde tenía un palacio del que se conservan algunos elementos, y era lugar en el que descansaba con frecuencia. En muchas iglesias de esta diócesis placentina, que posee territorios en las dos provincias de la actual Extremadura, aparecen recuerdos arquitectónicos de este obispo, simbolizados o resumidos en los característicos escudos heráldicos, que proliferan enormemente, tanto suyos como de sus sucesores. Así ocurre en la portada de la iglesia de Santa María de Guareña (ver láminas 1 y 3).

1 MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Tomo I. Toledo, 1983, p. 83.

2 MARÍAS, F.: *op. cit.*, p. 84.

3 MARÍAS, F.: *op. cit.*, p. 61.



Lámina 1. Portada lateral derecha de la iglesia de Santa María, de Guareña (Badajoz).



Lámina 2. Portada lateral derecha de la iglesia de Santa María de Guareña: detalle del frontón partido curvo.

El escudo heráldico, en una sociedad que mostraba tan particular aprecio al culto a los antepasados y a los árboles genealógicos, es como un sello o firma, una evidente señal de presencia o profundo interés del personaje así recordado, que actúa frecuentemente como *promotor* de la construcción. Nuestro obispo fue un entusiasta de la arquitectura, como se prueba en las localidades de Jaraicejo, Don Benito de Badajoz (ver láminas 6-7-8), Malpartida, y en varios lugares de la ciudad sede de su obispado, en Plasencia⁴.

Era discutible el papel y función de un arquitecto en el siglo XVI, como también era diferente el significado de la palabra «mecenas» o estudioso, especialmente en un tiempo en que la arquitectura era, o podía ser considerada, más como un símbolo de poder y autoridad que como una obra artística. Así, en el caso de la citada iglesia de Santa María de Guareña, en la provincia de Badajoz, que es una de las joyas artísticas del obispado placentino, debió levantarse por razones de prestigio de la localidad o comarca o bien por deseo expreso del Obispado, como manifestación de su poder. La gran altura que tiene este templo puede interpretarse como interés en afirmar el poder espiritual de la Iglesia, conectado con el conocido impulso ascensional gótico, de formas arquitectónicas todavía góticas. El obispo, aristocracia de la Iglesia, figuraba en el centro de esta interpretación glorificante del referido esquema de poder, al mismo tiempo temporal y espiritual⁵.

Volviendo a la figura concreta de Vargas de Carvajal, podemos anotar aquí una referencia del Cabildo de la Catedral de Plasencia, en reunión de 28 de junio de 1559, fecha en que ya había fallecido el prelado⁶. Ésta es una síntesis de su contenido:

4 «Guareña. En la restauración y consagración del templo de Santa María». Plasencia, 1917, p. 6.

5 GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, J.: *La iglesia de Santa María de Guareña*. Don Benito, 1981, p. 16.

6 *Archivo de la Catedral de Plasencia, Actas del Cabildo de la Catedral*, 28 de junio de 1559.

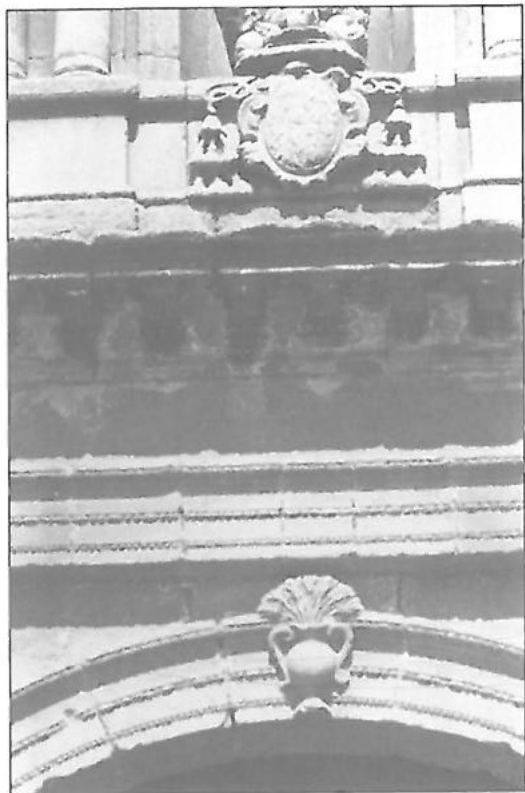


Lámina 3. Portada lateral derecha de la iglesia de Santa María de Guareña: detalles centrales.



Lámina 4. Fachada lateral derecha de la iglesia de Santa María de Guareña: ventanal.

El miércoles 28 de junio de 1559 dispuso el Cabildo que Rodrigo Gil, residente entonces en Plasencia, girase una visita a todas las iglesias del Obispado donde se realizaban obras, por haber habido quejas acerca de las mismas. De esta determinación protestó el Sr. Licenciado Ramos, alegando que las obras estaban dadas por el Sr. Obispo D. Gutierre, tan entendido en arquitectura, que todas estaban confiadas después de presentadas las trazas y proyectos que convenía a cada una, que con justicia no se podía quejar persona alguna de que las obras estuviesen cerradas y sin guardar las muestras y asientos, etc. Entendía que era un gasto inútil y en desprestigio del difunto Sr. Obispo, que gozaba, y había sido en realidad, una notabilidad en el arte de construir.

El Cabildo, deseando aprovechar la favorable circunstancia de hallarse en Plasencia, el maestro Rodrigo Gil de Hontañón, al que consideraba el más notable de estos Reinos, insistió en su acuerdo y sobre todo en la urgencia de visitar la iglesia de Guareña, según la petición de aquel Concejo, y también las de Don Benito, Cuacos, Mirabel, Monroy y Santa María de Trujillo y otras varias, y dar cuenta del resultado. Añadió el Cabildo que si bien era verdad que el obispo D. Gutierre era sapientísimo en este arte, no en todo pudo acertar. El Sr. Licenciado Martín Alonso Ramos protestó de nuevo y propuso que fuesen otros maestros y oficiales y no Rodrigo Gil. La visita se llevó a efecto por el precitado maestro⁷.

La consideración, por tanto, del obispo Vargas Carvajal como promotor y entendido en arquitectura debió ser muy estimable, ya que el mismo Rodrigo Gil de Hontañón, en su momento de máximo prestigio, a comienzos de 1560, cuando elabora y presenta el informe que se le ha solicitado sobre la iglesia de Santa

7 «Guareña. En la restauración y consagración del templo de Santa María». Plasencia, 1917, p. 6.

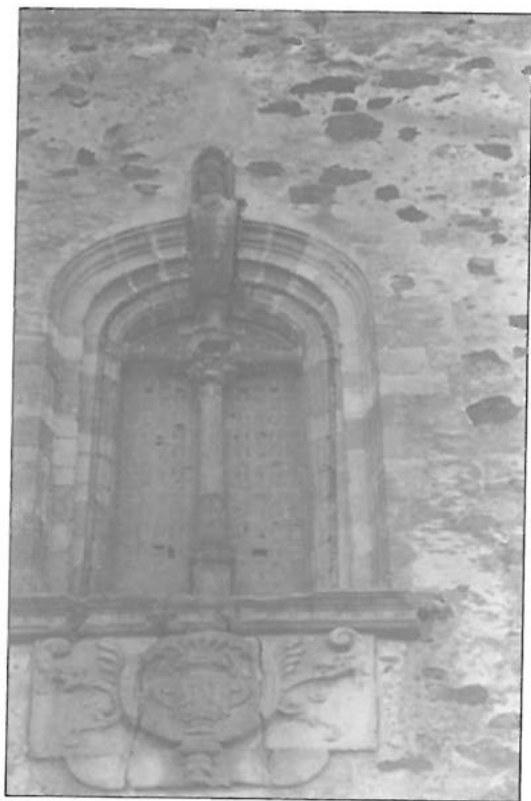


Lámina 5. Fachada lateral izquierda de la iglesia de Santa María de Guareña: ventanal.



Lámina 6. Portada principal de la iglesia de Santiago, en Don Benito (Badajoz).

María de Guareña, pedido, como se ha visto, por el Cabildo de la Catedral de Plasencia, relata que «pareciao una traza firmada del Sr. Obispo... la cotejé y examiné... y hallé que no esta cosa alguna hecha en la obra conforme a la traza»⁸; es decir, Rodrigo Gil pudo interpretar la traza como correcta y ajustada, no así la interpretación que habrían hecho de la misma a pie de obra. Éste sería el mayor elogio a los conocimientos arquitectónicos del obispo, por provenir de un «experto», Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto oficial que era entonces de la diócesis de Plasencia.

Examinemos finalmente algunos ejemplos de cómo en la comarca de la Vera, otra de las perlas de la diócesis de Plasencia y del territorio extremeño en su conjunto, se reflejó el impulso promotor y constructor de este emprendedor obispo, al menos en el terreno arquitectónico, donde tanto esplendor se alcanzó en su tiempo⁹.

En Arroyomolinos de la Vera (Cáceres) hay elementos arquitectónicos complejos y mejor rematados que en Tejeda de Tiétar, quizá por la valiosa ayuda del obispo Gutierre Vargas de Carvajal, cuyas armas se repiten hasta la saciedad a lo largo y ancho del templo¹⁰. En el coro de San Miguel de Jaraiz (Cáceres), que se termina en el segundo cuarto del siglo XVI, aparecen formas propias del estilo Renacimiento y encontramos el escudo

8 Informe de Rodrigo Gil de Hontañón, sobre la iglesia de Santa María de Guareña, presentado al Cabildo de la Catedral de Plasencia, con fecha 2 de enero de 1560. (Cuaderno de copias de actas existente en el Archivo Parroquial de la iglesia de Santa María de Guareña).

9 MONTERO APARICIO, Domingo: *Arte religioso en la Vera de Plasencia*. Salamanca, 1975.

10 MONTERO APARICIO, D.: *op. cit.*, p. 183.

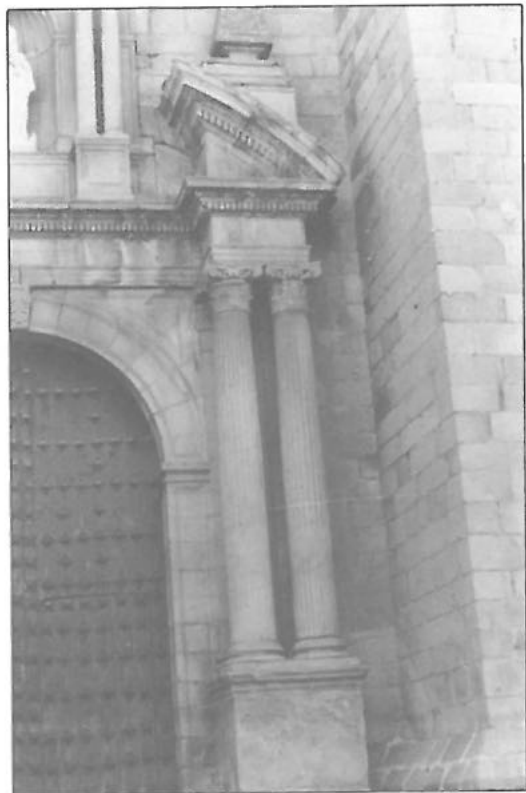


Lámina 7. Portada principal de la iglesia de Santiago, en Don Benito (Badajoz): detalle de la doble columna sobre pedestal.



Lámina 8. Portada principal de la iglesia de Santiago, en Don Benito (Badajoz): detalle de los capiteles corintios y del frontón partido curvo.

de Vargas Carvajal¹¹. En Tejeda de Tiétar aparece el característico coro alto a los pies de la Iglesia, pero es del mayor interés el dato de que debió intervenir económicamente en la construcción de la iglesia el propio Vargas Carvajal¹²; en Robledillo de la Vera hay otro ejemplo de iglesia desproporcionada al tamaño y necesidades de la población, hecha por interés e incluso con la posible aportación del obispo Carvajal¹³, probándose también de esta forma claramente su papel de promotor y mecenas arquitectónico de este importante período artístico, segundo cuarto del siglo XVI, en la región extremeña en general y en la diócesis de Plasencia en particular.

11 MONTERO APARICIO, D.: *op. cit.*, p. 201.

12 MONTERO APARICIO, D.: *op. cit.*, p. 215.

13 MONTERO APARICIO, D.: *op. cit.*, p. 274.

TOLEDO Y EL COLECCIONISMO A FINALES DEL SIGLO XVI

*Inmaculada Cerrillo Rubio
Ignacio Gil-Díez Usandizaga*

El coleccionismo de objetos artísticos ha sido poco estudiado en nuestro país, si bien en los últimos años han ido apareciendo ensayos y artículos al respecto¹.

El afán coleccionista del hombre y su interés por recopilar y conservar objetos de su entorno cultural, unas veces por deleite y otras como recuerdo de su pasado histórico, puede apreciarse ya en los ajueres funerarios de culturas primitivas, y más tarde en los tesoros custodiados en los templos griegos². En España durante la Edad Media las colecciones estaban localizadas principalmente en las iglesias donde había depósitos de extraordinarios objetos artísticos: «thesaurus». En el siglo XV se mantiene el concepto de «tesoro como acumulación de riquezas»³, comenzando a ordenarse de acuerdo al gusto humanista. Destacan entre ellas las llevadas a cabo por el Duque de Berry, el Cardenal Mendoza y los Reyes Católicos.

El siglo XVI se caracteriza por la aparición de las *wunderkammer* o cámaras de maravillas, en las que se agrupan ordenadamente distintas clases de objetos exóticos, raros y curiosos. En su segunda mitad aumenta el interés por la pintura mitológica y paisajística⁴, que conduce, en consonancia con la estética manierista, a un coleccionismo ecléctico. Por último, en el siglo XVII se produce una separación entre ciencia y arte que origina la creación de gabinetes científicos y colecciones artísticas, altamente especializadas⁵.

La presente comunicación se sustenta en el estudio de los protocolos notariales del Archivo Histórico de Toledo; hemos revisado Inventarios de bienes, Dotes y Testamentos de las dos últimas décadas del siglo XVI. Al ser ésta una época muy importante para Toledo, debido a su condición de Corte, este tipo de trabajos puede aportar nuevos datos que expliquen las preferencias artísticas en esta ciudad⁶.

En la extensa relación de documentos consultados, se distinguen tres tipos de personajes. En primer lugar aparece un número elevado de inventarios pertenecientes a artesanos más o menos acomodados. En ellos no se concede especial importancia a los objetos artísticos. Lienzos y tablas de temática religiosa que representan, generalmente, escenas de la Pasión de Cristo, escenas bíblicas⁷, y sobre todo, imágenes de Nuestra Señora y

1 CHECA, F.; MORÁN, M.: *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985. AAVV, *Coleccionismo*, Fragmentos, 1987, 11. Además de esta bibliografía de tipo general existen varios artículos monográficos sobre inventarios de bienes o testamentos, cuya enumeración resultaría prolija.

2 SCHLOSSER, J. V.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, 1988.

3 CHECA, F.; MORÁN, M.: *op. cit.*, p. 29.

4 MARTÍNEZ-BURGOS, P.: «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI», *Fragmentos*, 1986, pp. 66-83.

5 Este tipo de colecciones puede apreciarse en numerosos cuadros de esa época, reseñamos entre ellos el realizado por Frans Francken II y Cornelis de Baeilleur «Galerie d'un collectionneur-amateur» (Residenzgalerie Salzburgo).

6 Muchos y muy variados son los estudios publicados sobre el arte del siglo XVI en Toledo entre ellos destacan: A.A.V.V., *El Toledo del Greco*, Madrid, 1982.

DÍEZ DEL CORRAL, R.: *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen del Renacimiento en Toledo*, Madrid, 1987.

MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, 1983.

7 Entre ellas destaca un lienzo del Arca de Noé. Entre paréntesis señalamos su propietario. A.H.P.T., leg. 2059. Alberto de Haro, (Victoria de Guzmán).

diversos Santos, unas veces relacionados con la ciudad y otras con el gusto devocional propio de este momento⁸.

Llama la atención una serie de lienzos singulares: *Monos*⁹, *Meses del año*¹⁰, *Flandes*¹¹, *Trabajos de Hércules*¹² o *Templo de religiosos*¹³. Entre la escultura se mantiene el predominio de la imaginería: Cruces, Ángeles y Santos, en tallas pintadas o pequeños retablos de alabastro¹⁴. Sus bibliotecas constan de escasos volúmenes, tan sólo aparecen algunos libros de devoción. Por último, entre los objetos suntuarios hay que destacar algunas piezas atesoradas por su origen exótico¹⁵.

El segundo grupo directamente implicado en el mundo de la cultura, está formado por las clases acomodadas, en las que abundan los licenciados. En sus inventarios aparecen libros, pinturas, esculturas y numerosos objetos, habituales en las colecciones de la época. Las bibliotecas presentan un gran volumen de libros religiosos, entre los que predominan los devocionales. El resto refleja un gran interés por los clásicos —griego y romanos—¹⁶, las gramáticas —nacionales y extranjeras—¹⁷, y los libros técnicos —aritmética y astronomía¹⁸, pintura y música¹⁹, medicina y anatomía²⁰ y filosofía e historia—²¹.

La pintura presente en estas colecciones, sigue siendo predominantemente religiosa si bien en algunos casos aparecen otro tipo de cuadros, que por su cantidad y por el hecho de pertenecer al grupo más ilustrado (licenciados), denotan el conocimiento e interés por un tipo de cultura, de carácter humanista, similar a la reinante en las principales ciudades españolas. Sobresalen entre ellos: vistas de ciudades —*la ciudad de Colonia*, *la ciudad de Gante*, *la ciudad de Brujas*, *La guerra de Mez*—²², naturalezas muertas —*ramillete con flores*—²³, retratos —*retrato pequeño guarnecido*—²⁴ y temas alegóricos —*gordos y flacos*, *siete virtudes*—²⁵.

Muy escasa es la escultura, representada siempre por imágenes de culto. Entre los objetos suntuarios hay que diferenciar las joyas y adornos²⁶ de aquellos que, revestidos de materiales preciosos, entran a formar parte de la superstición de la época²⁷. También queda patente el interés por la navegación y los instrumentos científicos, despertado por el descubrimiento del Nuevo Mundo²⁸.

8 La letra cursiva corresponde, en todo momento, a la transcripción de los legajos.

A.H.P.T., leg. 1596. Juan Sánchez de Canales. (María Sánchez de Palma).

leg. 1712. Pedro Ortiz de Galdó. (Jerónimo de la Fuente).

leg. 2091. Francisco Sánchez. (Cristóbal Ximénez).

leg. 1896. Francisco Córdoba. (Leonor Enríquez).

leg. 1732. Gonzalo López de Herrera. (José de Mesa).

9 A.H.P.T., leg. 2022. Miguel Ruiz de Santa María. (Juan Sánchez). Tema habitual en la pintura holandesa, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII. Véase el cuadro de David Teniers «El joven» *Monos en la cocina*, perteneciente al Museo del Ermitage en Leningrado.

10 A.H.P.T., leg. 2112. Álvaro Pérez de las Cuentas. (Juan de Águila).

11 A.H.P.T., leg. 1596. Juan Sánchez de Canales. (Francisco Herrera).

12 A.H.P.T., leg. 2115. Álvaro Pérez de las Cuentas. (Francisco Hurtado).

13 A.H.P.T., leg. 2059. Alberto de Haro. (Victoria de Guzmán).

14 A.H.P.T., leg. 2022. Miguel Ruiz de Santa María. (Juan Sánchez).

15 A.H.P.T., leg. 2210. Blas Hurtado. (Francisco de la Peña). *Caracol grande*.

leg. 2058. Alberto de Haro. (Incompleto). *Astrolabio*.

16 A.H.P.T., leg. 2048. Benito Tamayo. (Pedro Suárez).

17 A.H.P.T., leg. 2058. Alberto de Haro. (Francisco de la Peña).

18 A.H.P.T., leg. 2176. Pedro Ortiz de Galdó. (Gabriel Jentil de los Ríos).

19 A.H.P.T., leg. 2058. Alberto de Haro. (Francisco de la Peña).

leg. 2048. Benito Tamayo. (Pedro Suárez).

20 A.H.P.T., leg. 2176. Pedro Ortiz de Galdó. (Gabriel Jentil de los Ríos).

leg. 2048. Benito Tamayo. (Pedro Suárez).

21 A.H.P.T., leg. 2058. Alberto de Haro. (Francisco de la Peña).

22 A.H.P.T., leg. 2337. Pedro Ruiz de Bustos. (Licenciado Espinosa).

23 A.H.P.T., leg. 2337. Pedro Ruiz de Bustos. (Licenciado Espinosa).

24 A.H.P.T., leg. 2337. Pedro Ruiz de Bustos. (Licenciado Espinosa).

25 A.H.P.T., leg. 2337. Pedro Ruiz de Bustos. (Licenciado Espinosa).

Entre los licenciados es habitual la presencia de estampas agrupadas por temas. En este caso se encuentran Francisco de la Palma, Gabriel Jentil de los Ríos y Espinosa.

26 A.H.P.T., leg. 2112. Álvaro Pérez de las Cuentas. (Catalina de Madrid). *Tocado de oro, sortija de oro y rubí*.

A.H.P.T., leg. 2044. Benito Tamayo. (Isabel Calderón). *Taza y vasos de plata*.

27 A.H.P.T., leg. 2112. Álvaro Pérez de las Cuentas. (Catalina de Madrid). *Uña de la gran bestia guarnecida en plata*.

28 A.H.P.T., leg. 2058. Alberto de Haro. (Francisco de la Peña). *Astrolabio*.

leg. 2120. Álvaro Pérez de las Cuentas. (Francisco de la Palma). *Mapa mundi*.

El último grupo, está formado por tres personajes que destacan por la gran cantidad de objetos existentes en sus inventarios. En primer lugar un duque —Pedro de Ribera—²⁹, cuyos bienes están ordenados por estancias. La pintura reúne escenas del Antiguo y Nuevo Testamento —*un cristo crucificado entre ladrones en un retablo con sus puertas, una tabla de pincel del nacimiento de noche, cabeza de san Juan Bautista en grande, una tabla grande de pincel con guarnición de cuando cristo lanzaba los demonios, rico avariento, oveja perdida, una tabla grande de pincel de la representación de la pasión de nuestro señor al padre eterno, una tablita muy pequeña del descendimiento de la cruz*—, representaciones de la Virgen y los Santos —*una tabla pequeña de nuestra señora de Egipto, una imagen pequeña de nuestra señora del populo de pincel con guarnición de ébano, una tabla de pincel de nuestra señora con su hijo con guarnición dorada, una tabla pequeña de san Miguel, una tabla de pincel pequeña de san Jerónimo con guarnición jaspeada*—, y retratos —*un retrato de Pío V, un retrato pequeño del duque mi señor, un retablo del duque mi señor en una tabla grande de pincel con cortina de tafetán verde, un retablo con sus puertas de pincel de una imagen de ecce homo y nuestra señora y san Juan con el retrato del patriarca mi señor*—³⁰.

La escultura pertenece en su totalidad a temática religiosa: —*un cristo de madera en cruz de cuarto, una imagen de nuestra señora y su hijo en alabastro, un retrato de nuestro señor en bronce redondo*—. Los objetos suntuarios están realizados en ricos materiales —*un agnus dei a manera de corazón de cuenta de ámbar con beril y guarnición de plata, un armario con barros vidrios porcelanas barro de pisa y búcaros, relox de arena en caja de plata, una cruz de plata con un diamante de la china, un agnus dei de oro sobre vidrio negro con el rostro del Salvador y Nuestra Señora, una cajita de plata cuadrada para reliquias, una campanilla de bronce*—³¹. La biblioteca contiene libros religiosos —*un flos sanctorum encuadrado con becerro, de la muerte y exequias de la reina doña Isabel, la vida del padre Ignatio, la madre Teresa de Jesús*—, y exóticos —*navegación en la china, dialogos de varias cuestiones, historia de Inglaterra*—.

Por último es preciso detenerse en los inventarios de Juan Rodríguez, impresor toledano, y de Álvaro de Lana importante bibliófilo. El primero de ellos es famoso por ser su taller el que imprime una de las ediciones más conocidas y divulgadas del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas. La relación de bienes que deja al morir ofrece además de los útiles propios de su oficio, una numerosa cantidad de libros impresos y por imprimir —*fábulas de esopo, romancero de safo, lágrimas de angélica, breviarios de san Benito, enchiridiones, flos sanctorum, historia de Inglaterra, crónicas troyanas, crónicas del gran capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, orlando furioso, orlando enamorado, la Celestina, el Lazarillo de Tormes, Petrarca, Carlomagno, historia de coplas, aritmética de Ortega, leyes de toro de avendaño, Covarrubias*—³².

Mientras estos títulos reflejan el gusto literario de la clientela toledana, el «corpus» de obras presentes en la relación perteneciente a Álvaro de Lana, muestra el criterio de un personaje altamente ilustrado. Destacan en este conjunto textos de carácter religioso: —*la Biblia en dos cuerpos impresa en León año de 1550, las obras de san Bernaldo, de imitacionis cristie, apotemas de Erasmo, titilman en dos cuerpos sobre los salmos, fratris gieronimi sabonarola super nil salmie, Libro del origen definicion y autos capitulares de la orden de calatrava, otro librito pequeño de la forma del rezar de los caballeros de la misma orden, Emblemas de Alciato, oficio de la semana santa toledano antiguo*—, clásicos, —*las obras de Cicerón con anotaciones de san Bernardo, Platón, las istorias de cayo plinio, égloga virgili, caio Julio César, omero en griego, jenofon filósofo, Suetonio tranquilo, las comedias de Aristófano en latín*—, históricos, —*crónica de Antonio de Nebrija de los Echos de los Reyes Catolicos, Los cinco libros de la crónica general de España de floriano de ocampo, la crónica general de España que continuo Ambrosio de Morales, Historia de los griegos del cardenal don Gil de Albornoz, comentario de las guerras de Alemania por don Luis de Ávila comendador de Calatrava*—, y singulares, —*hieroglyphica de los hegisdefos de Egipto, licino lemmio sobre los nombres de árboles y hierbas que trata las sagradas escrituras, los amores de micer lanciloto y de madona geneusa, Luis*

29 A.H.P.T., leg. 1605. Juan Sánchez de Canales.

El inventario perteneciente a Pedro de Ribera, de gran extensión, no puede ser reproducido aquí en su totalidad. La personalidad de este duque, tras la consulta de la bibliografía disponible, puede coincidir con la de Perafán de Ribera, Duque de Alcalá.

30 Las técnicas y los soportes son variados. Se alude al pincel, la pluma, sobre tabla y lienzo, así como a la estampa. Las guarniciones están descritas minuciosamente, llevándonos a pensar en la existencia de marcos suntuosos que por su valor enriquecían las obras.

31 Destaca la riqueza de los materiales: oro, plata, marfil, coral, vidrio, bronce, alabastro, cera, barro, hierro y todo tipo de maderas.

32 A.H.P.T., leg. 2211. Blas Hurtado. (Juan Rodríguez).

Alemán Florentino amada mía Margarita duquesa de Saboya, rimas de la historia del marqués de Pescara, los problemas de Villalobos que trata de cuerpos naturales, un libro de música de viguela de Francisco Bosinense Toscano—³³.

Como resultado del estudio de esta amplia documentación pueden distinguirse algunos rasgos propios de la clientela toledana de finales del siglo XVI. La pintura en este siglo mantiene la tradición del anterior, un gusto destacado por la realizada en Flandes, fomentado por la monarquía³⁴ y, sobre todo, el predominio de la temática religiosa³⁵. En Toledo, durante este siglo, se pueden diferenciar perfectamente dos generaciones de artistas, marcadas por los distintos estilos surgidos en el mismo. En la primera mitad, la obra de Juan de Borgoña (+ 1536), desarrollada casi en su totalidad en la catedral, llega incluso a «modificar el clima estético de Toledo terminando con las tradiciones góticas»³⁶. Entre su círculo destacan: el Maestro Rincón, Alonso Berruguete, Correa del Vivar y Pedro de Cisneros. En la segunda mitad, Blas de Prado (1545-1599) muestra su relación con el Manierismo imperante y destaca como autor de bodegones y floreros³⁷. A su alrededor se forman otros dos importantes pintores: Luis de Velasco (1550-1606) y Sánchez Cotán (1560-1627).

Los documentos consultados reflejan este panorama. La Religión ejerce su tradicional predominio, afianzado ahora también por la Contrarreforma, en el arte y la literatura³⁸. Los cuadros de temática profana, relativamente abundantes, muestran la influencia de la pintura flamenca, tanto en su procedencia como en los asuntos tratados (vistas de ciudades del Norte de Europa, cuadros de Gordos y Flacos, de Flandes, de monos). El origen exótico, desde nuestra actual perspectiva, de algunas de las piezas atesoradas, viene determinado por la conmoción que causó el Descubrimiento de América. El gusto ecléctico, propio del Manierismo y, por tanto, de las colecciones que se forman en esta época, está presente, sobre todo, entre los licenciados, grupo intelectual y humanista de Toledo que, con toda probabilidad, mantenían contactos con los principales centros culturales europeos. Paralelamente, el gusto más tradicional y clásico está representado por la aristocracia que colecciona gran número de objetos suntuarios, elaborados en riquísimos materiales.

33 A.H.P.T., leg. 1597. Juan Sánchez de Canales. (Álvaro de la Lana). Este inventario contiene un total de 139 títulos.

34 BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel: *Aproximación a la pintura española*, Madrid, 1985, p. 91.

35 CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1970.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987.

MARÍAS, Fernando: *Maestros de la catedral; artistas y artesanos; datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI* (I y II), A.E.A., 1981, 1983, LIV, LVI.

36 ANGULO IÑIGUEZ, J.: *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954.

CAMÓN AZNAR: Op. cit., p. 132.

37 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, p. 22 y 27 a 38.

38 Véase: BATAILLÓN, M.: *Erasmus y España. Estudios sobre historia espiritual del siglo XVI*, México, 1966.

FERNÁN LÓPEZ DE ESCORIAZA. MENTOR Y HUMANISTA EN EL CONTEXTO CULTURAL DEL SIGLO XVI

Jesús María González de Zárate

Vitoria es sin duda la ciudad del País Vasco que en primer lugar se abre a las manifestaciones plásticas renacentes. Las diferentes manifestaciones artísticas que en ella se dan cita como lo son el Hospital de Santa María, su arquitectura sepulcral¹, capillas, palacios..., nos hablan de la dependencia plástica de este foco norteño con respecto a Burgos², a la vez que nos explican la rapidez con que la nueva estética se abrió paso ante la tradición gótica imperante.

Entre los diferentes ejemplos que avalan estas afirmaciones, uno de ellos destaca por su singularidad: El Palacio de Escoriaza-Esquivel. El programa iconográfico de su portada así como los medallones que se disponen en el patio, definen este conjunto ideológicamente como el Palacio del Buen Ciudadano y la Mansión del Amor³, aspectos que para nada deben extrañar en el contexto cultural-humanístico de este período tan singular de la Época Moderna⁴.

La edificación de tan magno palacio fue patrocinada por el doctor Escoriaza, quien fuera médico de Catalina de Aragón, esposa de Enrique VIII de Inglaterra, entre los años 1515 a 1529. Se sabe que en 1518 formó parte de la comisión encargada para la fundación del Colegio de Médicos en Londres junto a John Chambre y Thomas Linacre. A estas funciones se han de añadir las de naturaleza política e incluso las de comerciante, pues en 1519 se le otorgó licencia para la exportación de lana.

Pero como hombre de su tiempo, combinó las actividades médicas con las de carácter humanista, aspecto que como nos cuenta Batllori fue muy común entre los físicos de aquellos tiempos. Por otra parte, y como ha estudiado Julio César Santollo, Escoriaza estuvo en relación con humanistas de primera fila como lo fueron Erasmo y Vives, pues ambos formaron parte del círculo de intelectuales que durante algún tiempo rodearon a Catalina de Aragón⁵. Además, es sabido que Escoriaza, tras abandonar Inglaterra, estuvo alguna temporada con el emperador Carlos V en Ausburgo, donde fue un instrumento fundamental para que Pedro Apiano escribiera su *Horoscopion*. Posteriormente, se le sabe en Vitoria en 1533, pero por poco tiempo ya que fijó su residencia en Madrid, ciudad en la que residirá hasta la fecha de su muerte en 1541⁶.

La edificación del Palacio debió ser comenzada tras su muerte, pues en el año 1540 el Concejo de la ciudad acepta el proyecto del doctor Escoriaza para la realización de tan señera obra. En los documentos de petición

- 1 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La literatura en las artes: Iconografía e Iconología de las artes del País Vasco*, San Sebastián (1987). Cap. X, pp. 161 y ss.
- 2 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: «Burgos como centro difusor de motivos icónicos en el arte sepulcral norteño». En López de Gámiz X y XI.
- 3 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *El Palacio Escoriaza Esquivel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*, Vitoria (1987).
- 4 SEBASTIÁN, S.: *Arte y Humanismo*, Madrid (1978), pp. 51 y ss. En cuanto al sentido del Palacio en el siglo XVI, CHECA, F.: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid (1983), p. 197. Nos habla de los conceptos literarios que operan en la decoración del Palacio y le convierten en muchas ocasiones en «morada del amor».
- 5 SANTOYO, J. C.: *El doctor Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos*, Vitoria (1973). Da cuenta también de la importante misión que como consejero de la reina realizó el vitoriano en la corte de la reina Catalina.
- 6 VIDAL ABARCA, J.: «Linajes alaveses: Los Escoriaza». En B.I.S.S., Vitoria (1977), p. 298.

al Ayuntamiento, se insiste una y otra vez en el deseo que tenía el propio doctor de dejar un recuerdo de su memoria en la villa. Para ello no solamente se levantó el Palacio, sino la portada, que a juicio de Chueca Goitia es una de las realizaciones artísticas más notables del siglo XVI⁷.

Tres son las zonas que destacan en esta portada en la que su mentor quiso reflejar un importante programa iconográfico que hasta la fecha había sido poco menos que olvidado y que presenta una gran deuda con el Humanismo tal y como era propio en los personajes ilustres de la época.

En el friso inferior observamos cómo se nos presentan los bustos en relieve del doctor Escoriaza y de su esposa, Victoria de Esquivel. Ambos se disponen sobre leones tenantes que sostienen el blasón de ambas casas y portan flores en su mano que dirigen hacia el centro en el que vemos un cabezote con alas de águila o halcón. Bajo esta composición se presenta una cartela con las siglas «F.V.C.» que para Apraiz suponían una contracción del texto latino:

*Faciendum uterque curaverunt (uno y otro procuraron que se hiciera)*⁸.

Como posteriormente daremos cuenta, tal contracción, a nuestro parecer, solamente viene a referir a los propios mentores del Palacio, significando:

Fernán y Victoria, Ciudadanos.

Es de destacar un aspecto característico del Humanismo, la valoración de la mujer. Sobre este particular, Agnes Heller nos dice que el Renacimiento:

*...fue la primera época de la historia que destacó la mujer como ser humano total*⁹.

Sin duda alguna tal representación no debe extrañar en un intelectual que formó parte del círculo inglés junto a Vives, Moro o Erasmo¹⁰.

El segundo cuerpo es más interesante, aquí podemos observar a Hércules provisto de la piel de león en su cabeza y la maza en su mano, tal y como se dispone habitualmente en su iconografía. Esta figura está luchando contra un animal monstruoso que viene a ser el Cancerbero. Separado por el ventanal, aparece su complementario, el héroe del Ática: Teseo, luchando de igual modo con el monstruo de los infiernos. No obstante, esta figura, más joven e idealizada que la de Hércules, al portar alas, puede hacer mención a la idea de victoria.

En nada extraña que aparezcan tales personajes mitológicos en el contexto cultural que nos movemos. Muchos son los ejemplos en este sentido, quizá el más próximo lo tengamos en el Palacio Conde de Morata de Zaragoza¹¹. Entre las figuras mitológicas que pueblan las representaciones del siglo XVI español, es la de Hércules la que aparece con más profusión. La relación del héroe con la monarquía como ha estudiado Diego Angulo¹² y la visión de este personaje como imagen de los «uomini famosi» desde Petrarca¹³, nos explican suficientemente que esta imagen aparezca en los palacios, templos y universidades como ejemplo del hombre virtuoso¹⁴. La Emblemática, cultura visual y semántica que tomó gran fuerza en el siglo XVI y XVII, dispone

7 CHUECA GOITICA, F.: *Arquitectura siglo XVI*. En *Ars Hispaniae*, T. XI, p. 343. Al respecto se ha de indicar que nada se conoce sobre la autoría de tan singular palacio y de su portada. No obstante, el tratamiento de los grutescos denota ya la influencia de Diego de Siloe.

8 APRAIZ, M. A.: «La Casa Escoriaza-Esquivel de Vitoria», en B.S.A.A., Valladolid (1953), T. XIX.

9 HELLER, A.: *El hombre del Renacimiento*, Barcelona (1980), p. 282.

10 Esta valoración de la mujer se observa en los tratados de Moro como *Utopía*, en la formación de sus hijas, en las ideas de Erasmo en su *Coloquio del Sacerdote*, y también en Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana*. En estos textos predicán la formación de la mujer en la enseñanza al igual que el hombre.

11 SEBASTIÁN, S.: *Iconografía e Iconología de las artes en Aragón*, Zaragoza (1980).

12 ANGULO, D.: «La mitología en el arte español del Renacimiento», B.R.A., CXXX, Madrid (1952).

13 CHASTEL, A.: *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid (1982).

14 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La literatura en las artes...* «La Universidad como imagen de la psicomachia. La Universidad de Oñate como casa de la virtud triunfante...».



Lámina I. Palacio Escoriaza Esquibel. Vitoria.

con profusión esta figura mitológica con el sentido que vamos señalando¹⁵ y del que ya Alciato en su Emblema CXXXVII da cuenta.

Por otra parte, y gracias a este sentido de lucha por el bien a que remite Hércules, ya precisaba Vives:

*Ponían en casas antiguas a Hércules: aquél no dejaba pasar ni males ni malos*¹⁶.

Idea que ya presentaba Alberti en su tratado de arquitectura:

El hijo de Júpiter, Hércules fortísimo aquí habitaba. Ningún mal entre en esta casa (L. VIII, Cap. IV).

Pero la mitología, como estudia Buck, fue vista por el círculo cultural florentino en los tiempos de Ficino como un medio erudito para manifestar aspectos de orden doctrinal¹⁷. Wind nos indica que el Humanismo quiso revivir las ideas de San Pablo y San Agustín por las que todas las teologías eran convergentes siendo el cristianismo la culminación de la Revelación¹⁸. Por lo tanto, superando el nivel literal de la fábula clásica, como nos lo explica Garín¹⁹, se podrían establecer otras lecturas que fueran netamente convergentes con la fe.

Siguiendo estas ideas, la fábula clásica presenta, como es sabido, un claro componente doctrinal que se hace preciso conocer acudiendo a las fuentes de época. Así, las artes se convierten en netamente parlantes y profundamente semánticas, propósitos esenciales en los planteamientos de mecenas, patronos y mentores de la época del Humanismo.

15 Esencialmente la figura de Hércules aparece en la Emblemática política como relación al comportamiento del Príncipe. GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Los Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid (1987).

16 VIVES, L.: *Diálogos*, Ed. Madrid (1817), p. 159.

17 BUCK, A.: *Dei Rezeption der Antike in den romanischen literaturen der Renaissance*, Berlín (1976), p. 215.

18 WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona (1976), p. 30.

19 GARÍN, E.: *Medioevo y Renacimiento*, Madrid (1981), p. 216.



Lámina 2. Palacio Escoriaza Esquibel. Portada. Vitoria.

Sin duda, al hablar de Hércules en el siglo XVI español, se ha de recurrir a Enrique de Villena y sus *Doze trabajos de Hércules*. En esta obra, se nos habla de la lucha de Hércules contra el Cancerbero, también se narra que en esta acción participó Teseo, y que toda la leyenda se ha de entender con el propósito de reflejar la idea del Buen Ciudadano²⁰. Estas ideas no son ajenas al contexto cultural, Alberti proponía que el primer deber del individuo es ser Buen Ciudadano y deberá luchar por alcanzar la bondad

20 VILLENA, E.: *Los Doze trabajos de Hércules*, Ed. Madrid (1958), p. 49.

espiritual y no ser esclavo de sentidos y pasiones²¹. Ideas éstas que convergen netamente con las propuestas por Villena.

Sobre esta composición vemos un pequeño friso en el que aparecen querubes que luchan contra hidras a las que no dejan acudir a un vaso que ocupa el centro de la representación. La hidra ha sido asociada con lo maligno a la vez que el vaso fue entendido, como refiere Wind, como el recipiente adecuado para representar las virtudes²². Ya Vasari en su retrato a Lorenzo el Magnífico dispuso con esta idea el vaso al rodearlo con las letras: *Virtutum omnium vas*.

Ocupando el tímpano del remate se presenta una figura femenina que porta un espejo en su mano. Claramente asociamos esta imagen con la virtud de la prudencia, pues esta disposición se hizo común desde Giotto²³ y con tales características la difundieron otros artistas como Pollaiuolo o Pisano y también teóricos como Ripa.

Que se disponga la virtud de la prudencia sobre las demás no es en nada extraño por cuanto ya León Hebreo señalaba en sus *Diálogos de Amor*:

*La Prudencia es el hábito de los actos ágiles conforme a la razón, y consiste en la operación de las buenas costumbres, y en ésta se encuentran todas las demás virtudes que mediante la voluntad y los afectos voluntarios al amor y del deseo son obrados*²⁴.

La misma idea aparece en otros teóricos del siglo XVI y XVII, pues Bóvillo nos indica que la Prudencia es el principio de toda sabiduría. Saavedra no duda en señalar al respecto:

*Es la prudencia regla y medida de todas las virtudes, sin ella pasan a ser vicios. Por eso tiene su asiento en la mente y las demás en la voluntad, porque desde aquí preside a todas*²⁵.

Como remate del conjunto se dispone un gran cabezote con corona radiada y amplia barba. Tal figuración es la tradicional de Helios que con la misma factura se nos representa en el Palacio Conde Morata de Zaragoza²⁶. Por tanto es la figura de Helios, imagen del Sol que todo lo ve, la que preside este conjunto y se encuentra dentro de la vertical de la cabeza alada de la que hemos dado cuenta al hablar del primer friso.

Para llegar al sentido final del conjunto se ha de precisar, siguiendo a Batllori, que fue muy común entre los médicos del siglo XV y XVI el conocimiento y cultivo de la filosofía. Así, a la figura de Pereira o Servet se han de añadir otras de singular relevancia en el contexto cultural europeo del Humanismo como lo fueron Ficino o León Hebreo, quien se llamara Jehuda Abardanel y que a juicio de este autor fue el más grande filósofo judío del Renacimiento²⁷. Por otra parte, se ha de precisar que la asociación de los médicos a las corrientes filosóficas no es una novedad del Renacimiento, sino que esto se daba ya en la cultura árabe tal y como ha precisado Bernal²⁸.

Pero Batllori aún nos ofrece otros datos, nos cuenta que en lo esencial estos médicos-filósofos se adscribieron a una doctrina filosófica, concretamente el neoplatonismo. Sobre ellos nos dice:

*...constituyen una escuela ecléptica e independiente, con cierto aire de familia, que procede del impacto del pensamiento humanístico, predominantemente platónico, sobre la filosofía natural basada en la experiencia científica*²⁹.

Esto nos explica el contenido platónico que se presenta en esta portada. La imagen de Dios es referida mediante Helios por cuanto León Hebreo ya señalaba que:

21 Cfr. BLUNT, A.: *Teoría de las artes en Italia 1400-1600*, Madrid (1979), pp. 17 y 18.

22 WIND, E.: Ob. Cit., p. 276.

23 Tervarent, G. de: *Atribut et symboles de l'art prophane*, Ginebra (1958).

24 HEBREO, L.: *Diálogos de Amor*, Ed. Madrid (1915), p. 298.

25 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia (1985). Vemos la visión del espejo como elemento iconográfico en la representación de la prudencia.

26 SEBASTIÁN, S.: Ob. Cit.

27 BATLLORI, M.: *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona (1987), p. 45.

28 BERNAL, J.: *Historia Social de la Ciencia*, T.I., Barcelona (1979), p. 231.

29 BATLLORI, M.: Ob. Cit., p. 35.

El sol es simulacro o imagen corpórea de la incorpórea divinidad.

Idea que se fundamenta en Platón por cuanto el filósofo nos indicaba que el Sol es al mundo sensible como el entendimiento supremo o Dios lo es al inteligible (Rep. 510 a).

La erudición del doctor Escoriaza fue notable. Así lo comprobamos no ya con lo que aquí venimos detallando, también en su conocimiento de lo que fue la gran «moda» entre los intelectuales del siglo XV y XVI, me refiero al lenguaje de los jeroglíficos que fuera difundido tras el conocimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo en el ambiente cultural florentino³⁰.

Horapolo nos presenta en sus jeroglíficos la imagen del alma mediante la figura del pájaro, concretamente del halcón por cuanto el ave puede volar mirando al sol. Nos dice, por otra parte, que esta idea del alma se puede representar mediante la cabeza de hombre y las alas del pájaro³¹. Leemos en el comentario del egipcio:

Como representan «Alma»: Además el halcón se pone en lugar de «alma» por la interpretación de su nombre. Pues los egipcios llaman «baïeth» al halcón y este nombre dividido significa «alma» y «corazón»; pues «bai» es «alma» y «eth» es «corazón», y el corazón entre los egipcios es la envoltura del alma, de modo que la composición del nombre significa «alma que está en el corazón»...

Similar composición en base a la cabeza humana y alas del halcón queda representada en el palacio Pincio de Zuccaro como referencia a la idea del espíritu o alma humana.

La relación entre esta composición de la cabeza con alas y de Helios explica en forma platónica el mensaje del conjunto, y así lo entendemos tras la lectura de un texto de León Hebreo:

*Por los actos conocemos el grado del alma de un hombre y las almas de aquellos cuya virtud y actos se asemejan a los divinos, participan actualmente de la divinidad y son como rayos de ella*³².

Por lo tanto, es el alma, el espíritu de Fernán y de Victoria quienes siendo Buenos Ciudadanos, es decir, siguiendo la virtud, están situados bajo la vertical de Helios, bajo los rayos de la divinidad. No extraña, en consecuencia, que siguiendo una lectura fundamentada en los textos de época, podamos entender que bajo esta cabeza alada y en la filacteria que sostienen dos querubes alados, se quiera explicar:

Fernán y Victoria, Ciudadanos.

* * *

Como conclusión, hemos de destacar a Fernán López de Escoriaza no solamente como un importante Mecenas de las artes del siglo XVI, sino también como un célebre intelectual situado en el contexto platónico de la época y por lo mismo como un singular mentor que, siguiendo las líneas del Humanismo, supo componer un gran mensaje mediante imágenes semánticas de un notable valor iconográfico que tienen su fundamento en los tratados literarios y filosóficos del período cuya consulta debió ser familiar a tan insigne erudito como lo prueba el comentario que hemos realizado de tan señero palacio.

30 HOCHE, G. R.: *El Manierismo en el arte*, Madrid (1961), p. 75.

31 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Los Hieroglyphica de Horapollo*, Madrid (1991).

32 HEBREO, L.: *Ob. Cit.*, p. 296.

LA UNIVERSIDAD DE OÑATE. REFLEJO DEL SENTIR HUMANÍSTICO DE SU FUNDADOR RODRIGO MERCADO ZUAZOLA

Jesús María González de Zárate

I. MERCADO DE ZUAZOLA COMO INTELECTUAL DE SU TIEMPO

Una de las personalidades más señeras del País Vasco en el siglo XVI viene a ser Rodrigo Mercado, quien realizara la fundación de la Universidad de Oñate, conjunto monumental de primera magnitud que hasta la fecha ha pasado poco más o menos desapercibido¹.

Contemporáneo de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Juan Sebastián Elcano, Miguel López de Legazpi, Francisco de Vitoria y tantos otros ilustres vascos de la época², Rodrigo Mercado tras su primera formación en su villa natal, abandonará su tierra en busca de aventura y fortuna, consiguiendo importantes cargos y dignidades que nos permitirán entroncar su figura entre los más relevantes hombres de su tiempo.

En 1480 recibió las órdenes menores en la iglesia logroñesa de San Bartolomé de manos del obispo franciscano fray Juan de Quemada³. Más tarde proseguirá sus estudios en la ciudad de Lérida pero será en Salamanca donde se gradúa como bachiller en las disciplinas de derecho civil y canónico, consiguiendo su doctorado cuando ejercía el cargo de inquisidor de Valencia en el año 1499⁴.

Consejero del rey don Fernando el Católico, fue nombrado Virrey de Navarra y como los grandes prelados de su tiempo, se convirtió en gestor de negocios de estado más que en devoto de los asuntos eclesiásticos. Hacia el año 1506, según nos cuenta su biógrafo Lizarralde, tuvo la oportunidad de conocer Italia, permaneciendo en la ciudad de Nápoles durante unos tres años⁵. Fue en el país trasalpino donde se impregnó de un claro espíritu humanista que será determinante en su vida y en su mecenazgo artístico. Así, Ciriquiain asegura no existir en las tres provincias vascas un hijo del Renacimiento como el insigne personaje que nos ocupa. Por otra parte, Gómez Moreno continúa esta reflexión precisando que nuestro fundador fue un gran erudito, amigo de humanidades y ciencias, político, palatino, artista y mecenas generoso, es en sí un «verdadero florentino»⁶.

Desde el 12 de abril de 1510 ocupó el cargo de Prepósito de la Iglesia Valenciana⁷ y hacia 1511 lo vemos figurar como obispo de Mallorca, diócesis cuya administración llevará a efecto su hermano y secretario Sancho Sánchez. Su vida, en estrecha unión con los principales sucesos de su tiempo⁸, se presenta muy unida

1 La Universidad de Oñate desde la óptica artística no ha tenido la atención debida. Tras el estudio de Diego Angulo que sobre algunas imágenes realizara en 1954, no ha existido hasta la fecha un estudio más profundo sobre el tema.

2 CIRIQUIAIN, M.: «Don Rodrigo Mercado de Zuazola». B.R.S.B.A.P., IV., C.I., p. 109 (1948).

3 LIZARRALDE, J. A.: *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa (1930), p. 6.

4 *Ibidem.*, p. 8.

5 *Ibidem.*, p. 10. Para el autor, Mercado adquirió su fortuna en esta ciudad italiana, aspecto que pone en duda Iñaki Zumalde en su *Historia de Oñate* señalando a este respecto: «...inquisidor de Zaragoza donde parece que labró su fortuna y no en Italia según suponía el padre Lizarralde...por haberle hecho los RR.CC. donación de los bienes que confiscaron a un grupo de judíos que conspiraban contra ellos».

6 CIRIQUIAIN, M.: Ob. Cit., p. 107. GÓMEZ MORENO, M. E.: «El sepulcro de don Rodrigo Mercado en Oñate», en *Rev. Oñate* (1950), p. 40.

7 A.U.O. A.: 2.1.10.

8 ALZOLA, J. M.: «El centenario de la fundación de la Universidad de Oñate». En *Vida Vasca* (1948), pp. 102 a 104.

a las aficiones cortesanas que le tienen plenamente absorbido hasta el grado de descuidar sus funciones eclesiásticas. Ni siquiera las cartas premiosas que le envía su hermano explicándole la mala situación en que se encuentra la diócesis que administra, hacen mella en el prelado.

En 1519 fallece el obispo de Ávila, cargo que ocupa Rodrigo Mercado hasta la fecha de su muerte. Pero a pesar de encontrarse lejos de la corte, su vocación política vuelve a manifestarse, y las intrigas continúan con objeto de conseguir algún puesto junto a la corona⁹.

Ya en la madurez de su vida, el ilustre vasco, es nombrado en 1525 presidente de la Real Chancillería de Granada, ciudad de gran arraigo humanista y de carácter real. Los últimos años de su existencia parece que discurren junto a la corte en Valladolid, sus cartas fechadas en la ciudad del Pisuerga lo ponen de manifiesto. Su muerte, acaecida el 29 de enero de 1548 en Valladolid, puso fin a la vida de este insigne mentor cuyos restos reposan en la iglesia de San Miguel de Oñate en una sencilla arca donde reza como única inscripción la fecha de su fallecimiento.

Es en ésta última etapa de su vida cuando hacia 1540 realiza la fundación de la Universidad del Sancti Spiritus en Oñate, centro concebido como lugar para el estudio y la formación de los avecindados tanto en Oñate como en el resto de las provincias vascas. Sabido es que Mercado nunca llegó a conocer su fundación a pesar de señalar por carta, tanto al concejo como a su hermano, el deseo de supervisar las magnas obras que allí se estaban realizando.

En conclusión, hemos de entender a nuestro protagonista como un personaje que disfrutó en vida de un lugar privilegiado tanto en la política, donde consideramos que se encontraba su verdadera vocación, como en los ambientes eclesiásticos, entre los que no dudamos se abrió paso para ocupar puestos de responsabilidad merced a su gran capacidad intelectual. Será Rodrigo Mercado de Zuazola un prototipo de prelado renacentista, hombre de preocupaciones tanto seculares como eclesiásticas, activo, intransigente, instruido y devoto de la cultura tal y como lo prueba su amplia biblioteca de la que posteriormente daremos cuenta. Confidente y amigo del cardenal Cisneros¹⁰, se codeó con los grandes de España. Como consejero de los reyes se encuentra en todo momento relacionado con la Corte y en contacto con lo más florido del arte de la época¹¹, por lo que sin duda alguna, las innovaciones italianas en lo referente al nuevo espíritu artístico no pasaron inadvertidas a sus ojos. Es en definitiva un amante de la pompa y promotor de obras públicas cuyo reflejo plástico se visualiza en el mausoleo-cenotafio que mandará realizar a Diego de Siloe y en la fachada, retablo y claustro de la universidad.

II. EL LEGADO CULTURAL DE RODRIGO MERCADO: SU BIBLIOTECA

Una idea del talante humanista de este insigne mentor la observamos en la iconografía del magno mausoleo que realizara Diego de Siloe como exaltación a su persona¹². Ya el epitafio latino nos da una idea de su carácter humanista, en él se dan cita tanto el sentido de lo profano como el culto tan característico del Renacimiento hacia la individualidad, se nos habla de la fama terrena, expresada mediante las diferentes titulaciones de Rodrigo Mercado, recordando en consecuencia, la idea de Petrarca en sus *Triunfos* por cuanto es la fama la que trasciende a la propia muerte. Por otra parte, el léxico empleado así como las descripciones a que nos remite dan cuenta de lo que llevamos dicho:

*Rodrigo, doctor magno en ambos derechos
mandó construir
en marmól pario este nítido mausoleo.
El mismo, prelado de Ávila, construyó este*

9 *Ibíd.*, p. 103.

10 LATERANSE: «En torno a la Universidad de Oñate». Rev. Oñate (1950), p. 57.

11 CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del Siglo XVI*, En *Ars hispaniae*, Vol. XI, pp. 343 a 348.

12 Manuel Gómez Moreno, en su obra *Águilas del Renacimiento español*, atribuye el mencionado mausoleo a la mano de Diego de Siloe, pues tanto el material procedente de Almería como la coincidencia en Granada de Mercado y Siloe, así como la firma plástica del maestro burgalés, son datos suficientes para esta atribución que, desmienten la tradicional asociación de esta obra con Pierres Picart según Lizarralde.

*claustro
 y hermosa capilla, siendo presidente de la
 gran ciudad (se refiere a la Chancillería de Granada).
 Como los montes se decoran con plácidas
 violetas
 y por su puro hálito se levanten los muertos
 miembros.
 Así estos templos surgen por obra suprema
 y llevan a su autor sobre los astros.
 A quien engendró el honorable Ochoa
 Mercado,
 con su esposa Zazola, los cuales habitaron
 este lugar¹³.*

No nos extraña que un hombre de este espíritu humanista poseyera, como es común entre los intelectuales de la época¹⁴, una biblioteca en la que se darán cita importantes tratados sobre hagiografía, leyes, mitología y un largo número de temas de los que seguidamente vamos a dar cuenta.

Sabemos por Lizarralde que Mercado, cuatro días antes de su óbito, declara en su testamento a la Universidad de Oñate como heredera universal de sus bienes, entre los que figuran una amplia biblioteca que supone el legado cultural de nuestro mentor a la Universidad¹⁵.

Esta biblioteca está en clara consonancia con el saber de la época y los estudios que se realizaban en las universidades, los cuales, por lo general respondían a las conocidas artes liberales, aunque cada universidad tendía a especializarse en materias determinadas¹⁶. Jhon Bernal nos cuenta que el plan de estudios se determinaba sobre la base de las siete artes liberales, sumario excesivamente simplificado del saber clásico, las tres primeras —el trivium— eran la gramática, retórica y la lógica y se dirigían a enseñar al alumno a hablar y escribir rectamente —naturalmente en latín—. A continuación venía el cuadrivium, integrado por la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Sólo después de esto se podía estudiar Filosofía y Teología¹⁷.

Tras la enumeración de alguno de estos tratados podemos entender que la figura del ilustre vasco se puede parangonar con los intelectuales y Humanistas de primera fila en su tiempo. Por otra parte, la importancia del estudio de esta biblioteca es fundamental a la hora de intentar abordar la comprensión iconográfica de la numerosa imaginaria que puebla la singular fachada de la universidad de Oñate.

En los archivos de la Universidad y en inventario realizado en torno a la donación dada por nuestro fundador figuran más de dos centenares de libros que pertenecían a su biblioteca particular. En el presente artículo no vamos a enumerar todos ellos, tan sólo algunos que por su importancia y significación entre los eruditos de la época, tal y como destacan Reynolds y Wilson o Eugenio Garín¹⁸ merecen consignarse. Estos tratados los unificaremos en diferentes apartados para que su comentario sea más esclarecedor:

CLÁSICOS:

- Horacio, comentado en pergamino.
- Valerio Máximo en pergamino.
- Macrobio en pergamino, un cuerpo.
- Epístolas de Cicerón, en pergamino un cuerpo.

13 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La literatura en las artes. Iconografía e Iconología en las artes del País Vasco*. San Sebastián (1987). En el capítulo X se estudia la iconografía de este Mausoleo que desde su primer análisis por María Elena Gómez Moreno en 1954, había estado poco menos que olvidado.

14 CHECA, F., CARRETE, J. y BOZAL, V.: *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. En Summa Artis, Madrid (1987), p. 18.

15 LIZARRALDE, J. A.: Ob. Cit., p. 110.

16 GARÍN, E.: *La educación en Europa 1400-1600*, Madrid (1987), p. 56.

17 BERNAL, J.: *Historia Social de la ciencia*, T.I., Barcelona (1979), p. 248.

18 REYNOLDS, L. y WILSON, N.: *Copistas y Filólogos*, Madrid (1986), GARÍN, E.: Ob. Cit. Estos autores recogen los tratados tanto clásicos como de la época que se difundieron en el Renacimiento y de los que Mercado poseían gran parte.

- Un Quintiliano con comentario en tablas.
- Un Quintiliano en pergamino.
- Plutarco en griego, ciertas obras en pergamino.
- Epístolas de Plinio en papelón.
- Oficios de Cicerón en papelón.
- Cicerón, *De Oratore* en pergamino.
- Lactancio en pergamino.
- Ovidio, *Metamorfosis*, un cuerpo en tablas.
- Suetonio comentado en pergamino.
- Juvenal en pergamino con comentario.

Sabido es que para la formación de los alumnos en las universidades se seguían los textos de los clásicos, generalmente para el estudio de la dialéctica o lógica, gramática y retórica. Garín nos dice que los más destacados entre los clásicos eran los tratados de Cicerón y Quintiliano y de cómo la formación en estas disciplinas constituía un recurso imprescindible para el posterior estudio de la filosofía¹⁹. Destaca también la obra de Suetonio que tuvo tanta difusión a partir del siglo XV en Italia y que posteriormente fuera ilustrada por artistas como Tempesta y Stradanus.

TEOLOGÍA Y FILOSOFÍA

- Las partes de Santo Tomás en cuatro volúmenes.
- Agustín, *De Civitate Dei*, en pergamino.
- Epístolas de San Jerónimo en pergamino.
- Aristóteles, de Filosofía en pergamino.
- Ópera, Platón en pergamino.
- Las Éticas de Aristóteles un cuerpo.
- Directorio de la fe en papelón.
- De términos de Teología en pergamino.
- Nuevo Testamento en griego.
- Tabla de Honcala sobre San Jerónimo en tablas de madera.
- Sthefanus Aqueus, sobre filosofía natural histórica en pergamino.

Para los hombres del Renacimiento, como insiste Garín, fueron Platón y Aristóteles los pensadores antiguos que con más relevancia se siguieron. Por otra parte, los estudios en época bajomedieval daban notable importancia a la Teología. En el Humanismo, esta ciencia pierde fuerza en favor de los «*studia humanitatis*» pero tras la Reforma, es la Teología, la ciencia más notable a destacar entre los estudios universitarios. Concretamente en la universidad de Oñate, como rezan sus Constituciones, es la ciencia superior seguida de la Filosofía²⁰.

MITOLOGÍA

- Veintitrés cuerpos del buen Tostado en Madera.
- Genealogía de Juan Boccaccio en tablas.
- Paradoja de Alciato en Pergamino.

Ya comentamos en el primero de los apartados la existencia de Ovidio y sus *Metamorfosis* en esta biblioteca. Mercado, como intelectual de su tiempo dispone de tratados en los que la mitología se convierte en

¹⁹ GARÍN, E.: Ob. Cit., p. 56.

²⁰ A.U.O., I, III, A., IV, LXXV, 20-29 fol.

la expresión erudita de contenidos doctrinales conforme a la fe cristiana, así lo explica Buck analizando el círculo de intelectuales que comandados por Ficino formó la academia Careggi de Florencia²¹.

Una de las primeras obras en las que se ofrece la mitología conforme a un sentido doctrinal es la de Juan Boccaccio y sin duda el primer tratado que se realiza en España conforme a este sentir es el de Tostado que publicara tras su muerte el cardenal Cisneros. Estas obras son de clara importancia a la hora de comprender el mensaje profundo que oculto bajo fábulas clásicas se nos ofrece en la fachada de la Universidad.

ASTRONOMÍA

- Pholomeo en papelón.
- Sferea mundi et teorica planeta, un volumen en pergamino.
- Introducción a la cosmografía en pergamino.
- Elucidatio astrolabii en papelón.
- Astrologiae praedictiones en pergamino.
- Cronica mundi, un cuerpo en tablas.
- Junto a los libros también deja en testamento:
- Un astrolabio de metal con su caja de cuero.
- Una esfera de metal también en su caja de cuero.
- Un globo de metal con su pie y caja de cuero.
- Dos mapas, uno de papel aferrado en lienzo y otro de pergamino con su palo y funda.

La astronomía era considerada como arte liberal. En los siglos XV y XVI, como en la baja edad Media, esta ciencia tuvo gran importancia por cuanto era de común creencia entre la intelectualidad el determinismo a que el hombre estaba sujeto por los astros. Así lo comprobamos en el programa pictórico de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, cuyos temas están en relación con la obra de Higinius y en los tratados de León Hebreo o de Ficino, cuyos textos dan sobrada prueba de lo dicho tal y como recoge magistralmente Frances Yates²².

TRATADISTAS DE LA ÉPOCA

- Lingua Erasmi en papelón.
- Catálogo sobre las obras de Erasmo en pergamino.
- Erasmo de Libre Albedrío en papelón.
- Lorenzo Valla en pergamino.
- Juan Pico de la Mirándola, un cuerpo en pergamino.
- Francisco Pico de la Mirándola, su sobrino, otro cuerpo en pergamino.
- Bulla contra los errores de Martín Lutero en pergamino.

Sabido es que Erasmo fue el intelectual más señero de cuantos se dieron cita en el siglo XVI. Para Garín, Erasmo viene a ser el símbolo de la más alta conciencia humanística²³. Sus tratados se difundieron por todo el continente y su impronta en España ya ha sido estudiada por Batallion y Abellán. Por otra parte, los tratados de Valla constituyen una clara introducción al estudio de la antigüedad en su variante de la gramática, el léxico y la historia²⁴. De clara importancia se presentan los tratados de Pico de la Mirándola, filósofo neoplatónico contemporáneo a Ficino y de quien entendemos que tras su ideología se encuentran las claves para la lectura del programa en la fachada universitaria²⁵. Mercado se hace eco de la problemática de su tiempo con estas obras, a la vez que no olvida, como hombre de Iglesia, la huella de la Reforma.

21 BUCK, A.: *Die Rezeption Antike in den Romanischen literaturen der Renaissance*, Berlín (1976), p. 215.

22 YATES, F.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona (1983).

23 GARÍN, E.: Ob. Cit., p. 173.

24 Ibídem., p. 12.

25 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M.: *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate* (en prensa).

TRATADOS SOBRE LA VIRTUD DE LA CASTIDAD

- De Conceptione beatae Mariae Virginis en pergamino.
- Filipo Franco, sobre el sexto en papelón.
- Dominico, sobre el sexto en papelón.
- Martino, sobre el sexto en papelón.
- Juan Andrés, sobre el sexto en pergamino.

Un tratamiento especial merece el comentario en torno a la virtud de la castidad que siendo común en la mentalidad de la época²⁶, se manifiesta de manera especial en nuestro fundador, pues sus libros vienen a corroborar la idea central del programa iconográfico de la fachada por cuanto en ésta se pone de relieve mediante las figuras del basamento y la imaginería una exaltación a esta virtud. Además, ya es conocido el deseo de Mercado de que en la imaginería se representaran figuras de Santas vírgenes²⁷ y el deseo explícito de hacer guardar el voto de castidad a cuantos maestros ejercían su docencia en este centro. También, y dentro de esta concepción, destaca el tema de la Inmaculada, figura que aparece en la fachada y que nos remite a esta virtud. Por otra parte, la Universidad, que se parangonaba en derechos y privilegios con otras universidades de la época, participaba del juramento inmaculista al igual que París, Oxford...²⁸.

LEYES

- Decisiones de Rota en pergamino.
- Fuero de Rota en papelón.
- Forus Novus en papelón.
- Las Partidas en tres cuerpos en pergamino.
- Constituciones imperiales en papelón.
- Constituciones de Cataluña.
- Las Leyes de Toro con glosa de Castillo.
- Fuero de Aragón en pergamino.
- Constituciones Sicilianas en pergamino.
- Sinodales de Jaén.
- Leyes de Madrid.
- Liber inquisitionis.
- Constituciones de Salamanca y Tarragona en pergamino.
- Los Pandectas.

Hemos visto a nuestro insigne mentor como hombre formado en humanidades, cultura clásica y en lo eclesiástico. No podía faltar este aspecto de las leyes habida cuenta de que ocupó cargos de relevancia como Virrey de Navarra, inquisidor del reino de Valencia, presidente de la Real Chancillería de Granada y consejero de los RR.CC. Sus estudios en ambos derechos se ven plasmados de forma evidente en esta relación que hemos presentado.

Tras la presentación de algunos tratados que configuran este legado cultural de Mercado a la Universidad, podemos entender a nuestro fundador como un gran Humanista. Como un sabio a la manera que Garín describe a estos eruditos del siglo XV y XVI, pues aunque no escribieran importantes libros para la posteridad, eran hombres asiduos a la lectura y el estudio. La biblioteca de Mercado no solamente nos define a un Humanista, es algo más, nos permite conocer la personalidad de este ilustre vasco y, lo que es más importante, desvelar el singular programa iconográfico de su gran fundación como lo es la Universidad de Oñate. Tan sólo

26 CHASTEL, A. y KLEIN, R.: *El Humanismo*, Barcelona (1972), p. 14.

27 En el contrato con Pierres Picart para la realización de los pilastrones realizado en Valladolid, Mercado insiste en esta idea. A.U.O., A, 3, 1, 2. Esta misma idea de exaltación a la castidad la observamos en los medallones del claustro. GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: «La Universidad de Oñate como casa de la virtud. Estudio Iconográfico». En Homenaje a Luis Michelena, Vitoria (1985).

28 RUIZ DE AEL, M. J.: «La Universidad de Oñate y la imagen de la Inmaculada». En *Kultura* XI.

si tomamos como punto de arranque su biblioteca estaremos en disposición de conocer el mensaje último para el que fue creada la Universidad, aspecto que seguidamente vamos a considerar.

III. EL LEGADO ARTÍSTICO E IDEOLÓGICO: La Universidad

Rodrigo Mercado Zuazola, al igual que otros ilustres eclesiásticos de la época como los Mendoza, Fonseca y Cisneros, se presenta como insigne fundador y mecenas del saber. Elena Gómez Moreno nos dice:

*Quiso hacer de su villa natal un centro de cultura y arte que proclamase para la posteridad la gloria del fundador*²⁹.

Y con esta intencionalidad, en carta fechada el 24 de septiembre de 1534 comunica al Concejo de Oñate su resolución de levantar una Universidad para la formación de los naturales de Oñate y de «esa tierra vasca».

*Considerando que los medios con los que Dios Nuestro Señor nos ha traído a costumbre de tanta dignidad y honra, han sido y son las letras a que nos hemos dado todo el tiempo de nuestra vida, y la realidad y fidelidad con las que hemos servido a nuestros reyes y señores naturales, hame parecido que la cosa de donde más provecho resultaría sería dar forma como en esta villa, hubiese ejercicio de letras, porque considerada la habilidad de los naturales desa tierra, con la ayuda de Nuestro Señor Dios tengo por muy cierto, que con buenos principios se harían muchos y muy señalados letrados que servirán a Dios y honrarán mucho a su patria. Y que con estos aspectos en mi testamento e ultima voluntad tengo ordenado que en esta villa se haga un Colegio en que haya maestros y estudiantes que sean naturales desa villa y de toda tierra vascongada adonde se lea Gramática, Artes y Canones y haya ejercicio de letras*³⁰.

Entre los años 1534 al 1540 en que Paulo III otorga la bula fundacional «Cum Attendi», apenas se comienzan las obras de construcción, pues éstas se hacen patentes hacia 1542, iniciándose la labor docente hacia 1548, produciéndose el funcionamiento normalizado de la vida académica en 1552. A partir de esta fecha y hasta la actualidad muy distintas serán las funciones que ocupe tan señero edificio³¹.

Domingo de Guerra cumplirá las funciones de maestro de obras en la Universidad³². En un primer estadio se levantó la portada central, atribuida por algunos estudiosos como Eugenio Llaguno y María Elena Gómez Moreno a Pierres Picart³³. Posteriormente y como precisa Chueca Goitia, debido a la pobreza ornamental del conjunto, Mercado contrató con Pierres Picart la labra de los cuatro pilastrones que dan carácter y monumentalidad al edificio y a los que nos hemos referido.

La huella estilística de la fachada universitaria debe mucho al Mausoleo que veinte años antes realizara Siloe. Sin duda, esta obra del genial escultor burgalés supuso una auténtica escuela en la que no solamente se formaron los escultores de la Universidad, sino que también sus motivos ornamentales se irradiaron por todo el País Vasco.

Pero lo verdaderamente importante de la fachada universitaria es la riqueza que se presenta en su programa iconográfico. Hasta la fecha éste ha estado sin analizar en su totalidad, tan sólo pequeños estudios hacían referencia a Oñate para respaldar otras investigaciones, esencialmente referidas a la mitología³⁴. No obstante, estudiosos e intelectuales ya vieron que tras estas imágenes se escondían importantes significados, y que la imagen no era sino un recurso erudito y característico del Renacimiento, para transmitir contenidos de orden ideológico. Así, Lizarralde señala:

29 GÓMEZ MORENO, E.: «El sepulcro de don Rodrigo Mercado en Oñate». En Oñate (1950), p. 40.

30 A.U.O., A.3.1.1.4.6.

31 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate* (en prensa).

32 Junto a Domingo de Guerra colaboran otros artesanos como Juan Picart, Guillaume de París, Felipe de Bigarny y Pierres Picart.

33 LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid (1829). T. II, p. 20.

GÓMEZ MORENO, M. E.: Ob. Cit.

34 En este sentido lo han presentado Diego Angulo, Rosa López Torrijos o Santiago Sebastián.

*En ella, se contiene un pensamiento arcano de profunda significación teológica...el frontis debe contener los más íntimos fervores y los más ardientes anhelos del fundador*³⁵.

También Zubieta precisaba al respecto:

*No hay duda de que en él se encarna un ideal claro y noble de su preclaro fundador*³⁶.

Y el cronista de la villa, Iñaki Zumalde, nos dice en este sentido que la Universidad:

*Es el reflejo plástico e intelectual del espíritu renacentista del Obispo*³⁷.

En el presente estudio no es nuestro propósito hacer un examen pormenorizado de cada una de las imágenes que nos encontramos en el frontis del edificio universitario, pues este trabajo ha quedado realizado en nuestro estudio *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Ahora queremos presentar una síntesis iconológica de este erudito programa que, sin duda, se puede parangonar a otros de la época como el de Salamanca. Deseamos establecer una relación entre el pensamiento del fundador, su biblioteca y la visión plástica que de todo ello resulta en la Universidad.

Así, el basamento del edificio queda ocupado por catorce escenas en su mayoría mitológicas que tienen como constante la lucha y en las que aparecen héroes de la antigüedad como Hércules o Perseo. No es extraño encontrarnos los trabajos de Hércules con marcada profusión, pues desde la antigüedad, este héroe se presenta como modelo de los «uomini famosi», de los hombres triunfadores en la virtud. Con esta idea lo apreciamos en otros conjuntos palaciegos, templos y universidades.

No entramos a considerar cada escena en particular, lo que nos interesa es destacar el carácter semántico de este conjunto en el que florece la idea de psicomaquia. Consideramos que el sentido último de estas escenas analizado en función de la literatura mitológica de la época, como la obra citada de Boccaccio o la de Enrique de Villena, nos ofrece mediante el héroe del Peloponeso una lectura moralizante por la que la representación trasciende a su mero sentido epidérmico y nos propone valores de orden doctrinal conformes a la idea fundacional de Mercado. En este sentido hemos de destacar la fábula de Hércules y Neso que hasta la fecha se entendía como el enfrentamiento entre el héroe y Aqueloo. Aquí se nos habla de la victoria sobre la lujuria y el consiguiente triunfo de la castidad, pensamiento que, como hemos observado al hablar de la biblioteca, fue determinante en nuestro protagonista. Por otra parte, a esta misma idea nos remiten otras representaciones del basamento como la de Hércules contra la hidra o la de Hércules contra Anteo, ésta última fábula a juicio de Villena en sus *Doze trabajos de Hércules*, amonesta al colegial de que ha de triunfar en la castidad.

Esta lectura del mito con un sentido doctrinal cristiano ya se observa desde la Edad Media, aunque se destaca en el Renacimiento por cuanto ya Ficino, siguiendo a San Agustín y San Pablo, precisaba que todas las teologías son convergentes y que el mito, traducido alegóricamente, comportaba valores conformes a la fe³⁸. Así Buck nos explica cómo el mito fue entendido como un lenguaje erudito propio de los Humanistas para comunicar aspectos propios de la moral cristiana.

Como es característico, el tema hagiográfico se dispone sobre la fábula pagana. En este sentido observamos cómo en la portada central se nos representan a San Jerónimo y San Agustín, haciendo referencia sin duda a los estudios superiores de Teología y Filosofía que se impartían en dicha Universidad. Por otra parte no es extraño ver a estos dos santos asociados por cuanto el primero, a juicio de Erasmo, era el único que merecía el título de teólogo, y el segundo fue el gran filósofo que adaptó el pensamiento platónico al cristianismo. Esta unión de ambos santos la vemos, entre otras representaciones, en una de las pinturas que de Sánchez Coello se guardan en El Escorial. Tal relación Teología y Filosofía aparece refrendada por la existencia de dos imágenes de Santas como lo son Santa Bárbara, patrona de la Teología, y Santa Catalina de Alejandría que lo es de la Filosofía. No podemos olvidar que en la biblioteca del insigne mentor son muchos los tratados que hacen

35 LIZARRALDE, J. A.: Ob. Cit., p. 91.

36 ZUBIETA, P.: «Oñate y su Universidad». En Vida Vasca (1945).

37 ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*, p. 610.

38 WIND, E.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona (1972), p. 30.

relación a la Teología y Filosofía, y más concretamente a la vida y obra tanto de San Jerónimo como de San Agustín.

Muchos han sido los equívocos que se han dado a la hora de identificar correctamente la imagería que puebla esta fachada en la que abundan las representaciones de Santas. Así, se han confundido figuras que siendo alegorías manifiestas de las virtudes se han interpretado como Santas de devoción particular. En el conjunto aparecen las siete virtudes, las cuatro cardinales y las tres teologales, cada una de ellas acompañadas de sus atributos respectivos.

El sentido último de la fachada lo hemos de comprender en función de lo que llevamos dicho. Así, el basamento es un canto a la castidad en el sentido petrarquista por cuanto esta virtud aparece victoriosa ante el amor. Pero observamos que esta relación entre las ciencias de la Teología y Filosofía con las virtudes no se dispone por capricho. Pico de la Mirándola, en sus tesis, obra que disponía Mercado, nos dice:

...el hombre es un microcosmos, un nudo o nexo del universo que puede ser superior a los ángeles e inferior a los demonios, y ha de preocuparse sobre todo, por subir hasta Dios por una vía cuádruple que, partiendo de la conducta moral (basamento y las virtudes) llega por el conocimiento de la Teología y la Filosofía a la unión e identificación mística del alma con la divinidad³⁹.

En la fachada, Dios Padre, inserto en un tondo, corona el conjunto. Sin duda, es el saber de las ciencias más elevadas y el comportamiento dentro del bien en las acciones humanas, lo que comporta la verdadera ciencia en el estudiante, perdida tras la caída del hombre en el pecado tal y como se nos presenta mediante las figuras de Adán y Eva.

Este programa, fundamentado en Pico de la Mirándola, no es algo novedoso, similar idea podemos observar en las Estancias Vaticanas, concretamente en la de la Signatura que en 1508 decorara Rafael. El historiador del arte Freedberg, en el análisis que realiza sobre este conjunto nos dice:

La Teología y la Filosofía, han sido situadas en extremos opuestos de la habitación, pero no como contrarios irreconciliables, sino como según lo veían los humanistas clasicistas: vías complementarias hacia la verdad; la una a través de la fe y la revelación espiritual, otra a través de la razón y la observación⁴⁰.

Completando este programa tan intelectual, aparecen otras imágenes como la Inmaculada, Santas Mártires y otras como Apolonia, Dorotea y Úrsula que nos remiten a la idea de castidad y potencian sin duda el sentido que referente a esta virtud se ha manifestado en el basamento. Aspecto que como estudia Forssman no pasa desapercibido en los capiteles ya que para los tratadistas de Humanismo, el corintio hace relación explícita a la idea de virginidad⁴¹.

* * *

Tras esta exposición podemos aproximarnos a la gran personalidad intelectual que supuso para su época Rodrigo Mercado Zuazola. Eclesiástico, hombre de estado y erudito, configuran alguna de sus características por las que se le puede parangonar a otras figuras de su tiempo que hoy en día gozan de mayor renombre.

Al igual que los grandes mecenas de su tiempo, Mercado supo donar a su tierra de un singular centro universitario que a la vez se convierte en el conjunto artístico más señero del Renacimiento en el País Vasco. Resulta llamativo que esta obra no haya gozado de la atención que merece entre los historiadores. Nosotros, hemos querido presentar en este breve espacio, la imagen de un insigne mecenas que procuró el bien cultural en su tierra y que supo plasmar plásticamente todo un programa erudito parangonable a los más señeros de su tiempo.

39 Cfr. CANTIMORI, D.: *Humanismo y religiones en el Renacimiento*, Barcelona (1984), p. 156.

40 FREEDBERG, S. J.: *La pintura en Italia de 1500-1600*, Madrid (1983), p. 53.

41 FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico y Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao (1983), p. 56.

DON FERNANDO DE LOAZES Y EL COLEGIO DE SANTO DOMINGO DE ORIHUELA

Fernando Marías y Agustín Bustamante

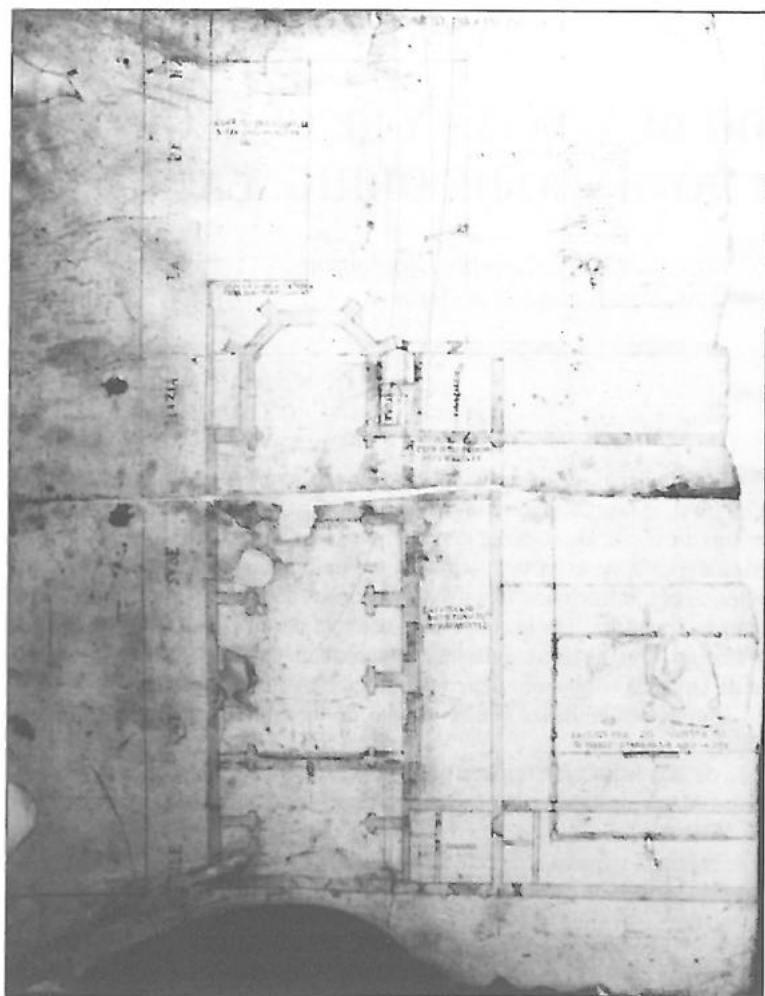
Universidad Autónoma de Madrid

El estudio de patronos, promotores, fundadores, clientes y, en casos excepcionales, mecenas de las obras de arte no debería convertirse en un fin en sí mismo, sino en un medio para la interpretación más cabal y más rigurosamente histórica de los objetos artísticos. De seguirse la primera opción, utilizaríamos la obra de arte como mera expresión del gusto de un cliente; de tomarse la segunda, nos enfrentaríamos con la posibilidad, más fructífera, de explicar las motivaciones, intenciones, objetivos y funciones de una obra a partir de las de su promotor e, incluso, de facilitar la reconstrucción histórica más correcta de un proceso constructivo y artístico, como el que vamos a analizar. Por lo tanto, quisiéramos contribuir con este trabajo sobre don Fernando de Loazes y el colegio de Orihuela —binomio tópico de mecenazgo en nuestra historiografía del Renacimiento— a demostrar las diversas posibilidades que el estudio de un edificio, en relación con su patrono, puede brindar al historiador.

Como es bien sabido¹, el origen de la construcción oriolana se remonta a la instalación de los dominicos, en 1468, en la ermita de San Pedro Mártir de Mathet, en las proximidades de la ciudad, y a su posterior traslado al interior de la misma en 1510, tras los sucesos milagrosos producidos por una epidemia de peste, lo que justificó la nueva dedicación de la ermita y futuro complejo dominico a Nuestra Señora del Socorro y San José. Dos años después, Fernando del Católico otorgó cédulas reales aprobando la fundación, que alcanzaría

1 Sobre el colegio de Orihuela la bibliografía básica es MARTÍNEZ PATERNA, F.: *Historia de la ciudad de Orihuela y de sus pueblos orietanos*, Orihuela, 1632; GISBERT y BALLESTEROS, E.: *Historia de Orihuela*, 3 vols., Orihuela, 1901-3; GARCÍA SORIANO, J.: *El colegio de predicadores y la universidad de Orihuela*, Murcia 1918; TORMO, E.: *Levante*, Madrid, 1923, pp. 303-5; NAVARRO MALLEBRERA, R.: «Arquitectura barroca en el Reino de Valencia: la Gobernación de Orihuela», *Tesis doctoral inédita*, Universidad Complutense de Madrid, 1976; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: en *Tierras de España*, Murcia, Madrid, 1976; *Privilegios de la Universidad de Orihuela*, Alicante, 1977; VILAR, J. B.: *Orihuela, una ciudad valenciana en la España moderna. Historia de la ciudad y obispado de Orihuela*, Murcia, 1981; MARTÍNEZ GOMÍS, M.: «Aportación al estudio de la financiación y rentas de una Universidad Menor: Orihuela, siglos XVII y XVIII», *Mayáns y la Ilustración*, Valencia, 1981, II, pp. 429-66; BENITO, F. y BERCHEZ, J.: *Presència del Renaixement a València (Arquitectura i Pintura)*, Valencia, 1982; NAVARRO, R. y VIDAL, I.: en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, I, Valencia, 1983, pp. 672-76; SÁNCHEZ PORTAS, J.: «El colegio de Santo Domingo de Orihuela (I). (Trazas, portada y claustro de la Universidad)», *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985, pp. 47-53 y «Agustín Bernardino, arquitecto francés en el obispado de Orihuela (1600-1620)», *Archivo de Arte Valenciano*, LXVII, 1986, pp. 23-26; MARTÍNEZ GOMÍS, J.: *La Universidad de Orihuela, 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, 2 vols., Alicante, 1987; BENITO, F. y BERCHEZ, J.: «Presencia del Renacimiento en la arquitectura valenciana, 1500-1570», en *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1987, III, pp. 140-43; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*, Madrid, 1987, pp. 159-65 y *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, 1987, pp. 514-34. La importancia del colegio hace que éste aparezca citado en todas las obras generales sobre la arquitectura española de los siglos XVI y XVII; la complejidad de su historia y las variaciones que se dan en sus atribuciones ha creado tal cúmulo de confusiones cuyo exponente más reciente son las páginas a él dedicadas por CERVERA VERA, L.: *Arquitectura renacentista, Historia de la Arquitectura Española*, 3, Zaragoza, 1986, pp. 1073-75, donde se atribuye a Juan de Anglés el colegio a excepción de sus dos patios, atribuidos a Agustín Bernaldino.

Los límites de esta comunicación y la enorme cantidad de datos documentales hasta ahora publicados nos eximirán de reiterar las citas bibliográficas reseñadas a la hora de justificar tales noticias. Sólo se presentarán, por lo tanto, aquellas que son inéditas.



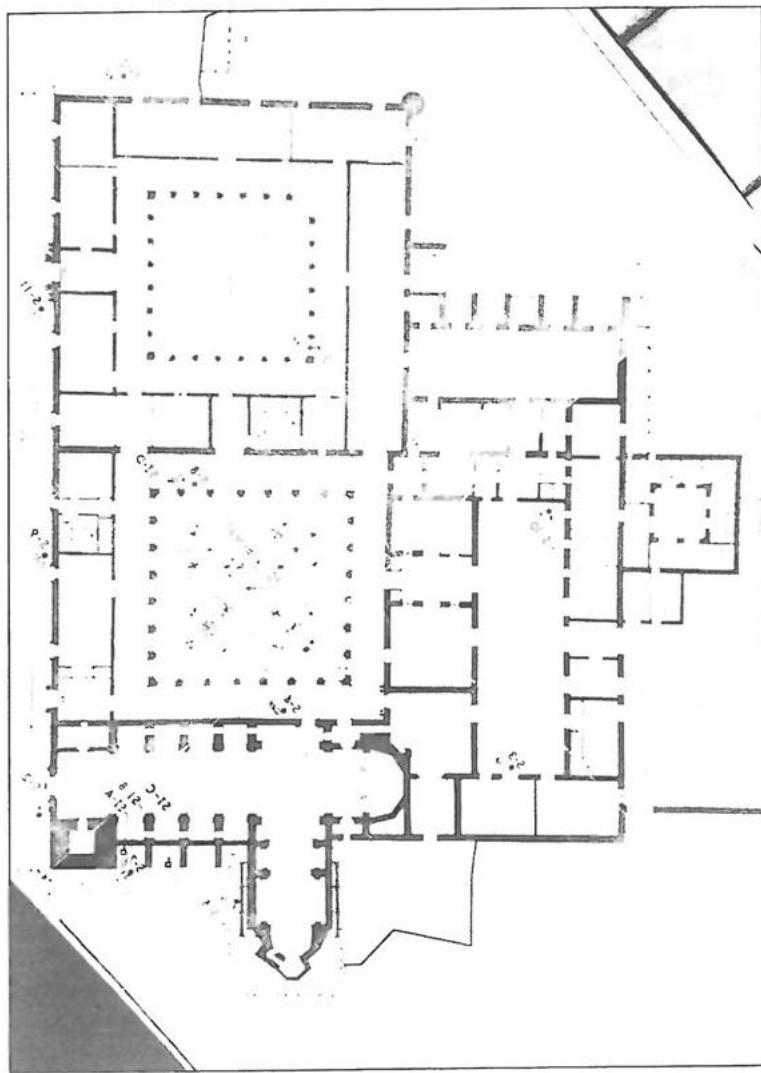
en 1536 el rango de priorato. Hacia 1520, se comenzó a sustituir el viejo eremitorio por una iglesia conventual, de mayores dimensiones pero modestísima fábrica, con amplia nave de tapiería y ladrillo, techumbre de madera y cabecera abovedada, cuya obra dirigió el maestro de cantería Guillén Comi hasta 1541, aunque su capilla mayor se hubiera consagrado en 1527. Modestia arquitectónica y ritmo lento en la construcción.

En 1547 apareció, sin embargo, en escena don Fernando de Loazes (c. 1498-1568), oriolano de nación y a la sazón obispo de Lérida. El 13 de septiembre, Loazes suscribió un documento por el cual fundaba en el monasterio un colegio para veinte estudiantes, lo convertía en su futuro heredero y donaba 5.000 escudos a cambio de que le cedieran la capilla mayor de la iglesia; el propósito del prelado era entonces reconstruir la cabecera como capilla funeraria, donde levantaría su sepultura. Una segunda inyección mo-

netaria se produjo el 13 de abril de 1549, entregándose 1.900 escudos para los citados objetivos. Esta bonanza económica permitió a los frailes dirigir sus fondos a la mejora del edificio conventual. En 1549 se acometían las primeras obras del claustro, dirigidas por Maestre Juan todavía en 1551; este patio constaba de dos pisos arqueados que cargaban sobre columnillas de piedra javalina y pilares esquinales, configurando pandas de seis vanos.

Un nuevo cambio de programa tuvo lugar en 1552, fecha en la que una bula de Julio III transformó la fundación oriolana en colegio pontificio, con derecho a conceder títulos académicos a los dominicos que en él estudiasen. En 1555, después de haber colocado la primera piedra de un nuevo edificio en 1553, Loazes fijó los términos de una tercera donación de 25.296 escudos, amplió el número de estudiantes a 36 y limitó el acceso a estos estudios a aquellos dominicos hijos de la casa oriolana. Los dominicos aceptaron la donación de forma definitiva en 1561 y entre estas dos fechas don Fernando consiguió erigir una institución que estaba en perfecta armonía con las directrices ideológicas que marcaron toda su trayectoria vital.

Nacido en el seno de una familia de clase media, don Fernando estudió leyes en Bolonia y Pavia, doctorándose en ambos derechos. Vinculado a la causa imperial desde 1520 y perseguido por las Germanías, fue recompensado por el regente Adriano de Utrecht con el cargo de fiscal del Santo Oficio de Valencia, iniciando así su importante carrera jurídica íntimamente ligada a su vertiente religiosa. De esta época es su



primera publicación (*Perutilis et singularis quaestio seu tractatus super nova paganorum regni Valentiae conversione*, Valencia, 1525), dedicada a examinar el problema jurídico que la conversión forzada de los moriscos, por obra de los agermanados, planteaba a los tribunales inquisitoriales. En 1530 fue nombrado inquisidor de Barcelona y de inmediato llevó a la imprenta una firme defensa de la legalidad y carácter indisoluble del matrimonio de Catalina de Aragón y Enrique VIII, contra las pretensiones del rey de Inglaterra (*Solemnis atque elegans tractatus in causa matrimonii Serenissimum dominorum Henrici et Catherine Anglie regum*, Barcelona, 1531). Apoyado, por otra parte, desde 1539 por el virrey de Cataluña Francisco de Borja, su íntimo amigo, y habiendo recibido las órdenes, fue propuesto para obispo de Tortosa y nombrado, por Carlos V en 1542, obispo de Elna, diócesis tan fronteriza como conflictiva ante los ataques de la Reforma protestante; al año siguiente, se le hizo con-

sejero real, visitador de Cataluña, Rosellón y Cerdeña y obispo de Lérida, diócesis en las que celebraría dos sínodos en el plazo de seis años.

Visitador real desde 1545, don Fernando fue enviado por Carlos V a la segunda sesión del Concilio de Trento (1551-52). De regreso a España, recibió en 1553 la silla episcopal de Tortosa, desde la que promovió la fundación oriolana. En 1560 pasó a regir el arzobispado de Tarragona, asistiendo a las Cortes de Monzón de 1563, donde intervino decisivamente en la creación de la diócesis de Orihuela, instituida en 1564. Este mismo año organizó un concilio provincial para implantar la legislación trentina en la archidiócesis. Llegó a ser canciller de Cataluña y en 1566 fue nombrado Patriarca de Antioquía, título al que siguió en 1567 el de arzobispo de Valencia, en cuya sede fallece en 1568 mientras se le gestionaba el capelo cardenalicio. Todavía en estos últimos años llegó a publicar un *Edictum contra irresidentes...* (Barcelona, 1566), dejando inacabada otra obra de carácter eclesiástico jurídico, como indicaría su título «De creatione et excellentia hominis et unde potestas ecclesiastica et saecularis originem sumpsit»².

2 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), clero, Leg. 126. La bibliografía esencial sobre don Fernando de Loazes es LÓPEZ MAYMÓN, J.: *Biografía de don Fernando de Loazes*, Murcia, 1922; GUTIÉRREZ, C.: *Espanoles en Trento*, Valladolid, 1951, pp. 342-51;

La figura de Loazes se nos presenta como el arquetipo de funcionario jurídico que escala los más altos cargos eclesiásticos, tanto por su fiel servicio a la monarquía como por su celo religioso en una doble vertiente: por un lado, en la aplicación del derecho eclesiástico a todos los niveles; por otro, en el mantenimiento riguroso de la más estricta ortodoxia a través de su labor inquisitorial. No es de extrañar, por lo tanto, el proceso fundacional de Santo Domingo de Orihuela. Si en un primer momento su interés se centró en dotarse de un enterramiento digno en su ciudad natal y promover los estudios de las clases medias de la localidad, tras obtener la bula pontificia modificó su programa. Sin renunciar a su capilla funeraria, instituyó un nuevo organismo capaz de otorgar grados académicos, pero limitándolo a los dominicos locales, miembros por tanto de la orden inquisitorial por antonomasia y escolástica por excelencia. Lejos de la figura del mecenas renacentista, don Fernando se nos muestra en su fundación como conspicuo representante de un proceder tradicional y tradicionalista, subrayado por su distanciamiento a la hora de la definición artística de la obra y sus desconocidos intereses y gustos en materia artística.

El cambio de programa funcional antes citado y la multiplicación por cuatro de los fondos concedidos conllevaron un total replanteamiento de las obras previstas antes de 1552, que debían haberse circunscrito al templo y a la renovación de las estructuras preexistentes. En 1553 se comenzaron a comprar solares, con la evidente intención de ampliar el perímetro monástico, actividad que continuaría hasta 1564 por lo menos. En segundo lugar, se encargó un nuevo proyecto al arquitecto y maestro mayor de la catedral de Murcia, quien cobraría en mayo de 1556 por la traza; Jerónimo Quijano permaneció hasta su muerte, acaecida en 1563, visitando periódicamente la obra, actividad de la que conservamos pagos de 1556, 1558 y 1560³. A pesar de que se ha considerado que el proyecto de Quijano dataría de 1556, debemos suponer que la fecha de sus primeras trazas habría sido 1553, dado que la primera piedra fue colocada, en presencia de Loazes, en la primavera de este año y que de 15 de Marzo de 1554 data el primer contrato conocido de talla de mármoles para un nuevo edificio de hasta entonces impensable riqueza y suntuosidad.

Además, y como testimonio gráfico de este proyecto, conservamos un plano en pergamino, custodiado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid⁴, en el que se nos muestra la planta de una nueva iglesia y de la zona conventual perfectamente definidas, así como un esbozo de las futuras dependencias subsidiarias, tales como los cuartos de la enfermería, hospedería, caballerizas y aposentos de mozos, claustro y cuarto de las cocinas y entrada de servicios. Esta traza tiene que fecharse en 1553 porque en ella se representa el claustro de piedra javalina iniciado en 1549, señalándose que ha de sustituirse por otro mayor, también diseñado, porque tal «claustra del convento estaría mejor aquí y mas vien proporcionada»; y la definición de este nuevo patio corresponde con las cláusulas del contrato de 1554 antes citado. Las características materiales y gráficas de este dibujo nos permiten por una parte su atribución a Quijano, confirmando las afirmaciones de Cristina Gutiérrez-Cortines Corral y Javier Sánchez Puertas; por otra, que a la vista de su ajuste manifiesto, este plano madrileño formara una única pieza con el fragmento, conservado en el Archivo Histórico de Orihuela y descubierto por este último autor, en el que se representa la zona y claustro del colegio, así como una de las pandas del patio conventual⁵. Por último, esta traza contiene el detalle del alzado de una ventana («las ventanas que an de dar luz a las aulas quería que fueran desta traza por de fuera»), cuyo diseño coincide en líneas generales a las realizadas en la fachada meridional y principal del edificio. La referencia a las ventanas —que no aparecen en el convento de la planta madrileña— de las aulas del colegio, que sólo aparecen en la planta oriolana, confirmarían por añadidura la unión de ambos fragmentos en el pergamino original.

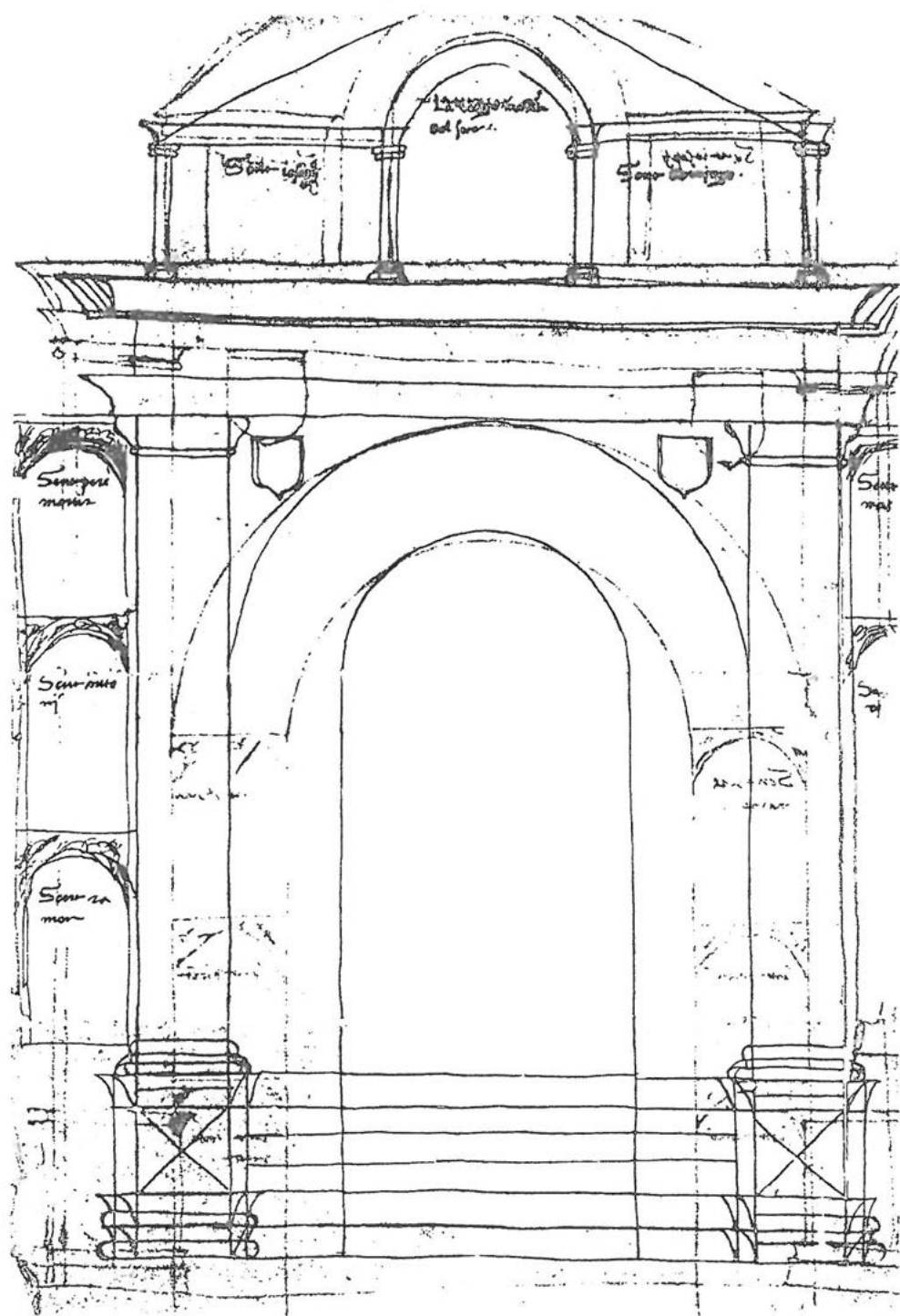
Antes de pasar al análisis del proyecto de 1553 y constatar lo que hoy en día nos queda de él, creemos

MARTÍNEZ MORELLA, V.: *De fundatore Collegi Oriolensis Dno. Ferdinando de Loazes*, Alicante, 1961; GUTIÉRREZ, C.: en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, II, Madrid, 1972, pp. 1.333-34.

3 Véase SÁNCHEZ PORTAS, J.: 1985 y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., 1987.

4 A.H.N., Clero, Dibujos y Planos, n.º 1. 620 x 479 mm., lápiz y pluma y aguada sepia, pergamino. Varias notas manuscritas: «calle que sube hacia la peña / cuarto para enfermería / cuarto para cavallerizas y aposentos de moços / cuarto para ospederia / claustro del cuarto de las cocinas / confesorio / puerta por donde an de traer paja leña y las otras provisiones / archivo / torre / sacristia / transito para las procesiones / la...principal / confesonario [cuatro veces] / en este cuarto an de tomar para capitulo / coro / porteria / la claustra del convento estaría mejor aquí y mas vien proporcionada / las ventanas que an de dar luz a las aulas quería que fueran desta traza por de fuera a la calle». Presenta un pitipí en palmos.

5 SÁNCHEZ PORTAS, J.: 1985.



necesario reconsiderar y precisar, a la luz de nuevos datos, el proceso constructivo de esta fábrica⁶. Como ya hemos señalado, el primer contrato conservado data de 15 de marzo de 1554⁷; por él, sabemos que el cantero Juan de Sansín, residente en Macael y estante en Vélez Blanco, concertó la talla de 32 columnas de mármol, de las que cuatro serían columnas dobles para los rincones. El 13 de marzo de 1555, un año después, el mismo cantero guipuzcoano contrató la talla de otras veinte columnas, de menor tamaño (16 palmos de alto y 1 1/2 de ancho frente a los 21 1/2 de alto de las anteriores) e incluyendo también cuatro rinconeras dobles, para el sobreclaustro⁸; por lo tanto, para completar el segundo piso del claustro del convento faltaban 12 columnas, cuyo contrato no ha aparecido pero que está documentado gracias a una época de 12 de mayo de 1557⁹. Por lo tanto, en esta fecha estaban pagadas todas las columnas de este claustro, que el 26 de febrero de este mismo año, ya recibidas en Orihuela, permitían al maestro de obras Julián Alamíquez y al fuster Luis de Ocaña el contrato de su asiento y obra de carpintería en su primer piso, labor de la que se conservan también cuentas de este año¹⁰.

Al mes siguiente, el 14 de marzo de 1557, Martín Pérez de Escoriaza —fiado por el aparejador de la catedral de Murcia Juan Rodríguez, Lorenzo de Guevara y Domingo de Albizurri— concertó en Orihuela la talla de otras 36 columnas de mármol de Macael, de idénticas dimensiones a las del contrato de 1554, para el primer piso de un segundo claustro, esto es, el del colegio, señalándose que serían «conforme a la traça y debuxo fecha por Hieronimo Quijano y firmada de su nombre»¹¹. Este documento reviste doble importancia, al ser el primero en el que se hace referencia al arquitecto tracista de la obra —Quijano— y al testimoniarse la identidad formal de ambos claustros. La entrega de estas columnas, sin embargo, se fue dilatando en el tiempo; se llevaron 8 en 1560; en 1565 faltaban todavía 18 columnas sencillas¹². Con respecto a las columnas del segundo piso del claustro del colegio, sólo sabemos que después de 1573 y antes de 1578 se hacían gestiones para adquirir 32 (de 14 palmos de alto y 2 de grueso) que se estaban trasladando desde Cartagena a Madrid; estas piezas de mármol de importación habían sido encargadas por don Ruy Gómez de Silva, Príncipe de Eboli, para su casa madrileña, que en 1573 pasó a manos del secretario de Hacienda de Felipe II, Juan de Escobedo¹³.

Si en este claustro nada parece haberse hecho todavía en estas fechas, la marcha del patio conventual prosiguió a lo largo de los años sesenta. Otra cosa eran las obras de los cuartos conventuales y aulas del segundo patio, en los que se trabajaba, juntamente con la portería, desde 1557 hasta 1562; al mismo tiempo, desde 1561 se construía el refectorio; los muros exteriores se habían iniciado en 1554 y se trabajaba en las cornisas todavía en 1562. Por último, obras en la iglesia se acometieron ya desde 1554, procediendo a derribar el muro de los pies del templo y levantarlo de sillería y a contratar el 7 de octubre de 1561 una nueva portada que, con la también nueva de la portería conventual, se concluiría en 1564. Nueve imágenes para la portada de la iglesia —la Virgen del Socorro, San José y Santo Domingo en el ático y San Pedro Mártir, San Antonino de Florencia, San Raimundo de Peñafort, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer y Santa Catalina de Siena— fueron contratadas por el milanés Juan de Lugano el 15 de noviembre de 1561, entregándose escalonadamente hasta 1570 y finiquitándose en 1573. El documento madrileño en el que se especifica la iconografía y atributos de estas imágenes está acompañado por dos bocetos de la puerta, donde se nos ofrecen dos composiciones alternativas de la misma que hemos de suponer reflejo de los diseños de Quijano¹⁴; de hecho, la parte inferior reproduce el esquema de la puerta de Santa Justa y Rufina de Orihuela (d. 1546/69) y el ático la parte superior de las ventanas ciegas interiores de Santa María de Chinchilla (1536-1541), obras ambas trazadas por Jerónimo Quijano.

6 Los trabajos básicos sobre este aspecto son los de NAVARRO MALLEBRERA, 1976; SÁNCHEZ PORTAS, 1985 y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, 1987b, que aportan importantes novedades al trabajo clásico de GARCÍA SORIANO, 1918.

7 A.H.N., Clero, leg. 155.

8 A.H.N., Clero, leg. 155.

9 A.H.N., Clero, leg. 155.

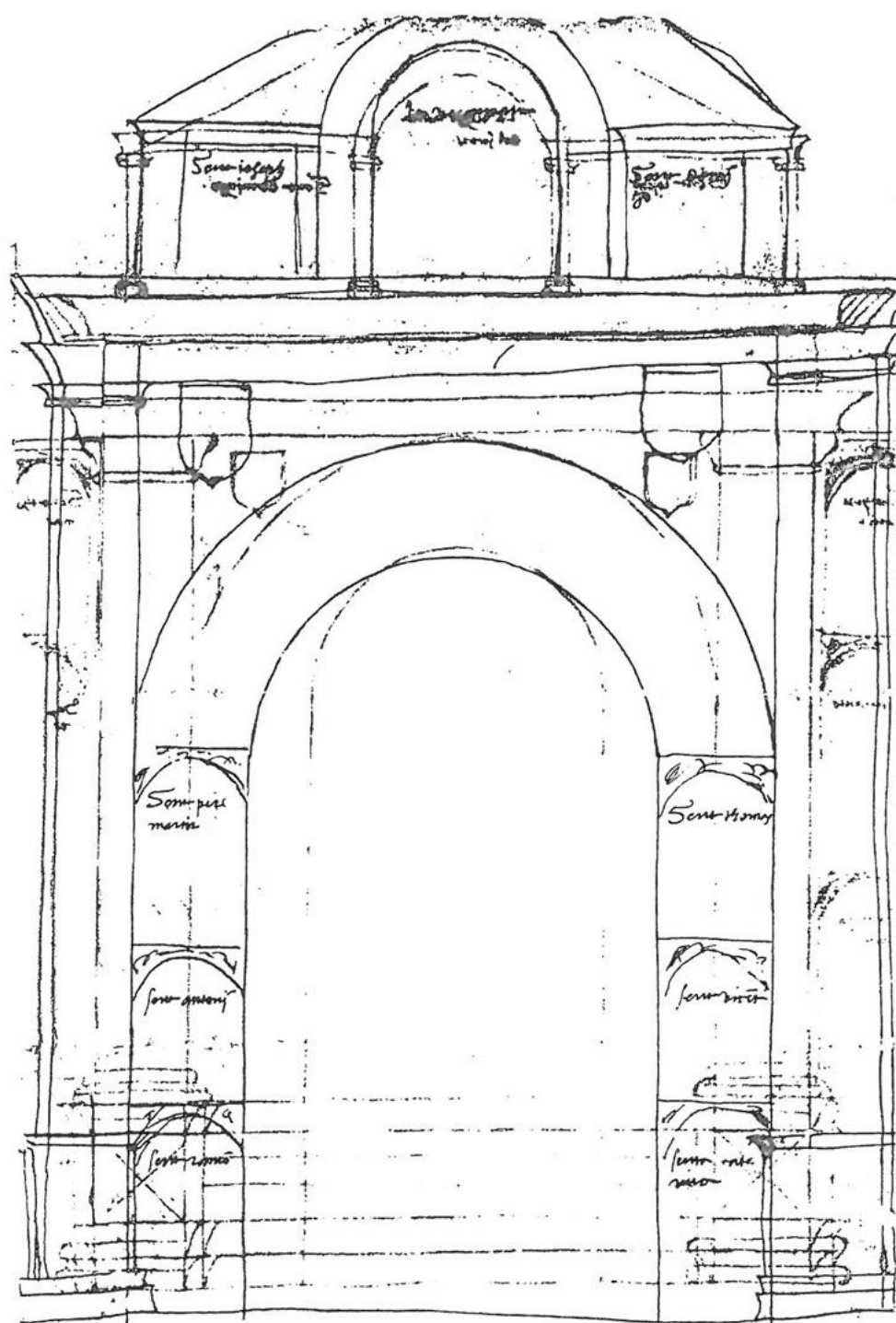
10 A.H.N., Clero, leg. 155.

11 A.H.N., Clero, leg. 155.

12 A.H.N., Clero, leg. 155.

13 A.H.N., Clero, leg. 128. Sobre la casa madrileña, GERARD, V.: *De castillo a palacio, El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, p. 151.

14 A.H.N., Clero, leg. 128; dos dibujos en recto y verso de un folio de papel verjurado y a pluma y tinta sepia, 310 x 211 mm. y relación sobre las «figuras del portal de la iglesia».



A partir de estos esbozos, sobre los que se construyó la primitiva portada, podemos concluir que la actual presenta suficiente número de diferencias, y al mismo tiempo dependencias de rasgos generales, como para poderse afirmar que ésta supone una reconstrucción global de la primitiva, fechable por lo tanto contemporáneamente a la total reconstrucción seiscentista del templo.

De la misma forma, del primitivo claustro conventual nada queda en la actualidad —a excepción de algunas columnas marmóreas arrumbadas en el jardín trasero del complejo— y, como veremos, el actual patio seiscentista no sólo ocupó su primitivo espacio abierto sino que absorbió el cuarto adyacente a la iglesia. Si algo se llegó a levantar del claustro del colegio, desapareció esta vez en el siglo XVIII.

Siguiendo con la historia de la construcción, tras morir Quijano en 1563, se entró en un período de dudas a falta de una cabeza rectora. En 1564 visitó la fábrica Maestre Usías de Játiva y a los pocos meses la reiteró Juan de Alacant; al año siguiente una junta de seis maestros se reunió en Valencia para pedir directrices sobre la construcción del claustro del colegio, al haberse terminado la obra del conventual. Por otra parte, el antiguo maestro de la fábrica Guillén Comi había fallecido en 1559 y sus sustitutos no llegaron a recibir la confianza de la comunidad. Finalmente, en Febrero de 1566, fuera a través del obispo de Tortosa o de la propia orden, fue contratado el maestro Juan Inglés, que había trabajado —como Miquel Joan Anglés (1528-1594)— en el colegio dominicano de San Jaime y San Matías de Tortosa¹⁵. Inglés se asentó en Orihuela y, como especialista en el corte de trazas de monte o estereotomía, inició la construcción de la escalera principal de tramos abovedados y volados, que acabaría en 1568, situada en la crujía de separación de los dos claustros. El cimborrio de madera fue trazado por los fusteros José Piquer y Miguel Requena, construyéndose entre 1569 y 1571. La escalera sigue la planimetría de la traza de Quijano, por lo que Inglés debió establecer su monte estereotómico, partiendo de Orihuela tras acabar esta obra para la que había sido contratado y trasladándose a Cartagena, donde trabajaba, entre 1570 y 1573 en el convento de San Francisco.

Coincidiendo con la conclusión de estas obras de la crujía central, se produjo el fallecimiento de Loazes, cuyo cuerpo fue trasladado el 7 de marzo de 1568 a su fundación. Al siguiente año, el colegio oriolano recibió una bula de Pío V por la que se ampliaba su capacidad de otorgar grados mayores a todos los que allí estudiasen, fueren religiosos o laicos, consiguiendo por lo tanto el poder de que los propios dominicos se encargaran de la enseñanza universitaria de los seglares de la región. Si este hecho pudiera haber motivado el impulso de la obra del área colegial, la muerte del patrono y su insistencia final en que se construyera la capilla mayor y su sepulcro («...capella maior dicti conventus de novo construat, in medio capelle... sepulchrum sive monumentum... cum nostra figura et insignis episcopalis ex marmore vel alabastro...»)¹⁶, dirigieron los fondos conventuales a la erección del templo. No sabemos con exactitud la fecha de comienzo de esta obra, que se concluiría en 1596, pero hemos de suponer que coincidiría con el contrato de Juan Inglés con el convento. Por parte de éste lo firmó el rector perpetuo Juan de Loazes, sobrino del obispo y religioso de la orden que dirigió la institución hasta su muerte en 1604. Por este documento, el maestro se obligaba a gobernar las obras que se le encargaran; se le daría un salario anual de 35 escudos y un jornal de 8 sueldos si residía en Orihuela pero costeándose su alojamiento, o sólo el jornal si permanecía residiendo en Cartagena; debía poner un aparejador —con jornal de 7 sueldos— y se le permitirían dos aprendices; por último se le prohibía simultanear esta fábrica con cualquier otra obra¹⁷. El contrato de Inglés está fechado el 13 de mayo de 1573; el lapso de tiempo entre la muerte de Loazes y la reactivación de las obras queda justificado por los problemas surgidos con la herencia del fundador —frente a las pretensiones de la Cámara apostólica— que llevaron al sobrino hasta Roma, de donde no regresaría hasta 1571, y los planteados por un importante sector de la comunidad, no sólo reacio a implantar los estudios generales previstos por la bula de Pío V sino incluso contrario a iniciar las enseñanzas del colegio universitario de los dominicos. De hecho, esta docencia para los frailes no se inauguraría hasta 1587, haciendo oídos sordos al contenido de la bula pontificia.

Ante esta situación, es lógico que las iniciativas constructivas se volcaran en el templo funerario. Hemos señalado que en la década de los cincuenta se había sustituido la vieja fachada por un hastial de sillería, en la que se abriría una nueva portada. Ahora debió tocarle el turno al resto de la fábrica. Conocemos la planta trazada por Quijano en 1553, que nos muestra un templo de una nave de seis tramos —los dos primeros de

15 GARRIGA, J.: *L'època del Renaixement, s. XVI en Història de l'art català*, IV, Barcelona, 1986, pp. 980-1.002.

16 A.H.N., Clero, leg. 156.

17 A.H.N., Clero, leg. 128.

menor longitud sosteniendo el coro alto—, con capillas hornacinas no comunicadas entre sí y sin crucero y una cabecera ochavada; los frentes de los contrafuertes se decoraban con pilastras y medias columnas que reducían su sección en los ángulos de la cabecera; el templo se cubriría con bóvedas de crucería, como el refectorio; al lado de la Epístola de la cabecera se colocaban pequeñas cámaras para torre, archivo y sacristía. Conocemos también, como es lógico, la actual iglesia, erigida a mediados del siglo XVII. A la vista de estos elementos y de las cicatrices que se conservan del templo levantado por Juan Inglés en la actual cabecera, podemos suponer que este maestro construyó una iglesia que seguía, en términos generales, el proyecto y el estilo de Quijano, y de la que hoy sólo se mantienen las columnas sobre pedestales, el presbiterio con bóveda de casetones y la vena terminal; el resto se modificaría radicalmente en la centuria siguiente.

Esta hipótesis, a falta de documentación más explícita, puede apoyarse también por otros hechos; Inglés comenzó en 1580 la obra de la sacristía, resacristía y otras dependencias secundarias que rodean la cabecera, y en 1584 trazó la portada de la sacristía, obras cuya forma testimonia su dependencia con respecto al estilo de Quijano tanto como la de la capilla mayor de la iglesia. Todo ello debía estar prácticamente acabado en 1593, año en el que Inglés se despidió de la fábrica dominicana. En 1607 se concluyó el retablo mayor dedicado a San José¹⁸.

Por otra parte, durante estos años Inglés tuvo que hacer frente también a la prosecución de la obra del colegio; en 1573 se terminaban las obras de la crujía que separa ambos claustros; a partir de junio de 1574 se trabajaba en los cuartos y aulas del colegio; en 1576 el virrey ingeniero Vespasiano Gonzaga remitía al gobernador don Enrique de Palafox un informe favorable al convento para que, según reclamaban desde 1571, se les permitiera reorganizar la esquina del edificio que lindaba con la puerta de la ciudad¹⁹. Parece lo más probable que en estas fechas se terminaron las obras de los cuartos del colegio, planteándose la de la arquería pero sin que se llegara a erigir nada, puesto que no parece que dieran fruto las gestiones realizadas, después de 1573, para traer desde Madrid un lote de columnas de mármol de menor tamaño. Este sector debió presentar caracteres de habitabilidad por estas fechas, cuando en 1587 se inauguraban los lectorados de Teología y Filosofía para 24 colegiales dominicos.

Frente a esta situación —apertura de las enseñanzas para dominicos, refrendada por los estatutos de los Nueve Padres, de 1590, que omitían cualquier referencia a colegiales seculares— reaccionó nuevamente fray Juan de Loazes, fortalecido por el propio de Clemente VIII, de 1592, que confirmaba los privilegios de 1569 que sancionaban los estudios generales. Para ello, inició en 1595 conversaciones con el Consell oriolano para poder sufragar los costos de los estudios de medicina y ambos derechos, por los que la ciudad estaba exclusivamente interesada; en 1600 las autoridades de la región se coaligaron para obtener del rey el privilegio real que permitiera a la futura universidad oriolana otorgar grados reconocidos por el estado. A pesar de que tal solicitud fracasó en 1604 (no se lograría hasta 1646), una nueva coalición, esta vez con el cabildo catedralicio —que obtenía el rectorado y diversas cátedras, entre las que se contaban las de Teología Escolástica y Positiva— permitió la apertura de la Universidad del Colegio el 28 de julio de 1610.

Desde el momento en que se entablaron negociaciones con las otras instituciones oriolanas, fray Juan de Loazes intentó dar nuevo impulso a la fábrica del colegio; en noviembre de 1597 se consultaba al maestro mayor de la diócesis cartagenera Pedro Monte de Isla, y dos semanas después se contrataban nuevas remesas de piedra javalina. Por otra parte, en Agosto de 1602, en 1605 y el 12 de Octubre de 1609, el maestro francés Agustín Bernardino suscribía diferentes contratos con los dominicos; según el último, el único que conocemos en detalle, Bernardino se comprometió a levantar, a cambio de 5.550 libras y recibiendo la piedra que se hallaba en el patio, el sobreclaustro del colegio, obra que tendría que concluir en cuatro años. La conclusión lógica que se desprende de los datos hasta ahora conocidos y de estos últimos documentos es que Bernardino contrató desde 1602 la obra del segundo claustro, en cuyo segundo piso se trabaja todavía en 1610 para detenerse las labores en 1615. Por lo tanto, el único claustro cuya obra —más que su traza— debe atribuirse

18 Este retablo, desaparecido, no debe confundirse con el actual que, procedente de la Capilla del Rosario, es obra de c. 1570 de fray Nicolás Borrás; *cfr.*, ALBI FITA, J.: «Un retablo del Padre Borrás en Orihuela», *Idea, Cuadernos del Instituto de Estudios alicantinos*, 1, 1954 y *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 1979, II, pp. 486-87; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: «Hacia una revisión del retablo del Padre Borrás en Orihuela», *Idea*, 14, 1975, pp. 107-21 y *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976, pp. 72-74 y 133.

19 A.H.N., Clero, leg. 126. Quizá de estas fechas (1578) sea la noticia relativa a las obras de Maestre Pedro sobre una portada, identificada con la conventual pero que podría ser, más lógicamente, la primitiva del colegio.

a Bernardino, a quien acompañaría desde 1611 Martín de Unceta²⁰, es el primitivo del colegio, hoy desaparecido al erigirse uno nuevo en el siglo XVIII. De todas formas, muerto Bernardino en 1620, nuevas obras se emprendieron entre 1629 y 1633 en el sobreclaustro.

A mediados de la segunda década del siglo XVII, abierta con la inauguración de la universidad colegial, el edificio de Santo Domingo estaba prácticamente terminado, cumpliéndose por lo tanto la voluntad de Loazes tanto en lo constructivo como en lo educativo, gracias a la labor de su sobrino, el verdadero impulsor de los deseos del arzobispo. El cuerpo de Loazes descansaba en su sepulcro marmóreo, hoy desaparecido, en forma de urna sobre el que yacía el bulto del difunto vestido de pontifical. Nada sabemos sobre esta obra a excepción del texto de su epitafio («Hic iacet Ill. et RR.DD. Ferdinandvs Loazes, hvivs collegii fundator epis. elnen. ilerden. et dertosen. archiep. tarrac. et valentin. patriarch. antio. = Vir in vtroque ivre maxime versatvs, et non fuit personarvm acceptor, vt eivs scripta testantur. Obiit die 28 februari 1568. Aetate 70. Eivs translatio facta est anno 1726.»), por el que se nos informa que este sepulcro fue vuelto a colocar en la iglesia en 1726. Este hecho requiere lógicamente una explicación, que no es otra sino toda la historia constructiva de Santo Domingo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, construcción que nos ha legado la mayor parte del edificio que hoy podemos contemplar en Orihuela.

Esta nueva etapa de la historia arquitectónica del convento y colegio de Nuestra Señora del Socorro y San José se inicia en 1636. Ese año, un aciago terremoto, cuyas consecuencias no conocemos pormenorizadamente, tiró por tierra zonas importantes de la edificación, concentrándose el quebranto sobre todo en el sector conventual. De inmediato, en Junio de ese mismo año, el maestro Melchor Valls comenzó a reedificar el claustro de los frailes; se empezaron dos pandas, que proseguiría desde 1650 Pedro Ferrer y desde el 2 de Octubre de 1651 Antonio Badenas; sustituido a su vez, en 1655, por Antoni Xambú, este las concluyó en 1656; las otras dos pandas se iniciaron en 1665 y se terminarían, como veremos con las obras de la iglesia, hacia 1678. Todavía en 1715, tras la Guerra de Sucesión, se procedió al cierre de los arcos de su segundo piso. Este claustro, construido por lo tanto entre 1636 y 1678 es el que hoy se conserva y, por lo tanto, no puede ser obra de Agustín Bernardino, fallecido dieciséis años antes del terremoto y cuya obra oriolana, probablemente incluso trazada por Pedro Monte de Isla, tendría que haberse parecido más al claustro del monasterio de la Merced de Murcia, actual Universidad, que al hoy existente patio de Orihuela. Ignoramos si Valls —acaso por estas fechas en la colegiata de San Patricio de Lorca con Diego de Mendieta— pudo haber dado la traza o si se debe a otro arquitecto, hasta hoy anónimo; pero incluso podría hipotizarse la aparición de una segunda mano, que cambia la traza del segundo piso, en un estilo más próximo al de la iglesia. No obstante, lo que sí es seguro es que el patio iniciado en 1636 no solo sustituyó las primitivas arquerías de Quijano, sino dos de los cuartos —norte y oeste— de la zona conventual. Razones de estática debieron aconsejar fortalecer los nuevos soportes —las columnas exentas de mármol se convirtieron en pilares con pilastras— y las necesidades de mayor espacio conllevaron la destrucción de estos dos cuartos; a su vez, tal modificación trajo como resultado la construcción de un nuevo cuarto septentrional, reajustándose todo este núcleo que incluye la actual sacristía; la antigua portada de esta se recolocó en su actual posición, como atestiguan los desajustes que muestra con respecto a la nueva panda oeste del claustro. Este claustro conventual, ampliación del primitivo, nada tiene que ver con el estilo de Quijano y rompió la unidad formal del viejo proyecto de Santo Domingo elaborado por el maestro de la diócesis.

Además, a los efectos del terremoto se unieron las consecuencias de esta nueva fábrica en todo este sector occidental. En Agosto de 1654 se ordenó vaciar la iglesia y que se apuntalara, signo inequívoco de ruina que coincide con el probable derribo del viejo cuarto occidental del claustro de Quijano. En 1658 el templo se vino al suelo, ocupándose Alberto Mendieta en 1659 de derribar sus restos, actividad que prosiguió hasta 1663. No obstante, en Abril de 1660 se comenzaban a abrir los cimientos de una nueva iglesia, siguiéndose un proyecto del arquitecto aragonés Pedro Quintana, quien desde esta fecha hasta su fallecimiento en 1678 residiría y trabajaría en diferentes obras de arquitectura e ingeniería de la diócesis oriolana²¹. El 18 de Julio de 1660 Alberto

20 Existen también noticias contradictorias y difícilmente precisables sobre una intervención de Unceta en obras de la sacristía y la Capilla del Rosario en 1624.

21 Otras noticias sobre la actividad de Quintana en la diócesis en CREMADES, M.: *Aspe, Novelda y Monforte*, Alicante, 1966; CASEY, J.: «Irrigació y economía al País Valencià, 1589-1689», *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1971, Valencia, 1976, III, pp. 281-89; NAVARRO MALLEBRERA, R.: *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980 y

Mendieta contrataba la ejecución de la obra. Al haberse conservado la cabecera, la obra comenzó por los pies del templo, donde se trabajaba en 1662 y 1663 para alcanzar el espacio del nuevo crucero en Junio de 1664. Sin embargo, el 23 de Enero de 1664 visitó la obra el arquitecto genovés Francisco Verde, vecino de Enguera; frente al parecer del cantero alicantino Andrés Sánchez y el murciano Pedro Milanés, Verde dictaminó en contra de la marcha de la obra; el colegio decidió que lo que se le debía a Mendieta se empleara en costear los reparos necesarios, y sustituir al maestro por Jusepe Martínez, quien seguiría al frente de la fábrica hasta 1690. En 1665 se cerraron las bóvedas de las capillas hornacinas, hecho que permitió que este mismo año se empezaran las obras de las pandas oeste y norte del claustro conventual. En 1668 se contrató la hechura del crucero y el arco toral que daba paso a la capilla mayor; al mismo tiempo se procedía a la definición decorativa del cuerpo de la iglesia, tallándose ménsulas, capiteles y cornisas (1668 y 1672) y las cartelas de las ventanas de las tribunas (1675). En 1675 se realizaban los tejados, iniciándose las bóvedas que se cerrarían en 1678. En 1680 se abrieron los cimientos de la importante capilla del Rosario y Pedro Guillén, de Alicante, procedió a un reconocimiento de la iglesia, que repetiría Bernabeu de Valladà al año siguiente. Algún problema debía existir para justificar tales veedurías, hecho que queda confirmado al encargarse Miguel Hernández, en 1684, de reconstruir y reforzar la cimentación y recrecer los estribos que hoy podemos contemplar en el muro del Evangelio. De todas formas, en 1686 se prosiguió esta tarea de fortalecimiento, tras la visita del albañil zaragozano fray Aniceto de Ayzo. En 1687 se repararon las cubiertas y se comenzó la cúpula de la capilla del Rosario; la cúpula de la iglesia se acabó en 1690. Entre 1690 y 1699 se procedió a la decoración de yesería y pintura —esta sustituida posteriormente a fines del siglo XVIII— del interior de la iglesia, y entre 1693 y 1701 se levantó la actual torre del ángulo suroeste del templo.

Concluidos el nuevo claustro conventual y la nueva iglesia de los dominicos, nuevos avatares trajeron como consecuencia nuevas ruinas a la antigua construcción de Loazes. La Guerra de Sucesión, en la que Orihuela optó por el partido austriaco, dió lugar a la toma y saqueo de la ciudad por las tropas borbónicas del obispo de Cartagena y virrey y capitán general de Valencia don Luis Belluga y Moncada en 1706. El edificio sufrió las consecuencias de tal depredación, siendo expoliada su biblioteca; su universidad fue anulada y permaneció cerrada hasta 1715. Este cúmulo de circunstancias debieron repercutir en el estado de la zona colegial, entonces la más antigua del complejo, justificando la decisión de reconstruir su claustro y modernizar su portada. El 23 de Diciembre de 1722, siendo canciller fray Domingo de Santa María, se tomó la resolución de levantar una nueva portada, trazándola el arquitecto trinitario fray Francisco Raimundo y ejecutándola Pedro Juan Codoñer, quien la entregó terminada en 1723. En 1727 el maestro de arquitectura trinitario proyectó el nuevo claustro; contratado por Alfonso Ortíz, se inició lógicamente por el primer piso, alcanzándose el segundo hacia 1731, fecha en la que se decidió colocar balaustradas, en lugar de antepechos macizos, en los vanos superiores; en 1732 Codoñer recibió el encargo de la talla de los elementos decorativos de la traza, pero fue sustituido en 1733 por Jacinto Perales a causa de su comportamiento indecoroso para la mentalidad de la orden. Como señala el Libro de Consejos, la fábrica se concluyó el 27 de Marzo de 1737. Sin embargo, obras secundarias se acometerían en 1766, en la librería, y 1794, en el refectorio.

Así pues, nos encontramos con que el actual claustro colegial nada tiene que ver con las trazas de Quijano o la construcción de Bernardino, sino que es evidente obra dieciochesca de fray Francisco Raimundo. Frente a la ampliación del nuevo claustro del convento con respecto al de Quijano de 1553, reduciendo en cambio el número de sus vanos de ocho a siete, el nuevo claustro colegial mantuvo idéntica localización y medidas del antiguo del montañés construido por Bernardino tras haber sido finalmente definido por Pedro Monte de Isla; no obstante de igual forma, su número de vanos pasó de los ocho originales a siete. La razón de este cambio queda explicada por la necesidad de ampliar la anchura de los soportes y las pandas —que recibían bóvedas en lugar de una techumbre de viguería de madera—, hecho que conllevó la reducción de un vano para permitir su encaje en el primitivo perímetro que no se modificaba. No obstante, las alturas de las nuevas columnas y arquerías fueron respetadas, por lo que podemos hacernos idea muy aproximada del aspecto original del proyecto de Quijano—Monte de Isla. En líneas generales, debió presentar una imagen similar a la actual, aunque con menos decoración y menos ornados capiteles; la pervivencia tipológica —justificada por un deseo

«Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe», *Aspe, Historia documental*, Alicante, 1982; NAVARRO, R. y VIDAL, I.: en *Catálogo...*, I, pp. 94-98.

de perpetuar la forma antigua o por un gusto neorrenacentista— pudiera haber sido la causa de todos los problemas de cronología que ha producido este claustro dieciochesco. De hecho, el precedente quinientista de esta obra es, sin duda alguna, el claustro del Alcázar de Toledo de Alonso de Covarrubias, trazado entre 1545 y 1548 e iniciado en 1550. Quijano había estado en Toledo en 1548 y quizá regresara después de Abril de 1553, cuando fue requerido desde la corte, para dar su opinión sobre el modelo de la escalera de este edificio, cuya última resolución se tomó en Octubre de este año; que la tipología preimperial e imperial de Covarrubias impresionó al arquitecto murciano se aprecia claramente en la solución de escalera imperial construida, probablemente con trazas de Quijano y entre 1555 y 1561, en el colegio de San Esteban de Murcia.

Sobre esta hipótesis, podemos suponer que el primitivo claustro conventual de Quijano —tan radicalmente modificado a partir de 1636— presentara similar disposición, aunque sus vanos quedaran cerrados por parapetos. Quijano nos aparecería como un artista receptivo y dispuesto a asimilar las últimas novedades arquitectónicas, a las que sometería a su personal interpretación. De hecho, su planta general de Santo Domingo refleja la preocupación renacentista por la armonía y la proporción, y por configurar organismos complejos siguiendo en lo posible disposiciones simétricas, de la misma forma que se habían planteado en Castilla en el Alcázar madrileño y el Hospital Tavera de Toledo, con sus diferentes propuestas de patios gemelos separados por una crujía de comunicación, en la que se podía situar incluso la escalera principal. La iglesia, en cambio, siguió un esquema más tradicional y mantuvo incluso la ubicación original del primer templo de los dominicos oriolanos.

Tras haber analizado la compleja historia constructiva de esta fábrica y, gracias a ella, haber intentado reconstruir la forma original de Santo Domingo en el siglo XVI, podemos regresar a don Fernando de Loazes y su fundación oriolana. La relación entre el obispo y los dominicos parte de unos presupuestos tradicionales, hacerse una capilla funeraria y dotar un colegio para dominicos —al que finalmente pudieran acudir también seglares— en el que frailes, sacerdotes y seglares de la zona recibieran una educación esmerada y del más puro corte conservador. Obtenida la sanción pontificia a su proyecto e incrementados sus recursos económicos, Loazes decide magnificar su fundación, sustituyendo el viejo convento por una nueva y enorme construcción, cuyas dimensiones y materiales estuvieran en concordancia con la posición social alcanzada por medio de su carrera por el fundador. En armonía con sus pretensiones de representatividad y la envergadura del proyecto arquitectónico, Loazes encargó el proyecto al más importante arquitecto de la región, el maestro mayor de la diócesis de Cartagena Jerónimo Quijano; esta elección, sin embargo, no parece haber respondido a causas estilísticas sino al prestigio profesional del maestro. De hecho, Loazes —tras sancionar el proyecto funcional y magnificante de Quijano— dió carta blanca al arquitecto en la definición última de su estilística, como lo demuestra su aceptación de que abatiera el antiguo convento y modificase su estructura con criterios renacentistas; de ello es testimonio la anotación de la traza de Quijano sobre las proporciones y disposición del claustro conventual, que delegara el control de la fábrica en su sobrino y en su familiar Honorat Togores y que, tras colocar su primera piedra, no regresara a ella sino de cuerpo presente. Don Fernando de Loazes se nos presenta, en conclusión, como el clásico fundador y patrón eclesiástico de la España del siglo XVI, interesado por los fines y el carácter representativo de sus fundaciones, y para el que la actividad artística supone solo un medio para llevar a cabo unos propósitos; juzga el arte a partir de las categorías absolutamente tradicionales y no demuestra interés alguno hacia sus manifestaciones como exponentes de una actividad creativa. Aunque tales criterios —muy generalizados en la España del Quinientos—, no impidieran que Quijano llevara a cabo su obra de mayor envergadura y a la altura de los tiempos, nada más lejos del arquetipo del mecenas renacentista que la figura de don Fernando de Loazes a través de su fundación.

D. MARTÍN DE SALINAS, POLÍTICO Y MECENAS EN EL PANORAMA ARTÍSTICO DEL S. XVI

M.^a Ángeles Martín Miguel

Universidad del País Vasco

Aunque de familia originaria de Salinas de Añana (Álava) según Fray Juan de Victoria¹, Martín Sáez de Salinas, padre del personaje que nos va a ocupar, ya habría nacido en Vitoria, apareciendo primero como escribano del Número de la ciudad, y posteriormente como Secretario de la Reina de Portugal, Isabel de Castilla hasta 1498. Fue nombrado entonces Contino de la Casa Real hasta 1501 en que pasó a ocupar el puesto de Tesorero de los Descargos hasta su muerte el 28 de septiembre de 1503².

Debido pues, a la relación de su familia con el servicio de los Reyes, el Embajador Martín de Salinas, personaje del que vamos a tratar por ser el promotor de un bello sepulcro en la Iglesia Colegial, y del Palacio llamado «Villa Suso», debió pasar parte de sus primeros años en la Corte, llevado por su padre. Pronto entraría al servicio del Infante D. Fernando, nieto de los Reyes Católicos, cuando éste apenas tenía un año³.

La fuente fundamental para conocer su vida durante el tiempo que fue Embajador de D. Fernando ante su hermano Carlos V, son sus cartas⁴ dirigidas tanto al Infante como al Tesorero Salamanca, a Cristóbal de Castillejo o al señor Granvela, padre del famoso Cardenal. En ellas aparecen los personajes más importantes del momento, las luchas contra Francia, la política de acercamiento a Inglaterra, la conquista de América, etc., contando además anécdotas, opiniones, rumores y sucesos⁵.

Su labor como Embajador comienza tras la boda de D. Fernando, cuando vuelve con D. Carlos a los Países Bajos para encargarse de los negocios de su señor ante su hermano el Emperador, y es cuando comienza su correspondencia.

En 1522 va con el Emperador a Inglaterra y allí se entrevista con Enrique VIII y Catalina de Aragón repetidas veces, reclamando ayuda contra el peligro turco que amenazaba Hungría y Alemania, aunque sin ningún resultado. Cabe pensar que durante su estancia en este país viera también a su compatriota, el Doctor Escoriaza, vitoriano como él, que está en Inglaterra desde 1515 como médico de Catalina de Aragón, a pesar de que no es mencionado expresamente. Quizá su carta de 5 de junio de 1522 desde Granuche se refiera a él: (hablando de las cartas que de su Señor tiene para los Reyes ingleses).

«...Así tomé licencia de S.M. y agora se hará como mejor yo sepa y piense que hará provecho, pues tengo aquí al Doctor que me dará aviso para ello y juntamente llevaré por guía».

Parten de Inglaterra hacia Santander, pero mientras D. Carlos va hacia Palencia, Salinas pide permiso para dar un rodeo y pasar por Vitoria, aunque su estancia fue muy corta.

1 VIDAURAZAGA, J. L.: *Diccionario onomástico y heráldico vasco* T. VI: Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria, s. XVI p. 130.

2 VIDAL-ABARCA, J.: *Linajes alaveses: Los Escoriaza* —BISS—T. XXI, 1977 p. 283.

3 PORTILLA, M. J.: *Un vitoriano en la Corte de Carlos V: el Embajador D. Martín de Salinas* —BISS— T. VIII, 1964, p. 125.

4 Las 400 cartas aprox. que escribió Salinas desde el 28 de abril 1522 hasta el 11 de noviembre de 1539, fueron publicadas por A. RODRÍGUEZ VILA, en el Boletín de la Real Academia de la Historia entre los años 1903 y 1905, utilizadas por M. J. Portilla en su trabajo arriba mencionado. Todas las menciones a las Cartas están tomadas de aquí.

5 PORTILLA, M. J.: *Un vitoriano en la Corte...* p. 123.



Catedral Vieja de Vitoria. Sepulcro de Martín de Salinas.

Entre los años 1523 y 1529, Salinas no sale de España manteniéndose siempre junto al Emperador procurando en sus cartas estrechar las relaciones entre los dos hermanos que no eran muy cordiales durante los primeros años del reinado del mayor⁶, comunicando a uno las alegrías del otro. En 1524, vino Salinas con el Emperador a Vitoria, durante el sitio de Fuenterrabía, pero en sus cartas no da ninguna noticia de su paso por la ciudad. Se entrevista igualmente durante esos años con personajes importantes del momento como pueden ser el Arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca, el Arzobispo de Sevilla, Alonso Manrique, Gonzalo Fernández de Oviedo, o Francisco I Rey de Francia, en Madrid tras su derrota en Pavía en 1525.

Durante estos años escribe también repetidamente quejándose de los cuantiosos gastos y la falta de provisión de dinero que está sufriendo:

«En lo que toca a la merced que S.A. (el Infante) me hizo de los mil florines de oro, creo según mi desdicha jamás habrán lugar (...). Yo doy fatiga a estos señores y a mi me sobra para andar a mendigar y no me alcanzar a sal y agua andando mas que ruinmente» (11 diciembre de 1522).

en 1525 se queja de que no podrá sostener

Esta situación se mantiene bastante tiempo y

«lo que hasta aquí me parecía que cumplía al servicio de S.A., y me veré forzado a acortar bestias y gentes y visitar casas ajenas. Pésame que verné de rocín a ruin» (8 de febrero 1525).

En 1529 el Emperador va a Italia para ser coronado por el Papa y también le acompaña Salinas junto a muchos otros caballeros y Grandes de España⁷. Allí tomaría contacto con personajes relevantes del momento como pueden ser el Obispo de Trento⁸, Alejandro Farnesio, Alejandro de Médicis, Francisco Sforza, etc.⁹, pudiendo ver el ambiente cultural que se estaba desarrollando en Italia y que después le influirá especialmente en su sepulcro. Tras la Coronación va con D. Carlos a Alemania para entrevistarse con el Infante de Castilla D. Fernando, teniendo que volver Salinas a España con una misión secreta y delicada como era procurar el envío de dinero a Alemania, para lo cual se sirve de otro alavés, el Tesorero Ochoa de Landa que le ayuda a mantener el secreto¹⁰.

En 1531 firma otra vez cartas desde Flandes pero en 1533 nos lo volvemos a encontrar en España. Un viaje al que no va nuestro Embajador, es el que realiza el Emperador a Túnez en 1535, excusado por motivos de salud, pero a cambio, debe ir a Alemania a avisar a D. Fernando de las críticas que recibe en España su gobierno, lo cual no es obstáculo para que después se encuentre en Italia en el recibimiento al Emperador,

6 *Ibidem*, pp. 125-126.

7 FRAY P. DE SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*—B.A.E. tomo LXXXI— p. 359.

8 PORTILLA, M. J.: *Un vitoriano en la Corte*, p. 141.

9 FRAY PRUDENCIO DE SANDOVAL: *Historia de la vida* T. LXXXI p. 359.

10 PORTILLA, M. J.: *Un vitoriano en la Corte*, p. 142.



Catedral Vieja de Vitoria. Sepulcro de Martín de Salinas. Detalle.

Palencia, a un embajador de Venecia, a Alonso de Manrique, Arzobispo de Sevilla e Inquisidor Mayor, a Alonso de Fonseca, Arzobispo de Toledo¹², al Conde de Nasau, etc. Bataillon nos habla también de un selecto grupo de erasmistas en España¹³, entre los que se pueden contar Alonso de Valdés o Juan de Vergara por ejemplo. No cabe duda que todo esto influiría en D. Martín, al igual que sus numerosos viajes a Inglaterra, Flandes, Italia, Alemania, etc. En la Corte de Enrique VIII contamos además con la presencia de otro vitoriano, el Dr. Escoriaza que nos deja en Vitoria un hermoso Palacio, muestra ejemplar de arquitectura parlante¹⁴, y con el que también se relaciona a su vuelta a España en 1529 para servir al Emperador como medico. Esto se puede ver por su carta de abril de 1534 a Castillejo, o una letra de cambio a nombre de ambos en el Archivo H.N. de Simancas¹⁵.

Del final de su vida poco se sabe; en 1538 comienza las gestiones con el Ayuntamiento de Vitoria para construirse un Palacio en el que piensa pasar sus últimos años, y en sus cartas de 1539 habla de retirarse y dejar en su cargo a su primo A. López de Gámiz. El último documento conocido suyo es la institución de una Capellanía en la Iglesia Colegial de Santa María de Vitoria, estando enfermo, en 1547, por lo cual da su poder a Joan Fernández de Paternina, canónigo, para que él la instituya¹⁶. El mismo documento nos da más adelante la fecha de su muerte:

permaneciendo allí hasta 1536. Ese mismo año también acompaña al Emperador al Sur de Francia que se encuentra en estado de guerra. Sin embargo, Salinas pide licencia para no ir al viaje que en 1538 efectúa Carlos V a Niza para entrevistarse con el Papa, y presenta como sustituto al licenciado Alonso de Gámiz, primo suyo al que pretende dejar en el cargo cuando él se retire, como sucedió.

A partir de 1539 dejan de existir cartas de D. Martín aunque sí disponemos de algún otro documento del que hablaré más tarde. A través de su correspondencia vemos la confianza depositada en él tanto por su señor como por el Emperador, así como su visión política y familiaridad para con el Infante al que habla de la conveniencia de que uno de sus hijos se eduque en España, señalando incluso el preceptor; igualmente le da consejos, sobre su gobierno y es él el que recomienda a Castillejo para el cargo de Secretario. Su actividad diplomática se desarrolla en un momento de cambio de mentalidad en todos los niveles; se están introduciendo también las formas plásticas renacentistas, principalmente a través de familias ilustres entre las que destacan los Mendoza y los Fonseca¹¹, a los que Salinas conoce como veremos. Durante su estancia en la Corte toma contacto con grandes personajes del momento y desde 1516, asiste a la difusión de las obras e ideas de Erasmo por España. En sus cartas, Salinas menciona por ejemplo al Obispo de

11 DÍEZ DEL CORRAL, R.: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Alianza Forma, Madrid 1987, p. 27.

12 *Ibidem*, p. 82 «Miembro del Consejo de Estado, redactó su testamento en 1531, ordenando ser enterrado en la Iglesia del Colegio de Salamanca que había mandado construir según los planos de Diego de Siloe».

13 BATAILLÓN, M.: *Erasmo y España*, 1986, p. 154

14 Véase: GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *El Palacio de Escoriaza-Esquebel-Ayto. Vitoria*, 1986.

15 A.H.N. Simancas 1530, Leg. 18, fol. 3- 225 y 226

16 Archivo Diocesano. Documentación de la Catedral Vieja. Caja 107.



Palacio de Villa-Suso. Detalle de la Portada (E. Guinea, Archivo Municipal de Vitoria).

«y el dicho licenciado por virtud de la dicha facultad arriba contenida dixo que el dicho enbaxador murio a ocho de henero de mill y quinientos y quarenta e ocho años».

Con esto entramos ya en una de las obras promovidas por él: su sepulcro, realizado durante su vida para albergar el cuerpo de su padre Martín Sáez de Salinas y el suyo propio cuando se produjera su fallecimiento. Es un sepulcro del Primer Renacimiento, con decoración de grutescos, «candelieri», figuras monstruosas que se salen del marco, etc., relacionado con el foco burgalés y Diego de Siloe¹⁷. En el basamento vemos también genios alados sosteniendo las armas de los Salinas, que tendrían su origen en época paleocristiana, aunque es un motivo muy difundido en el Renacimiento italiano, especialmente en Verona¹⁸. El friso está decorado con cabezas de angelitos alados, los cuales hipotéticamente pueden referir a contenidos significantes; así Chastel, en el cenotafio de Gatamelatta, vería una imagen de la virtud, y Tolnay en el tondo Pitti nos habla de ellos como «don del conocimiento superior», expresión visual de la inteligencia divina¹⁹. No obstante, esta composición debe mucho al tratado de Diego de Sagredo, «Medidas del Romano» del que se hacen trece ediciones en el s. XVI²⁰. Este mismo motivo lo podemos ver también en el sepulcro de Alonso de Fonseca, obra de Diego de Siloe. Destacan a la ca-

becera y los pies del yacente, una figura masculina y otra femenina que se identificarían como Adán y Eva, antes y después del pecado original respectivamente, representación que aparece en sepulcros paleocristianos y en otros renacentistas como el de los Reyes Católicos o el de Rodrigo Sáez de Mercado, obra de Diego de Siloe en Oñate (Guipúzcoa). Según Grabar, significarían la Redención a través del pecado original, y estarían en consonancia con grabados de Giovanni A. de Brescia o del flamenco Daniel Hopfer, realizados en la tercera década del s. XVI²¹.

La otra de las realizaciones artísticas de nuestro Embajador, es el Palacio denominado «Villa Suso». En 1538 comienza las gestiones en el Ayuntamiento y pide un solar en una zona estratégica de la ciudad, junto a la muralla y la Iglesia de San Miguel²². El Ayuntamiento reunido el 21 de junio de 1538, con personas particulares²³, accedió a concederle el terreno solicitado

«teniendo respeto a la persona que el dicho señor enbaxador hera y los beneficios y buenas obras

17 ECHEVARRÍA, P. y GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Vitoria Renacentista*. Ayto. Vitoria 1985.

18 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La literatura en las Artes. Iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, Etor, 1987 p. 165.

19 *Ibidem*, p. 165.

20 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Formas y significados de las artes en Época Moderna. El Renacimiento*. Ed. Etor 1987 p. 256.

21 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La literatura en las Artes* p. 166.

22 Archivo Municipal de Vitoria. Libro de Acuerdos 1536-1542. Acta de 21-junio-1538. Todo lo entrecomillado a partir de ahora forma parte de ese acta.

23 Cuando se trataba de tomar decisiones importantes para la Ciudad, además de la Corporación Municipal se llamaba a los personajes más influyentes de la vida municipal del momento, que aparecen en las actas como «personas particulares».



Palacio de Villa-Suso. Detalle del escudo esquinado (B. Sobrado, Archivo Municipal de Vitoria).

questa cibdad e su jurisdiccion e vecinos della habian recibido del o década dia recibían o las esperaban recibir e aver de aquí adelante».

Así contaba Salinas con un terreno excepcional en un lugar estratégico de la ciudad, pero a cambio le imponen condiciones que van a determinar la solidez constructiva y sobriedad decorativa del Palacio. El Renacimiento Vasco, y en este caso vitoriano, es principalmente ornamental, ya que sus manifestaciones son esencialmente añadidos escultóricos a concepciones arquitectónicas de sabor medieval²⁴, y en el caso de este Palacio vemos que se reducen las posibilidades de formas renacentistas por las condiciones del municipio.

Por una parte le marcan un terreno perfectamente medido señalando incluso el espacio que debe quedar entre la Iglesia y la casa. Le condicionan también la calidad del edificio, exigiéndole que las paredes sean «buenas e de buen calicanto», gruesas «como el muro de la Villa de Suso» (muralla). Con preocupación por la defensa de la ciudad, tampoco le permiten que haga puertas ni ventanas en los muros exteriores, excepto algunas saeteras que deberá cerrar si la ciudad se lo pidiera. La altura tampoco debe sobrepasar el nivel de la muralla «porque las dichas paredes queden por muro desta cibdad». En cambio, sí le permiten que en lo alto de la casa pueda hacer «ventanas y lumbreras con rejas o sin

ellas», concesión que aprovecha Salinas para hacer una magnífica galería renacentista, que está en consonancia con otras construidas en Vitoria en la misma época, como puede ser las del Palacio de Arrieta o de Bendaña, la Casa de los Álava o el Palacio de Escoriaza. También le limitan el tiempo:

«lo otro que dentro de quatro años sea obligado el dicho señor enbaxador de fazer la dicha casa y hedeficio».

Por lo que parece, la construcción comenzó poco tiempo después, ya que en mayo de 1539 escribe a Castillejo deshaciendo el error por el cual se había dicho en Alemania que construía un Palacio en Valladolid, y dice:

«El que allí labra tiene otra mejor bolsa que yo, porque es un arrendador que hace una casa que en Valladolid no terna par; y plega a Dios que haya fuerzas y vida para acabar una choza que comence en mi tierra, la cual trae consigo mas veces el arrepentimiento que palos se porman por ella; por mi se puede decir que hago locura de cal y canto».

Hoy el edificio está muy modificado; ha sufrido numerosos arreglos y modificaciones a lo largo de su historia que nos aparecen como puertas y ventanas y otros vanos tapiados. La fachada que da acceso a la parte alta del Palacio, está hoy girada respecto a su posición original como prueba el ensamblaje de las piedras. Su

24 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: La literatura en las Artes, p. 161.

decoración es muy sobria; dos columnas corintias enmarcan la puerta, signo de sinceridad de espíritu, nobleza y calidad²⁵. En un segundo cuerpo están colocadas sus armas entre abundantes lambrequines y sostenidas por leones, símbolo de fortaleza. El mismo motivo heráldico nos lo encontramos sobre la esquina del edificio entre la actual Plaza del Machete y la escalera de S. Bartolomé. Como única señal de sus leales servicios a la Monarquía, vemos el águila imperial sobre la torre de los Salinas, en la mitad superior del escudo.

25 MULLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*. Cátedra, p. 80.

LA CONTRATACIÓN ARTÍSTICA EN EL ARZOBISPADO DE TOLEDO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

M. I. Rodríguez Quintana

Museo Arqueológico Nac. Madrid

En los últimos tiempos la Historia del Arte se ha ido acercando a los aspectos sociales, económicos y legales que circundan los hechos artísticos pasados y que podían parecer muy alejados de las cuestiones puramente estilísticas que constituían la principal preocupación de estudiosos de anteriores generaciones. Como dijera Martín González, en las publicaciones actuales, traten una época general, o un artista en particular, y muy especialmente en catálogos de exposiciones, es capítulo casi obligado el dedicado a comitentes, formas de contratación o precios de obras¹, conscientes como hoy somos de que el entorno es tan importante para conocer al artista como su forma de dibujar los rostros o de incluir determinados motivos decorativos. Así es cómo hemos ido ampliando nuestra visión global de las diferentes épocas artísticas, cómo hemos comprendido que la evolución de un estilo era paralela al modo de vida del artista, cómo hemos visto que el cambio de estilo obliga a la reestructuración de obradores, y cómo se modifican las funciones de las distintas disciplinas artísticas durante la Edad Moderna en la que el artista que antes se ocupaba de obras de muy diverso tipo va dando paso al que tiene a su cargo tareas más determinadas porque las obras y la sociedad caminan hacia una mayor complejidad².

En todo caso, cuando el estudioso del hecho artístico se acerca a estos aspectos a que venimos refiriéndonos está limitado, en ocasiones, por la carencia de conocimientos legales y en otros por lo fragmentario de los documentos que no siempre parecen corresponderse, si no es que resultan aparentemente contradictorios. Ocurre así, que analizando publicaciones dedicadas a ramas artísticas distintas, o incluso a una misma, en distintas áreas geográficas, los capítulos referentes a tipos o exigencias de contratación de obras pueden resultar por igual semejantes, en algunos aspectos, y extraordinariamente contrapuestos en otros. No es por ello extraño que prestigiosos investigadores extranjeros, de nuestro arte, conocedores de amplísima bibliografía aunque con más difícil acceso a la multitud de documentación original que proporcionan los archivos hayan llegado a conclusiones erróneas, aunque seductoras, al estudiar algunos de nuestros grandes maestros, al haberse hecho una idea equivocada del ambiente en que se movían, al haber podido confundir datos de distintas épocas o regiones, comparar obras de diverso tipo sometidas a distintos condicionantes, o incluso haciéndolo entre obras paralelas en área y cronología han podido no tener presente que se encontraran bajo diversa reglamentación; ello cuando no se han realizado incorrectas lecturas de datos publicados por historiadores nacionales.

Nosotros hace algún tiempo que venimos dedicándonos al estudio del siglo XVI toledano, tanto a través de documentos notariales como de los recogidos en los archivos parroquiales del territorio que constituyó su inmenso Arzobispado. Fue por ello un detonante para que observáramos con especial interés las peculiaridades, normas y excepciones de la contratación artística en la zona, durante la segunda mitad del siglo XVI la salida a la luz de una publicación en muchos aspectos ejemplar: el catálogo que acompañó a la exposición que el Museo del Prado dedicara a la figura más popular del panorama toledano de la centuria, El Greco³. En él,

1 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, 13.

2 Cfr., *Ibidem*, 15; GALLEGO, J.: *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976.

3 *El Greco de Toledo*, Madrid 1982.

junto a un sinnúmero de nuevos y enriquecedores datos aparecieron afirmaciones arriesgadas, y algunas de ellas incluso contradichas en otros capítulos de la propia publicación por una de nuestras máximas figuras en el estudio de la pintura. Las conclusiones a que se llegaba en uno de los capítulos de dicho catálogo nos llevaron a reflexionar sobre las escasas ocasiones que al estudiar el arte toledano se ha tratado de analizar el proceso de generación previo a las obras, pese a que siendo la Iglesia el principal cliente de los artistas hablar de Toledo era, como hemos dicho, hablar de un enorme territorio. De este proceso previo nos interesaría quién contrataba y en qué manos recaían las obras, qué condiciones y seguridades se solicitaban, que responsabilidades llevaban aparejadas, y un sinnúmero de pormenores que podrían permitir ver cuándo una obra no se ajustaba a tales generalidades y qué causas lo motivaban, pudiendo observar con ello las diferencias entre los artistas, la consideración con que contaban en la sociedad de su época y si ésta responde a nuestra visión actual, o si lo que hoy consideramos extraordinario lo era realmente, o más bien se debe a nuestro desconocimiento de los modos de obrar usuales.

Martín González realizó un cuidadoso compendio de cuál era la situación del artista en España durante el siglo XVII⁴, con abundantes comparaciones a lo que había sido la centuria precedente; y ya en el ámbito toledano resulta igualmente ejemplar el libro de Gutiérrez García-Brazales⁵ en el que el autor, con el carácter instrumental que desea imponerle proporciona no sólo datos concretos sobre obras y artífices, sino normas, funciones y estructura del Arzobispado, así como las variaciones que en él se produjeron en los años en torno al cambio de siglo.

Nuestro propósito será sacar algunas conclusiones sobre los modos de actuar en los años inmediatamente anteriores a los estudiados por Gutiérrez García-Brazales, aproximadamente desde mediado el siglo hasta la época del Cardenal-Archiduque Alberto (1595-1598), momento a partir del que se intenta un control más centralizado, lo que da lugar a la apertura de los registros que transcribe el mencionado autor. Usaremos de esta forma los datos que como precedente a su estudio aporta Gutiérrez García-Brazales junto a los de contenido legal que López-Amo había publicado en un análisis jurídico admirable⁶, si bien limitado a obras catedralicias, que por el hecho de serlo tienen especiales características, puesto que, de una parte, los trabajos de la Primada suponían especial importancia, y de otra eran seguidos con un especial empeño, eso sin contar con que la iglesia metropolitana disponía de unos recursos y una nómina de artistas absolutamente alejados de la situación de penuria en que en muchas ocasiones se encontraban las parroquias del resto del territorio.

Hemos de hacer una advertencia más antes de iniciar el estudio: nuestros datos han sido obtenidos mayoritariamente de documentos referidos a pintores y escultores, aunque en algunos momentos nos refiramos a otras profesiones, pero excluyendo las obras de arquitectura cuyas características de orden técnica suponían otros condicionantes que no estamos en grado de estudiar al no haber manejado suficientes documentos, lo que sí han realizado otros estudiosos en los últimos tiempos, a cuyas obras nos remitimos⁷.

Refiriéndonos, de esta forma, fundamentalmente, a las artes figurativas errores como el que pintores contraten obras de escultura, y viceversa respecto a los escultores —pese a haber sido negado en multitud de ocasiones por eminentes investigadores— siguen repitiéndose en más ocasiones de las que serían de desear, dando muestra del desconocimiento de la sociedad artística y de que en muchas ocasiones no somos todo lo cautos que cabría esperar con los datos documentales. Es cierto que en innumerables ocasiones una escritura puede afirmar que un escultor se hace cargo de la talla, pintura y escultura de un conjunto decorativo, o un organista de tubos y caja de un órgano y no existan otros datos de la obra, pero si conociéramos los modos de actuar generales sabríamos cómo interpretar tal hecho: veríamos cómo son más los documentos que ofrecen tras el primer contrato otro de traspaso o compañía, o simplemente vemos cómo los pagos se efectúan a distintos maestros aunque contemos sólo con el documento inicial firmado por uno de ellos, por lo que podríamos afirmar con absoluta seguridad que el que contemos con un contrato de obra de dos disciplinas artísticas distintas en manos de un sólo maestro responde únicamente a una carencia de posteriores documen-

4 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *o. c.*

5 GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo 1982.

6 LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI*, «Anuario del Derecho Español» (1948-1949), 103-217.

7 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid 1983-1986; DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R.: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987; SUÁREZ QUEVEDO D.: *La arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo 1990.

tos, no al carácter multidisciplinar del artífice, ya que son excepción los que pueden tomar a su cargo un amplio conjunto para realizarlo por sí mismos, e igualmente escasos los talleres que en el siglo XVI tenían una estructura orgánica lo bastante compleja como para iniciar y concluir un trabajo tan complicado como puede ser un retablo o un órgano.

Hasta aquí han quedado ya sugeridas las iniciales premisas: cada comitente encarga distinto tipo de obras, con diversas finalidades, está sometido a distintos condicionantes de orden legal, son distintos sus exigencias y recursos y todo ello le mueve a elegir distintos maestros, lo que se traduce en muy variadas formas de contratación y amplias posibilidades de oscilación de precios, formas de pago y seguridades de entrega.

A partir de tales premisas nos es obligado analizar la clientela de los artistas toledanos del siglo XVI, junto a los tipos de contratos que pueden firmar, como primeros puntos para luego ver quién y con qué condiciones encarga cada tipo de obra.

COMITENTES Y CONTRATOS

Al margen de los continuos trabajos realizados por la fábrica catedralicia cuyos modos de contratación, como hemos dicho, estudió espléndidamente López Amo⁸, y los realizados por la Corona de los que no nos ocuparemos aquí; el patronazgo religioso ocupa, como en el resto de España, el lugar predominante, ya sea para realizar obras en parroquias, conventos o monasterios; y aún las de iniciativa privada, en los más de los casos serán destinadas a recintos sacros, y serán las que nos ocupen. Ahora bien, tal «iniciativa privada» es ya muy diversa pudiendo proceder tanto de entes políticos (Concejos) como socio-religiosos (cofradías, universidades, órdenes militares) o puramente particulares que por devoción, ofreciéndolo al culto local, o para sus capillas o lugares de enterramiento costean, íntegramente, obras, en ocasiones de tanta importancia como las abordadas por las fábricas, cuando así se lo permite su economía, ya que es variable el estrato social de que proceden, pudiendo pertenecer a altos niveles de la nobleza, a mayores o menores grados de hidalguía, o simplemente burgueses enriquecidos (médicos, escribanos, mercaderes, clérigos...) deseosos de equipararse a los estamentos socialmente superiores.

LA IGLESIA

Sometida a mayores condicionantes y requisitos legales que otros comitentes es, por otra parte, la que efectúa más variados encargos con destino a parroquias, conventos e incluso ermitas, aunque éstas, normalmente, bajo el patrocinio de hermandades o cofradías, suelen sufragar sus obras con medios diversos a los ingresos de las fábricas.

Tal complejidad da lugar a una mayor riqueza de contenido en los documentos⁹. Conventos y monasterios acometían sus obras bajo la autorización del superior de la Orden¹⁰. Las parroquias, sometidas al Arzobispo de Toledo y su Consejo de la Gobernación estaban obligadas a contar con su aprobación para las obras que se proponían abordar cuando revestían cierta importancia económica¹¹, y la tenían sillerías, retablos (aún los no excesivamente grandes), órganos, piezas de plata y ropas bordadas, es decir, buen número de los trabajos que las iglesias encargan a lo largo del siglo.

8 LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *o. c.*

9 Precisamente esta mayor variedad de contratos firmados por la Iglesia nos permitirá establecer las bases de contratación, válidas para los restantes comitentes, y al estudiar los otorgados por otro tipo de clientela sólo precisaremos ver las diferencias que los separan de la norma.

10 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *o. c.*, 36.

11 GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *o. c.*, 24. Da noticia de cómo el párroco podía disponer de fondos para trabajos por importes inferiores a 10.000 maravedís, debiendo aprobar el visitador los de costo superior, inferiores a 20.000 maravedís, cifra a partir de la cual pasaba a ser competencia del Consejo, quien desde 1595 estaba obligado a someterlo a informe del Arzobispo si el gasto estaba por encima de los 75.000 maravedís.

Párroco	: < 10.000 mrs.
Visitador	: > 10.000 mrs. < 20.000 mrs.
Consejo de la Gobernación	: > 20.000 mrs. < 75.000 mrs.
Arzobispo	: > 75.000 mrs.

Cuadro 1
Aprobación eclesiástica, en función del coste de la obra (límites marcados en 1595)

Tal aprobación arzobispal, directa o a través del Consejo de la Gobernación se efectuaba a través de las «provisiones» que servían de «visto bueno» a la propuesta presentada por el artista al que mayordomos, curas o visitadores se lo habían entregado. Contra tal modo de actuar arremete el Consejo al acabar el siglo abriendo los libros a que venimos remitiéndonos, transcritos por Gutiérrez García-Brazales¹². Su objetivo impedir «favoritismos» por parte de los visitadores y otros responsables. Nosotros, sin desmentir que tal trato de favor pudiera producirse vemos otras ventajas en el primitivo sistema: curas, mayordomos y especialmente los visitadores que recorrían el territorio de forma periódica podían conocer, mejor que el Consejo, desde su sede toledana, el modo de trabajar de cada artista, a qué nivel de realización tenía cada uno las obras en curso como para poder hacer frente a nuevos encargos y quién podía efectuar una pieza que respondiera a las necesidades y recursos de una determinada iglesia. Por otra parte, la centralización en Toledo favorecía a los artistas de la capital, en contra de los de lugares o villas que verían acrecentadas sus dificultades para prosperar de modo independiente, aplastados por la burocracia del sistema, ello sin olvidar que la subasta, que se proponía como forma de contratación preferente, pronto habría de demostrar que se prestaba a fáciles engaños para las fábricas¹³.

Pero tomado en sentido positivo o negativo en cuanto a modo de elección es un hecho innegable que un mismo artista, o círculo de artistas trabajan para lugares próximos, puesto que sus mejores referencias habían de ser la calidad de sus trabajos y lo que aconsejaría a los visitadores su llamada, si no eran los párrocos quienes así lo solicitaban, marcando incluso como modelo la obra de algún lugar cercano que había despertado su interés.

Tras la aprobación del Arzobispo o su Consejo, si se trataba de parroquias, o del informe favorable del superior de la Orden, para obras conventuales, y sobre la base de la traza y condiciones que normalmente ellos examinaban¹⁴ se procedía a la firma del contrato. En los conventos se reúne la comunidad (salvo que exista un poder previo otorgado a un «representante») a «son de campana tañida» firmando todos los miembros el contrato. En las parroquias curas y mayordomos actúan por igual para obligarse en nombre de la fábrica. Por parte contraria la situación es más variable, es frecuente que cuando la obra supone la integración de varias artes (pintura, escultura, talla, órganos...) desde el principio figuren los distintos maestros que en ella participarán, aunque no siempre todos aparezcan como firmantes, ya que si tras la aprobación un maestro prevé tener que desplazarse suele dar poder a alguno de sus compañeros en la labor, o a un fiador, para que, actuando en su nombre pueda otorgar la escritura de compromiso. Como firmantes es posible que aparezcan también los fiadores si es que el aval se constituye simultáneamente, aunque con igual frecuencia éste se otorga en escritura independiente algunos días después de firmar el compromiso o se efectúa antes de hacerlo, inmediatamente después de haber conocido la aprobación de la obra.

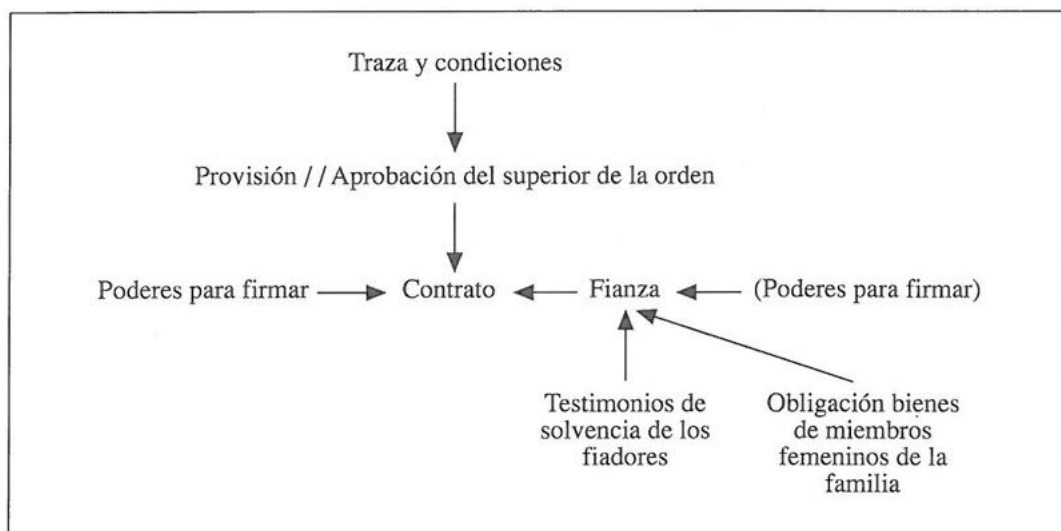
¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid 1983, 13.

¹⁴ Sólo hemos encontrado un caso, el retablo de Las Ventas con Peña Aguilera que se contrata con provisión previa, pero sin haber dado traza ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO. Sección de Protocolos (A.H.P.T. Juan de Navarra Pr. 1816, 753-753 v).

Dichos fiadores suelen elegirse entre profesiones que podríamos llamar complementarias (escultores-pintores, bordadores-hiladores de seda) en ocasiones, cuando existe más de un contratista, efectúan una fianza recíproca o bien se buscaba a familiares, preferiblemente si pertenecían al arte, o a maestros de especial solvencia económica lo que explica que en numerosas escrituras aparezcan plateros en calidad de fiadores. En todo caso a la vista de los documentos que hemos manejado parece que la situación preferida fuera la de elegir un artífice implicado en la obra o con una actividad artística igual o complementaria, ya que de no realizar la obra el «principal» obligado la iglesia había de preferir que alguien se ocupara de la ejecución que no verse compensada monetariamente debiendo iniciar nuevos trámites para llevarla a cabo; y quien más capacitado estaría sería alguien con intereses comunes o introducido en la profesión que pudiera ejecutarla por sí mismo o dejarla en manos de un compañero.

Para obras de especial envergadura es normal que se extienda testimonio de la solvencia de cada uno de los fiadores pero son fianzas que obligan a la ejecución, sin una valoración concreta¹⁵; aunque sí hemos de decir que sin que ocurra con frecuencia —pese a ser norma los incumplimientos— algunos avalistas terminan pagando indemnizaciones por no haber llevado a cabo sus compromisos los artífices a quienes habían garantizado¹⁶.



Cuadro 2
Proceso de contratación

Un proceso como el hasta aquí expuesto supone contemplar la obra de un modo conjunto coincidiendo tracistas y ejecutores, con contrato único pero en el que los trabajos de cada uno se delimitan desde el principio. A partir de tal contrato teórico las variaciones son casi infinitas.

15 No hemos encontrado, en el Arzobispado de Toledo, durante el siglo XVI, casos similares a los que menciona Martín González de la centuria siguiente en el área castellano-leonesa, en los que en función del valor de las obras se fijaban unas cantidades en concepto de fianza. Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista..., o. c.*, 37. Ejemplo típico de contrato, fianza y testimonio de solvencia de los avalistas lo proporcionan las escrituras de 8 de febrero y 8 de marzo de 1570; por la primera Hernán González y Cristóbal de Cisneros garantizan a Pedro Martínez de Castañeda que había de realizar el retablo de Campo de Criptana, en la segunda varios testigos aseguran que los bienes de ambos superan los 3.000 ducados, pero para nada se alude al importe en que se estimaba constituida la fianza (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1545, 58-58v, 198-198v).

16 Hernando de Ávila, el 26 de octubre de 1568 paga a la iglesia de Villatobas 270 reales por no haber cumplido el bordador Diego Sedeño el compromiso que había firmado, de realizar una capa de damasco y para el que Ávila le había avalado (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1792, 442v). Por el contrario Rafael de León y Pedro de Castro, que se habían obligado como fiadores del organista Pedro Roque de Peñalosa, al no cumplir éste su compromiso de realizar un órgano en Capilla no indemnizan materialmente a la iglesia, sino que se ocupan de buscar otro maestro que acabe el trabajo (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1606, 1489-1491).

No es inusual que la traza sea dada por artífices de especial prestigio distintos a los que luego han de llevarla a la práctica, casos en los que normalmente, si se trata de pinturas, se exige que los cartones sobre los que éstas se realicen sean de mano del tracista¹⁷. En todo caso, como muy acertadamente puntualizara López-Amo la realización de traza y cartones tienen el carácter de contrato de obra, independiente del contrato de igual carácter que regirá la ejecución material¹⁸.

El conjunto de traza, condiciones escritas y contrato de obra marca de modo bastante preciso lo que será la obra terminada, pero siempre con un margen de flexibilidad. Se señalan puntualmente medidas, materiales así como condiciones de éstos y preparaciones previas, iconografía, modelos, plazos y lugares de entrega del conjunto o de una parte, precios, formas de pago y responsabilidades, etc.; pero también se contempla la posibilidad de efectuar variaciones; así encontramos que si bien para realizar el retablo de Carriches se dan unas trazas se ofrece también la opción, al cura mayordomo y Concejo, de abandonarla para seguir como modelo el retablo de El Carpio¹⁹, y para el retablo de Pantoja se fija entre las condiciones que la traza podrá ser modificada «a contento» del cura y mayordomo²⁰.

Otro tanto ocurre con la iconografía, y nuevamente ponemos como referencia los retablos por ser las obras que pueden ofrecer mayor diversidad: cuando pintura y escultura se contratan conjuntamente son raros los casos en que se enumeran todos y cada uno de los asuntos, se fijan, sí, las imágenes de la calle central, pero es frecuente que los restantes bultos, relieves o pinturas queden a elección del párroco o de la devoción popular²¹.

TRAZA Y CONDICIONES	DIBUJO (CARTONES)
	CARACTERÍSTICAS GENERALES (PARTICULARES)
	MODELOS SOBRE OBRA REALIZADA
	MODIFICACIONES Y CONDICIONES A CONVENIR

Cuadro 3
Contenido de las escrituras de condiciones

Tanto o más frecuente como los contratos en escritura única con varios maestros para llevar a término obras complejas, son los que independizan los trabajos de artes distintas, contratándose por separado, lo que daba la oportunidad de concretar de modo más exacto cada una de las partes y en los que se cuida de modo especial el detalle de la iconografía y su localización dentro del conjunto, frente al carácter orientativo que, como hemos dicho, se suele conceder a este punto en los contratos unitarios. Ahora bien, aún dentro de esta forma de contratación se nos ofrecen distintas alternativas: contratos paralelos de fecha coincidente, o muy próxima, o escrituras por las que no se hace frente a una parte hasta haber visto concluida otra precedente (escultura-pintura), forma de actuar que habría de ser norma para iglesias que no contaran con rentas suficientes como para enfrentarse con grandes compromisos iniciales.

Con todo, resta todavía una posibilidad en el modo de contratación, el que a mayores errores ha inducido

17 A título de ejemplo diremos que las condiciones del retablo de Villaluenga las firman Nicolás de Vergara y Juan Correa de Vivar, y cuando Juan de Holanda, Diego Velasco el Mozo, Alonso Carrera y Diego de Aguilar se comprometen a la ejecución manifiestan de modo expreso: «con que los cartones del dicho retablo sean de mano de Juan Correa» (A.H.P.T. Juan Sotelo Pr. 1635, 1238-1242v).

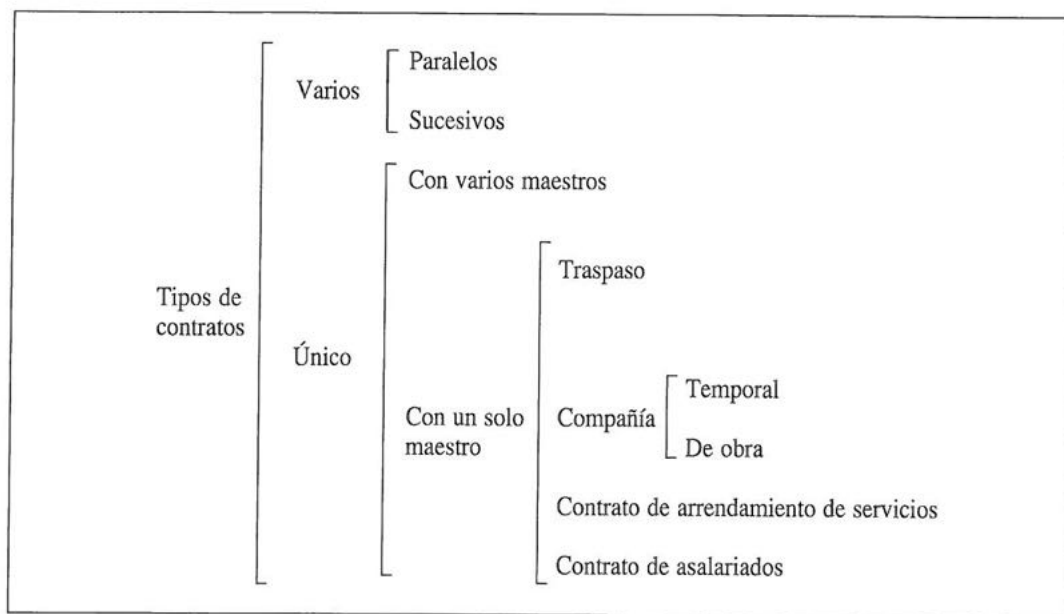
18 Cfr. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *o. c.* 126-139. Al margen de la diferenciación de contratos de traza y ejecución que el autor efectúa es de especial interés la distinción que señala entre contratos de arrendamiento de obra («contrato de obra», como suelen titularse los documentos del siglo XVI) y arrendamiento de servicio al que más adelante habremos de referirnos y cuyas características legales independiza perfectamente de las de los primeros.

19 A.H.P.T.: Juan Sánchez de Canales Pr. 1527, 1141-1143.

20 A.H.P.T.: Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 827-827v.

21 La elección de asuntos por el pueblo es más frecuente cuando éste, a través de donativos directos o pagos del Concejo había de correr con parte del costo de la obra.

y al que inicialmente aludíamos: un solo maestro toma a su cargo una obra que requiere varias especializaciones. El comitente, a partir de la firma del documento contractual se despreocuparía de posteriores trámites que asumiría el artífice. Su modo de resolver el encargo en lo que no correspondía a su arte ofrecía diversas alternativas: el traspaso, para lo que se otorgaba nueva escritura ante notario marcando las condiciones que cada uno debía cumplir, y cómo repartirían el precio²²; la compañía, por la que varios maestros, de igual o complementaria profesión se comprometían a realizar conjuntamente las piezas que cada uno por separado contratara en un plazo de tiempo determinado, o la establecida expresamente para llevar a término una obra en concreto²³; por último, más extraño, pero no insólito, resulta el caso en que el artista en cuyas manos se había dejado una obra se convierte en «comitente» de otro a través de lo que López-Amo llamó en su artículo «contrato de arrendamiento de servicios»²⁴, en unos casos comprometiéndose a pagar un precio por un determinado trabajo²⁵, en otros contratando oficiales como auténticos asalariados a destajo a los que se encomendaba, sí, un determinado trabajo, pero éste se podía también modificar, satisfaciéndoles un salario diario²⁶.



Cuadro 4
Documentos contractuales de obras complejas.

22 En esta forma se realiza el compromiso del retablo de San Andrés de Cubas: tras haber tomado el conjunto a su cargo Pablo de Cisneros, en 29 de marzo de 1582, el 10 de septiembre del año siguiente deja en manos de Rafael de León y Francisco de Herrera todo lo «tocante a madera» (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1804, 947-947v).

23 Al primer tipo corresponden las compañías establecidas entre Luis de Velasco y Hernando de Ávila en 1560 (A.H.P.T. Juan de Navarra Pr. 1816, 114v-115) y entre Diego Velasco y Luis de Velasco en 1568 (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1787, 10-10v); al segundo la que, para realizar el retablo de Auñón, constituyen Nicolás de Vergara y su oficial Sebastián Hernández en 1574 (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1561, 995v-996v).

24 Cfr. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *o. c.*, 126-139.

25 A realizar para Diego Velasco la pintura de una custodia, en San Clemente de Toledo, se obliga Luis de Velasco en 1564 (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1864, 978v) y al año siguiente, haciendo una baja, se compromete a realizar el mismo trabajo, para el escultor, Cristóbal de Cisneros (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 35v).

26 De este modo contrata Rafael de León a los ensambladores Blasco Martínez, Juan de Zábalos y Felipe de Brabante en 1565 (A.H.P.T. Juan de Navarra Pr. 1816, 877v-878).

COMITENTES COLECTIVOS POLÍTICOS Y SOCIO-RELIGIOSOS

Visto el modo de contratación de la Iglesia, que como dijimos resulta el de mayor complejidad, son coincidentes los de los restantes comitentes, si bien el hecho de contar con medios propios les permitía reducir la tramitación puesto que no habían de someterse a las limitaciones económicas de las rentas eclesiásticas, aunque ello no significa que no fueran «vigilados» sus encargos en cuanto a contenidos religiosos.

Porcentualmente son escasas las obras bajo patrocinio exclusivo de Concejos municipales, aunque es normal su colaboración con las fábricas parroquiales para sufragar los gastos de obras en las iglesias, e igualmente es normal que su voz y la de toda la comunidad de vecinos se oiga para marcar condiciones, especialmente para atender a las devociones locales²⁷, forma de actuar comprensible cuando también resulta normal que el pueblo ofrezca voluntariamente sus limosnas cuando llegado un vencimiento la iglesia no cuenta con fondos para atenderlo²⁸. Pero tal vez entre los hechos más interesantes que contenga la documentación que hemos manejado —aunque de fecha inmediatamente posterior a las que venimos refiriéndonos— tocantes a participación ciudadana figure al que da lugar la realización en 1601-1602 de una magnífica cruz procesional, de plata, para Santa Marina de Magán: Luis López, que debía ejecutar la cruz con su pie, cuando tiene éste concluido lo lleva al pueblo y es expuesto en la misa mayor para que «le biesen los bezinos de ste lugar», tras lo que se decide firmar, el mismo día, un contrato de mejoría para la cruz añadiendo nuevas figuras que enriquecieran el conjunto, pues de lo contrario «estubiera muy simple como estaba tratado», pero sin embargo la exhibición a modo de consulta a la comunidad no habría de suponer para ella un incremento de sus aportaciones, pues los gastos los acometería íntegramente la fábrica de sus rentas²⁹.

Los más numerosos entre este grupo de comitentes colectivos son las cofradías. Realizan obras de diverso tipo, por lo general objetos de culto o imágenes de sus patronos destinados a sus ermitas o capillas, pero de no excesivo coste ya que sus ingresos proceden fundamentalmente de las aportaciones de sus miembros o de reducidas rentas o censos. Son sus integrantes, colegiadamente, o por mano del mayordomo, los firmantes de las escrituras de compromiso, documentos por lo demás de idéntico contenido aunque el hecho de realizar obras de menor envergadura también repercuta en que los artífices que las toman a su cargo las puedan abordar en su obrador y si habían de recurrir a compañeros de profesión el compromiso tendría un carácter puramente privado ya que no aparecen escrituras de traspaso o cesión de estas obras entre los protocolos, aunque sí, aún para obras pequeñas es el comitente el que se preocupa de buscar artífices distintos para efectuar las distintas partes de la obra, ya fuera para asegurarse la calidad en la terminación, o para poder dividir el gasto abordando uno cuando tuviera saldado el precedente.

Pero hemos de decir que las cofradías, al igual que otros particulares, no recurren en todos los casos a la formalización de un contrato, sino a la adquisición directa en el obrador; ésta parece al menos la norma cuando se trata de hacerse con piezas de marcado carácter mueble, casos en los que sólo tenemos noticia directa de la obra por las cuentas o inventarios de la cofradía o porque ésta realizara un expreso reconocimiento de deuda a favor del vendedor, pero no tenemos noticia de que se formalizaran los contratos de compraventa que menciona López-Amo³⁰.

COMITENTES PRIVADOS

Nobles y familias hidalgas, o con pretensiones de serlo, cuentan normalmente con lugares de culto privado

27 Al contratar el retablo de Rielves en 1563 los «asuntos» se dejan para que el Concejo junto al párroco los determinen y los relieves del banco y aún los bultos de la calle central, con la advocación de la iglesia y la Virgen habrían de hacerse «como el pueblo lo pidiera» (A.H.P.T. Pedro Rodríguez Sotelo Pr. 1432, 745-746v); y al firmar el compromiso del retablo de Carriches el Concejo tendría el mismo poder decisorio que la fábrica a la hora de elegir la traza (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1527, 1141-1143).

28 Los vecinos de Porquerizas viendo que la iglesia no tiene fondos con qué pagar al pintor Jerónimo Rodríguez ofrece, en 20 de diciembre de 1563, sus limosnas para que el retablo de su parroquia «se haga más presto y mejor» (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1521, 1691-1692).

29 ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA MARINA DE MAGÁN, Documentos inéditos.

30 Cfr. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *o. c.*, 126-139. Sobre la apertura de «tienda y obrador» Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista...*, *o. c.*, 176-186.

y enterramiento en iglesias y monasterios, y a ellos destinan preferentemente las obras que encargan³¹. Pero en muchas ocasiones su patronazgo no se limitaba a una capilla, sino a toda una iglesia, en cuyo caso son acometidas por dichos mecenas obras destinadas al culto comunitario. Cuando así era, las posibilidades variaban: desde que el particular encargase directamente la obra para hacer frente a los gastos de modo exclusivo³², hasta que se uniesen a fábricas o Concejos para abordar trabajos de especial envergadura, con lo que aparecen unidos a ellos desde el momento en que se otorgan las escrituras contractuales³³, o simplemente que acudiesen con sus «recaudos» cuando las rentas de la iglesia no eran suficientes para satisfacer a los maestros, casos en los que no sólo no suelen aparecer datos documentales, sino que es la ausencia de asientos de pago en los libros de cuentas de la iglesia la que nos puede indicar que alguien ajeno a ella ha contribuido a saldar el coste de una obra ya iniciada³⁴.

Nos resta por estudiar el caso de la burguesía en papel de comitente; son preferentemente clérigos, médicos, escribanos o mercaderes, estamentos decididamente en alza en la época, quienes pueden permitirse el pago de obras artísticas. Los encargos que realizan tienden a hacer perpetuar su nombre, los destinan, muy mayoritariamente a sus enterramientos, son laudas o bultos sepulcrales, o bien pequeños retablos para hacer resaltar el lugar en que serían enterrados, y es condición casi fija la aparición de cartelas, letreros, escudos o retratos que dejen patente a quien pertenecen³⁵; y en los casos en que donan obras de especial carácter mueble (en particular piezas de plata), a la iglesia de su localidad, no suele faltar una «dedicatoria» con su nombre y la fecha en que se hace la ofrenda.

Pero no queremos cerrar este capítulo sin comentar un hecho que podemos calificar de curioso, aunque se refiera a trabajos arquitectónicos de los que inicialmente propusimos no ocuparnos: Nicolás de Vergara el Mozo se convierte en «mecenas» del monasterio toledano de San Clemente donde su hija Catalina ingresa como novicia en 1599³⁶. Pero las peculiaridades residen en que tal mecenazgo es para realizar él mismo obras en el convento y, en realidad, su objetivo es cubrir parte de la dote de su hija, por lo que más que ofrenda al monasterio podamos llamarlo un «pago en obra» que situaría a Catalina de Vergara en mejor situación dentro de la comunidad de lo que podría haber esperado si sus bienes dotes eran escasos.

CONDICIONES DE CONTRATACIÓN

Si hemos dicho que en poco se diferencian los tipos de documentos de obligación en función de los comitentes, no ocurre lo mismo con las condiciones que unos y otros marcan, en buena medida condicionadas por sus posibilidades económicas.

31 Es el caso de la capilla fundada por los Villaseca en la iglesia de Arcicóllar, cuya documentación referente a la pintura de su bóveda y ejecución del retablo que guarda hemos recogido en el artículo *Hernando de Ávila y Luis de Velasco: El retablo de El Casar de Escalona y otras noticias*, A.E.A. 245 (1989); 15-33. Otro tanto ocurre en el retablo de la capilla fundada por Bernardo Núñez en Santo Tomé de Toledo (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1866, 518v-519v), por sólo citar dos ejemplos.

32 Es frecuente cuando se trata de objetos de plata o ropas bordadas, cuyo encargo por la fábrica, por considerarse de carácter cuasi suntuario se solía supeditar a no tener otras necesidades de mayor urgencia.

33 Así se contrata el retablo de la iglesia de la Magdalena de Malagón, a cargo de la fábrica, el Concejo y los Señores de la villa (A.H.P.T. Juan Sánchez de Canales Pr. 1592, 2102, 2105-2106).

34 El que en los libros de la iglesia de Nuestra Señora de La Paz de La Puebla de Montalbán, tras unos iniciales pagos a Pablo de Cisneros no hubiera otras referencias a la pintura del retablo, y que en él aparecieran los retratos de dos niños en la escena de la Natividad, nos hizo pensar, al redactar nuestra memoria de licenciatura que, en un momento de especiales dificultades económicas para la fábrica —constatadas por la documentación parroquial— los Señores de La Puebla se hicieran cargo de los gastos, eso sí, con la imposición de que miembros de su familia aparecieran en lugar tan destacado del presbiterio.

35 Sólo hemos encontrado el caso de un médico que encarga en 1599 una imagen de San Roque para la iglesia de El Casar de Escalona, sin que entre las condiciones figure ninguna referente a inscripción dedicatoria (A.H.P.T. Pedro Álvarez Pr. 2748, 255v). Por el contrario, es normal que estos burgueses quieran que sus efigies, siguiendo las modas de los nobles, aparezcan en las obras que encargan, ya sea al modo más tradicional de donantes, como lo deseó el escribano Francisco de Córdoba para el retablo que solicitaba a Rafael de León en 1558 (A.H.P.T. Jerónimo Castellanos Pr. 1859, 279-279v) o de forma aislada como lo deseaba Pedro de Villaseca —hombre que aspiraba a la hidalguía pero que sólo su familia conseguiría mucho después— preveiendo en las condiciones del retablo que encarga para su capilla, en 1573, dos pinturas con sólo retratos «al natural» (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1795, 69-69v) aunque, tras su muerte, al quedar el seguimiento de los trabajos a cargo del capellán éste suprima dichos retratos, mientras que, tal vez, fuera también él quien decidiera honrar a su santo patrón, San Juan Bautista, en las pinturas de la bóveda.

36 A.H.P.T.: Baltasar de Toledo Pr. 1908, 852-855.

Materiales, medidas y peso son puntos que nunca faltan entre las condiciones, y que se cuidan con especial esmero. La madera, en cualquier contrato que tiene tal material como fundamento se pide «seca, limpia de tea y nudo», y en Toledo, cuando había de utilizarse el pino (normal en cualquier obra salvo las sillerías que se solían trabajar en nogal sobre el que llegaban a aplicarse otras maderas más preciosas) se quiere de la Sierra de Cuenca, cuando el comitente se lo podía permitir que «no aya venido por el río», pero si no se deseaba encarecer tanto un conjunto sí se pedía esta condición al menos para los tableros de pintura. Los tubos de órgano se solicitan de estaño de Inglaterra, sin plomo; y las policromías según los medios del comitente totalmente de oro (en ocasiones puesto por quien encarga el trabajo) y óleo; o bien sustituyendo en algunas partes el oro por plata para abaratar costes e, incluso, simplemente, dorando tan sólo las partes más visibles y no las altas o traseras, reducciones que eran justificadas por ser zonas donde no había de «gozarse»³⁷.

Si hemos dicho que la iconografía aparece en muchas escrituras con un carácter orientativo, se cuida, en cambio, escrupulosamente, todo lo referido a condiciones de orden técnico: preparación de tablas para ser pintadas, imprimaciones, calidad de la cola con que se unirán las distintas piezas, tipos de tela, etc. Por el contrario, no es frecuente que se cuide particularmente la participación directa del maestro, en un momento en que el trabajo en común resultaba norma; si bien los miembros de la profesión habían de ser los primeros en valorarlo de modo muy distinto al de los oficiales, y de hecho cuando Correa de Vivar traspasa a Bautista Vázquez la talla e imagería del retablo de Almonacid se cuida mucho de dejar por escrito que la madera debía desbastarla personalmente, así como hacer «de su mano» los rostros, manos y Crucificado³⁸.

Por lo que se refiere a plazos de ejecución no cabe presentar una norma teórica, no sólo porque en escasas ocasiones se cumpla lo marcado, sino porque los distintos tipos dan un amplísimo abanico de tiempos de realización. Sí podemos decir que la decisión de abordar un trabajo se toma en las visitas, o tras la celebración de una festividad, al haberse notado la carencia de alguna pieza concreta, y que la finalización quede prevista para una ocasión futura similar o una fecha de importancia religiosa especialmente destacada.

Es usual que las obras se entreguen en el lugar donde el artífice tiene su obrador, corriendo el transporte a cargo del comitente, aunque para aquellas que precisaban ser «asentadas» se solicitaba que quien la había ejecutado realizara tal asiento en unión de sus oficiales, e incluso que las tareas las supervisara el tracista si es que el proyecto había corrido a cargo de un segundo maestro; pero los gastos de toda la operación, tanto en salarios de los hasta allí desplazados, como de peones locales y materiales necesarios los pagaba el dueño de la obra.

Los precios se fijan a tanto alzado, normalmente para obras pequeñas, o a tasación, pudiendo ser ésta libre o con un límite prefijado, en cuyo caso se estipula, al menos teóricamente, que si la tasación lo supera el maestro pierda la diferencia, y si no lo alcanzaba no se pagaría más que lo tasado. Los tasadores suelen ser uno por cada parte, pudiendo contemplarse desde el contrato que de no existir acuerdo un tercero «árbitro» decida sobre las diferencias, para ser admitido su criterio por ambas partes. Pero en ocasiones los particulares, de los que cabía esperar una mayor celeridad en el pago podían aprovechar tal circunstancia para exigir que ambos jueces fueran nombrados por ellos, condición a la que el artífice se somete³⁹ tal vez para atraer al cliente, aunque seguramente dispuesto a iniciar pleito si no estaba conforme con la valoración.

En cuanto a las formas de pago ni las más pequeñas obras se pagan al firmar la obligación y son raras las que se saldan con un pago único al concluir las; lo normal es establecer plazos: uno inicial al otorgar el contrato para hacer frente a los primeros gastos y adquirir materiales, y otros sucesivos a fecha fija o «según caiga la renta» pudiendo tener previsto que la conclusión del pago coincida con la fecha de asiento o tasación, o que sigan haciéndose abonos con posterioridad; aunque es normal que las condiciones contractuales de pago, como los plazos de ejecución de las obras no guarden, prácticamente en ningún caso, paralelismo con el modo en que se realizan, cuando se estudia la documentación sucesiva. A los artistas cuyas obras habían de ascender a un

37 En el contrato del retablo de Villaluenga, que se protocoliza con especial atención para disminuir costes se dice que no habría de tallarse la parte trasera de las columnas, se suprime un remate para abaratar en madera, no se doraría allí donde no fuera a verse y los detalles decorativos hechos «a punta de pincel» sobre las vestiduras de las imágenes se suprimirían en las partes más altas (A.H.P.T. Juan Sotelo Pr. 1635, 1238-1242v).

38 A.H.P.T.: Juan Treceño Pr. 2623, 88-88v.

39 Tal es la condición que impone Juan de las Huertas cuando encarga un retablo para la capilla que posee en la iglesia de Ballesteros (A.H.P.T. Cristóbal de Loaisa Pr. 1788, 121-121v).

Materiales			
Preparación			
Partes			
Medidas			
Peso	[Orientativa		
Iconografía			
	[Detallada		
Decoración			
Participación del maestro			
Plazo de ejecución			
Lugar de entrega			
Garantías tras la entrega			
Precio	[Tanto alzado		
	[Tasación [Libre		
	[Con límite prefijado		
Tasadores	[Uno por cada parte		
	«Árbitro»		
	[Varios puestos por el comitente		
Pago	[Pago único al concluir		
	[Plazos [Inicial al ortogar el contrato		
	[Sucesivos [A fecha fija		
	[«Según caiga la renta»		
Modo de pago	[«Dineros»		
	Especie		
	[Obra		
Penas	[Al artífice	[Incumplimiento	[Excomuni3n
			Gastos traspaso a otro maestro
			Gastos traspaso a otro maestro + multa
		Retraso —————>	Pago salario por día de demora
	[No alcanzar la tasaci3n prefijada		[Pago tasaci3n real
[Pago tasaci3n real – multa			
[Al comitente	[No entregarle la obra hasta no concluir el pago		
	Pago salario por día de demora		
	Pago gastos de tramitaci3n de cobro		

Cuadro 5
Especificaciones contenidas en los documentos contractuales o de condiciones.

monto importante se les suele garantizar el pago con el compromiso de no encargar otra obra hasta haber saldado su deuda, comprometiéndose a «acudirle» con la totalidad de la renta excepción hecha de los obligados gastos menores, como los del salario del sacristán, la cera o el aceite.

Los pagos pueden quedar establecidos en «dineros», ya sean ducados o moneda de vellón; o en especie, con la renta del pan, del vino... tasada a una determinada fecha tras las cosechas; y es también usual que el artífice reciba como parte de pago la obra antigua a la que había de sustituir la salida de sus manos, y esto no sólo tratándose de objetos realizados en materiales preciosos, que cabía fundir, o de órganos, de los que se podían reutilizar algunos elementos, sino que también se les entregan y descuentan imágenes y custodias de madera que hemos de entender pudieran «restaurar» o transformar para poderlas vender posteriormente⁴⁰.

Al margen de la fórmula «legal» de renuncia de ambas partes a las leyes que a cada uno protegían y que López-Amo no deja de considerar no ajustada a Derecho⁴¹ nos resta por analizar, del contenido de los contratos, lo referente a sanciones previstas en supuestos de incumplimiento de las obligaciones por parte de alguno de los otorgantes. La pena más usual era que si el artista no cumplía con la ejecución de lo pactado corriera con todos los gastos que acarrearía el entregársela a otro maestro, devolviendo él lo recibido más alguna cantidad como «multa». Pero si se trata de cubrir el riesgo de un retraso lo que se marcaba era que el maestro pagara un salario por día de retraso a quien fuera a recoger la obra. En ocasiones se penaba, incluso, si el trabajo concluido no alcanzaba en tasación el valor previsto, pudiendo no sólo pagar únicamente lo tasado, sino descontar una cierta cantidad de dicho importe. Es, en cambio, más raro que en el contrato se pidan garantías al comitente, tal vez los artífices sólo las requirieran de aquellos clientes de solvencia cuestionable; en ocasiones se establece que no entregarán la pieza hasta que no se les hubiera acabado de pagar; aunque lo más normal es que se desee tener cubierto el riesgo de demora en el pago estableciendo un salario para quien fuera a reclamar lo debido, o que se pidiera la cobertura de todos los gastos que produjera el trámite necesario para el cobro.

Contemplados todos los puntos que pensamos pueden constituir el contenido de un contrato, nos vemos, sin embargo, en la obligación de no poner fin a estas líneas sin reconocer que pese a todas las posibilidades y variaciones estudiadas, a la hora de llevar a la práctica las distintas cláusulas de un documento tal cumplimiento no cabe estudiarlo de modo tipificado, sino que cada obra impone un estudio particular, alejado de nuestro actual propósito.

40 La iglesia de Santa Marina de Magán hace tasar una custodia y una imagen de su santa patrona para posteriormente entregárselas a los autores del retablo que contrata. Cfr. RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I.: *Nuevas aportaciones al catálogo de Pedro Martínez de Castañeda*, «*Anales toledanos*» XIX (1984), 110; ID, *El retablo de Santa Marina de Magán*, «*B.S.A.A.*» LI (1985), 369.

41 LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *o. c.*, 150.

LOS SOTOMAYOR GRANDES SEÑORES Y MECENAS EN LOS SIGLOS XV-XVI

Amador Ruibal Rodríguez

I. B. «Gabriela Mistral». Madrid

La familia Sotomayor va a ejercer su mecenazgo en una zona un tanto olvidada: Las primeras estribaciones de Sierra Morena, donde convergen las provincias de Badajoz, Córdoba y Ciudad Real, en las lindes de la Siberia Extremeña. Así, en tres enclaves de indudable importancia histórica, pero de escasa relevancia artística, van a crear tres grandes fortalezas-palacio cuya construcción convertirá estos lugares en centros cuya importancia artístico-cultural se proyectará sobre su entorno.

El origen del dominio de esta familia sobre la zona está en Don Gutierre de Sotomayor, Maestre de la Orden de Alcántara, quien obtuvo del rey Juan II la tenencia de estas tierras allá por el año 1141 y el señorío en 1145. Entre ambas fechas concedió el rey el título de villa a La Puebla, capital de estas tierras¹.

Don Gutierre las ocupa en 1446, obteniendo permiso para edificar el impresionante castillo que en La Puebla se alza aún. Un privilegio rodado, dado en Arévalo en 1447, confirmará la donación, frente a las reclamaciones toledanas².

Se esforzará el maestre en crear un señorío para su hijo Don Alfonso, quien lo recibirá en 1453, con motivo de su boda con Doña Elvira de Zúñiga, hija de Don Álvaro de Zúñiga y Doña Leonor de Manrique, señores de Capilla entre otras posesiones, territorio apetecido por los Sotomayor por encontrarse entre sus tierras, pues Capilla y su gran castillo-palacio era el centro de un extenso señorío, que comprendía entre otros los lugares de Peñalsordo, Baterno, Garlitos, Risco y Zarza, que formaban linde con los dominios de los Sotomayor, llegando a partir en dos estas posesiones, pues más al sur controlaban las tierras de Gahete³.

Fue Doña Elvira quien consiguió para sus herederos el título de Condes de Belalcázar, con cuya denominación se conocerá Gahete desde entonces. Tuvo que encargarse de la administración de estas tierras por la temprana muerte de su esposo y la escasa edad de sus hijos. Fue mujer muy hermosa, de recto proceder y preocupada por sus súbditos, según nos recogen las crónicas⁴.

Don Gutierre II, quien donara de por vida Herrera a su madre para que no hubiera escasez de rentas, fue un personaje peculiar pues renunció a todas sus posesiones para convertirse en Fray Juan de La Puebla, sucediéndole en el señorío su hermano, de 12 años de edad, Gutierre III. Por estos tiempos la situación del señorío fue delicada, pues se vio envuelto en los conflictos de la Orden de Alcántara, al apoyar Don Gutierre II al comendador de Lares, sufriendo daños en La Puebla y Herrera. También en 1465 había peligrado el señorío pues Enrique IV de Castilla revocó la cesión de Juan II, al unirse los Sotomayor a la conspiración contra el Rey, aunque dos años después se retractará dado el cariz que toma la situación⁵.

Fue el Prior de la Orden de San Juan, Señor de Consuegra, tío y tutor de Gutierre III, partidario de los Reyes Católicos, quien inclina definitivamente a la familia hacia éstos, con esto confirman los reyes el señorío

1 A.H.N. OSUNA, Carpeta 55, n.º 18 y legajo 393-6.

2 A.H.N. OSUNA, Carpeta 10, n.º 16.

3 RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador: *El Castillo de Capilla*. «Castillos de España» AEAC. Madrid, 1988.

4 PALENCIA, A. de: *Crónica de Enrique IV*. Edic. Paz-Melia.

5 CABRERA MUÑOZ, Emilio: *El condado de Belalcázar (1444-1518)*. *Aportación al estudio del régimen señorial de la baja edad media*. Public. Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1977. Obra imprescindible para conocer la historia de este señorío.

creado sobre Belalcázar, Hinojosa, La Puebla y Herrera, asegurando así el dominio de los Sotomayor.

El control de este gran territorio se basará en tres grandes fortalezas reedificadas por los Sotomayor: Los castillos-palacio de La Puebla, Herrera y Belalcázar. Estas impresionantes construcciones militares sirvieron de residencia palaciega, por lo que son importantes tanto por su carácter defensivo como por su aspecto de residencia señorial. A ellos debemos añadir Capilla pues el IV conde de Belalcázar casó también con una Zúñiga, doña Teresa, señora de Capilla, que aportó este dominio a sus hijos.

Don Francisco de Zúñiga y Guzmán Sotomayor será señor de Belalcázar, La Puebla y Capilla, dueño de un enorme señorío con unos 4.000 km² y 4.467 vecinos pecheros, que supone aproximadamente 20.000 habitantes sin contar los que fuesen clérigos o nobles⁶.

La labor arquitectónica de esta familia comenzó con Don Gutierre I, fundador del señorío, quien ordenó la construcción de las fortalezas de La Puebla y Herrera, continuadas por su hijo Don Alfonso, quien terminaría los originarios recintos militares, aunque recibieron aditamentos posteriores en la última parte del siglo probablemente a partir de 1462. Importante será la labor de Doña Elvira de Zúñiga, esposa de Alfonso I y, ya en el siglo XVI, tendrían lugar las últimas construcciones notables con el Duque D. Francisco y sus descendientes.

CONSTRUCCIONES DE LOS SOTOMAYOR EN LA ZONA

La más celebre de sus obras fue el castillo-palacio de Belalcázar, levantado sobre una antigua alcazaba musulmana, la de Gafiq, de la cual nos hablan constantemente las crónicas medievales. Este castillo musulmán fue posesión de Don Gutierre, el fundador del señorío, quien no realizó transformaciones en él.

La construcción de la nueva fortaleza debió ser emprendida por el hijo del maestre y continuada por su mujer, Doña Elvira de Zúñiga, pues un símbolo de esta familia, la cadena adorna la base del cuerpo superior de la torre del homenaje.

Los documentos del archivo de Osuna nos indican que en el año 1464, muerto ya Alfonso I, llega madera para estas obras del nuevo castillo de Gahete, nombre cristiano con el que se conocía el lugar, derivado claramente del originario musulmán. Se mantenía por entonces el original recinto externo musulmán, hoy muy arruinado, formado por una fuerte muralla con más de 20 torres, algunas albaranas, en cuyo centro estaba el castillo⁷.

La fortaleza fue modificada de nuevo por D. Francisco, quien le añadió el ala palaciega que le da el aspecto de castillo-palacio renacentista que aún conserva. Los ventanales clásicos, los adornos de florones y candelabros, los medallones con bustos, uno de los cuales representa según la tradición a Doña Teresa de Zúñiga y Guzmán, modifican profundamente el aspecto severo de la fortaleza militar, como es habitual en las obras del siglo XVI.

También conservamos noticias del equipamiento existente en esta fortaleza, y en las demás de los Sotomayor, con mención del armamento, entre el cual se destaca la artillería, pues se recogen las serpentinás, lonbaldas(sic), culebrinas y espingardas ya en 1464⁸.

Otra célebre construcción fue el castillo-palacio de La Puebla, obra comenzada por el fundador del señorío y completada por su hijo. Es la obra más antigua y más fuerte desde el punto de vista militar de todo el señorío, tanto por su emplazamiento como por sus características arquitectónicas. Aunque ya existía aquí una fortaleza anterior perteneciente al Concejo de Toledo, todo lo que hoy puede apreciarse es obra de los Sotomayor. Cooper opina que el castillo se construyó en dos fases separadas entre sí por no más de 15 años, correspondiendo la primera al maestre, quien construiría el recinto defensivo externo y las zonas del este palaciegas, mientras

6 CABRERA MUÑOZ: *Obra citada*.

7 El castillo de Belalcázar por su gradiosidad ha atraído el interés de numerosos investigadores. Entre ellos podemos destacar las obras de:

DELGADO GALLEGO, Gabriel: *El castillo de Belalcázar*. Córdoba 1912.

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Rafael: *El castillo de Belalcázar*. BRAC, n.º 89, 1969.

COOPER, Edward: *Castillos Señoriales de Castilla S. XV-XVI*. Fundación Universitaria Española. Madrid 1980 (T.I) y 1981 (T.II).

8 CABRERA MUÑOZ, Emilio: *La fortuna de una familia noble castellana, a través de inventario de mediados del siglo XV*. Historia. Instituciones. Documentos. II (1975), pp. 29 y ss.

que en la siguiente fase se levantarían las torres cilíndricas, hacia 1462, y la estructura palaciega de la entrada, que corresponderían a su hijo Alfonso I de Sotomayor y que continuaría su viuda Doña Elvira⁹.

Sin embargo personalmente mantengo la teoría de que esta obra se realizó en tres fases diferentes y que a las dos citadas por Cooper hay que añadir una tercera, más tardía, a la que se debería atribuir la parte palaciega construida tras la entrada. También debo indicar que los planos levantados por Cooper adolecen de notables imprecisiones en este castillo, del que presentaré próximo estudio.

Por lo que se refiere al castillo-palacio de Herrera del Duque su estudio es objeto de otra comunicación presentada por mí a este congreso a la cual me remito.

El castillo de Capilla, construido por estas mismas fechas presenta notables analogías arquitectónicas con Herrera y La Puebla, como se puede comprobar en mi estudio publicado en la revista *Castillos de España* (1988) a la que me remito. Por sus características técnicas pertenece a la etapa de Doña Elvira.

Otras construcciones notables de los Sotomayor son las casas que Doña Elvira levantó junto al primitivo monasterio de San Francisco, luego convento de Clarisas, conocidas como villeta, donde vivieron Gutierre III y su esposa Teresa Enríquez. También casas y palacios de La Puebla, que datan de tiempos del Maestre, donde según la tradición nació Gutierre II (hoy correos). No hay que olvidar que Alfonso I instaló aquí su corte.

También fue notable su actividad como fundadores de conventos y monasterios como el de clarisas de Hinojosa, el de franciscanos y la Concepción, ambos en Herrera, y el de Santa María de la Paz de La Puebla. En Belalcázar fundaron el convento de Santa Clara de la Colmuna, que tiene una magnífica portada del gótico tardío en su capilla. Será panteón familiar pues aquí será enterrada Doña Elvira, la fundadora, y también Don Gutierre I y su hijo Alfonso I.

En 1486-90, Don Gutierre III, hizo San Francisco de los Mártires en esta misma localidad¹⁰.

El Duque D. Francisco encargó a Hernán Ruiz un diseño para un fastuoso enterramiento para sus antepasados que no se llegó a construir por su muerte. Deberían haber estado en los conventos de San Francisco y Santa Clara de Belalcázar.

Otros objetos de valor artístico poseídos por la familia fueron la vajilla, de la que conservamos descripción y peso, que más tarde estuvo formada por unas 600 ó 700 piezas, en 1502. Paños de casa, vestidos y ornamentos de capilla, un reloj de aguja y numerosas joyas recogidas en el inventario de 1464. Entre ellas hay que destacar el célebre collar de oro y perlas que Gutierre II regaló a su madre al entrar en religión y el salero valorado en 1.500.000 maravedíes, que había sido propiedad real. Célebre fue también la fastuosa biblioteca del duque Francisco, que fue vendida por su viuda para saldar parte de la deuda dejada por éste, cifrada en más de 19.000.000 de maravedíes¹¹.

9 COOPER, EDWARD: Ob. cit. T. II, p. 276.

10 Fray Andrés de Guadalupe en Historia de la provincia de los Ángeles, se ocupa ampliamente de ello.

11 REDONDO, A.: La bibliothèque de Don Francisco de Zúñiga y Guzmán Sotomayor, troisième duc de Béjar. En «Mélanges de la Casa de Velázquez» III (1967).

UN CASTILLO-PALACIO DE LOS SOTOMAYOR: HERRERA DEL DUQUE

Amador Ruibal Rodríguez

I. B. «Gabriela Mistral». Madrid

Constituye esta fortaleza un magnífico ejemplo de las edificaciones señoriales, levantadas por los Sotomayor. Esta familia ejerció su mecenazgo en la segunda parte del siglo XV en condiciones difíciles, que cambiaron radicalmente al emparentar con los Zúñiga y Guzmán¹.

El castillo ocupa, a 15 km. del límite occidental de la provincia de Ciudad Real, una cumbre de la Sierra de Chamorro, de 745 metros de altura, que le permite dominar una gran extensión de terreno de las provincias de Córdoba, Badajoz y Ciudad Real.

Desde él se divisa el castillo de Puebla de Alcocer, 25 km. al SO, de los Sotomayor, con quien tiene enlace visual.

El valor militar de esta fortaleza es grande por el dominio que ejerce sobre extensa zona y por el control de dos vías, la de Mérida-Ciudad Real y uno de los caminos entre Sevilla y Toledo.

ESTUDIO ARQUEOLÓGICO

El castillo-palacio de Herrera tiene forma de polígono irregular de 8 lados con 183 metros de perímetro. Sus muros tienen una altura media de 12 metros por 3-4 de grosor, con una única puerta en la cara este. Es difícil llegar hasta el adarve al haberse perdido la escalera de acceso. Mantiene el camino de ronda, aunque no tiene parapeto ni almenas.

Sus construcciones internas están mucho peor conservadas, hay cámaras adosadas a la cara este, que sólo han perdido sus cubiertas, y las hubo al sur y al este, quedando los cimientos. Hay un aljibe, tras su cortina nordeste, y restos de escaleras.

Tuvo barbacana ante las cortinas que miran al norte y hay vestigios de foso en su lado sudeste.

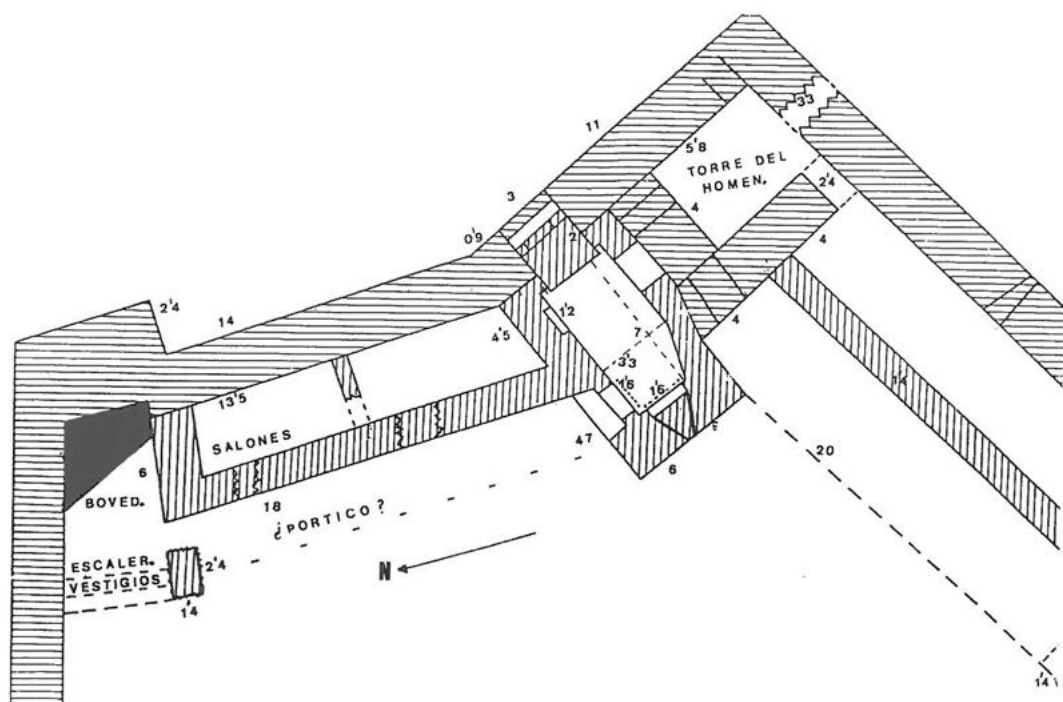
Externamente parece un castillo sin torres pues sólo hay una, en el ángulo nordeste, que más bien es un saliente de la cortina, con gran bóveda interna triangular de ladrillo.

MATERIALES Y ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Predomina la piedra, con la que está realizado el recinto fortificado, en mampostería por hiladas, bloques medianos, en el interior y en el exterior del castillo. En ángulos externos usan grandes bloques labrados toscamente, sillarejo, que combinan con la mampostería. Utilizan también ladrillo en ventanas y puertas. Siendo sus dimensiones: 28 x 14 x 5 centímetros.

También la madera se utilizó profusamente como demuestran las hileras regulares de huecos para cabezas

¹ A.H.N. OSUNA: Carpeta 55, n.º 18 y leg. 393-6. Para un buen conocimiento del tema es imprescindible estudiar la obra de CABRERA MUÑOZ, E.: *El condado de Belalcázar*.



HERRERA DEL DUQUE ZONA SEÑORIAL

de vigas colocados en las cámaras palaciegas y en la cara interior de las cortinas. De la abundancia de éstos se deriva la utilización sistemática de suelo y cubierta de madera para los pisos bajos e intermedios, aunque también se usaron bóvedas de ladrillo, en el aljibe, en la entrada y a nivel de los adarves.

El arco de medio punto de ladrillo se utiliza profusamente como se observa en portada principal, puertas interiores, matacán y ventanas. Muchas jambas se construyen con este material.

El castillo sufrió alguna reforma pues existen vanos cegados. Se conservan pocos elementos decorativos. En la ventana sobre la puerta, entrada, y en alguna portada interna, hay una muestra de preocupación estética en la disposición del ladrillo, que está muy cuidada.

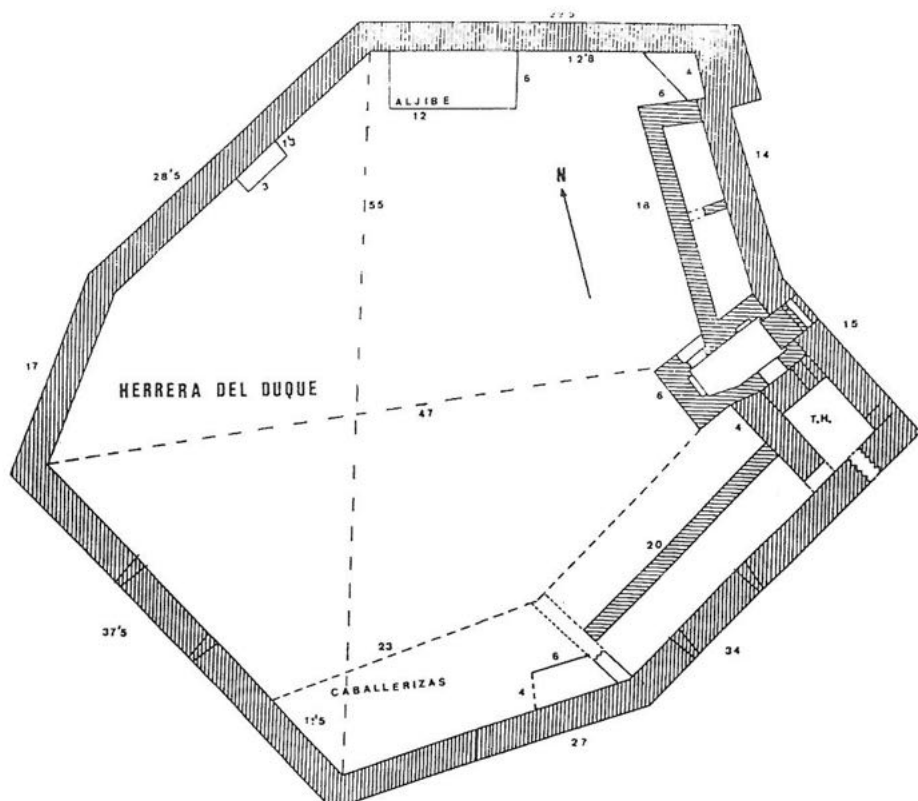
ESTUDIO EXTERNO DEL CASTILLO

La fortaleza palacio se levanta sobre la roca natural, que le sirve de cimentación e incluso de foso en su lado norte, que está formado por dos cortinas de casi 30 m. cada una, formando ángulo muy abierto, con altura máxima de 15 metros.

El frente oeste presenta también dos lienzos de cortinas de 16,5 y 36 m. En este último hay dos ventanas-saeteras, que usan como dintel un tosco sillar de piedra y jambas de ladrillo.

El frente sur está formado asimismo por dos lienzos con 27,7 y 29 metros de longitud, en el segundo hay tres vanos, dos ventanas-saeteras, análogas a las citadas, situadas a más de tres metros del suelo externo y un gran ventanal, cuyo cerco se ha perdido por completo, tiene dos metros de altura por uno de ancho, que se cubría por arco de medio punto. Se encuentra cerca del ángulo que forma este muro con el frente este. Corresponde a las habitaciones de la torre del homenaje, siendo la única gran ventana que asoma al exterior.

Pudo ser fruto de una reforma posterior, pues sorprende por sus dimensiones y también su escasa altura sobre el suelo, ya que no parece tener finalidad defensiva, limitándose a iluminar el piso segundo de la torre del homenaje.



El ángulo que forma este muro con el frente este es uno de los más cuidados de la fortaleza ya que está hecho a base de grandes bloques de sillarejo, colocados a soga y tizón, alternando con otros de mampostería utilizados como relleno.

El frente este es el más peculiar pues sus dos lienzos forman el único entrante del octógono y aquí se encuentra la única torre del castillo, que se aprecia externamente. Además allí está la entrada a la fortaleza.

LA TORRE: Situada en el ángulo nordeste de este frente, forma el punto más saliente del castillo. No es visible desde el lado norte, por el exterior, pues se integra en la cortina. Por el sur sobresale 2,40 metros y sirve para defender la entrada, que está situada a 14 metros de distancia. Aprovecha un saliente rocoso que le sirve de cimiento. Tanto la torre como todo el frente norte están realizados a base de piedras de mayor tamaño que las empleadas en el resto de la fortaleza, entre las que abunda el sillarejo y algunos sillares. No hay vanos en la torre.

De ella arranca una cortina de 12 m. que lleva hasta la entrada y tuvo una ventana, hoy cegada, situada a gran altura, el dintel y jambas son de sillarejo. El segundo lienzo presenta hiladas de ladrillo, por restauraciones u obras posteriores, junto al ángulo sudeste, en la torre del homenaje. Hay vestigios de una larga saetera, cegada posteriormente, hecha de ladrillo, y algún bloque de piedra proveniente de construcciones anteriores, pues presenta un frente labrado, aunque se usa como simple sillar.

LA ENTRADA: Está junto al ángulo formado por la unión de estos dos lienzos, casi en el centro del frente norte. Compleja y grandiosa, está formada por un gran arco, con más de 8 m. de alto y 3 de ancho, de ladrillo, que oculta un matacán y descansa en un muro hecho de sillarejo, mampostería, ladrillo y algún sillar, de 1,20 m., tras el cual se abre la portada propiamente dicha, que aparece así retranqueada con respecto a la cortina. Es

de ladrillo, con un gran arco cuyas impostas sobresalen de las jambas. Su rosca tiene 60 cm. de ancho.

Sobre dicho arco se alza un muro de mampuesto con una ventana de ladrillo en lo alto, muy cuidada, que queda bajo el arco antes indicado. Se apoya sobre sillares y consta de tres encuadres sucesivos de ladrillo cada uno de los cuales es un poco más saliente que el anterior, por lo que tiene aspecto abocinado. Está deteriorada y se cubre con arcos de ladrillo muy rebajados.

Tras el arco hay un espacio abovedado de 2 x 3 m., la cámara de la puerta, que albergaba las dos hojas, que se adosaban a sus paredes laterales, que son de sillares y ladrillo. Se cubre con bóveda de cañón rebajada de ladrillo. Da paso a una cámara.

ESTUDIO INTERNO DEL CASTILLO

Tras atravesar la entrada encontramos una cámara que da acceso a la Torre del homenaje y al patio del castillo.

LA TORRE DEL HOMENAJE, que no se aprecia desde el exterior, es de base cuadrada, ocupando una superficie de 120 m² de los que sólo son útiles 25,5 m². Tuvo cuatro plantas de 4 m. de altura cada una, sin comunicación entre sí. El grosor de sus muros oscila entre 2 y 4 metros.

LA ZONA PALACIEGA TRAS LA CORTINA NORTE. Está formada por dos grandes cámaras superpuestas con pórtico delantero, con comunicación exterior por una gran escalera de 5,5 m. de anchura. Cada una tiene más de 60 m² de superficie útil. Pudieron ser salones de aparato. Un pórtico con columnas, orientado al oeste se abría delante de cada nivel. Hay restos de una puerta, con artístico encuadre de ladrillo, y vanos de ventanas deteriorados.

CÁMARA TRAS LA ENTRADA. Con 22,5 m² de superficie útil, fue convertida en cámara de distribución, con tres puertas con arcos de ladrillo muy cuidados. Su segundo nivel tenía entrada por el pórtico superior de la zona palaciega y permitía llegar a la cámara del matacán, situada en el tercer nivel, comunicada también con la torre del homenaje, por donde se alcanzarían los adarves. Techos y suelos serían de madera.

CONSTRUCCIONES ARRUINADAS TRAS LA CORTINA SUR. Hay dos grandes cámaras superpuestas de 20 x 4 m., 80 m² de superficie útil cada una. La inferior tendría entrada por el patio, mientras que la superior comunicaba con la torre del homenaje. No hay vestigios de pórtico, aunque pudo haberlo para la superior. La inferior tenía otra cámara delante, por lo que puede tratarse de almacenes. Techos y suelos eran de madera.

Hay restos de una cámara, a continuación de éstas, que pudo ser la caballeriza, con una superficie de 230 m². No tuvo segundo nivel, aunque hay una cámara interna de 30 m².

OTROS VESTIGIOS: ALJIBE, ESCALERAS Y PLATAFORMAS

El aljibe es una gran construcción semisubterránea de 11,4 x 6 m. con 6,5 de alto. Se mantiene en buen estado, con su bóveda de cañón de ladrillo enfoscado y puerta de 80 cm. de ancho por 130 de alto.

La escalera de subida al adarve está arruinada.

Las plataformas son grandes bóvedas de ladrillo de forma triangular, a nivel de los adarves, que debían servir para colocar las piezas de artillería. Había dos, una tras el ángulo oeste del castillo que tan sólo conserva los arranques. Otra en buen estado es la plataforma superior de la torre nordeste, que por el interior se aprecia que sólo es un quiebro en la cortina. Hay bóvedas semejantes en Puebla de Alcocer y Capilla².

2 Resulta muy interesante la comparación de las fortalezas de la zona. Para ello se puede consultar:

RUIBAL, Amador: *El castillo de Capilla*. En «Castillos de España», AEAC, Madrid, 1988.

PASTOR ZAPATA, J. L. y RUIBAL, A.: *El castillo de Almorchón. Arte y Órdenes Militares*. Cáceres, 1985.

COOPER, Edward: En «Castillos señoriales de Castilla s. XV-XVI». Los Castillos de Belalcázar y Puebla de Alcocer. Fundación Universitaria Española. Madrid 1980-81.

CONCLUSIÓN

El castillo-palacio de Herrera del Duque es un magnífico ejemplo de fortificación señorial del siglo XV. En esta época la defensa se realizaba desde los adarves, siendo la altura de los muros uno de los principales elementos de defensa pasiva.

Destaca el nivel de habitabilidad del recinto, que está en consonancia con las construcciones de La Puebla y Belalcázar, de la familia de los Sotomayor, muy estudiadas por diversos autores. La carencia de estudios de Herrera se deberá probablemente a la mayor dificultad de acceso y al peor estado de conservación de sus partes no exclusivamente militares.

Esta aportación al estudio de las grandes obras arquitectónicas de los Sotomayor, pretende completar las magníficas obras de Cabrera Muñoz y de Cooper citadas en mi otra comunicación a este congreso que constituye el encuadre histórico de ésta.

UNA UTOPIA DE LAS CIENCIAS ESPAÑOLAS A FINES DEL SIGLO XVI. LAS PINTURAS AL FRESCO DE PELLEGRINO PELLEGRINI EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

Dr. Michael Scholz-Hänsel

Philipps-Universität Marburg

Felipe II mandó construir la biblioteca desde los años 1575 hasta 1583 su arquitecto Juan de Herrera en la parte occidental del monasterio de El Escorial. Entre los años de 1590-1592 pintó allí el artista italiano Pellegrino Pellegrini. Por primera vez en la historia de la construcción de bibliotecas se desistió de poner púlpitos y en lugar de esto se colocaron armarios con sitios de trabajo, quedando así libre el centro de la sala.

El programa de las imágenes muestra al lado de las ciencias «filosofía» y «teología» las siete «artes liberales». Cuatro «uomini illustri» y dos «historias» con escenas de las materias históricas están ordenadas alrededor de cada una de las alegorías.

A principios del siglo 17 la biblioteca de El Escorial pasó a ser una de las más importantes del mundo, como lo atestigua una enumeración respecto en la «República literaria» (1612) del escritor y diplomático Diego Saavedra Fajardo: «Aquella de Tolomeo (F)iladel(f)o, con cinquenta mil cuerpos de libros; la ambrosiana de Milán, con quarenta mil; las tres famosas de Roma: Octaviana, Gordiana y Ulpia; la Vaticana, la del Escorial i la Palatina».

Sobre la biblioteca de El Escorial existe un gran número de publicaciones. Aquí se pueden distinguir básicamente tres opiniones que perduran hasta hoy:

1. La biblioteca servía para los propósitos de la política religiosa de Felipe II. En el campo científico se completaba la función de El Escorial como «castillo de la ortodoxia» y monumento contrarreformista. Esta opinión se sostenía sobre todo en una publicación jubilar con motivo del cuadrigentésimo aniversario de la construcción de El Escorial (1963), y en una investigación iconológica de Cornelia von der Osten-Sacken (1979).

2. La biblioteca refleja la existencia de una cultura esotérica de la corte de Felipe II. El programa contiene conceptos herméticos de como se extienden paralelamente sobre otras cortes europeos. Esta interpretación tiene su origen en una investigación de René Taylor (1967) y esta abogada con limitaciones por María Calí (1981). Los trabajos españoles más recientes la han tomado con entusiasmo, como lo testimonian los textos de Santiago Sebastián (1981) y Fernando Checa (1983).

3. La biblioteca no se puede explicar por fuentes españoles, sino solamente por modelos italianos. El programa y la realización formal tienen prototipos unívocos en el renacimiento italiano. Esta tesis se apoya de diferentes maneras en las investigaciones de Giuliano Briganti (1945), Annie Cloulas Brousseau (1974), Cornelia von der Osten-Sacken (1979) y María Calí (1981).

Estas investigaciones ya mencionadas unen tres ideas no pronunciadas: En primer lugar se supone constantemente, que la decoración de la biblioteca tenía como base un programa armónico. En segundo lugar se menosprecia o discurre aún en cuanto al contexto de las representaciones con la vida cultural de España contemporánea. Por último no se toman en cuenta las condiciones históricas del nacimiento y los datos individuales de la biblioteca. De esta manera existen hoy en un nivel de abstracción muy alta las teorías más aventuradas y conflictivas entre si sobre el significado de las pinturas, sin alguna de las hipótesis se podría

apoyar en una investigación detallada y profunda. Típico para los diagnósticos falsos que nacieron de esa situación es por ejemplo la atribución del programa de las pinturas (1590-1592) a un hombre, que no tenía puesto de trabajo en El Escorial antes de 1591; lo mismo vale para la interpretación de algunas representaciones como mensajes secretos, aunque se encuentra en portadas numerosas de aquel tiempo.

El contenido de estos ciclos de pinturas se puede entender solamente, si se los observa nuevamente en las condiciones en los cuales nacieron. Para este fin se ofrece como adecuado un método interdisciplinario de investigación, que tiene también en cuenta las amplias relaciones a la historia cultural.

En estas pinturas no se trata de un trabajo encargado para el Tridentinum o de ideas de algunos humanistas esotéricos o de juegos formales de un artista italiano, sino de la decoración de una biblioteca central para toda España. La construcción era parte de las más ambiciosas actividades culturales de Felipe II.

Por esta razón nos ocuparemos en primer plano con una documentación cuidadosa de las fuentes entregadas sobre la historia de la biblioteca y su decoración. Después nos interesa la actualización de conceptos y intereses españoles en el programa, la relación de las representaciones a la vida espiritual de la España contemporánea, como se desarrollaba ante todo en los escritos científicos y literarios más en las universidades, y las conexiones estilísticas de las pinturas con el «Kunstwollen» actual en este tiempo. Con este objeto es necesario ir tras los conocimientos sobre la situación de las ciencias en España del siglo 16, que hasta ahora existen solamente en una forma antisistemática, e investigar su recepción contemporánea en el arte y en la literatura. Para culminar tenemos que comparar las pinturas no solamente con la Sixtina de Michelangelo, sino también con la producción artística de la segunda mitad del siglo 16.

Con lo anteriormente dicho resultan para nuestra manera de preguntar nuevos puntos esenciales. Proponemos la tesis de que las pinturas de la biblioteca de El Escorial no tienen como base un sistema armónico. Con esta interpretación consideramos, que algunas representaciones se sirven de conceptos medievales, incorporan ideas de la contrarreforma ortodoxa o descubren inclinaciones esotéricas de algunos autores del programa. Aunque podemos notar algunos testimonios más para estas tendencias, nos parece secundario para una interpretación general de la decoración de la biblioteca.

Resulta que ante todo la vida espiritual de la España contemporánea y las relaciones nacidas en este campo encontraron su reflejo en el programa y que una utopía pintada de las ciencias pronunció esperanzas en un momento en el cual se comenzó a estrechar el pensamiento libre en España por medio de restricciones y prohibiciones.

PARTE II

Dejo de lado mis investigaciones referentes a la vida y obra de Pellegrino Pellegrini, ya que en 1984 pude publicar en «The Burlington Magazine» (Tomo CXXVI, pp. 766-768) los documentos más importantes a este respecto. El análisis estilístico de las pinturas al fresco en la biblioteca mostraba al pintor como seguidor de la Sixtina, aunque aquí sin embargo realizó algunas ideas originales, como la subordinación de la imagen personal a la primacía de la forma o la coexistencia de una decoración ornamental y una pintura ilusionística de tipo «quadratura», es decir ya barroca. En las «historias» se puede ver una transposición muy temprana de ilustraciones emblemáticas a la pintura monumental.

Del análisis iconográfico y iconológico de las pinturas resultan dos ideas esenciales. Primero: El programa refleja el estado actualizado de las ciencias durante el reinado de Felipe II. Así pude localizar la mayoría de los «uomini illustri» en la literatura clásica acerca de las artes o en la literatura científica del tiempo. Exitoso resultó el examen de la historia de las materias matemática y astrología en España, porque aquí encontré argumentos para la elección de Jordanus Saxo, Arquímedes, Euclides, Ptolomeo, John Holywood, Alchabitius, Alfonso X. y Regiomontano. Los autores del programa podían por fin encontrar la figura de Melissus, la más sospechosa de todas, como partidario de la dialéctica en una obra de Augustinus Steuchus, llamada «De perenni philosophia» (1540). Para la mayoría de las «historias», interpretadas por René Taylor en un sentido hermético, se pueden encontrar representaciones análogas, que prueban su uso corriente en el siglo XVI. Por ejemplo se puede ver «La muerte de Arquímedes» en las Stanzas del Vaticano, «David y Saul» en pinturas de la catedral de Milano y «La Torre de Babilonia» en la primera página del libro «Grammatices Arabicae» de Peter Kirsten (1608).

Segundo: Aunque la biblioteca del Escorial tiene como modelo a la Vaticana de Roma (1587-90), el programa refleja una interpretación española de las ciencias, que en su tiempo tenía un carácter utópico. También en la Vaticana se combinó a los «uomini illustri» con «historias». Las escenas del «Concilio de Nicea» y «Daniel con sus compañeros» tienen aquí sus antecesores más claros. Dos descripciones de la biblioteca de Roma, publicadas poco antes de la realización del programa en el Escorial podían servir como fuentes a los españoles: M. Pansa, «Della libreria Vaticana» (Roma 1590) y A. Rocca, «Biblioteca Vaticana a Sixto V» (Roma 1591). Los autores de la biblioteca de El Escorial eligieron sin embargo en primer lugar alusiones a figuras que tenían importancia para la historia de su país: Herculés, Hosius y Antonio de Nebrija. Además combinaron por última vez en un sentido claramente utópico las tres culturas de su historia. Así los cristianos son representados por Isidoro de Sevilla (como fuente de las artes liberales) y Alfonso X, los moros por Alchabitius y los judíos por las «historias» del Antiguo Testamento.

Terminé el libro en el año 1984 y se publicó en 1987 bajo el título «Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts». En España existen ejemplares en la Biblioteca Nacional, en el Instituto Diego Velázquez (Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos), en el Patrimonio Nacional y en la biblioteca escorialense. Una valoración estilística de las pinturas al fresco fue tema de una conferencia bajo el título «La pintura de Zuccaro y Tibaldi», que hice para el Curso de Verano de la Universidad Complutense de 1989 en El Escorial.

UN EJEMPLO DE PROMOTORES DE ARTE: LOS PROPIETARIOS DE LA TORRE-PALACIO DE URIARTE, EN LEQUEITIO

Jaione Velilla Iriondo

Universidad del País Vasco

Hemos creído interesante proponer como ejemplo de patronos o clientes de arte a una familia y su actitud hacia su casa, por un doble motivo. Primero, porque la habitación es una de las necesidades básicas que antes intentan cubrir los hombres y, en especial, cuando, como ha indicado Don Julio Caro Baroja, «en la sociedad vasca la casa tiene una significación primordial»¹. En segundo término, por ser la arquitectura el arte más público y permitir su goce estético a un mayor número de personas que el de sus directos clientes.

El Palacio de Uriarte elegido por nosotros ha sido objeto de habitación continuada por una misma familia al menos desde principios del siglo XVI hasta hoy, y casi todas las generaciones han aportado algo a él, transformándolo desde una sencilla torre medieval primero en cómoda mansión —que en los documentos se denomina la «casa», diferenciándola de la torre— y luego en elegante palacio, emblema de una época de fructíferos contactos con América que lo colmaría de preciosas telas, muebles raros y costosa plata, y que, más tarde, permitiría la adquisición de otra torre vecina.

Además, esa familia reúne las características y elementos que se ha venido señalando como fundamentales en el País Vasco, de tal forma que un estudio en profundidad de ella podría ejemplificar, bastante aproximadamente, la historia misma de Vizcaya. Serán sus miembros ferrones, armadores, comerciantes relacionados primero con Castilla y luego dedicados a la Carrera de Indias y a intercambios con Inglaterra y Flandes, patronos de iglesias y capellanías, cargos en la burocracia estatal, militares dentro y fuera de España, científicos e incluso alguno de ellos desarrollará varias de esas actividades al mismo tiempo.

Dada la función primordial de la casa, su utilización directa por el promotor, los gustos y costumbres de sus moradores se plasman en ella con gran fuerza, condicionando tanto su morfología exterior e interior como su mobiliario y decoración. Este hecho es de tal importancia que incluso en el caso de intervenir en su construcción un arquitecto de la talla de Lucas de Longa el proyecto puede ser modificado, con un mejor resultado final respecto a la idea original.

El estudio de las relaciones entre arquitectura y artes decorativas y sus comitentes debería hacerse extensivo a otras manifestaciones del gusto de éstos: aficiones teatrales y musicales, indumentaria, predilecciones gastronómicas (aspecto no desdeñable de la cultura de un pueblo), etc. así como a otras dedicaciones intelectuales y científicas, sin descuido de la dimensión económica que las ha posibilitado. Interesa, en definitiva, el máximo acercamiento posible a quienes, a través de la adquisición y promoción de determinadas obras artísticas, revelan parcelas importantes pero nunca completas de su personalidad; cuanto más logrado sea ese acercamiento tanto mejor comprenderemos los motivos de una elección y no de otra.

En Vizcaya, como en el resto del País Vasco, cuando los «parientes mayores» de origen rural ven disminuir su poder frente a la importancia ascendente de las villas de reciente fundación, se instalan en ellas, se dedican a nuevas actividades e intentan hacerse con el poder municipal. Las torres urbanas que construyen repiten la estructura de las rurales. Más que elementos de defensa colectiva serán el símbolo de la primera

1 CARO BAROJA, Julio: *La casa en Navarra*, II (Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra), p. 12.

diferenciación jerárquica en el interior de las villas y el síntoma de la introducción en ellas de los conflictos y oposición entre linajes.

Las primeras noticias documentales acerca de la Torre de Uriarte nos las proporciona el padrón de la villa de Lequeitio, realizado en 1510. En él aparece ya con un «mejoramiento». Su tipología es la común en el País Vasco: casi cuadrada (9,35 x 8,35 m.), de mampostería con sillares esquineros, y con los muros, cuyo espesor va disminuyendo al elevarse, de 90 cm. en la base. Tiene, no obstante, un elemento de interés: una puerta, situada originariamente a una altura como de primer piso, realizada por aproximación de hiladas. Esta torre constituye el núcleo en torno al cual se va configurando el palacio actual.

El mencionado «mejoramiento» debió de consistir en la adición del segundo piso a la torre, ya que la talla de los sillares esquineros es en él más apurada, y en la construcción de un edificio de planta y piso adosado a su flanco septentrional. Se pueden apuntar varias causas para esta remodelación. Por un lado, Lequeitio sufrió, en 1442, un grave incendio que afectó a 300 casas². Por otra parte, hay que recordar las órdenes de desmochamiento de torres dadas por Enrique IV, como consecuencia de las luchas banderizas, y la actuación decidida de los Reyes Católicos en el mismo sentido, que debieron provocar la necesidad de reparaciones, al haber sufrido la torre la desaparición de su aparato defensivo. Habría que considerar también el cambio de las condiciones sociales, que hizo perder a las torres su antigua función y requirió su transformación para adaptarse a las nuevas necesidades.

El primer propietario conocido y promotor de esa primera transformación era armador de barcos (Ilustración n.º 1). Su hija y sucesora casó con Hernán Pérez de Yarza, que fue «continuo» de la Casa Real de los Reyes Católicos. Sirvió en Flandes al Príncipe Carlos y en el archivo familiar se conserva parte de su correspondencia con él y con el Emperador Maximiliano. En nombre de éste negoció la entrega de Verona en cumplimiento del Tratado de Noyon. En 1517 era gentilhombre de la Casa Real, con el cargo de «panetier». Como alcalde de la fortaleza de Irún mantiene correspondencia con la Corte, informando sobre el conflicto comunero. Las finanzas reales no marchaban bien y en numerosas ocasiones hubo de recurrir a su hacienda propia para el mantenimiento de la fortaleza. Sus ocupaciones no le impidieron prestar atención a la casa familiar. En su testamento, de 1523, declara haber hecho «ciertos hedeficios» en la Torre de Uriarte, y al parecer construyó otra, extramuros de la villa, que posteriormente se quemó. Es probable que fuese también él quien elevó otros dos pisos a la «casa».

El siguiente propietario, Martín Pérez de Bengoolea, prolongó la parte trasera de la casa hacia la huerta, hizo unos lagares y quizás fuese también obra suya la bodega, adosada a la fachada sur de la torre. Estas dos últimas obras nos hablan de otra de las dedicaciones familiares: la elaboración de sidra, de los manzanales propios, y de chacolí, a partir de las vides que se cultivaban en el huerto trasera de la torre.

Ya con una casa amplia y adecuada, los siguientes propietarios se ocuparon de completar su ajuar, dotándola de comodidades y aun de cierto lujo. Joseph de Bengoolea, Conde de Monterrón por matrimonio, construyó en sus posesiones de Guizaburuaga, cerca de Lequeitio, unas ferrerías y un molino. Pasaba temporadas en Sevilla, vigilando el embarco de sus mercancías hacia América y comerciando con Flandes e Italia. Sus hermanos era militares, y embarcados en la escolta de los convoyes de galeones, se ocupaban de la distribución³. En 1652 actuó como teniente de la caballería que reprimió un motín en aquella ciudad.

Con motivo de su boda realizó un inventario de los bienes principales:

«La Cassa Solar de Beyngoolea sita en la anteyglesia de Santa Catalina de Guizaburuaga cassa de mucha nobleza y antigüedad de las que llaman en Vizcaya de Parientes mayores con honores y preheminiencias en la ssanta Yglesia della como son la sepultura en prehemminente lugar [...] y primera en la ofrenda. Iten dos asientos para los hombres [...] tambien los primeros en la ofrenda [...] Iten una sepultura en la [...] Yglesia de Santamaria de [...] Lequeitio en lugar honorífico delante de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua [...] a la parte del altar mayor [...].

2 El presente estudio se basa en nuestra Memoria de Licenciatura, inédita, cuyo título es «Evolución arquitectónica de 'El Campillo' de Lequeitio».

3 VALLE DE LERSUNDI, Joaquín: «Una familia de ferrones, los Bengoolea, en el siglo XVII» (San Sebastián, *Boletín de la R.S.V.A.P.*, XXXV, 1979).

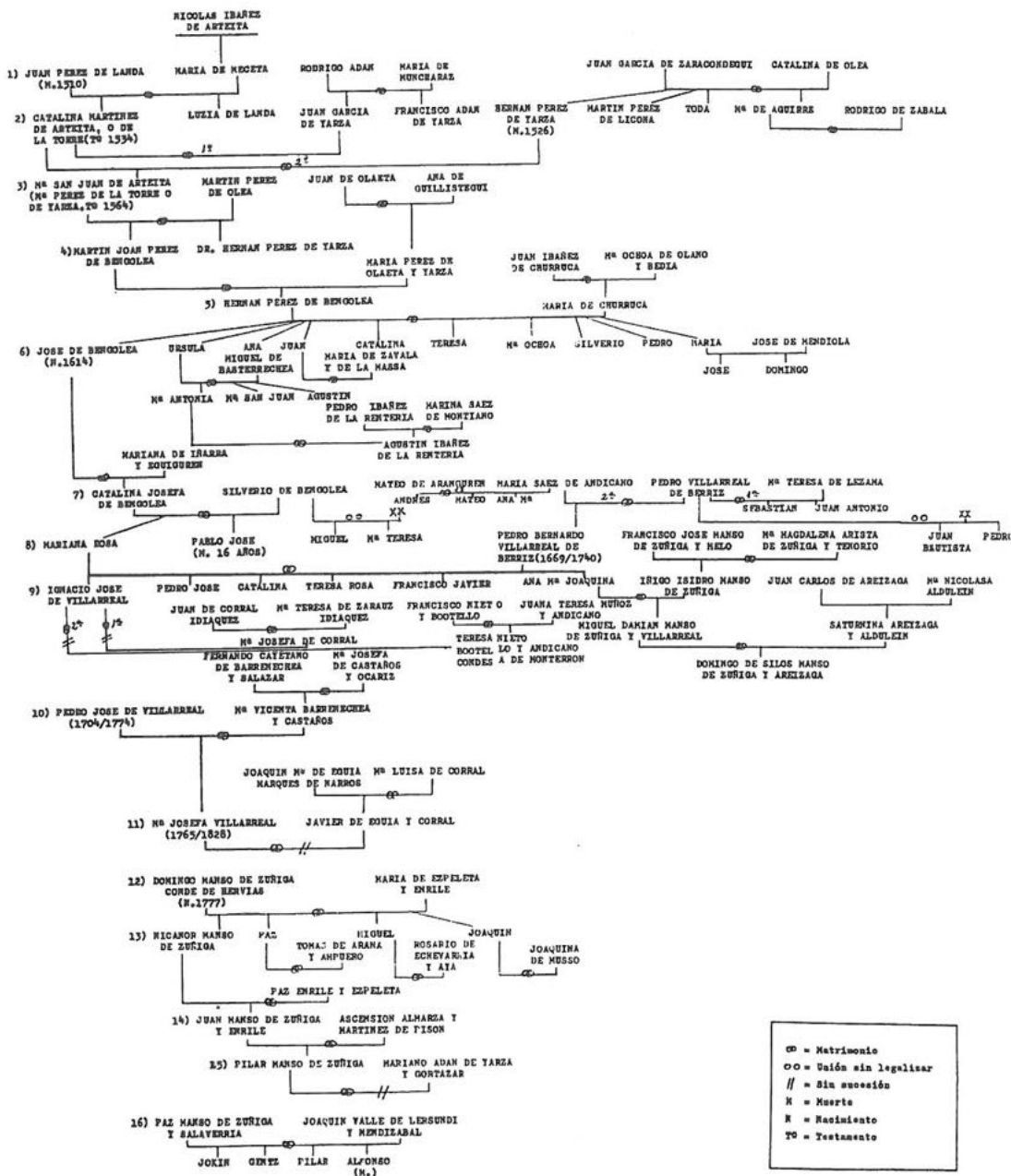


Ilustración I.

Item la torre de Uriarte [...]. Casa muy antigua ynfanzona y solariega. Con su huerta nueba pegante a la torre toda çercada de paredes nuebas. [...] la torre de Yarça que se quemo cuyos paredones de piedra labrada estan en el portal que llaman haatea extramuros».

Siguen ganados, fincas en Durango, La Puebla de Arganzón y Villanueva de Oca. Nos parece interesante enumerar algunos de los objetos de plata labrada enviada desde México:

«dos fuentes, dos conchas grandes, dos palanganas, dos talleres de çinco pieças cada uno sin los asientos que son salero-pimentero-azucarero, azeitera y vinagera, otro salero grande mendozino, [...] seis platones grandes, veynte y quatro platos hordinarios, doze candeleros con sus arandelas y tres pares de despabiladeras, seis jarros de pico, dos porçelanas o taças de pie altas doradas, un jarro grande con su tapa para hazer chocolate, dos bernegales con sus salbillas, dos frascos grandes con sus tapas para enfriar con niebe cada uno con su bomba de plata dentro para sacar el agua o el vino, [...] seis tembladeras doradas, ocho escudillas, un jarro grande que llaman de camino que tiene dentro tres copas salero pimentero canderlero de muchas (sic) y dos tenedores, dos barquillos o tembladeras con assas [...] un tintero y salbadera, [...] una pila para agua bendita»⁴.

La mayoría se perdió en un saqueo que sufrió la casa en 1837. Don Joseph donó a la parroquia «seis candeleros grandes que sirven para los días de primera clase». Respecto a los muebles, sólo citaremos los más curiosos:

«Una cama dorada del Japon curiossa con su cortinaje de Damasco de dos colores con alamares de oro y sobrecama y rodapiés del mesmo damasco [...]. Item dos sobrecamas ricas bordadas de oro y plata curiossas hechas de la China».

Como no tuvo hijos varones, casó a su hija con su hermano Silverio, que fue capitán de marina a los 20 años. Éste será el protagonista de la remodelación más radical de la casa.

Contrató a Lucas de Longa, arquitecto que ya había trabajado en Lequeitio en la construcción de la casa de su cuñado, el capitán Joseph de Mendiola, y en la del cementerio cubierto de la parroquia⁵.

El proyecto inicial de Longa contemplaba la edificación, adosada al flanco sur de la torre, de un ala semejante a la del norte y la unión de ambas por medio de una fachada-pantalla. Ésta se pensó con una escalera axial hasta la primera planta, en la que se abriría una *loggia* de tres arcos moldurados sobre toscanas. En el piso superior los arcos serían dos, reservando el espacio central para el escudo.

Posteriormente se estableció que también en el piso superior fuesen tres arcos, aunque «el arco del medio en donde a de caer el escudo no ha de llevar molduras por la parte de dentro». Asimismo, se conviene la construcción de «un senador y la cosina acia la guerta».

Esta modificación, que proporciona dos galerías iguales, es indudablemente un acierto. No hemos podido precisar si la idea fue repensada por el arquitecto o sugerida por el contratante, aunque de la documentación parece deducirse lo último. Hay que tener en cuenta que don Silverio había viajado frecuentemente a Sevilla, importante centro receptor de influencias italianas (Ilustraciones n.º 2, 3 y 4).

Las galerías o solanas, que empiezan a aparecer en el País Vasco en el siglo XVI, suelen situarse en plantas altas, lateralizadas y en fachadas secundarias. No es frecuente encontrarlas en el centro de la fachada principal, aunque hay algún caso, como el Palacio de Cebericha, cerca de Bilbao, pero no de doble registro como la de Uriarte. Tampoco es habitual la presencia en la fachada principal de una escalera central, perpendicular a ella, ya que suelen estar en la trasera. Pero unidas arquería doble y escalera axial no hemos podido encontrarlas en otro palacio doméstico del País Vasco. Esto lo convierte en un ejemplar de gran interés.

La impresión italianizante es muy fuerte y no podemos evitar recordar la importancia que Palladio

4 Ibidem.

5 Los arquitectos Lucas de Longa, padre e hijo, trabajaron muchas veces asociados. Según Pedro de Muguruza, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, el padre se formó en El Escorial. Hemos podido apuntar su autoría en algunas obras, que engrosan las hasta ahora documentadas y atribuidas.



Ilustración 2.



Ilustración 3.

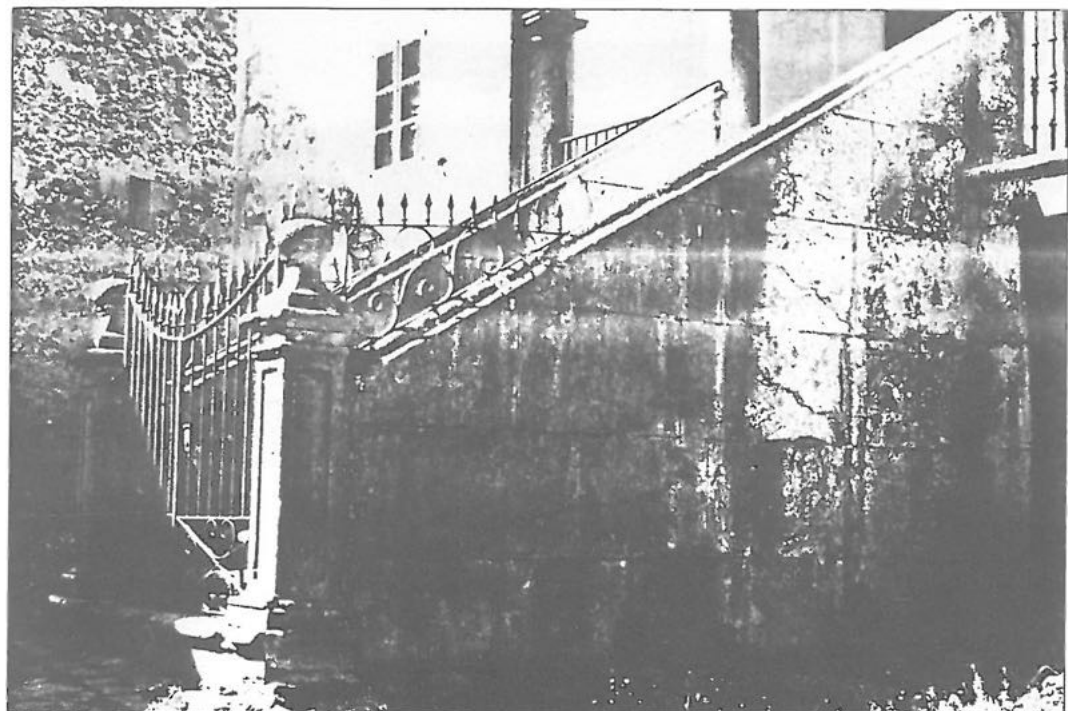


Ilustración 4.

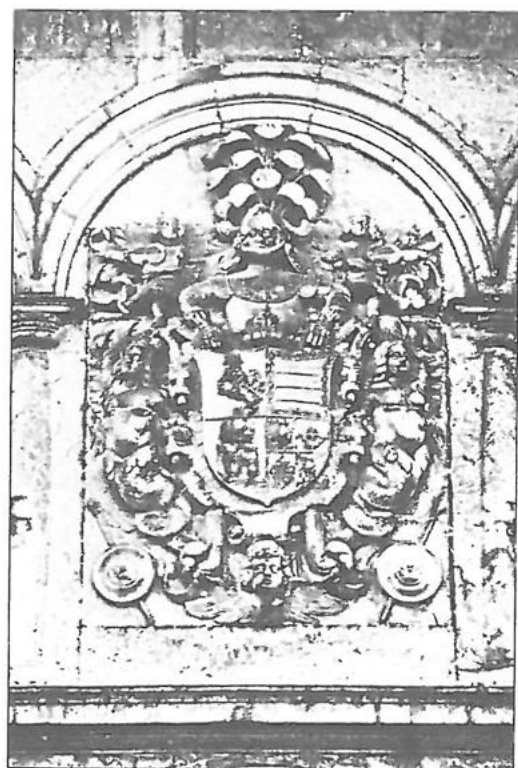


Ilustración 5.

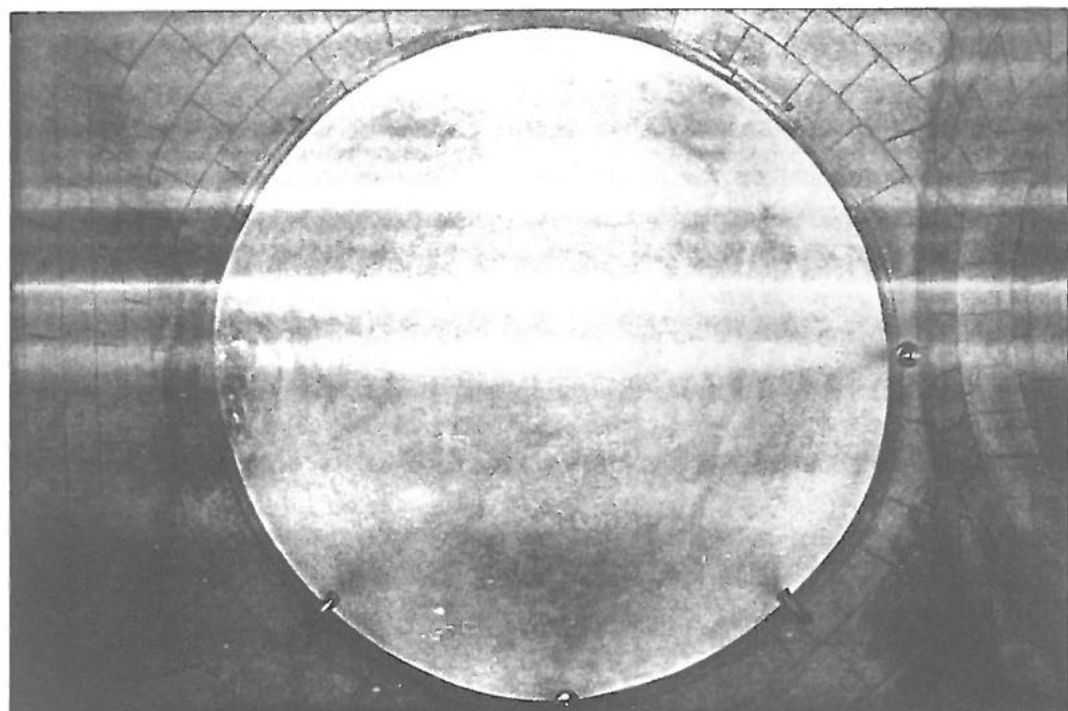


Ilustración 6.



Ilustración 7.

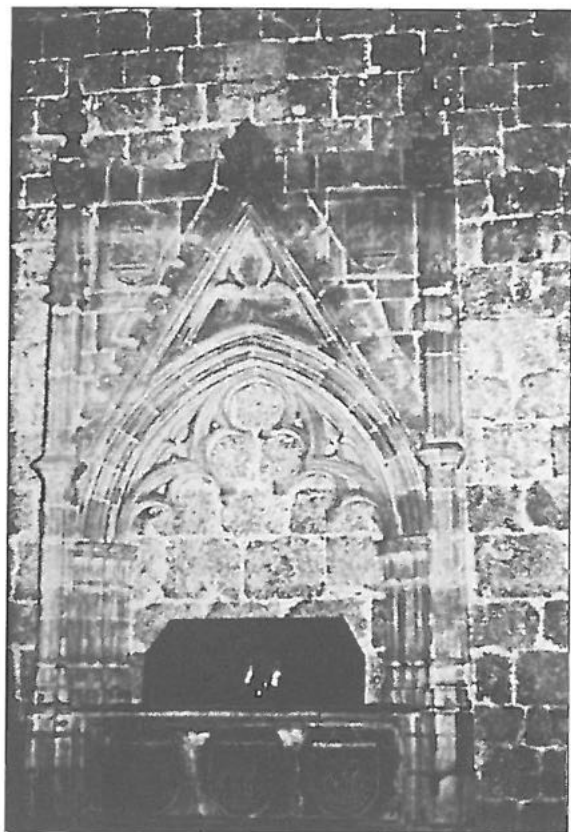


Ilustración 8.

auténtico «novator» y predecesor de los «Caballeritos de Azcoitia», que así lo reconocían en sus Juntas Generales de 1775. En 1736 publicó una preciosa y útil obra: *Máquinas hidráulicas de molinos y herrerías y gobierno de los arboles y montes de Vizcaya*⁶. (Ilustraciones n.ºs 9 y 10). Es un tratado eminentemente práctico, en el que intenta de la manera más sencilla terminar con muchos errores arraigados. En el prólogo a la edición facsímil García de Diego decía que «define y razona por primera vez en la época moderna un tipo de estructura hidráulica que ha tenido un futuro importante, las presas de contrafuertes»⁷.

Reedificó su ferrería de Bériz, mejoró la de Guizaburuaga, en donde hizo un puente de piedra, unos molinos y reconstruyó otra casa. Edificó 15 presas en varios lugares de Vizcaya. En Lequeitio levantó otra casa «con Arragua para requemar venas, y Lonjas y Canal y Puerto [...] por donde entran los navios a cargar y descargar»¹⁰.

También tuvo intervenciones en arquitectura religiosa. En el convento de Santo Domingo la familia había tenido una capilla que se había perdido por ramificaciones y pleitos. El la volvió a adquirir y la remodeló; en

concedía a ambos elementos conjuntados —pórtico sobre columnas, con arcadas o entablamiento, y escalera—, base compositiva de la mayoría de sus villas.

El escudo es un interesante ejemplar barroco: un caballero teniente, con la visera alzada, sostiene las armas familiares. Va timbrado con dos ángeles músicos en la parte superior, dos sirenas bajo ellos y en los extremos inferiores escudo y lanza; al pie, en el centro, un querubín. (Ilustración n.º 5).

Longa construyó también en la parte nueva un oratorio, que se cubre con cúpula hemiesférica⁶. (Ilustraciones n.ºs 6 y 7).

El matrimonio de su hija incorporó a la familia un personaje de gran importancia, Don Pedro Bernardo Villarreal de Bériz. Era hijo del segundo matrimonio de Don Pedro Villarreal, Señor de la Torre de Bériz, y Doña María Sáez de Andicano, Azafata de la Emperatriz Margarita. Fue Caballero de Santiago, tres veces alcalde de Lequeitio y una de Mondragón, dos Diputado General del Señorío de Vizcaya y Corregidor suyo. En 1700 el Señorío le eligió para recibir a Felipe V al entrar en España, así como para ofrecer homenaje a la reina Doña María Luisa de Saboya, en Vitoria, durante la Guerra de Sucesión⁷.

Se formó en Vergara, estudió Filosofía en Pamplona y Leyes en Salamanca; estuvo dos años en Madrid, «tomando lección de Espada y montar a caballo en la Priora de Palacio». Fue un

6 Don Silverio está enterrado en la parroquia de Sta. M.ª, en la capilla que se citaba en el inventario de su hermano (Ilustración n.º 8).

7 LABAYRU, Estanislao Jaime de: *Historia General del Señorío de Vizcaya*, (Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1963), V, p. 597 y VI, p. 196.

8 Publicada en Madrid, Oficina de antonio Marín. Edición facsímil en San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1973.

9 Ver también el artículo de este autor en la *Revista de Obras Públicas* (Madrid, Agosto, 1971).

10 LABAYRU, Estanislao Jaime de: *Op. cit.*, VI, p. 196.

TABLA

DE LOS CAPITULOS de este Tratado.

LIBRO PRIMERO.

- C**AP. I. De las Presas antiguas de Vizcaya, y Molinos, con algunas reglas de los líquidos, Pag. 1.
- CAP. II. De las Presas en arco, de invencion del Autor, con toda la forma de su construccion, pag. 8.
- CAP. III. De la fabrica de Molinos, de invencion del Autor, con la forma de construccion, pag. 17.
- IV. De la proporcion, que deben cañones, ó surtideros del agua, las ruedas segun el salto, ó perpendicular, en que se demana de saber la cantidad responde à cada Molino y tamaño de cañon, dicha agua, p. 24.

¶ 4

LI-

LIBRO SEGUNDO.

- C**AP. I. De las admirables maquinas de las Herrerías: de como eran las antiguas; y de averse ido mejorando de siglo en siglo, pag. 43.
- CAP. II. De la diferencia de generos de ruedas, y la ventaja de las que son de diametro grande; explicacion del uso mayor, y modo de redondearle; y de la proporcion, que deben tener las partes, que componen la rueda, pag. 49.
- CAP. III. Del modo de sacar la quenta del agua, que necesitan las ruedas, y tamaño de canales, que corresponden segun el diametro de las ruedas, y salto del agua, lo que se explica en tres proposiciones; y una quarta proposicion, en que se demuestra, que necesitan mas agua las ruedas cerradas, que las de palas, ó palletas, pag. 69.
- CAP. IV. De las barquineras, y sus proporciones, con algunos avisos para los Hornos de las Herrerías, pag. 106.

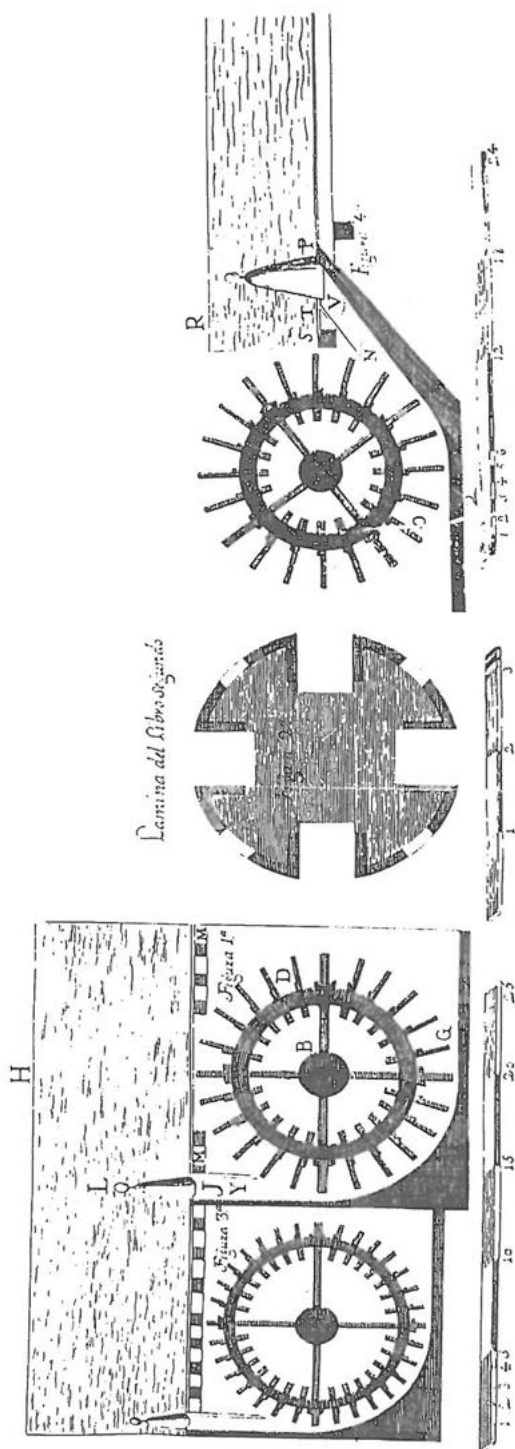
LIBRO TERCERO.

- C**AP. I. De las medidas mas usadas en Vizcaya, y muchas de ellas en toda España, pag. 112.

- CAP. II. De observaciones, y reglas sacadas de Autores para plantar, y adelantar los Montes, y de algunas experiencias, pag. 126.
- CAP. III. De criar Manzanas, haciendo viveros: su modo de plantar, y cultivar, pag. 138.
- CAP. IV. Del modo de criar plantios de Castaños, y plantarlos, pag. 147.
- CAP. V. De criar viveros de Robles, y plantarlos, con advertencias muy utiles. Es capitulo, que merece atencion, pag. 152.
- CAP. VI. De Encinas, Hayas, Nogales, y Frisnos, con un discurso de si son mas utiles faros, ó Rubledades, pag. 162.

CAP

PRO-



Lamina del libro original

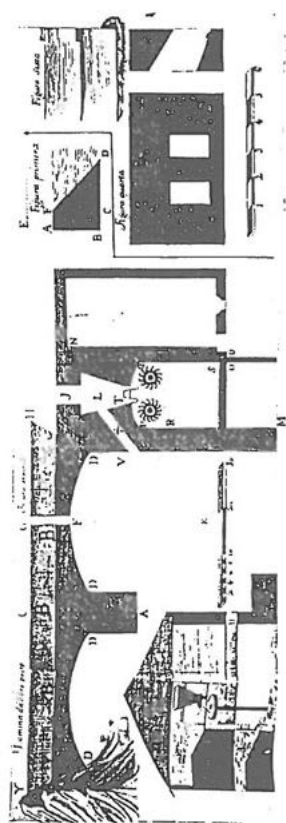


Ilustración 10.

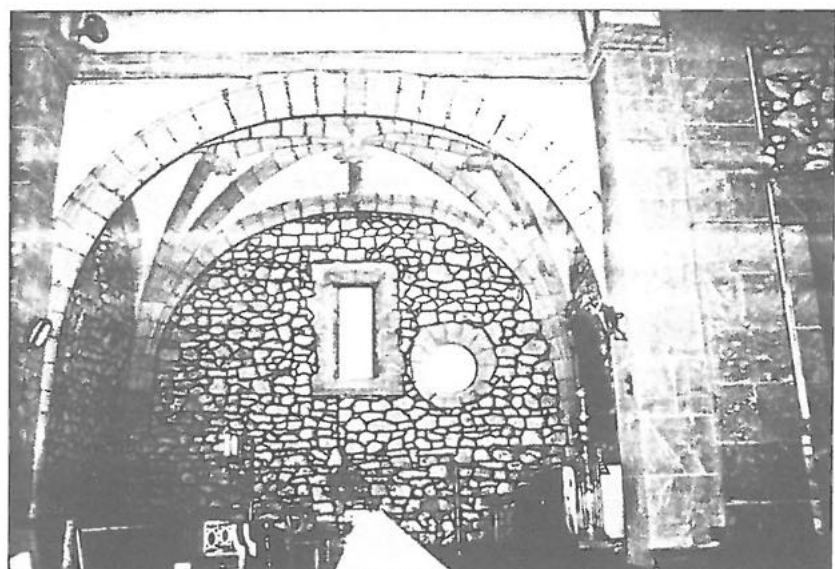


Ilustración 11.



Ilustración 12.

una de sus claves se conserva el escudo de Arteita, origen de la familia. (Ilustraciones n.ºs. 11 y 12). Dio la primera traza para la iglesia de San Miguel de Arrechinaga, en Marquina, aunque luego no se siguió exactamente. Como mayor-domo de la ermita de la Magdalena de Lequeitio la reedificó casi de nueva planta. De un emigrante en México recibió el encargo de construir la capilla de la Virgen de Guadalupe y Cristo de Zacatecas en la iglesia de Santa María de Jesús de Ea. Las trazas fueron del Hermano Marcos de Santa Theresa, carmelita en Marquina, pero él realizó las contrataciones de canteros, carpinteros y retablista, y se ocupó directamente de vigilar las obras.

En 1695 contrató al maestro Martín de Zaldua, de Azcoitia, para realizar el retablo mayor y cuatro colaterales de la parroquia de Bériz¹¹. En 1702 costeó la imagen de San Antolín, patrono de Lequeitio.

Fue también armador y constructor de barcos. En 1717 resumía sus experiencias en este sentido:

«Habiendo recogido noticias y libros extranjeros de construcción y proporciones [...] he fabricado y arbolado ocho navios, que han salido

¹¹ *Ibidem*. Ver también: URQUIZA, Vicente: *Anteiglesia de Bériz* (Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1983).



Ilustración 13.



Ilustración 14.

muy buenos; y aunque ninguno ha pasado de 150 toneladas, las proporciones no se diferencian de las de los grandes, y aunque yo lo diga, he alcanzado a saber algo en este arte, en que muchos hablan como maestros y muy pocos entienden en España, no habiendo tenido otro fin para algunos gastos que he hecho que el de satisfacer mi curiosidad y gusto»¹².

Don Pedro Bernardo llegó a reunir una biblioteca de «mil cuerpos de libros, de Mapas, Historias y Mathematica»¹³, algunos remitidos desde Holanda, Inglaterra e Italia. Mantenía correspondencia con científicos españoles y extranjeros. En Uriarte se reunía una tertulia que se interesaba también en política internacional, comentando los periódicos y revistas europeos que Don Pedro Bernardo recibía. Representaban obras de teatro, alguna escrita por ellos mismos, en ocasiones acompañados de música. A ella perteneció su hermanastro Don Juan Bautista de Villarreal, que pasó la última parte de su vida en Uriarte. En el archivo familiar se conservan algunas partituras de Ales-

12 LARRAÑAGA, Koldo de: «Algunos papeles relativos a Pedro Bernardo de Villarreal y Bériz» (Bilbao, *Estudios Vizcaínos*, R.S.V.A.P., enero-junio 1972, n.º 5), p. 181.

13 MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo: «Cartas de Bilbao» (San Sebastián, *Boletín de la R.S.V.A.P.*, 1949, año V, Cuadernos I y II).



Ilustración 15.

el gusto orientalista que se impuso en Europa en esa centuria. La idea era conseguir dos espacios bien iluminados y cálidos, con vistas hacia la huerta-jardín. Resultaba así una casa que cumplía a la perfección las dos finalidades de la arquitectura doméstica: una interior —proporcionar comodidades, tranquilidad y discreción para la vida cotidiana— dada por su disposición interna y fachada trasera; otra hacia el exterior, de representación simbólica de la dignidad familiar.

El racionalismo de Don Pedro Bernardo buscó la simetría hasta en los detalles: en la fachada abrió un balcón, alineado con las ventanas de los pisos inferiores, y como en uno de sus extremos no le convino hacer otro, que hubiese completado la simetría de la planta, en el lugar correspondiente colocó una contraventana de madera, como si bajo ella existiese una ventana rasgada del mismo tamaño que los balcones. Esta solución sería posteriormente recomendada por la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País¹⁴.

Le elevación de dos pisos a la torre, ya completamente rodeada por todos sus flancos, pudo ser obra suya o de su hijo don Ignacio. El motivo fue la elevación de las paredes de la iglesia del convento vecino, lo que privaba a Uriarte de la vista del mar. Esta parte de la torre que se alza sobre el resto del palacio fue decorada con pinturas geométricas, moda que comenzó en el País Vasco en el siglo XVII.

sandro Scarlatti, a quien conoció en Nápoles, en donde estuvo como Camarero Mayor del Virrey, el Duque de Medinaceli. Don Pedro Bernardo heredó su interesante colección de instrumentos de física, varios microscopios y algún telescopio, adquiridos en Roma al afamado Giuseppe Campani. Fue miembro de la «Academia de los Arcades que se tiene en el jardín Farnesio de Roma»; hablaba diversas lenguas: «francesa, tudesca, griega, latina, y la nuestra vizcaina»¹⁴.

Las reformas que realizó en Uriarte se encaminaron a conseguir un conjunto más simétrico y racional. Al ser producto de adiciones sucesivas, la casa tenía diferentes alturas y sus muros no se unían ortogonalmente. Corrigió estos defectos y resolvió dos problemas importantes: saneamiento y abastecimiento de agua. El primero con un pozo séptico y el segundo con la construcción de un aljibe en el jardín, en el que se recogía el agua de la lluvia desde el tejado por medio de unos canalones. Estableció la comunicación interna directa desde el sótano hasta la última planta a través de una amplia escalera de ida y vuelta.

Pero lo más interesante es la solución que adoptó para la fachada trasera. Hizo avanzar hacia la huerta las alas laterales y las enlazó con un gran arco de medio punto —de 7,5 m. de luz—, que abarca la planta baja y el primer piso (Ilustración nº 13). Proporcionaba así una solana al cenador construido en el mismo por Longa. Sobre él contruyó un comedor, también muy abierto, que decoró con papel pintado con figuras chinas, según

14 LARRAÑAGA, Koldo de: «Dos caballeros vascos en el mundo del barroco. Los hermanos Juan Bautista y Pedro Bernardo Villarreal» (San Sebastián, *Boletín de la R.S.V.A.P.*, 1974, XXX, Cuadernos 3 y 4), pp. 295, 296, 299 y 313.

15 *Discurso sobre la comodidad de las casas, que procede de su distribución exterior e interior*. Incluido en *Ensayo de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Año 1766. (Vitoria, Thomas de Robles, 1768).

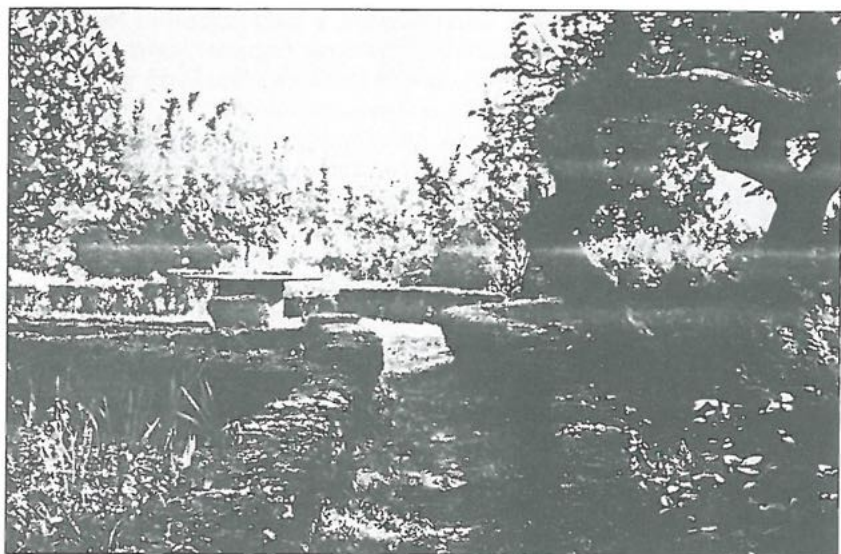


Ilustración 16.

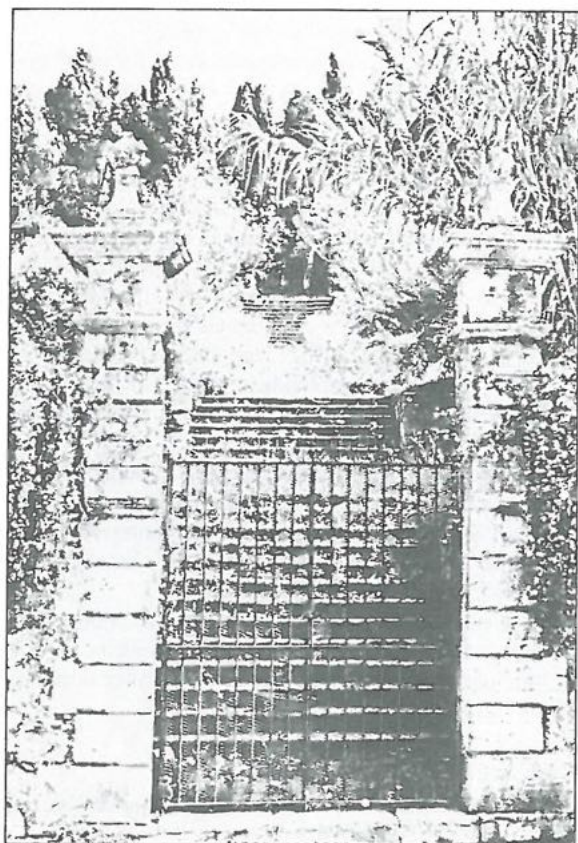


Ilustración 17.

Entremezcladas con las noticias acerca de sus negocios y de la gran acogida que recibían sus hierros en Bilbao, en la correspondencia con su administrador aparecen demandas de grandes cantidades de bacalao, cacao, vino Canaria y rancio, dulces franceses, pólvora para cazar, fuentes de plata, sillas francesas «de nuevo estilo». Pero el capítulo más interesante es el relativo a la indumentaria: botones de diferentes tamaños, hebillas, lazos, sedas, paños, tafetanes, gasas para corbatines, peluquines, medias de seda, sombreros —de castor y de plumas— y otros muchos adornos. Es curioso que todo ello sea para los caballeros de la familia y sólo en una ocasión se habla de damasco para las hijas de Don Pedro Bernardo.

Le sucedió su hijo Don Ignacio, quien en 1746 adquirió en pública subasta la Torre de Turpín, vecina de la de Uriarte (Ilustraciones n.^{os} 14 y 15). Debió de considerar, muy acertadamente, que ésta poseía ya una entidad como edificio que hubiese perdido con nuevas ampliaciones, y cubrió las necesidades de espacio con esa compra. No vamos a entrar en detalles sobre esta torre; cabe señalar únicamente que aparece también el padrón de 1510. Como características formales resaltaríamos que, al contrario que Uriarte, no es totalmente extenta, sino que una de sus paredes es de medianería: su morfología es más urbana: situada en el extremo de una

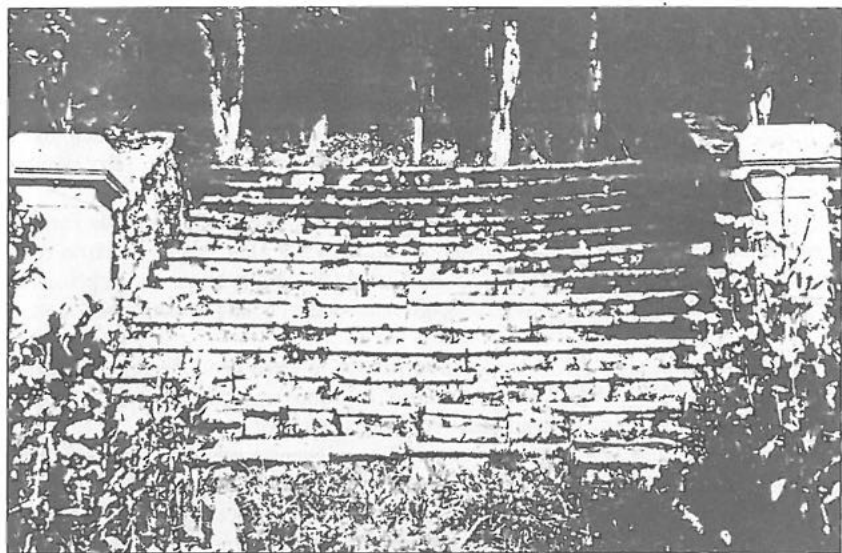


Ilustración 18.

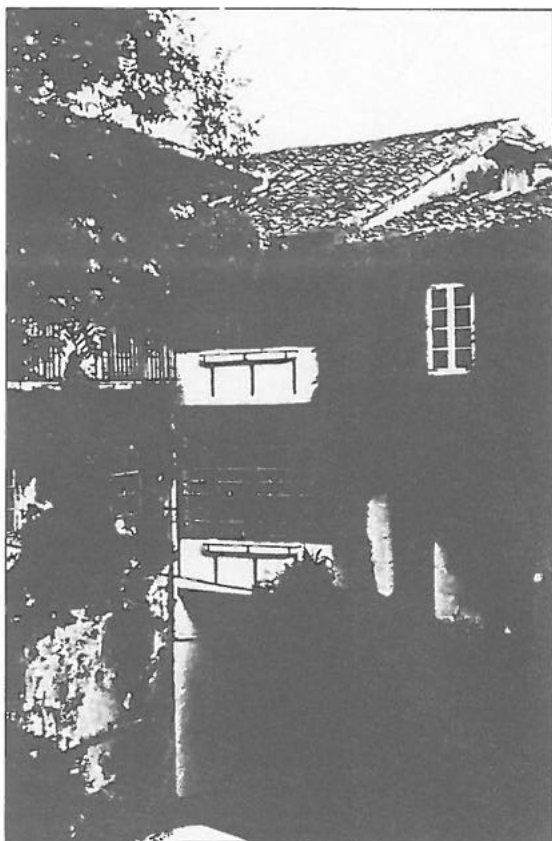


Ilustración 19.

calle, debe acomodarse a ella y disponer su fachada y muro medianero oblicuos respecto a los otros dos. Su planta, alargada e irregular, es semejante a la de Serlio que recogía Linazasoro¹⁶. La fachada, de sillería de talla muy apurada, tiene un gran arco de medio punto y los vierteaguas de sus ventanas llevan gruesas bolas que nos hablan de su remodelación —ya que consideramos la torre anterior— hacia finales del siglo XV o principios del siguiente.

A la huerta y jardín de Uriarte —romántico, con zonas asilvestradas, palomar y una puerta gótica adquirida en el derribo de una torre cercana— le faltaba una entrada directa adecuada. La puerta en sí misma no es muy ostentosa —dos pilastras de sillares almohadillados, con capiteles rematados por bola con incrustaciones poliédricas— pero resulta verdaderamente suntuosa gracias a la amplia escalinata de tres tramos que asciende tras ella (Ilustraciones n.ºs 16, 17 y 18).

Fue adquirida en Francia por una nieta de Don Pedro Bernardo, María Josefa de Villareal. Esta mujer llevó una vida interesante y azarosa. Separada de su marido, Javier de Egúña y Corral, hijo del Marqués de Narros, vivió en Inglaterra y Francia. La tradición familiar cuen-

16 LINAZASORO, José Ignacio: *Permanencias y arquitectura urbana* (Barcelona, Gustavo Gili, 1978), p. 119.

ta que en alguna ocasión fue a sus posesiones cercanas de Guizaburuaga o a Marquina vestida como diosa Razón, reclinada entre barricas de sidra (de las que se iba sirviendo), en carro tirado por bueyes con los cuernos y pezuñas dorados.

Al morir sin descendencia la propiedad pasó a su sobrino, Domingo Manso de Zúñiga, Conde de Hervias. Su hijo unió físicamente Uriarte a la Torre Turpín por medio de una galería (Ilustración n.º 19). Concluida en lo fundamental por Don Pedro Bernardo, la casa ha tenido que sufrir alguna remodelación, pero siempre procurando no introducir elementos discordantes ni romper su estructura.

Juan Manso de Zúñiga se entusiasmó con la arquitectura del metal en la Exposición Universal de París. A su vuelta cerró con una estructura de hierro forjado las solanas construidas por Don Pedro Bernardo en la fachada trasera. La propietaria actual, Paz Manso de Zúñiga, ha recuperado el antiguo hogar de la cocina y el fregadero primitivo, construidos por Don Pedro Bernardo, así como una ventana oculta, restaurándolos en su forma originaria.

La casa es habitada a temporadas y el resto del año está custodiada. A lo largo de su historia ha sufrido varios saqueos, los más importantes en 1837 y 1937. Hace poco sufrió otro robo, seguido de gratuitos actos de vandalismo, por lo que las restantes piezas de valor han debido ser puestas a mejor recaudo.

Como ha dicho Scruton, la naturaleza de la arquitectura viene dada, en buena parte, por la preocupación cotidiana de mejorar las cosas, y el sentido estético es parte indispensable de esa preocupación¹⁷.

De nada sirve que alguien construya una bella casa si sus descendientes no heredan con ella interés y gusto para conservarla. Los sucesivos propietarios de Uriarte sí los han manifestado en la compleja evolución que ha dado lugar al edificio que hoy podemos contemplar¹⁸.

17 SCRUTON, Roger: *La estética de la arquitectura* (Madrid, Alianza Forma, 1985), pp. 46 y 251.

18 Recientemente ha fallecido la mencionada Paz Manso de Zúñiga, a quien ofrecemos este pequeño estudio como agradecido homenaje.

CONTRATO, DEUDAS E IRREGULARIDADES EN LA GESTIÓN PARROQUIAL: MARTÍN DE OMA EN LA IGLESIA DEL SALVADOR DE CARAVACA

*Cristina Gutiérrez-Cortines Corral
Adolfo de la Hera Ibáñez*

I. CONTRATOS Y CONSTRUCCIÓN DE LAS DOS IGLESIAS DE CARAVACA

El sistema de contratación de obras de arquitectura en el siglo XVI, constituye uno de los muchos aspectos de las relaciones jurídicas que reflejan el entrecruce de jurisdicciones diversas, propias de una sociedad que se encontraba sumida en un proceso de transición hacia un régimen más unificado. La variedad tipológica y la complejidad de estas relaciones jurídicas, originadas a partir de la comisión o contratación de obras en esta centuria, fueron la consecuencia de una situación en la que el derecho no alcanzaba una rigurosa concreción, y las normas jurídicas se superponían en razón de la dispersión legislativa de las jurisdicciones territoriales y señoriales, así como de la condición de los sujetos.

Los documentos que se van a comentar a continuación, son una muestra de esa interferencia de jurisdicciones y, a la vez, reflejan la distancia entre el espíritu y teoría del contrato heredado del derecho romano y su aplicación a una realidad cotidiana. Son también interesantes como ejemplo de los numerosos conflictos surgidos con motivo de la subrogación de los contratos, en una época en que la movilidad de los artistas era un fenómeno habitual. En el mismo sentido, demuestran que el patronazgo de las iglesias característico de las órdenes militares, a pesar de su aparente coherencia, era sumamente frágil en manos de una sociedad de reciente implantación, donde los intereses individuales predominaban sobre los colectivos o institucionales.

Hemos de advertir que el escenario donde se produjeron esos hechos fue Caravaca, villa enclavada en la Encomienda del mismo nombre, que pertenecía a la Orden de Santiago; organización que como estudió el Prof. Lomax, desde su origen disfrutaba de un régimen jurídico especial, inspirado en los señoríos solariegos¹. Eso significa que gozaban de una serie de excepciones jurisdiccionales y autonomías legislativas, que configuraban un modelo semejante al de la "iglesia propia" feudal, según el cual las parroquias y centros de culto dependían en su organización y gestión de las autoridades de la Orden. Tal esquema comportaba la independencia respecto a los poderes centrales religiosos y el estar dotados de una estructura jerárquica donde las competencias civil y eclesiástica estaban estrechamente unidas. Todo el esquema se ordenaba a partir de una inteligente trama de instituciones o cargos, en cuya cúspide se encontraba el Maestre de la Orden, en este caso el Monarca, que gobernaba asistido por el Capítulo General, cuya sede se encontraba en el Priorato de Uclés². Desde este centro se llevaba el control de todas las construcciones religiosas, utilizando para ello los siguientes instrumentos: los visitadores que periódicamente recorrían e inspeccionaban los territorios, y cuyas decisiones habían de ser ejecutadas por el Vicario, los mayordomos de las iglesias y los Concejos, quienes al ser representantes de la ciudad, ejercían un patronato directo sobre las fábricas de las iglesias³.

1 Sobre el régimen jurídico de los territorios pertenecientes a la Orden de Santiago véase entre otros, LOMAX, D. W.: *La Orden de Santiago*. Madrid 1965, cfr. y MARTÍN, J. L.: *Origen de la Orden Militar de Santiago*. (1170-1195), Barcelona 1974. cfr.

2 La estructura administrativa y la organización del patronatos eclesiástico en las Orden de Santiago durante el siglo XVI ha sido estudiada por GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Arquitectura Economía e Iglesia en el siglo XVI*, Madrid 1987.

3 *Ibidem*, pp. 307 y sig.

El caso que tenemos antes nosotros y los acontecimientos que enmarcan la construcción de la iglesia del Salvador, han sido traídos aquí como ejemplo de la pequeña historia de la vida cotidiana, donde se reflejan las debilidades del sistema y se puede tomar conciencia acerca de la distancia entre el esquema de gobierno, contratación y gestión formulados en las leyes y la realidad, que constituye un escenario donde los intereses y particularismos se manifiestan como instrumentos de distorsiones. El caso que vamos a exponer, cuyos protagonistas centrales son Martín de Oma⁴, las iglesias vieja y nueva de El Salvador de Caravaca y los mayordomos de la fábrica es tan sólo un ejemplo de formas de actuación, que debieron de abundar más de lo que reflejan los estudios llevados a cabo sobre la organización de las parroquias y la contratación de las obras de arquitectura.

En esta villa, capital de la encomienda, existía un templo anterior, que en los documentos es llamado "Iglesia Vieja", el cual posteriormente fue consagrado a la advocación de "La Soledad", y que esta aún situado junto a la roca en la subida hacia el castillo. En la inspección de 1526 los visitantes ordenaron ampliar en la nave y reparar la totalidad del templo. Sin embargo, y después de haber iniciado parte de estas obras, en 1536 al comprobar que era insuficiente esa propuesta, se decidió adquirir otro solar en la falda del monte, fuera del antiguo cerco y en el núcleo que se iba a convertir en el nuevo centro de la villa⁵. Por más detalles, recordaremos aquí que el proyecto del nuevo templo fue realizado por Jerónimo Quijano, y por tanto la presencia de Martín de Oma fue la de cantero o ejecutor, según un tipo de relación contractual con la fábrica que no podemos conocer en detalle al no haber llegado a nuestras manos el contrato inicial de la obra⁶.

II. EL INICIO DEL PROCESO Y LA LIQUIDACIÓN DE CUENTAS

El documento de 12 de noviembre de 1546, corresponde a una sesión celebrada en el ayuntamiento de Caravaca, en la que los regidores, a instancia del Vicario de la Encomienda, se reunieron con Martín de Oma, cantero y testigos, para proceder a una liquidación de cuentas con este maestro. El problema tenía su origen en la obra de la Iglesia Vieja, que había sido contratada con Pedro de Oma, su tío, quien al parecer en estas fechas se hizo cargo de la construcción de Santiago de Jumilla⁷. Esta debió de ser la razón por la que en un momento no determinado Martín de Oma se subrogó en el contrato de obra que había concertado su tío. Como ese proyecto ya hemos visto que se congeló y no llegó a su fin, la fábrica se vio en la necesidad de normalizar su estado de cuentas, regularizando su relación con Martín.

Esa necesidad dio origen a un procedimiento cuyo primer paso parece estar recogido en este documento del 12 de noviembre de 1546, en el cual a instancia del Vicario se pidió a Martín que compareciera en el ayuntamiento "y muestre las escrituras y provanças que tiene para esta dicha cuenta" a fin de establecer la regularización de cuentas en los siguientes aspectos: comprobar lo cobrado su tío Pedro de Oma, que Martín estaba comprometido a devolver, la forma de devolución y cuando tenía que percibir por la obra nueva⁸. La intención del concejo era que conforme a un acuerdo anterior, firmado seguramente en el momento de la subrogación, el cantero trabajara en la obra nueva y se le "echen en cuenta los maravedís que en cada un año están señalados" Es decir, de la cantidad destinada cada año a la obra, y en función del tiempo trabajado, tenía

4 Aunque en otras publicaciones anteriores el nombre de Martín de Oma lo escribimos con H (Homa), ya que en la bibliografía era conocido bajo esta forma, hoy sin embargo, hemos rectificado para trasladar fielmente la grafía empleada en los documentos que utilizamos a continuación. Dado que en caso de no denominarle Oma en una ocasión se dice Martín de Onia.

5 Bibliografía Caravaca. La obra más conocida donde se despliega un panorama de su historia, desarrollo cultural y artístico es MARÍN ESPINOSA, A.: *Memorias para la Historia de la ciudad de Caravaca*. Caravaca 1856, Ed. Facsímil Barcelona. 1975. Aunque casi todos los datos acerca de la atribución de la Iglesia y fechas han sido revisados, es interesante como exposición general de su desarrollo y evolución.

6 Sobre la construcción de los templos de Caravaca en el siglo XVI ver GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *La Arquitectura del siglo XVI en la Antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia 1987, pp. 299-315.

7 La presencia de Pedro de Oma, quien aparece también citado como Homa, en Jumilla ha sido reconocida con anterioridad, atribuyéndole una importante participación en la iglesia de Santiago de esta villa. Después de las últimas investigaciones, todo parece indicar que acudió para trabajar en la nave que se estaba terminando, y quizás se encargara de iniciar la construcción de la cabecera que trazó Quijano en los años treinta. C. Gutiérrez-Cortines Corral. *Arquitectura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Cartagena*, o. c.

8 A.M.C., A.C., 1545-1552. 12 noviembre 1546. f 210 v.

acordado entregar 10.500 mv. en compensación de su deuda con la obra vieja, debiendo amortizar anualmente un total de 26.500 mv. hasta compensar los 380.402 que debía como resultado de su subrogación⁹.

En ausencia del documento del primer contrato de la Iglesia Vieja, lo que no podemos determinar, es si esta subrogación de Martín se produjo como consecuencia de su condición de socio o compañero de su tío o si por el contrario fue resultado de haber comparecido como fiador. También cabe el caso de tratarse de una normal y pactada subrogación de las obligaciones y derechos de su tío, fenómeno sumamente frecuente en la época y que como sabemos fue la causa de numerosos conflictos. Lo que no cabe duda, como se verá con más detalle más adelante, es que la obra de la iglesia nueva fue rematada por Martín de Oma, estableciéndose a partir de 1538 ó 39 una relación contractual diferente a la de la iglesia vieja, lo cual no impide que sobre él pesara la deuda procedente de su tío Pedro de Oma.

Si proseguimos con el comentario del asiento, se comprueba que en el segundo documento del día siguiente (13 de noviembre), los regidores de Caravaca en su función de “jueces, arbitadores amigables, componedores, jueces de clemencia entre partes” dictan una sentencia respondiendo a la petición formulada al Concejo por el Vicario en el documento anterior¹⁰.

Para dictar esta sentencia se ha visto lo “averiguado y probado por testigos”, las escrituras y el contrato de la obra cerrado con Martín de Oma. Los regidores, con un “parece que”, establecieron que anualmente la obra de la Iglesia Mayor debía recibir de Martín 26.500 mv., hasta cubrir el total de 380.000 que “parece que debe”; al mismo tiempo el cantero “de lo que cobrar cada un año que trabajare debe retornar a la iglesia nueva 10.500 mv.”. Establecido esto, los regidores pasaron a determinar, según “lo visto e averiguado por pruebas y escrituras lo que Martín debe por años y mayordomías hasta el momento presente”, fijando la cantidad total adeudada en 59.423 mv.¹¹.

Con estos hechos probados los regidores dictaron su sentencia en el sentido de mandar al mayordomo, que en aquel momento era Herrán López, “averigue cuentas con el dicho Martín de Oma de los mv. que ha de aver por razón de los jornales que sus oficiales en este año an ganado”. Y establecer que si esa cuenta llegara a 59.403 mv.¹² la detención de dicho Martín sea “culpa y cargo del mayordomo y no de la iglesia”, y si no alcanzara a la citada cantidad “el dicho mayordomo lo cobre de la persona e bienes del dicho Martín de Oma, por manera que la dicha iglesia quede pagada”¹³.

A continuación establecieron la salvaguarda de derechos de las partes, según el cual el cantero o la iglesia, de considerarse perjudicados por la sentencia precedente, podrían recurrir. En este asiento, el mismo Martín de Oma, de forma inmediata, solicitó testimonio de la sentencia, porque según manifestó no le habían pagado los 15 días del mes de noviembre.

Antes de proseguir con la información tal vez convenga reflexionar sobre la situación plantada. En primer lugar, se comprueba que en virtud de la superposición de competencias entre el poder civil y la fábrica de las iglesias, el conflicto no permite distinguir entre acusadores y acusados. Si se lee detenidamente el texto, se confirma que el mismo Vicario, que había ejercido la acción para incoar el procedimiento de liquidación de cuentas, era a su vez nombrado como testigo de la parte demandada, es decir de Martín de Oma. Algunos miembros del concejo actuaron a su vez como juez y parte, en tanto que Salvador García y Ginés de Perea, que veremos como regidores en 1551, en 1546 comparecieron como testigos de Martín de Oma. Y en esta fecha el cantero citó como declarante a su favor al Abad Orellana regidor por el momento.

El hecho de que fuera en una sesión del concejo donde se hiciera el asiento entre la fábrica y Martín de Oma, y que esa entidad dictara sentencia sobre el litigio, es sumamente interesante como ejemplo de la unidad de poderes entre la iglesia, el estado y el poder judicial y el ejecutivo, desde el momento en que un órgano administrativo como es el concejo dictó sentencia, lo cual correspondería a un órgano judicial.

A primera vista la sentencia podría parecer sumamente dura, en tanto que los 10.500 mv. que debía reintegrar anualmente podría suponer una cantidad onerosa para el maestro de la obra. Sin embargo, como

9 Ibidem.

10 A.M.Ca., A.C. 1545-1552. 13 noviembre 1546. f 213.

11 Se entiende que se le había descontado según el concierto que con él se hizo en 21 de octubre de 1549. Ibidem.

12 El estado deteriorado del documento no permite precisar la cifra que precede a 9.403, pero dada usu coincidencia con la cantidad fijada como pago pendiente, hemos de suponer que se trataba igualmente de 59.423. Ibidem.

13 Ibidem.

veremos por otros textos y acuerdos que se sucedieron, lo más característico de este conflicto fue una continua situación de intento de amigable componenda, con el fin de no romper las relaciones y conseguir que la obra continuara en manos de este maestro.

La prueba de esa voluntad de acuerdo, es que el 20 de junio de 1549, es decir, tres años después de la sentencia, el concejo, ante la queja de Martín, aceptó su petición de revisar el dictamen anterior porque en su opinión había un error en las cuentas, acordándose pedir la revisión de las mismas al vicario y a los regidores "lo cual hagan de menos de tres días a den razón dello"¹⁴. Aunque en las mismas actas no se recoge el resultado de esta última solicitud, la mejor señal de acuerdo es que el cantero siguió al frente de la construcción de la parroquia del Salvador, y aún continuaba en ella en 1551. A mayor abundamiento, con anterioridad, el 7 de marzo de 1549, se convocó al ayuntamiento Martín de Oma "maestro de la dicha obra", y se le mandó comprar materiales y contratar oficiales para continuar la construcción. Es interesante que en este texto se indica que "es venido a labrar este año Martín de Oma", lo cual nos permite suponer que, conforme al régimen de trabajo propio de estas obras, no se trabajaba de manera continua y además era muy irregular la tarea desempeñada cada campaña¹⁵. Lo cual significa que las ganancias del maestro no alcanzaban la misma cantidad todos los años, y por tanto sus posibilidades de devolución a partir de las ganancias en la iglesia nueva eran fluctuantes.

III. EL LARGO PAGO DE UNA DEUDA

Esta situación prolongada de acuerdos, sentencias, resoluciones firmes y soluciones amigables, dentro a su vez de un contexto que se comporta con irregularidad, dado que la iglesia no destinaba anualmente a las obras las mismas cantidades¹⁶, y que el mismo trabajo tampoco es regular, es quizás uno de los aspectos más relevantes de unos documentos en apariencia insignificantes, pero representativos de una situación que debió de ser frecuente, y refleja la débil situación de los artistas ante una deuda que gravitará sobre ellos prácticamente toda su vida.

Si vemos el último documento, de 2 de noviembre de 1551, nos encontramos con la demostración más clara del afán de conciliar la satisfacción de los derechos de la iglesia parroquial con el deseo de mantener la relación con el artista que proseguía trabajando en la obra, y al que no se quiere poner en una situación extrema.

En una reunión del concejo, cinco años después de la sentencia de 1546, a la que asistieron el Vicario, el Alcalde y los Corregidores, se volvió a citar a Martín de Oma "maestro de la obra de la iglesia nueva desta villa", el "cual vino al dicho ayuntamiento" para revisar una vez más sus cuentas con la Iglesia vieja. Se determina que todo lo que debía de la obra vieja eran 380.402 mv.; de este montante se le habían descontado para entonces las siguientes cantidades: 185.500 mv. según una carta de finiquito de 12. de dic. de 1546; en 1549 10.000 mv. de su salario y 3.400 de jornales y en el mismo año de 1551 otros 10.000 de su salario y 2.000 más de jornales. Todo lo cual sumaba 25.400 mv. que añadidos a los de la carta de finiquito de diciembre de 1546 hacían un total de 210.900 mv; los que restados de la deuda inicial suponen que Martín de Oma seguía debiendo 169.502 mv.¹⁷.

Aunque parezca reiterativa esta cita de cifras, es preciso considerar que si el cantero todos los años hubiera cubierto su compromiso, la deuda quedaría cancelada a los 14 años aproximadamente, pero como tal solución era inviable y sólo retornaba cantidades inferiores al total pactado, podemos imaginar que la deuda se debió prolongar bastantes años más. Prueba de ello es que el finiquito que le dieron después de siete años era de 185.500.

14 A.M.Ca., A.C., 1545-1552. 20 junio 1549, f.366.

15 A.M.Ca., A.C., 1545-1552. 7 marzo 1549. f 347.

16 Sobre la financiación de las parroquias y su dependencia de la irregular producción de la agricultura, vease el trabajo sobre este tema, donde se dedica un espacio a la dotación de las fábricas en los territorios de Ordenes Militares. Cristina Gutiérrez-Cortines, *Arquitectura, Economía e Iglesia*, c. c. pp. 139-148.

17 A.M.Ca., A.C. 1545-1552., 2 noviembre 1551. f 561 y 561 v.

IV. LA MOVILIDAD Y LA COMPATIBILIDAD PACTADAS

Si se finalizara este comentario con la visión del cantero como eterno deudor y sometido a la amenaza de prisión por deudas, el resultado sería la imagen de una víctima frente a unas instituciones prepotentes e insoslayables. Sin embargo, al remontarse hacia atrás y si se lee entre líneas en lo que no se quiso trasladar explícitamente a las actas levantadas con ocasión de las visitas, se observa que la idea del mártir además de ser relativa, debe de ser revisada, al producirse en un escenario económico presidido por la venalidad y la irregularidad.

Un hecho a considerar, por otra parte perfectamente normal, es que mientras cumplía con su contrato en la fábrica de El Salvador, Martín de Oma tenía otros encargos en distintas localidades de la encomienda y probablemente en la misma villa de Caravaca. Así, el año 1543, en el transcurso de una inspección del gobernador general, sobre las obras que estaba realizando en la fortaleza de Cehegín, se citan unas Capitulaciones concertadas con este maestro por un montante de 161.266 mv.¹⁸. Aunque en este documento se dice que residía en Caravaca, es evidente, que dentro de la misma encomienda actuaba como contratista de obras en varios lugares, regentadas por unas autoridades que conocían perfectamente su vinculación con la iglesia de Caravaca y su situación de deudor ante la misma. Por otra parte el hecho de compaginar el cargo de Maestro de la Obra con el de contratista en otras empresas, confiere una dimensión a los artistas que ha de ser tenida en cuenta, porque sólo si se contempla estas actividades en conjunto se podrá obtener la imagen global de su posición socio-económica.

En contrapartida a esta movilidad, tal vez convenga recordar que se dieron también numerosos casos de patronos exigentes, que forzaron el cumplimiento estricto de los condiciones, aunque estas fueran inviables o claramente perjudiciales para el maestro de la obra o el artista¹⁹. Sin embargo López Amo defiende en su magnífico estudio sobre el contrato de la obra artística, que a pesar de la negativa general de la iglesia a pagar las demasías, con la consecuente ruina del artista, fue muy frecuente la atenuación del rigor en virtud de la ley moral. En su opinión "la conducta de la iglesia en estos casos representa un verdadero esfuerzo por lograr la solución justa. De una parte defiende sus derechos; de otra, no quiere perjudicar al prójimo contratante. Como las dos cosas no son compatibles, las soluciones pecan de intermedias y vacilantes"²⁰. Aunque en el presente caso los patronos fueran las autoridades de la orden militar, la actitud fue semejante, combinándose la cordialidad y el deseo de conceder oportunidades al maestro con la voluntad de exigir el cumplimiento de las obligaciones aceptadas.

Esta disyunción aparece como atenuante del rigor de los patronos hacia Martín de Oma, cuando insistieron en su deuda, es la presunta irregularidad que parece haberse producido al concertarse la obra de la iglesia nueva en 1536. Es decir, en esta visita, después de haber señalado el solar para la nueva iglesia, una vez realizada la traza, se ordenó sacar la obra de la iglesia y capillas a subasta, pero se indicó expresamente de "los enviar todo ante nos sin hacer remate"²¹. Eso implicaba que los visitantes se reservaban o elevaban a instancias superiores el estudio de las posturas y la concesión de la obra. Esta ruptura con una práctica habitual, que limitaba las competencias propias del concejo, es un indicio por una parte de la desconfianza existente hacia el consejo, del que luego se tratará, y a su vez un síntoma de la intención de resolver la cuestión en favor de algún cantero en particular. Como sabemos que al fin fueron aceptadas las posturas de Martín de Oma, es lógico suponer que esa adjudicación estaba decidida de antemano, para que la iglesia nueva se cobrara la deuda heredada.

Pero hay algo más, si tenemos en cuenta que uno de los dos maestros que intervinieron en las decisiones de 1536 para la elección del solar y traza, fue Pedro de Oma, que acompañaba a los visitantes, junto con Jerónimo Quijano, aún es más clara la existencia de un interés específico en beneficio de su sobrino que se

18 Ha de advertirse que en la revisión de este contrato en la Fortaleza, aunque se habla de algunos problemas en la obra, Martín de Oma aparecía como acreedor de la encomienda, A.H.N., OO.MM., Archivo Judicial de Toledo. Leg. 23984.

19 Un ejemplo significativo de la fragilidad de los artistas frente a los patronos poderosos es la ruina de Maestro Bartolomé rejero y las dificultades de A. de Villalpando como consecuencia de las condiciones impuestas por el cabildo de la Catedral de Toledo, sobre estos casos concretos véase el magnífico estudio de López Amo y Marín, Ángel. "Estudio de los contratos de obra de la Catedral de Toledo", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, Tomo XIX, 1948, pp. 103-217.

20 *Ibidem*.

21 A.H.N., OO.MM. Archivo Judicial de Toledo. Leg. 1082. f68.

había subrogado la obra del antiguo templo. Una vez más se observa esa doble complicidad dentro de un universo casi cerrado y familiar que caracteriza la vida interior de la encomienda²².

IV. LOS MAYORDOMOS DEUDORES Y LA COMPLICIDAD EN LAS DECISIONES

Casi todas las anomalías y arbitrariedades se explican en parte al mirar enderredor y analizar los pequeños acontecimientos de la vida de la parroquia y del municipio, que muestran un panorama presidido por los excesos, la transgresión de las competencias y el afán de enriquecimiento individual a costa de los intereses institucionales. La doble política de presión y tolerancia practicada por el Vicario y autoridades de la Orden debió de ser una forma habitual de comportamiento ante un estado general de irregularidades en la gestión económica y abusos cometidos con los fondos de la iglesia. Delitos claros que van desde la malversación, hasta la apropiación indebida, pasando por la desaparición de objetos artísticos propiedad de la parroquia.

En la inspección de 1526, los visitantes denunciaban estos hechos al afirmar, entre otras cosas, que la fábrica del templo había sido expoliado: "e porque andando los mvs. de la Iglesia en los mayordomos no ay dineros a la mano quando es menester pa la obra."²³ Es decir, desde la visita anterior los mayordomos habían retenido las cantidades de los diezmos o las rentas destinadas a la fábrica de la iglesia. Por eso, la primera medida fue intentar el rescate de esas cantidades cobradas por diferentes mayordomos y no entregadas a la iglesia, y buscar un depositario solvente y honrado.

Aunque los textos donde se recoge este esfuerzo por rehacer la hacienda eclesiástica no están redactados con demasiada claridad y la construcción gramatical induce a dudas, parecer ser que reclamaron su débito de los siguientes personajes: "cobraron del dicho Alonso de Reyna los dichos dieciseismil trescientos ochenta mv. del dicho su cobrança. E ansí mismo cobraron cien mil mvs. luego que se pusieron a ver en dineros de Antón de Robles, y se sacaron en dineros a todos dichos." Parece evidente que tuvieron que indagar en las rentas de los dos administradores de las finanzas de la parroquia hasta reunir "ciento dieciseis mil trescientos", que ahora confiaron al "Alcalde Rodrigo de Moya, en depósito, por ser persona muy abonada e muy celoso del bien de la Iglesia"²⁴.

A pesar de haber aclarado las cuentas, todo parece indicar los visitantes no debían de estar muy seguros de que en su ausencia se cumplieran los mandatos, porque en el mismo documento trataron de compeler y comprometer al nuevo depositario, quien "Hizo pleito, omenaje de no bolber el dinero a los dichos mayordomos, e dió su conocimiento e firmolo de su nombre para los gastar en la obra de la Iglesia". En otras palabras, temían que Rodrigo de Moya pudiera verse presionado o forzado a volver el dinero a los mayordomos defraudadores. En estas cláusulas de garantía que pretende cerrar el camino a nuevas malversaciones, advierten al mismo municipio "que no tomen dineros prestados para el concejo de la iglesia, so pena de cinquenta ducados para la iglesia", ni que el mayordomo se los dé so la dicha pena". En otras palabras, el peligro no sólo provenía de los mayordomos, sino del concejo como patrono que utilizaban los frutos de la iglesia como propios, con o sin el consentimiento de los administradores²⁵.

Hay que tener en cuenta, que las cantidades adeudadas por los administradores de la parroquia en su mayor parte se ejecutaron en bienes raíces, así a Antón de Robles se le exigió que ofreciera en garantía "veinte peonadas de viña e un cahiz de tierra blanca" saliendo como fiador Diego de Mesa. A su vez a Arnaldo de Robles le pidieron como garantía una "heredad de tierra blanca e un huerto", además de "una viña al cabezo Julián" y "y dos pares de casas", siendo en este casos sus fiadores su hermano Martín y Gonzalo de Hellín. En este mismo proceso de saneamiento se recobraron de otros mayordomos pequeñas cantidades y aún se comprobó que había desaparecido una cruz, por lo que se incitó a Pedro Jiménez para que tratara de cobrar "si

22 El comentario a esta visita de 1536 ha sido realizado en Cristina Gutiérrez-Cortines Corral. *La Arquitectura del siglo XVI en la Antigua Diócesis de Cartagena*. O. c., pp. 299-315.

23 A.H.N., OO.MM. Archivo Judicial de Toledo. 1080 C, 1526, f. 789.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*. 790.

pudiere de quien le hurtó la cruz"²⁶. Poniendo como fechas límite para la devolución de todos los bienes retenidos los días de San Juan o San Miguel de ese mismo año.

A esta serie de agresiones a la fábrica de la parroquia hay que añadir 15.000 mv. que "le llevó el campanero que hay que cobrar", lo cual puede ser interpretado como un cobro no reintegrado o una apropiación indebida, cuando no hurto como el de la cruz. A tal punto debía llegar el refinamiento en el abuso y las excusas por el mismo, en esta operación de profilaxis económica. Llegaron a prohibir "que de los bienes de la iglesia no den Pan bendito en la Iglesia en ningún día, e si lo diere que lo pague a su costa e no de la iglesia, so pena de dos ducados para la obra de la dicha iglesia". Por último, el único dinero que se autorizó a gastar fuera de la obra fue el "necesario para la adquisición de dos misales de la Orden, porque no ay ninguno en la iglesia"²⁷.

Es curioso que en este primer intento por normalizar los abusos no hubiera sanción penal, como tampoco la habría más tarde con Martín de Oma, si bien, los visitadores, en sus mandatos dieron órdenes terminantes para que las rentas se destinaran sólo al mantenimiento y obras de la futura iglesia. Pero esta distancia entre la ley establecida y su cumplimiento, es más evidente al constatar que en la visita de 1536 aún quedaban flecos pendientes y faltaban por reintegrar cantidades sustanciales. La primera medida fue nombrar un nuevo depositario, esta vez Alonso de Reina el Viejo, que sorprendentemente había aparecido diez años antes como uno de los detentadores ilegítimos del dinero de la iglesia²⁸.

La posición de los inspectores de la Orden ante las veleidades económicas de los mayordomos fue contradictoria, combinándose la firmeza con una clara benignidad. En 1549, por ejemplo, al presentar en el ayuntamiento las cuentas de la iglesia para comprobar si había recursos suficientes para proseguir la obra, se condenó a prisión a Hernán López, mayordomo hasta que pagara lo que debía²⁹. Aunque no consta cuales fueron las cantidades sustraídas y retenidas, lo que no cabe duda es la dureza de este comportamiento de los regidores, cuando alguno de entre ellos había cometido un abuso similar pocos años antes.

Lo que sí es evidente es que la malversación fue un hábito muy frecuente en la gestión parroquial de Caravaca en las primeras décadas de su construcción. Fenómeno que en gran medida ha de atribuirse al abuso del régimen autónomo o "Iglesia Propia" según el cual todo el sistema eclesiástico dependía de los poderes públicos, sin que existieran formas de control eficaces. Al tratarse de un sistema relativamente cerrado, en estos años por lo menos, las instituciones estuvieron parcialmente secuestradas por la complicidad de un grupo. La prueba más evidente es que muchos nombres se repiten en el concejo o como fabriqueros de la iglesia, en la cual, hubo un predominio claro de los apellidos Robles, Reyna y López, entre otros. De este modo, se consolidaba así el predominio invulnerable de una élite que compartía cargos eclesiásticos y civiles.

Ambos problemas, la subrogación de la obra por parte de Martín de Oma, y la irregularidad en la gestión económica, revelan la debilidad de la norma y una ineficacia en la aplicación de los principios jurídicos muy elocuente. El traspaso en la obra de arte, además de ser normal y perfectamente encajado en la estructura jurídica de la época, fue algo permitido e incluso propiciado. Lo que en nuestro actual contexto jurídico sería casi una aberración, ya que el principio jurídico de la "intuitu personae" en el contrato de obra, es un elemento esencial, en el siglo XVI era, como hemos visto y vemos, prácticamente inoperante. Claro es que frente a estos hechos repetidos, los contratos o la normativa dada por la Iglesia en los obispados, o las recomendaciones de los Capítulos de la Orden siempre se pronunciaron en contra de la subrogación de las obras, pero las condiciones del mercado de trabajo y la fuerza de la realidad se impuso, desbordando toda cautela jurídica.

Como ya se dijo en otro lugar, una de las principales causas del traspaso de las obras fue la débil economía de las fábricas y la discontinuidad en el trabajo con motivo de la falta de recursos, a estas razones en El Salvador de Caravaca se puede añadir la gestión irregular y la malversación. En contrapartida, también es cierto que si la subrogación trajo consigo constantes problemas, vinculó a Martín de Oma a la parroquia,

26 Al parecer Antón de Robles hubo de recurrir para poner a punto sus cuentas con la parroquia a bienes de sus familiares, Hernando de Robles y Martín de Robles, parientes o tal vez hijos. La redacción confusa del texto no permite tampoco saber con certeza cuantos fueron los mayordomos que dejaron cantidades pendientes porque el mismo Pedro Jiménez al que alude el documento, no debió de dejar deuda, pero desapareció una cruz que le estaba confiada. *Ibidem*.

27 *Ibidem*, f. 790.

28 A.H.N., OO.MM. Archivo Judicial de Toledo. Visita del Campo de Montiel y Murcia, leg. 1082, 1536. f 686.

29 A.M.Ca., A.C. 1545-1552. 7 mayo 1549, f.355.

forzándole a una continuidad como Maestro de la Obra que quizás no hubiera mantenido en caso de gozar de una economía libre de deudas.

La otra dimensión comentada, es decir, el mal uso de los privilegios y competencias de los mayordomos, sirven para mostrar también la gran distancia el “deber ser” plasmado en el marco diseñado para el buen gobierno, y la privatización de esas instituciones por grupos o personas. Pero sea cual fuere su dimensión, sin conocer este devenir de lo cotidiano no se puede entender la pequeña historia artística de cada edificio.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1546-12 noviembre. El vicario solicitó que se revisara el asiento de Martín de Homa maestro de la iglesia de el Salvador, porque al parecer debía algún dinero de la iglesia vieja.
A.M.Ca., A.C. 1545-1552. f. 210 v a 212.

En la Villa de Caravaca, en doze días del mês de noviembre, año susodicho, el Reverendo Señor Vicario dixo que pasa en quanto a la quenta de Martín de Oma, maestro de la yglesia desta villa, que porque él está mal dispuestos, e no puede al presente venir al Ayuntamiento a estar presente a tomar las quantas, que se pongan personas que vean el asiento que se dió con Martín de Oma, entre el vicario e consejo sobre la obra vieja que estava hecha en la yglesia, e que conforme a la escritura, que pagan a Martín de Oma, e le echen en quenta los maravedis que en cada un año le están señalados, porque en las quantas pasadas siempre se a hecho desta manera fasta ser cumplido el número de los que tenía recebidos Pedro de Oma, su tío, en quién fué rematada la primera obra, porque en la verdad se le deven al dicho Martín de Oma, conforme al asiento que a hecho para en descuento de cada un año, y por verdad firmolo de su nombre. 210 v.

Este dicho día (....) venido los (....) señores regidores (..) obligaron (...) con el dicho Martín de Oma que formalmente (...) a la obra que este ha diputado para dicha quenta, que muestre las escrituras e provanças que tiene para esta dicha quenta, e si las presentara ante el escrivano del ayuntamiento, que las recibirán de manera que con lo que dijera o no dixera, proveían justicia. Testigos Ginés de Perea y Salvador García. Para que por el se rescibiera para el dicho Martín de Oma. E luego el dicho Martín de Oma, dixo que presenta por testigo al señor vicario, e que no tiene otros testigos que presentar para esta primera causa. Firmó de su nombre Martín de Homa (Rubrica).

E luego el dicho Martín de Oma, dixo que presentava por testigo a Juan Melgares, mayordomo que fué de la dicha yglesia, e presentó por testigo el dicho Martín de Oma a el Abad Orellana, regidor.

El dicho día e año susodicho, por los señores regidores, diputados para saber la verdad de lo susodicho, tomaron e recibieron juramento en forma de derecho de Salvador García, el qual aviendo jurado, dixo que seyendo mayordomo de la yglesia que se platicó entre ellos que se avian de hasta veynte y seys mill e quinientos maravedis. Que este testigo dixo que no conosce lo que se (....) pa (....) que se librare e se diese paga a és. que el dicho Martín de Oma, que el avia aquella (...) de quitarle diezmill maravedis de su salario, e que después este se aquerda que se quitó, a razón del tiempo que obraron, parte de los veynte seys mill maravedis, Que este testigo no se aquerda que tanto le quitaron más de (.....) al dicho Martín de Oma (.....) tal el concejo carta de pago diere que se a quitado. E que esta es la verdad so cargo del juramento que hizo, firmado de su nombre, Salvador García (rubrica).

1546-13 Nov. Sentencia contra Martín de Homa, donde se le condena a pagar determinada cantidad que debía de la obra de la iglesia vieja y no había pagado en años anteriores.
A.M.Ca. A.C. 1545-1552. f. 213 v.

Visto por nos Gutierre de Robles y Carlos de Moya y Juan de Caja y Juan de Morales, regidores, juezes e adbitros e albitradores amigables componedores, juezes de la clemencia entre partes, de la una el Vicario y

Concejo en nombre de la yglesia mayor de la villa, abtores, demandantes, y de otra reo e defendiente Martín de Oma, maestro de la obra de la dicha yglesia, y vysto lo alegado y provado por testigos y escrituras, e vysto todo lo demás que verse debía por las quantas de los mayordomos:

Fablamos que por las quantas, conforme al contrato de la iglesia y Vicario y Concejo y el dicho Martín de Oma está fecho, parece que en cada un año la dicha yglesia (a) de aver en cada un año veinteseis mill quinientos de la obra de la yglesia vieja, (.....) son quitadas trescientas ochenta mil que el dicho Martín de Oma es obligado a pagar a la dicha iglesia. Y así mismo hallamos y parece por el dicho contrato que el dicho Martín de Oma a de aver cada un año que cobrare de la iglesia diez mil quinientos mv. por su salario por maestro della, de manera, que vysto y averiguado por provanças y escrituras por nos los dichos juezes, hallamos que de los tres años que fueron mayordomos Diego Corvalán, e Juan de Robles e Gynés Lopez, queda deviendo el dicho Martín de Oma para pagar enteramente a la dicha yglesia (.....) queda pagado de su salario qatorce mill e quatrocientos veinte y tres mv. según paresce por las cartas de pago que el dicho Martín de Oma en su libro muestra, y del año que fué Juan Melgares mayordomo parece que resta deviendo a la dicha iglesia seis mill mvs. quedando pagado de su salario de este año, y del año que fué Salvador García mayordomo paresce que deve el dicho Martín de Oma a la iglesia seis mil mvs. quedando pagado de su salario deste año, y del año que obraron Ginés Mirabete y Gynés de Perea, parece que quitados sus diez mill mvs. de salario deve dejar seis mil quinientos mvs. y deste año presente de mill quynientos quarenta e seis años dice el dicho Martín de Oma de tomas cinquenta de sus jornales, quitadas las diez mil mvs. de su salario, dieciseismil quinientos mvs. De manera, que paresce suma lo que aquí es

(continuación)

f 214.

alcanzado el dicho Martín de Oma presente, cinquenta e nueve mil e quatrocientos e veinte e tres mvs. según paresció por los capítulos en este libro contenidos, que era obligado en cada un año de los pasados de descontar a la dicha yglesia. Y parecieron no avellas quytado ni descontado. Por tanto, mandamos a Herrán Lopez; mayordomo de la iglesia de esta villa, averigüe quantas con el dicho Martín de Oma de los mvs. (que) a de aver por razón de los jornales que sus oficiales en este año an ganado, e si sobre los dichos años quantan nueve mil e quatrocientos tres mvs. el dicho Martín de Oma se detenga y si se le detuviere para ello, sea culpa y cargo del mayordomo y no de la dicha yglesia, Y si el alcance de los mvs. que el dicho Martín de Oma a de aver no montare tanto, mandamos al dicho mayordomo lo cobre de la persona e bienes del dicho Martín de Oma, por manera que la dicha iglesia quede pagada, y dejamos su derecho salvo, a cada una de las partes, pa que si algún agravio oviere rescebido, porque lo pida donde y como oviere en el cumplir, e ansí lo pronunciamos e mandamos all I⁽¹⁾

215.

En Caravaca a treze días del mês de noviembre, año susodicho, los dichos señores y juezes pronunciaron esta sentencia estando presente el dicho Martín de Oma, testigos Salvador Yuste y Rodrigo de Moya, alcaldes.

El dicho Martín de Oma, dijo que lo pide por testimonio, po quanto lo an de pedir, e no le pagan (.....) los dichos quinze días del mês de noviembre del dicho año de mil quinientos quarenta e seis años, por mi (.....) fué notificada esta sentencia a Herrán Lopez, mayordomo de la dicha iglesia, el qual dejó aya de dar por notificada, e firmola.

Rubricado. Martín de Homa.

(1) ilegible

1549-20 junio. Martín de Homa reclamó la revisión de la sentencia anterior.

A.M.Ca.A.C.1545-1552. f 366

Lo primero platicose sobre que Martín de Homa, maestro de la obra de la yglesia mayor desta dicha villa, se quejó diziendo que está graviado en la cuenta que se le tomó por el ayuntamiento los años pasados, en que se condenó en cinquenta e nueve mil mvs. e dijo que está pagado, y en la cuenta ay yerro de cuenta, y se

cargan algunos de aquellos mvs. dos vezes. Y acordose que para rebeer aquello, se cometa remisión al Sr. Vicario e a los Sres. Juan de Morales y Salvador García, Regidores, y que rivisto por ellos, trataran de manera que a todos convenga, lo qual hagan de menos de tres días e dén razón dello.

1551, 2 de Noviembre. El concejo de Caravaca, mandó llamar a Martín de Homa, maestro de obra de la iglesia de el Salvador, para ver lo que debía de la obra de la iglesia vieja.
A.M.C., A.C. 1545-1552, f. 561-561v.

(Al margen: Ayuntamiento; lo de Martín de Onia)

En la villa de Caravaca, a dos dias del mes de novienbre, año de mill e quinientos e çinquenta e vn años, los muy magníficos señores el bachiller don Francisco de la Flor, vicario desta villa e Ginés López, alcalde, el liçenciado Pedro Muñoz e Salvador García e Juan caxan e Ginés de Perea, regidores de la dicha villa y estando juntos, mandaron llamar a Martín de Onia, maestro de la obra de la Yglesia nueva desta villa, el qual vino al dicho ayuntamiento e estando en él los dichos señores vicario e conçejo, se averiguaron en cuenta con él de todo lo que debe el dicho Martín de Onia de lo de la obra vieja de la yglesia que son treszientos e ochenta mill e quatrocientos e ⁽¹⁾ dos maravedís por los quales paresçe que el dicho Martín de Onia tiene pagados e se le an descontado de su salario y a rata de lo que an dado la obra hasta este presente año en que estamos, conforme al conçierto que con el dicho Martín de Onia se hizo que está en ese libro, su fecha a veynte e vn días del mes de otubre del año pasado de mill e quinientos e quarenta e nueve años y paresçe que asta oy dicho día se le descuentan al dicho Martín de Onia vna carta de finiquito que está en poder del dicho Martín de Onia que mostró, su fecha della que es a doze de diziembre de mill e quinientos e quarenta e seys años, çiento e ochenta e çinco mill e quinientos marauedís, y de los años de quarenta e nueve que andubo la obra siete meses se le quitan diez mill marauedís de su salario, y tres mill e quatroçientos marauedís de los jornales a rata de lo que trabajó en el dicho año, y, en este presente año, se le quitan otros diez mill marauedís de su salario y dos mill marauedís de çinco meses que a andado la obra en este presente año, a rata, conforme al dicho conçierto, por manera que monta lo que al presente se le descuenta de los dichos dos años de quarenta e nueve e çinquenta e vno como dicho es, veynte e çinco mill e quatroçientos marauedís y dellos se le dió carta de pago ⁽²⁾ e se libró al dicho Martín de Onia por los dichos señores vicario y concejo hecha en este día y asy paresçe que hasta oy dicho día se le an descontado de los dichos trezientos e ochenta mill e quatrocientos y dos marauedís, doszientos e diez mill e noveçientos marauedis y quitados de la suma susodicha, resta deviendo el dicho Martín de Onia hasta oy dicho día, çiento e sesenta e nueve ⁽³⁾ mill e quinientos dos maruedís y lo firmaron de sus nonbres.

Va entre renglones ó diz nueve, vala. Francisco de la Fuente (rúbrica); Ginés López (rúbrica); Juan Caxán (rúbrica); Pedro Muñoz (rúbrica); Salvador García (rúbrica); Martín de Honia (rúbrica); Ginés de Perea (rúbrica). Pasó ante mí Antonio Hernandez, escribano.

(1) Tachado: Quarenta

(2) Tachado: e finiquito

(3) Entre líneas: e nueve

SIGLO XVII

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL COLECCIONISMO NOBILIARIO MADRILEÑO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII: EL INVENTARIO DE LOS BIENES DE LA CONDESA DE OÑATE

Marta Cuadrado Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

La finalidad perseguida con estas líneas, es llevar a cabo un análisis del inventario de doña Catalina Vélez de Guevara¹, fallecida en Madrid, y heredera de los bienes de su esposo, don Iñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate y Villamediana. Una breve información biográfica acerca del conde y un análisis de los aspectos más relevantes de su colección, nos permitirá una mejor aproximación a la mentalidad del personaje que nos ocupa y contribuirá a un mejor conocimiento del coleccionismo nobiliario madrileño del siglo XVII.

Don Iñigo Vélez de Guevara, militar español, nació en Madrid en el año 1597, murió el 26 de febrero de 1658. Las noticias que tenemos acerca de este noble caballero son ciertamente escasas, centrándose la mayoría de éstas en su faceta como político y militar². Noble, hijo de diplomático (su padre, del mismo nombre fue embajador de Saboya y miembro del Consejo de Órdenes), su personalidad empieza a cobrar relevancia a raíz del inicio de su carrera diplomática, que comenzó en las embajadas de Inglaterra y Viena (1618), donde destacó por la inteligente política llevada a cabo. Felipe IV le hizo merced de la encomienda Abanilla, y fue también gentilhomme de Cámara de su Majestad. En el año 1628, lo encontramos formando parte del Consejo de Estado, cargo éste que supuso para el conde, al igual que para otros muchos nobles del momento, el trampolín de arranque en el «cursus honorum», y el paso decisivo para su actuación política en Italia.

Su actividad en tierras italianas dio comienzo a raíz de su designación como embajador de Roma, puesto éste que habitualmente suponía el escalón previo para acceder al ansiado virreinato de Nápoles. Se hallaba desempeñando el conde dicho cargo cuando tuvieron lugar los famosos tumultos de Nápoles del año 1647, encabezados por la figura de Massianello³, y donde Oñate, tras liberar al entonces virrey de Nápoles, Ponce de León, duque de Arcos, consiguió liberar la plaza de Castilnuovo y recuperar la capital y el resto del reino.

En el año 1628-48³ recibió del monarca Felipe IV la orden de pasar a ocupar el gobierno de Nápoles. Al mando de un importante ejército, partió hacia Roma el 13 de febrero del citado año y, tras sitiar las plazas más importantes, entró en Nápoles el 1.º de marzo del mismo año, donde recibió de manos de Juan de Austria la posesión del virreinato partenopeo.

No obstante, cuando más consolidado estaba su mandato, y por razones no demasiado claras, fue relevado de su puesto, que pasó a ocupar en el año 1653 García de Arellano y Haro. El destituido virrey decidió retirarse

1 El inventario de la condesa de Oñate no ha sido hasta ahora estudiado globalmente por ningún autor, existen no obstante referencias aisladas acerca del mismo en BRAVO LOZANO, J.: «Pintura y mentalidades en Madrid a finales del XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, (1981), p. 200, y en BARRIO MOYA, J. L.: «El pintor Juan Carreño de Miranda, tasador de las grandes colecciones artísticas madrileñas del siglo XVII», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXIX, (1985), pp. 212-213.

2 Para el análisis de su personalidad, son fundamentales los libros de TARSIA, P. A.: *Tumultos de la ciudad y reyno de Nápoles en el año 1647*, en León y Francia, 1670; PARRINO: *Teatro eroico e politico di viceré del regno di Napoli*, Nápoles, 1692; RANEO, J.: *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*, en la «Colección de documentos inéditos para la historia del arte», C.O.D.O.I.N., T. XXIII, Madrid, 1853, pp. 526-527; FUIDORO, I.: *Sucessi del governo del conte d'Onate (MDCXLVIII-MDCLIII)*, Napoli, 1932; y CONIGLIO, G.: *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967, pp. 267-271.

3 Véase al respecto, SAAVEDRA, A. de: (Duque de Rivas), *Sublevación en Nápoles capitaneada por Massianello*, Madrid, 1881.

a la cartuja de San Martín y preparar allí su partida. A su retorno a España tomó posesión de una plaza del Consejo de Estado, y había sido nombrado gobernador y capitán general de Milán cuando inesperadamente le sobrevino la muerte⁴.

Dejando ahora al margen su faceta como político y militar, e introduciéndonos en su vertiente como intelectual —aspecto este que más nos interesa—, diremos al respecto que fue hombre de refinado y exquisito gusto, que sintió una gran afición por la música, las artes plásticas, la literatura y el teatro. Quizá, una de las aficiones más arraigadas en el conde fue la que sintió hacia el género lírico, que incluso le llevó a convertir su palacio en sede de un importante círculo social, donde periódicamente se llevaban a cabo representaciones y estrenos⁵.

Respecto a su condición de mecenas, sabemos que ejerció una protección especial hacia el escritor sardo Juan Bautista Buraña⁶, y que incluso tuvo contactos con Borromini⁷ y con José Vega y Verdugo, canónigo fabriquero de la catedral de Santiago e importante promotor de toda la reforma barroca compostelana⁸. En su faceta de protector, le fue dedicado en el año 1651 el libro «Theatrum omnium scientiarum», en cuya portada aparece un retrato del conde dibujado por Perrey⁹.

A la muerte del conde de Oñate, su viuda, doña Catalina, V condesa de Oñate, pasó a heredar todas las pertenencias de su esposo. Fallecida ésta en Madrid en el año 1648, se procedió a inventariar todos sus bienes, operación a la que siguió la tasación y reparto de los mismos entre sus herederos; todo ello se llevó a cabo ante el escribano público Juan Vassallo¹⁰.

Es imposible detenerse en los múltiples aspectos que configuran la colección del conde de Oñate, que —por cierto—, habla muy alto de la sensibilidad del personaje que nos ocupa. Entre los objetos reseñables en la colección Oñate, habría que citar los tapices, de los que el inventario arroja un total de 11 tapicerías. Entre ellas, cabría referenciar, por vía de ejemplo, el costo tan elevado que alcanza una tapicería de 40 paños que en el inventario aparece como el «Triunfo de la iglesia», y en la tasación como «Historia eclesiástica»; en cualquiera de los dos casos su precio se eleva a 71.016 reales de vellón. A ella le sigue otra pintura sobre el «Triunfo de Diana», valorada en 26.010 reales. Por lo que se refiere a la temática del resto de los tapices, se observa un equilibrio entre la tapicería de tipo religioso y mitológico. Junto a los tapices, habría que referenciar también las colgaduras, objetos de escritorio, etc. La falta de tiempo y espacio nos obliga a reducir este comentario a la colección pictórica, si bien haremos una breve alusión a la colección escultórica y a la biblioteca.

Comenzaremos diciendo que la distribución de las piezas de valor artístico, se repartían en casa de la condesa entre: el camarín, pieza ésta donde se solían exhibir objetos raros, y que se convirtió en componente habitual de las residencias nobles españolas en el siglo XVII¹¹ el oratorio bajo, el oratorio alto, el cuarto nuevo, la alcoba y la pieza de la recámara. Generalmente, los objetos se exhibían en escaparates conteniendo todo tipo de objetos: vasos, alhajas, etc., conectando así con las formas de coleccionismo del siglo anterior.

Empezando por el examen de la colección de pinturas, diremos que el inventario y tasación nos permite obtener una visión bastante completa de la colección pictórica del Conde, cuyos aspectos más relevantes, pasaremos a comentar seguidamente.

Una de las notas que más llama la atención en ella, es sin duda el número de piezas contabilizadas. Piénsese que la colección de pinturas, entre cuadros, láminas, vitelas, etc., alcanza una cifra global de 674

4 A la hora de valorar la actuación del conde, todos los autores coinciden en calificarle como un gran político y una figura clave de su momento histórico. FUIDORO, I.: dice de él: «Era de tutti venerato, avendosi con artificiosa prudenza cattivato l'animo de tutti» (*Successi del governo*). Op. cit., p. 161.

5 Consúltase, CROCE, B.: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, 1916, pp. 79-81.

6 ELÍAS DE TEJADA, F. y PERCOPO, F.: *Nápoles hispánica*, Madrid, 1958-1959, p. 373.

7 Véase la introducción de RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. E.: («Francisco Borromini y España», especialmente, p. 17), al libro de CARLO ARGAN, G.: Borromini, 1955, reeditado en Madrid en 1987.

8 CUADRADO, M.: «En torno a Vega y Verdugo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI, (1986), especialmente pp. 104-105.

9 Sin embargo, su retrato más conocido, al parecer, es el que se observa en el libro citado de PARRINO: *Teatro eroico...*, op. cit., (véase al respecto PÁEZ RÍOS, E.: *Iconografía hispana. Catálogo de los personajes españoles de la biblioteca Nacional publicado por la sección de estampas*, T. IV, Madrid, 1967, n.º 9.086, p. 304.

10 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo, n.º 11.162.

11 MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 190.

obras¹², número nada despreciable, si se compara desde el punto de vista cuantitativo, no cualitativo, con los inventarios de la 2.^a mitad del siglo XVIII.

Otro aspecto interesante a destacar en lo que se refiere a la colección pictórica del conde, radica en el tasador que se encargó de llevar a cabo la valoración crematística de las obras artísticas. Este puesto recayó en Juan Carreño de Miranda (Avilés 1614-Madrid 1685), figura clave de la pintura española de la 2.^a mitad del siglo XVII¹³. Acostumbrados a la incultura y al escaso conocimiento que algunos tasadores demostraban hacia la materia sobre la que trabajaban, qué duda cabe que la presencia de Carreño en el inventario de los Oñate, supone un importante aval de garantías a la hora de precisar atribuciones: «Carreño es casi el único pintor-tasador de cuadros que conoce la pintura, que tasa y sabe distinguir perfectamente a los artistas, tanto anteriores como contemporáneos»¹⁴.

Pese a ello, resulta ciertamente extraño que en un volumen tan considerable de obras, las atribuciones resulten tan escasas, hecho que es atribuido a la ancianidad y enfermedad del pintor¹⁵, aspecto éste que por otra parte resulta bastante lógico si se piensa que Carreño, como hemos tenido ocasión de comentar con anterioridad, falleció en 1685, al año junto de inventariar los bienes de la condesa.

En el tema de las atribuciones, el inventario de la condesa sólo registra las que mencionamos a continuación: «Mas un retrato del Señor conde de Oñate a cavallo quando entro en Napoles con marco dorado de Joseph Rivera de quatro baras de largo y dos y media de ancho en 4.400 r.»¹⁶.

«Mas otra pintura del sacrificio de Abram con marco dorado de dos baras de ancho y bara y media de largo poco mas o menos original de Bartolome Barrocio en 2000 r.»¹⁷.

«Mas otra pintura de nuestro padre San Francisco en lienzo con marco negro de media bara de ancho y tres quartas de largo del Griego en 200 r.».

«Mas cinquenta y cinco laminas de diferentes pinturas de un juego... de mano de David Teniers a duzientos y veinte reales cada una hacen 12.100 r.».

Respecto al precio alcanzado por los lienzos de la colección de la marquesa, diremos que la más alta cotización la alcanza una pintura del «Bautismo de San Juan», valorada en 6.600 r., al que sigue un cuadro de «San Felipe Apóstol con la cruz en los brazos», valorado en 4.400 r., y «Un retrato del conde de Oñate a caballo cuando entró en Nápoles» del mismo precio y, como hemos comentado con anterioridad, atribuido a Ribera. A partir de ahí, las cifras descienden alcanzando una tasación de 3.300 r. una pintura del «Monte Calvario», y otra sobre el «Martirio de Santa Catalina»; en 2.000 r. se tasa un lienzo sobre «El martirio de San Jenaro y otros Santos mártires» y otra sobre «El sacrificio de Abram», original de Barocio.

En cuanto a la distribución por géneros, siguiendo las características observables en las colecciones pictóricas desde principios del siglo XVII, se constata un claro predominio de la pintura religiosa, de la que se contabilizan un total de 251 obras, es decir, casi el 55% del total. Desde el punto de vista temático, siempre dentro de la pintura religiosa, el número más alto lo registran las representaciones de tipo mariano. En el capítulo de las advocaciones el número más alto lo registra «Nuestra Señora de la Leche» con un total de 8 representaciones; le siguen con 3 «Nuestra Señora del Popolo» y «Nuestra Señora de la Concepción», y con 2 «Nuestra Señora de la Soledad», y «La Asunción de Nuestra Señora».

Tras la temática de tipo mariano, se constata una especial predilección por los cuadros de Santos y Santas, notándose más interés hacia los primeros que hacia las segundas. Dentro de las representaciones masculinas, San Francisco, con 5 representaciones es el más asiduo; le sigue San Juan con 4 y San Felipe y San Pedro con

12 El tasador, suele agrupar las obras en los asientos, atendiendo al mismo tema: «Mas siete pinturas iguales que dicen de gallegos...», «Mas diez y siete pinturas de matematica...»; o bien en base al tamaño, «Mas quarenta y cinco laminas del mismo tamaño y marcos de diferentes pinturas...».

13 Esta faceta de Carreño como tasador, fue ya advertida en su momento por CATURLA, M. L.: «Carreño, antes que pintor fue mercader de pinturas», *Archivo Español de Arte*, XXXIX, (1986), pp. 193-194, y por BARRIO MOYA, J. L.: «El pintor Juan Carreño de Miranda...», op. cit., pp. 199-213.

14 CATURLA, M. L.: op. cit., p. 193.

15 BARRIO MOYA, J. L.: op. cit., p. 212.

16 El paradero del cuadro en cuestión parece hoy por hoy desaparecido, no obstante, A. E. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, en la introducción citada al libro de Borromini, apunta la posibilidad que dicho lienzo fuera el que actualmente se encuentra en el Instituto Valencia de Don Juan, atribuido hasta ahora a Massimo Stanzione (véase, op. cit., p. 17 y nota 34 bis).

17 En la última monografía sobre el autor, (EMILIANE, A.: *Federico Barocci*, Bologna, 1985, 2 vols.) no aparece referenciado el cuadro en cuestión.

3. En cuanto a las santas, el número más elevado lo obtiene Santa Catalina, con 5 representaciones, quizá por una razón simple, pero en cualquier caso, evidente: no olvidemos el nombre de la condesa.

El siguiente género que más aceptación tiene es la denominada pintura de «países» de la que se contabilizan unos 53 cuadros, aproximadamente el 12%. Era éste un género de pintura «muy usada en este tiempo»¹⁸, y por Palomino sabemos cuanto era apreciada por los particulares¹⁹. Resulta, sin embargo curioso constatar como muchas veces el interés hacia el paisaje no radica en sí mismo, sino en tanto en cuanto como portador o medio para representar un asunto religioso: «Mas un paisito pequeño en bidrio con su marco de hebrano y plata de media quarta en quadro del martirio de santa Catalina», o bien mitológico; «Mas un paisaje grande de Cupido y Diana». Dentro de este género, decir, por último, que la serie de sobrepuertas y ventanas alcanza en la colección Oñate un importante porcentaje.

El tercer género más querido son los bodegones y floreros, que alcanzan un total de 19 obras, más o menos un 4,2%, repartidos entre 14 fruteros y 5 floreros. Es éste sin duda un género que adquiere un gran protagonismo a fines del XVII y, al enfrentarnos con él, encontramos en la colección Oñate un hecho curioso. En efecto, leyendo al pintor Palomino de Castro y Velasco, en su conocida obra «El museo pictórico y la escala óptica», al referirse al pintor Arellano como uno de los más insignes pintores dedicados a la pintura de floreros, dice textualmente: «Arellano llegó a la edad de treinta años sin haber mostrado sobresaliente habilidad en cosa alguna, hasta que estimulado por su gran genio y honrado natural, se aplicó a copiar floreros de Mario, y después, estudiando las flores por natural las llegó a hacer tan superiormente que ninguno de los españoles le excedió en la enminencia de esta habilidad; de que hay varios testimonios en los templos y casas de señores; y especialmente en la casa del Señor conde de Oñate hay muchos y excelentes floreros de Arellano»²⁰.

Al cotejar este dato con el inventario que tenemos ante nosotros, advertimos dos hechos. Primero, que el número de jarrones contabilizados se eleva tan sólo a cinco; y por otro, que en ninguno de ellos se precisa autor. ¿Qué pasó, pues con los muchos y excelentes floreros de Arellano? Aunque ciertamente esos cinco cuadros citado hubieran pertenecido a Arellano y a Carreño se le hubiere escapado la atribución, creemos que la cifra no es lo suficientemente importante como para atraer la atención de Palomino. ¿Podría pensarse que quizá una parte importante de la colección se hallase en otra u otras casas de la condesa, fuera o dentro de la Península, y de las que no tenemos constancia? La contestación ciertamente se nos escapa.

En cuanto a los retratos se observa como en general en las colecciones del siglo XVII, una pérdida de interés hacia este género pictórico, lo que conlleva la progresiva desaparición de las galerías de retratos²¹. De hecho, en el inventario de los Oñate tan sólo encontramos el ya citado Retrato del conde de Oñate entrando a caballo en Nápoles, otro de «Felipe IV», otro de «La Madre Agueda», y por último, uno de «Santo rey san Fernando».

Conviene hacer también alusión a los cuadros de fábula y pintura mitológica. De los primeros se contabilizan 10 representaciones, si bien en ninguno de los casos se explicita el tema desarrollado; del segundo se contabilizan tan sólo 4 representaciones.

Queremos, por último, completar el análisis del inventario de los duques de Oñate haciendo un breve comentario a la colección escultórica y a la biblioteca del mismo. Por lo que respecta a la primera, decir que ésta debe considerarse, posiblemente, como una de las más numerosas de la segunda mitad del siglo XVII. Se reparte ésta en unos doscientos asientos, si bien el número exacto de piezas resulta difícil de contabilizar, ya que las obras se distribuyen, ordenan y exhiben en escaparates y urnas de distinto tamaño: «Mas otra urna de pino dorada con bidrieras cristalinas en ella un Santo Cristo de marfil con su cruz de ébano y dos pirámides de reliquias y una Nuestra Señora de alabastro, un san Francisco y un jardincito hecho de filigrana de marfil y un Santo Cristo pequeño de marfil y un ramilletero de la misma forma».

Entre las piezas más meritorias y dignas de destacar, merecen especial mención:

«Una urna grande de ébano con sus bidrios chrialinos y dentro un san Miguel con el demonio a los pies, hecho en Nápoles, todo en 4.000 r.».

18 MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, op. cit., p. 241.

19 PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724, nueva ed. Madrid, 1947, pp. 882-883.

20 Op. cit., p. 961.

21 MORÁN, M. y CHECA, F.: op. cit., p. 245.

«Una urna como la que antecede, y dentro de ella una María de Pedro de Mena, en 3.000 r.», y también existen objetos curiosos como, «Un benado de piedra de alavastro, en 110 r.».

Al lado de estas obras mencionadas por su valor o, por ser objeto de curiosidad, existen otras muchas, cuya relación exhaustiva es imposible traer aquí, quede en cualquier caso constancia de su importante valor.

Para terminar estas líneas, queremos, por último traer a colación la importante biblioteca atesorada por el conde, cuyo examen es siempre un factor fundamental para comprender las mentalidades de la época. Resulta sin embargo un hecho curioso, constatar como en el mundo barroco no es frecuente la posesión de bibliotecas particulares, y que cuando éstas existen, como norma general, se infravaloran. No es el caso de la biblioteca de Oñate, donde se contabilizan un total aproximado de 385, y en la que se observa el gusto literario del Conde, con una abundancia de libros religiosos, así como un importante predominio de bibliografía de tipo histórico, sin abandonar, por supuesto, los libros de autores clásicos.

INVESTIGACIÓN SOBRE PAU IGNASI DE DALMASES Y SU RELACIÓN COMO PATRONO DE LA ESCALERA DEL PALACIO DALMASES

María José Fernández García

El objetivo de esta comunicación es introducirnos en una interesante problemática escultórica, imbuida en un siglo XVII dominado política y socialmente por dos poderes absolutistas, la monarquía y la iglesia.

Hay que tomar el análisis de la resistencia catalana contra la monarquía hispánica, en el marco de la formación del Estado moderno.

Evidentemente hay una base social en esta resistencia política llevada en nuestro caso, por la parte de la nobleza catalana intelectual.

Pensé en analizar los Relieves Escultóricos de la Escalera del Palacio Dalmases, porque interesaba aquella temática mitológica inmersa en un período en que la mayoría de los encargos eran religiosos, se trata de un conjunto escultórico de gran belleza estética y calidad estilística.

Durante el siglo XVII la calle Montcada mantiene su importancia, adaptando su aspecto gotizante al gusto barroco.

La fachada del s. XVII es una estructura simple con balcones y ventanales de elegante trazo, con coronamiento de gárgolas esculpturadas.

La escalera de honor, abovedada, es una joya de la arquitectura barroca barcelonesa. Se inserta perfectamente en su entorno arquitectónico, ya que la inclinación de la escalera es mantenida perfectamente por la inclinación de la baranda esculpida, y no sólo por ella sino por los dos arcos rampantes, con bóveda estereotómica siguiendo la tradición goticista.

Posee una visualización perfecta desde el exterior de la casa, ya que su frontalidad al modo de escenario teatral, atrae sumamente al viandante.

Los elementos arquitectónicos que más llaman la atención, además de los dos arcos rampantes, son las tres columnas salomónicas. La central es nexo de ambos arcos, y es totalmente elicoidal. Las otras dos, son semicolumnas adyacentes a los muros arquitectónicos.

Es muy probable que se inspirasen en las teorías de Joan Caramuel de 1678.

Architectura Civil recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de IERUSALEN erigido en el morio por el rey SALOMÓN

En este libro, según Cesar Martinell¹, se establecen principios para las columnas y balaustradas rampantes y trazados especiales para diversas plantas en las cuales las columnas y elementos de estos conjuntos han de adaptar la forma y dimensiones de su planta o entorno, para bien de la unidad del conjunto.

El material utilizado por el escultor es piedra de Montjuich, trabajado con gran magnificencia y estructuración que dan a la obra un ideal de unidad y de relación de espacio entendidos bajo los cánones barrocos.

El conjunto global colabora a los efectos de perspectiva, el ámbito frontal que forma arquitectónicamente la baranda de la escalera— crea el mayor espacio conceptual concebido en esta obra.

El Carro de Neptuno y el Rapto de Europa, decoran este parámetro anterior, dispuesto todo ello con buena

1 MARTINELL, César: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Vol. II. Barcelona, 1961, p. 23.

proporción; los elementos esculpidos adquieren mayor valor estilístico por su nivel de inclinación, ya que se ha de respetar mucho más la unidad óptica.

La lectura iconográfica de los dos relieves narrativos la inicio siguiendo la inclinación de la escalera, desde el ámbito inferior al superior, así en primer lugar, exceptuando las imágenes femeninas tratadas individualmente, visionamos la escena narrativa a modo de friso representada por EL CARRO DE NEPTUNO, en el alto relieve escultórico que ocupa este ámbito, se presenta la escena de Neptuno en su carro, dirigido por los caballos marinos. Mantiene el tridente en la mano en acción de avance, ya que el cabello de Neptuno se encuentra hacia detrás al igual que la túnica que lo cubre, que se muestra en volandas en dirección opuesta al avance de la nave. Acompañando a la nave del dios marino, se encuentra en la parte inferior, siguiendo la dirección del avance, una figura femenina desnuda de gran movilidad, que introduce en su boca una caracola de mar— se trata de una sirena. Además de la figura femenina se distribuyen por la escena diversos «putti», representados estilísticamente de la misma forma que los ángeles barrocos aparecidos en los retablos escultóricos.

Pensé que el comitente tendría que ser algún comerciante con el cual afrontar la iconografía de Neptuno en base a su interpretación en el s. XVIII como dios protector del mar y de los navegantes, idea ligada con el comercio marítimo.

El segundo ámbito iconográficamente a tratar es el ocupado por la escena de EL RAPTO DE EUROPA, justo en el momento en que Júpiter se convierte en toro para raptar a Europa.

En este ámbito esculpido no sólo existe una escena, sino varias. La primera y la que ocupa la totalidad del parámetro es la que representa a Júpiter llevando sobre su lomo a Europa entre las olas del mar, Europa con los brazos extendidos, con la cabeza hacia atrás se aferra fuertemente con una mano a los cuernos del toro; Europa está representada semi-desnuda con unos ropajes que le cubren sólo la cintura, dejándole al descubierto la parte superior del cuerpo, pudiéndose visionar mejor el tratamiento de la anatomía y la curiosa incorporación de joyas.

Rodeando la escena principal se advierten las cabezas de cinco «Putti», que acompañan y parecen dirigir a Júpiter y a Europa.

La segunda escena queda relegada a la siguiente fase del Rapto de Europa, el momento en que ambos llegan a Creta y se unen, bajo un plátano.

Motivos de parra y racimos de uva, Putti, serpientes, cabezas de monstruos, forman la totalidad de la decoración, junto a las manifestaciones florales y vegetales aparecidas en las columnas salomónicas, capiteles y en los arcos rampantes.

El asunto se volvía interesante al descubrir que en el seno de aquella casa se había desarrollado una importante actividad cultural llevada a cabo por la figura de *Pau Ignasi de Dalmases*, antecesoría de la «Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», dedicado a la actividad comercial y destacado posteriormente en política.

La tarea de recopilación bibliográfica es amplia, ya que no sólo se trata de abarcar la incógnita iconográfica y darle una interpretación, sino observar el ambiente escultórico en Barcelona durante el s. XVII y la posibilidad de acercarme a un posible escultor o año de producción, hasta el momento considerado por la historiografía, excepto *Triado*, como autor desconocido².

2 En 1947 los historiadores del Arte JOAN AINAUD, JOSE GUDIOL Y VERRIE, F. P. en el *Catálogo Monumental de España*. «La Ciudad de Barcelona». Texto C.S.I.C., abogan por la «Escalera de honor» como una joya de la arquitectura barroca barcelonesa. Establecen una sucesión de características sobre la Escalera, incorporando la decoración, los motivos iconográficos, «El Rapto de Europa y la Fuente de Neptuno decoran el parámetro anterior del antepecho», p. 342. El escultor lo establecen como... «de autor desconocido», p. 342.

— Según GEORGE KUBLER en 1957, diez años más tarde a las opiniones del Catálogo C.S.I.C. en *ARS HISPANIAE*. Tomo XIV. «Arquitecturas de los siglos XVII y XVIII»; incluyendo la Escalera dentro de la tipología churrigueresca apunta lo siguiente: «El más famoso ejemplo del estilo prechurrigueresco en Barcelona es la Escalera de la Casa Dalmases, de autor desconocido y seguramente del s. XVII».

— MARTINELL, César: en *Escultura i Arquitectures Barroques a Catalunya*, en 1961, ha realizado un detenido análisis sobre las condiciones en que se desarrolló la organización de los trabajos de Arquitectura y dentro del apartado sobre «Arquitectura constructiva» Martinell califica a la Escalera de la Casa Dalmases como único ejemplar de arquitectura civil en esta modalidad, según este historiador del arte, el trabajo y acabado de alguno de estos temas ornamentales, y la buena calidad hace suponer la intervención de un escultor de prestigio.

Sin embargo el punto de partida y punto básico de la comunicación es la importancia que doy desde un primer momento al núcleo de «*La academia de los Desconfiados*» a partir del conocimiento de sus actividades eruditas y veneración a las fuentes clásicas deducido de la biblioteca perteneciente a Pau Ignasi de Dalmases comitente de la obra escultórica y a las *actas de la academia* recogidas por Joseph. R. Carreras y Bulbena y Moliné i Brassés³.

LA IMPORTANCIA DE LA ACADEMIA DE LOS DESCONFIADOS EN EL PALACIO DALMASES

De las casas de la Calle Montcada hay cuatro de una importancia capital. Una de ellas es la n.º 20, «CASA DALMASES».

«Durant el segle XVII el carrer de Montcada manté la seva importància, adapta el seu antic aspecte goticitzant al gust barroc amb l'exemple extraordinari de la Casa Dalmases»⁴.

Sin duda, la Casa Dalmases es el monumento arquitectónico más íntegro de la calle. De un barroco rico, con decoración escultórica de primerísima calidad, no sólo en su conocida escalera, sino en los más pequeños detalles.

Dos figuras humanas cubren la importancia de la calle durante el siglo XVII: Pau Ignasi de Dalmases, marqués de Vilallonga y Josep de Mora i Catà, marqués de Llió.

Pau Ignasi de Dalmases, provenía de la Casa Dalmases, de tradición comerciante de inicios del s. XVII. Entró en relaciones con la casa Ros de la calle Montcada, muy conocida ya en el siglo XVI, por su formalidad en los negocios.

Biográficamente:

- En 1692, Carlos II le concede el privilegio militar.
- En la Guerra de Sucesión fue partidario del Archiduque.
- El gobierno de Felipe V lo detuvo en ocasión de encontrarse en Madrid y por, creerlo sospechoso, lo desterró a Francia.
- Carlos III de Austria, nuestro rey en Barcelona, con fecha de 1 de octubre de 1709 le concedió el título de Marques de Vilallonga en recompensa de sus servicios.
- El 6 de marzo de 1713 la ciudad lo nombró embajador por Inglaterra, llegando a Génova-Milán-Inglaterra.
- Luchaba por una causa catalana que consideraba justa.
- Vuelve al edificio paterno, después de recorrer Europa de un lugar a otro, dedicándose al estudio de obras literarias y a la Investigación Histórica.
- Murió el día 10 de junio de 1718, a los 48 años de edad.

De su dedicación a la erudición formó una famosa biblioteca donde abundaban manuscritos de gran valor,

— En 1979, en *Barcelona pam a pam*, ALEXANDRE CIRICI, la considera obra maestra del período barroco, de autor desconocido, buen conocedor de la talla sobre piedra y que se atreve a reconocer como de autor extranjero.

— Estableciendo una pausa cronológica desde 1979, sólo nos encontramos en 1982 con las opiniones de HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M.: en SUMMA ARTIS. «Historia General del Arte». Tomo XXVI, estos no se preocupan por problemas de autoría y cronología.

— Por último en 1984 nos encontramos con la opinión de JOAN RAMÓN TRIADO en el libro «L'època del barroc s. XVII-XVIII» dentro de *Història de l'art català*. Vol. V. El autor sigue siendo desconocido pero se da un paso hacia adelante al pensar que podría tenerse en cuenta la categoría de un Francesc Grau o incluso el poco conocido Bernat Vilar, imponiendo así el nombre de un artista de casa.

3 CARRERAS I BULBENA, Josep Rafael: «Constitució i Actes conservades de l'Academia Desconfiada» *Butlletí de l'Academia de Bones Lletres de Barcelona*. Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona 1922.

— MOLINE Y BRASES: «L'Academia dels Desconfiats». *Boletín de la Real academia de Buenas Letras de Barcelona*. Tomo 9, enero-marzo, 1917. Año XVII, n.º 65.

4 DURÁN I SANPERE: *Barcelona i la seva història*. Barcelona 1972, p. 450.

obras de Aristóteles, Terencio, Platón, Ovidio... y además reunía a los socios de la llamada *Academia de los Desconfiados*, en forma de veladas eruditas, literarias y musicales.

A partir de esta idea hay que analizar 2 puntos primordiales:

1. *Las Actas de las Academias*, que recogieron las ideas de las charlas de los eruditos que se concentraban en las veladas; exponente clarísimo de una redividencia del clasicismo griego y romano.

2. *El contenido de la Biblioteca*, es decir, de los manuscritos, ya que en el los se encuentran los ideales de *Pau Ignasi de Dalmases*; contenido básico para entender la iconografía mitológica.

1. En la redividencia del clasicismo griego y romano manifestado con mucha fuerza durante los siglos XV y XVI radica el renacimiento académico, en la reaparición del nombre «Academia» principalmente en Italia.

«La primitiva Academia fou la escola de Plató en los suburbis d'Atenes y ja desde aleshores significà alta serenitat científica»⁵.

La Academia de los Desconfiados es el intento de resucitar la institución platónica, pero considerando sobre todo el aspecto de expansión científica, expresando las ideas con erudición.

Dicha academia tiene el antecedente más inmediato en las Academias italianas del Renacimiento formadas a imitación de las antiguas.

Por propuestas de *Don Pau Ignasi de Dalmases* y *Ros*, algunos estudiosos que frecuentaban su gran librería, fundaron una academia que, a imitación de las italianas bautizaron con el nombre que expresaba la cualidad predominante en sus fundadores y este era la «desconfianza en sus propios talentos».

...«y axis esculliren com divisa o marca social, una barqueta desarmada en la arena devant de la mar esvalotada ahont altra nau havia naufragat, ab lo tema escayent de 'Tota quia diffidens'.

Ab lo quäl símbol expressava la nova Academia que conexia lo limitat de ses forces, que s'apoyava en la axuta arena de sa ciencia y que s'abrigava ab la desconfiança contra les tempestats de la presumpció infundada»⁶.

Este emblema de la Academia tendría una total referencia con la ocupación de *Pau Ignasi de Dalmases*, un importante mercader de lana de la Barcelona del s. XVII, y el auge del comercio marítimo de la época.

Creo interesante incorporar en este apartado las *Actas conservadas de la Academia Desconfiada*, ya que lo que en ella se trate ha de ser considerado fundamental para la elaboración de la temática de los Relieves escultóricos de la Escalera, si pensamos en *Pau Ignasi de Dalmases* como *seguro comitente*.

Las Actas se recogen en el «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» recopiladas por *Joseph. R. Carreras y Bulbena de enero a marzo de 1922*. Estas no son recogidas por *Moliné y Brassés* en su artículo «Noticia histórica de la Academia dels Desconfiats», porque en aquel momento no se encontraban en ningún sitio.

ACTAS DE LAS ACADEMIAS

1. *La primera academia*, consta con fecha del 10 de junio de 1700.

— *Francesch Valls* fundamenta que la poesía y la música son hermanas y siendo así cree que puede ser de utilidad a la Academia.

— Se presenta una introducción de la Academia, con citas de *Bello Gallico*, *Virgilio* y *del Deuteronomio*.

— Se establece un discurso de *Francesc de Junyent* y *de Vergos* en el cual se prueba, que la virtud vence a la envidia.

— *Pau Ignasi de Dalmases* hablará sobre el *Robo de Elena*⁷.

5 MOLINE Y BRASES: «L'Academia dels desconfiats». *Boletín de la Real academia de Buenas Letras*. Barcelona 1917, p. 1.

6 MOLINE Y BRASES: op. cit., p. 4.

7 Helena era a la sazón la mujer más hermosa del mundo, y afrodita había prometido dársela a París si éste le confería el premio de la belleza. Siguiendo sus consejos, París se embarcó y se trasladó a Amiclas, donde fue huésped de los Tiránidas y luego a Esparta, donde lo recibió Menelao.

Pero cuando éste tuvo que marchar a Creta para asistir a los funerales de Ceteo, Helena hubo de reemplazar a Menelao en las funciones de anfitrión. De este modo se encontró con París, el cual no tardó en raptarla. GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1982, p. 231.

2. *La segunda academia* se celebra el 23 de junio de 1700.

— Describe en primer lugar el esplendor de la naturaleza en tiempos de primavera para dedicarse al deporte de la caza.

— *Francesch de Junyent* y *de Vergós* presentó un trabajo sobre la constancia de Penélope.

— *Diego Martínez Folcràs* describe la victoria conseguida por Hércules sobre el león.

3. *La tercera academia*, celebrada el 8 de julio de 1700, no resalta nada importante que relacione con la Escultura de la Escalera.

4. *La cuarta academia*, consta del 22 de julio de 1700.

Presidida por *Geor Von Hessen Darmstadt*, (príncipe, virrey y capitán general de Cataluña), termina la introducción tributando honor al Príncipe, en tiempos de *Carlos II*.

— Se citan textos de *Aristóteles*, *Plutarco*, *Virgilio* y otros autores.

— Se describe a lo vivo el naufragio de un navío.

— Soneto dedicado a Clori.

— Canción real con seis estancias dedicada a Cupidón cuando dudaba entre los amores de Venus y de Psiquis por *Felip d'Armengol i Folch*.

Faltan las Academias 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a.

5. *La novena academia*, data del 30 de agosto de 1700.

— Se presenta un discurso ideológico en el que se citan varias divinidades paganas.

— *Joseph de Llupià* elogia en su discurso la opinión de Diógenes de la que se deduce que el hombre sabio, por naturaleza y temperamento, suele opinar al revés que los hombres de ciencia.

— *Felipe de Armengol* y *de Folch* da cuenta en un romance glorioso de la forma como Vulcano extrae de la red a Marte y a Venus.

6. *La décima academia*, es del 21 de octubre de 1700.

— Soneto con expresión de sentimiento a la capital de Barcelona por ser víctima del ejército francés.

— Los navegantes de Tir son obsequiados con una poesía de *Amat y Planella*.

— Venus desconsolada llora la muerte de Adonis.

7. Las «Nenias Reales» y «La Armonía del Parnaso», se celebran entre el 4 de enero de 1701 y el 25 de marzo de 1703.

— Sobre las pérdidas y restauración de Cataluña, con breve noticia de los Condes de Barcelona.

— *Isidre Serradell* defiende en un epigrama, el honor de la diosa Dino apartándose de la quimera de Virgilio.

— *Joseph Baltasar de Dalmases* y *Pos* presenta la historia de París y Elena.

La academia de los Desconfiados fue la antecesora de la «Real Academia de Buenas Letras de Barcelona». Hemos de considerar no sólo los fundamentos de cada una de las Actas, sino la personalidad de *Pau Ignasi de Dalmases* y su ideología sobre el momento social y político;

2. Así como la tipología de volúmenes que se hallaban en su biblioteca; son los motivos fundamentales que he tomado para fundarme en la hipótesis dada, es decir:

a) la temática mitología y profana utilizada por todo el círculo de la Academia es imprescindible para comprender la temática mitología de la *Escalera del Patio del Palacio*.

b) la ideología política de *Pau Ignasi de Dalmases*, y a partir de sus actividades, la influencia extranjera evidente, en un momento en que la mayoría de encargos escultóricos iban referidos a motivos religiosos— retablos; o bien escultura alegórica con referencia a lo religioso— sepulcros.

Según consta en el *M. s. 618 de la Biblioteca Central, Dalmases*, cronista de las Cortes en la época, encargó que le buscasen y comprasen ciertos libros...⁸.

Son de extrema importancia los *textos clásicos*⁹ servibles a nuestro relieve escultórico, que formaban parte de la biblioteca de *Pau Ignasi de Dalmases*.

8 *Scrittori Liguri*: Soprani, *Scrittori Liguri*: Justiniani, *Difessa del Pontificato Romano*: Palla Vilino, *Bibliotheca Napolitana*: Tapi, *Anales de Flandes*: Eusiro, *Apología por la ciudad de Sevilla*: Borsalli, *Antigüedades de Segorbe*: Villagrasa, *Crónica de Valencia*: Visiana, *Obras de Descartes*, *La Numismática* de Hardvin, *Lexicon* de Hofmann, *Obras de Saavedra*, Tácito, Plinio, *Aristóteles*, *Diccionario de Payle* *Origine della lingua italiana*, Manuscritos de Bernard Mestres y de Jean Paul Colomer.

9 *Las Metamorfosis*, Ovidio, con ilustraciones utilizadas en el s. XVII por: Sánchez de Viana (1589) Valladolid y Bustamante (1595) Amberes; *La Eneida*, Virgilio; *La Iliada*, Homero; *La Teogonía*, Hesíodo.

A modo de conclusión, intentaré justificar la elección del mencionado *comitente* para la *Escalera del Palacio Dalmases*, aunque ya se han expuesto todos los puntos decisivos.

La lucha de la casa de Borbón con la de Austria para tener el trono de España y con él la hegemonía de Europa, había concluido en una guerra civil alimentada por las grandes potencias para dirimir la querella que planteaba la sucesión de *Carlos II*.

Pau Ignasi de Dalmases fue enviado a Europa como embajador-cronista y anduvo por Inglaterra, Austria, Holanda y Portugal, es decir, total partidario de los Austrias.

La devoción al archiduque *Carlos II* era tal, que a su muerte «La Academia de los Desconfiados», le dedicó el poema «Nenias Reales y lágrimas obsequiosas por la muerte de Carlos II».

Hay que destacar que *Pau Ignasi de Dalmases* además de ser un fervoroso erudito en temas clasicistas, es un pilón importante en el desarrollo de la política de la época.

En su palacio se celebraban durante uno de los sitios, las sesiones de la Vigésimocuarta de guerra, del Consejo de Ciento de la ciudad.

Es indudable que para llevar a cabo un programa iconográfico tan importante como el establecido en esta «Escalera del Palacio Dalmases», *Pau Ignasi* se sintió, en primer lugar, atraído por las lecturas de literatura clásica recopiladas en su enorme biblioteca y extraídas de cualquier punto de la geografía europea por donde pasaba.

En segundo lugar es indudable que programas artísticos mitológicos extranjeros, le sedujeron enormemente; entendiendo perfectamente el significado político que podían conllevar.

La importancia comercial— marítima de Barcelona, había alcanzado en tiempos del Archiduque una pujanza considerable. El mismo *Pau Ignasi de Dalmases* pertenecía al grupo de mercaderes burgueses enriquecidos por este comercio marítimo, ya que durante el siglo XVII son muy importantes las exportaciones por esa vía.

Así pues, *Neptuno* es claramente la protección marítima a todo ese mundo comercial.

Evidentemente adquiere en este relieve una significación positiva, además representa claramente la protección que en política había ofrecido *Carlos II*; las manifestaciones efímeras podrían significar posteriormente el ensalzamiento de la monarquía o de un personaje determinado— y este *Carro de Neptuno* representado con fasto y belleza representa todas las virtudes de *Carlos II*, y en general de la Casa de Austria, de la cual todos los componentes de la *Academia de los Desconfiados* eran partidarios.

La fidelidad de *Pau Ignasi de Dalmases* y su círculo de eruditos hacia la Casa de Austria llegó a tal punto que en uno de los viajes de este erudito en su paso por Francia fue encarcelado por *Felipe V*— tal como Júpiter raptó a Europa; la simbología de Europa como figura femenina es obvia, porque no se trata de representar la escena de *Pau Ignasi de Dalmases* raptado en tierras francesas por *Felipe V*; sino el sometimiento de Europa bajo la dinastía borbónica.

El escultor presenta una incógnita sin resolver, por falta absoluta de documentación, podría tratarse de un escultor catalán de categoría, compositivamente formado en talleres escultóricos barceloneses importantes, con rasgos compositivos y estilísticos semejantes a un *Francesc Grau*.

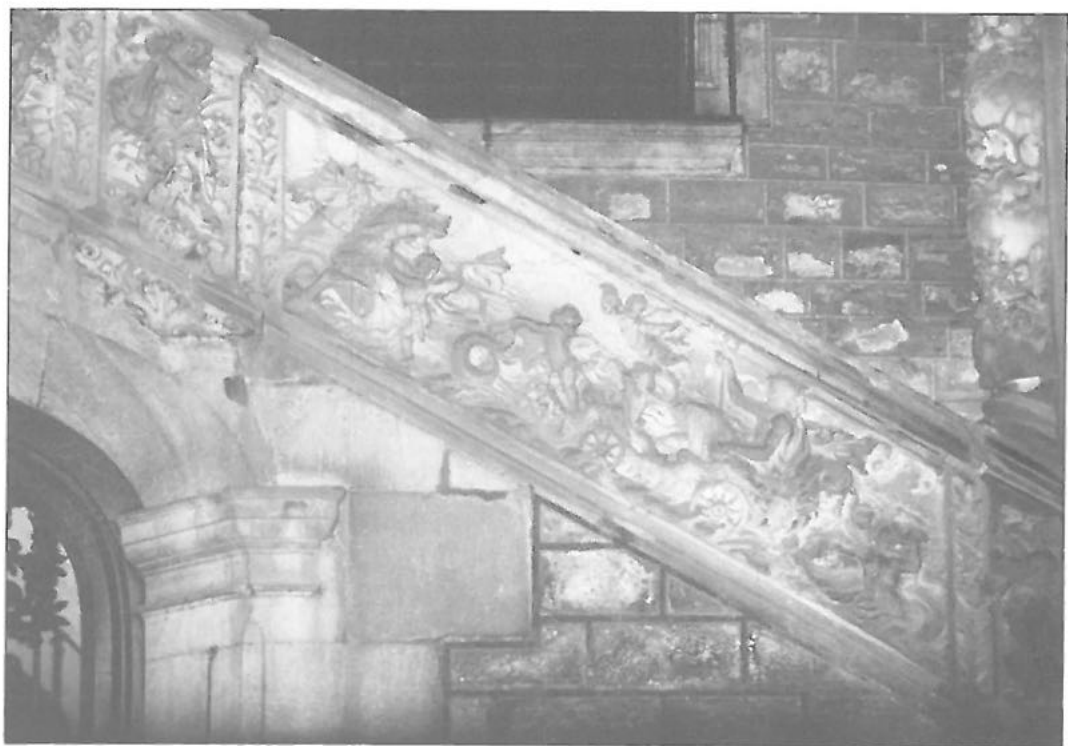
Actualmente, el trabajo en el archivo de Protocolos propone esclarecer puntos oscuros como son año aproximado de ejecución y escultor.



1. Visión general de la Escalera del Palacio Dalmases. Calle Montcada n.º 20.



2. Relieve escultórico central.



3. *Ámbito n.º 1. Escalera del Palacio Dalmases Iconografía: Carro de Neptuno.*



4. *Relieve escultórico, Escalera Palacio Dalmases «Carro de Neptuno» (detalle).*



5. Friso n.º 2. Relieve escultórico. Palacio Dalmases. Iconografía: Rapto de Europa.



6. Relieve escultórico. Escalera del Palacio Dalmases. «Rapto de Europa» (detalle).

DON PEDRO DE CASTRO Y EL PROYECTO DE PEDRO SÁNCHEZ PARA EL SACROMONTE DE GRANADA

José Manuel Gómez-Moreno Calera

Universidad de Granada

Los factores que convergen en la gestación del Sacromonte de Granada, sus primeros momentos y el posterior desarrollo, son de tal complejidad que definen en gran medida la realidad sociorreligiosa de la Granada contrarreformista. Su principal impulsor (ideológico y económico) fue el arzobispo Pedro de Castro y Quiñones (1590-1610), hasta el punto de que en gran medida puede considerarse el Sacromonte como «invención» suya¹. Su formación y primera actividad en la escala de la administración, como presidente de las Chancillerías de Granada y Valladolid, y su afinidad personal y política con Felipe II, le convierten en uno de sus más directos colaboradores en la implantación del Catolicismo de Estado, como forma de gobierno, y del humanismo cristiano en cuanto a pauta de comportamiento. Gran burócrata y con un profundo sentido religioso, mostró un gran interés en eliminar las costumbres que él consideraba perniciosas: reformó el clero, buscando una mayor disciplina y preparación doctrinal; intentó la creación de un hospital general donde se recogiera tanto a los enfermos como a los vagabundos de la ciudad en un intento de «profilaxis» pública; propugnó la desaparición de las comedias y de otras representaciones nocivas para la moral; impulsó la creación del Beaterio de las Recogidas, en un intento de controlar y eliminar las mancebías de la ciudad; fue ferviente defensor de la Inmaculada Concepción e impulsor de su culto, primero en Granada y después en Sevilla, lo cual tendría una fuerte repercusión en la religiosidad andaluza del Barroco. Al mismo tiempo defendió a ultranza la libertad y autonomía de la jurisdicción eclesiástica frente a la civil, lo cual le acarrearía oponerse incluso a las decisiones de su primer y más alto valedor: Felipe II. En esencia, lo que pretendió Castro fue un control riguroso de las instituciones eclesiásticas y de sus miembros, por parte de la jurisdicción ordinaria, frente al ascenso y protagonismo paulatino de las órdenes regulares. Por ello impidió a toda costa la implantación de nuevos conventos en la ciudad, dada la rivalidad que introducían en el esquema organizativo granadino, como después se comprobaría con su sucesor el franciscano Pedro González de Mendoza². A este respecto, solamente los jesuitas gozaron de su favor y protección, viéndose recompensado Castro con la ayuda que éstos le prestaron en la defensa de las Santas Reliquias. Con todo ello, se puede considerar que su mayor interés y esfuerzo se volcó en el impulso del proyecto sacromontano. La abadía del Sacromonte le obsesionaría

1 Para su estudio contamos con varios trabajos fundamentales. Los de BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *Historia eclesiástica... de Granada*. Granada, 1638, y sobre todo el de HEREDIA BARNUEVO, D.: *Mystico ramillete histórico panegyrico... de Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones*. Granada, 1741, a pesar de su antigüedad, siguen siendo las fuentes que más información ofrecen sobre su vida y actuaciones. HENARES CUÉLLAR, I. y HAGERTY, M. J.: *La significación de la Fundación en la cultura granadina de transición al siglo XVII*, ahondan en su ideología y motivaciones en la fundación sacromontana. Nuevas noticias ofrece LÓPEZ RODRÍGUEZ, M.: *Don Pedro de Castro y la Universidad de Granada*. «Boletín de la Universidad de Granada» XXXV, n.º 109-110, (1974-75), pp. 5-28. Un breve perfil biográfico puede consultarse en RUIZ RODRÍGUEZ, A.: *La Real Chancillería de Granada*. Granada, 1987, pp. 97-99.

2 Fruto de esta especial visión sociorreligiosa, surge el encargo a Ambrosio de Vico, maestro mayor de las iglesias, de la confección de un plano o Plataforma de Granada, grabada por Francisco Heylan en 1613. Esta sería la primera imagen urbana de Granada, con una cierta entidad, apareciendo configurada bajo unos hitos de dominio claramente religioso. Ver MORENO GARRIDO, A., GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. y LÓPEZ GUZMÁN, R. J.: *La Plataforma de Vico: cronología y gestación*. «Arquitectura de Andalucía Oriental» n.º 2, (1984), pp. 6-11.

hasta su muerte, acaecida en 1623, suponiéndole su construcción un dispendio de grandes sumas de dinero, estimadas por sus contemporáneos en más de 300.000 ducados, cifra que nos parece algo exagerada³.

La historia sacromontana se inicia con el hallazgo de unas reliquias al ser derribada la torre Turpiana, antiguo alminar de la mezquita nazarí, en 1586. Nuevos descubrimientos se producen en 1595, esta vez en el cerro de Valparaíso, que desde este momento comienza a llamarse el «Sacro Monte», en reconocimiento a los vestigios de los santos mártires Cecilio y sus compañeros allí sacrificados. Ni las flagrantes contradicciones manifestadas desde sus orígenes, ni las dificultades económicas arrostradas al crearlo vinculado a las exiguas arcas arzobispaes, ni la censura papal de los libros plúmbeos avanzado el siglo, fueron impedimento para que el Sacromonte se convirtiera en la institución no regular de mayor prestigio en el horizonte cultural del barroco granadino⁴. Desde el principio del proceso, el arzobispo Pedro de Castro se convirtió en su principal valedor, apoyado en una Curia enfervorizada y en su fiel provisor Justino Antolínez, el cual habría de ser más tarde el primer abad del Sacromonte. Sus intenciones se vieron facilitadas y alimentadas por algunos «intelectuales» de la segregada minoría morisca (artífices del invento), fielmente secundados por una sociedad granadina que se sumía en unos momentos de crisis profunda, tanto en lo económico como de identidad histórica.

Dado el limitado espacio disponible, no podemos entrar a comentar los problemas surgidos ante la calificación de las reliquias, pero es curioso constatar cómo Castro, que en principio debía ser árbitro imparcial del proceso, buscó afanosamente el juicio de eruditos y teólogos, no para que informaran acerca de su posible autenticidad, sino para que la confirmaran⁵. La aprobación en 1600 por la junta calificadora supone el definitivo espaldarazo y el inicio del ambicioso programa arquitectónico e institucional, acallando las voces que defendían lo contrario⁶. Ante la pretensión de distintas congregaciones de establecerse en el Sacromonte para servir su culto, Castro decidió, tras «una luminosa aparición», erigir una abadía colegial de veinte canónigos y un abad; paralelamente fundó un colegio eclesiástico para el servicio de la iglesia⁷. Con ello eliminaba la competencia del clero regular y al mismo tiempo se configuraba como lugar de oración y peregrinación, y como centro de estudio. Iniciada la andadura, la institución habría de transcurrir por diversas etapas y momentos críticos, suponiendo en todo caso la desaparición de Castro el primer y mayor impedimento para erigirse en el

3 HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*. Ed. preparada por A. Marín Ocete. Granada. 1934, p. 540. 2.ª ed. facsímil, Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1987.

4 Contamos con varios trabajos que en lo esencial resuelven las cuestiones planteadas en torno a su significación y definen perfectamente su origen. El de CABANELAS RODRÍGUEZ, D.: *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Granada, 1965, supone un buen análisis de la participación de los moriscos Miguel de Luna y Alonso del Castillo en la falsificación y traducción de los libros. El primer trabajo que plantea un enfoque global es el colectivo publicado con motivo de la exposición de grabados del archivo de la Abadía, *La Abadía del Sacromonte. Exposición Artístico-Documental. Estudios sobre su significación y orígenes*. Granada, 1974. La más amplia crónica y estudio de los libros es el trabajo de HAGERTY, M. J.: *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Madrid, 1980. Una aguda revisión del problema es la de BONET CORREA, A.: *Entre la superchería y la fe: el Sacromonte de Granada*. «Historia 16», n.º 61 (1981) pp. 43-54, (hay otras impresiones); con especial sensibilidad Bonet consigue expresar en pocas páginas la situación de Granada en el momento de la aparición de las reliquias, los descubrimientos como base de la justificación de la antigüedad institucional de la iglesia granadina, la configuración de su recinto pietista, etc. En nuestro trabajo *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, Universidad - Diputación, 1989, ofrecemos una revisión a todos estos aspectos, así como un análisis de las primeras construcciones y el plano de Sánchez.

5 Según opinión de fray Jerónimo de la Cruz (prior del convento de San Jerónimo de Madrid en tiempos de Felipe IV), Pedro de Castro incluso llegó a ofrecer ciertas «compensaciones» al jesuita Ignacio de las Casas por escribir a favor de las reliquias, a lo cual se negó. Citado por MUÑOZ Y ROMERO, T.: *Diccionario bibliográfico-histórico de los Antiguos Reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*. Madrid, 1858, p. 133.

6 Los detractores y denunciantes de la falsedad de las reliquias, o de parte de ellas, fueron más numerosos de lo que en un principio se podría pensar, pero eran tantos los intereses creados en torno a ellas y tan fuerte el empuje popular, que fueron acallados con energía por las altas estructuras eclesiásticas españolas. Reclamadas por el Vaticano para su estudio, fue negada la veracidad de los libros plúmbeos por el Papa Inocencio XI en 1682 pero declaradas verdaderas las reliquias. El efecto de la condena en los colegiales puede deducirse de un escrito anónimo del XVII que lleva el título: «Historia apologetica sobre las postradas láminas granadinas en las catholicas guerras, por la decisión de el decreto último del señor Inocencio XI. Sentimientos dolorosos, lágrimas sentidas, suspiros maternales con que España, entre todas las provincias de la iglesia Rachel, mas agraciada en la fidelidad y obediencia a su Jacob, el Pastor universal, llora afectuosa la pérdida desgraciada de sus inestimables prendas concebidas y descubiertas en el suelo mas santo de su religioso reyno». MUÑOZ ROMERO, T.: Ob. cit., recoge el más amplio resumen de los escritos cruzados a favor y en contra de la autenticidad de los hallazgos. En el siglo XVIII, cuando la falsificación de unos restos arqueológicos en los que intervinieron los padres Flores y Echevarría, era voz común en Granada que los libros del Sacromonte y todo el montaje organizado en torno a ellos, había sido una superchería promovida por los moriscos Luna y Castillo, que habían «engañado» al bueno de Castro.

7 Esta intervención sobrenatural en los diseños de la fundación los recogen Bermúdez de Pedraza y Heredia Barneuveo.

magno centro que se pretendía. «El Sacromonte, con su ambiguo contenido arqueológico-histórico-religioso, cumplió perfectamente su papel desde su fundación. Hasta el final del antiguo régimen le proporcionó una propia leyenda áurea y una institución de alta cultura. Fruto de una época, su empresa ambiciosa, sin embargo, no podía prosperar en la España en crisis de comienzos del siglo XVII. Pese a su pretensión de universalismo, nunca pudo competir y menos rivalizar con los grandes santuarios hispánicos que le antecedían (Santiago, el Pilar, etc.)»⁸.

La estrategia de Castro se proyectó en distintos frentes. Por un lado, se realizaron las excavaciones, supervisadas directamente por elementos dependientes del arzobispado, a cuyo frente desde el punto de vista técnico estaba el maestro mayor Ambrosio de Vico. Paralelamente al proceso de excavaciones y primeras edificaciones, discurría la traducción de los libros, interpretación y calificación de las doctrinas, así como la elaboración de dibujos y láminas que testimoniaran el hecho: primero como material informativo y segundo para realizar la obligada divulgación y propaganda⁹.

Respecto al edificio y su proyecto, la primera configuración se realizó hacia el año 1600 por una junta de expertos, de los cuales solamente conocemos los nombres de Alonso de Segura y Ambrosio de Vico¹⁰. Según estos planos se comenzó a trabajar, haciéndose parte de la residencia de los abades y la iglesia, que denotan el estilo de Vico. Conforme avanzaba la obra debió apreciar el arzobispo Castro que el edificio iba pobre, pensando en otro maestro que fuera capaz de interpretar sus ideales y aportara las novedades que en la arquitectura regular se iban introduciendo. Por ello pensamos que Castro acudió, en este momento y no antes, al jesuita Pedro Sánchez para que le proyectara un nuevo complejo abacial e iglesia, acordes con la categoría y trascendencia que se pretendía dar al centro. A este respecto, Pedro Sánchez parecía la persona idónea pues no en vano era en aquel tiempo el diseñador de la mayoría de los colegios jesuíticos; la amistad de Castro con la congregación facilitaría el contacto. El plano lleva la fecha del 3 de septiembre de 1914. Aunque esto no indique forzosamente que entonces Sánchez se hiciera cargo de la obra, nos parece lo más probable.

Desde que Gómez-Moreno González mencionara en su Guía el citado proyecto, no había sido posible estudiarlo hasta ahora, ni aún por el siempre pundonoroso padre Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos que lo intentó en el trabajo que dedicó al arquitecto Pedro Sánchez¹¹. Afortunadamente, nosotros podemos ahora aportar el testimonio gráfico de sus características organizativas y las funciones de las distintas dependencias¹². El plano por sí solo tiene un valor documental y artístico importante, pues su cuidado y sólido soporte de cuero indica que habría de tenerse como modelo continuo al que atenerse; los escudos del arzobispo Castro, estampados en el mismo, evitan cualquier confusión sobre el promotor del complejo.

La planta de la Colegiata, según el proyecto de Sánchez, había de tener forma rectangular, de la que quedaban desplazados el primer patio, iglesia y casa antigua, que era la parte comenzada antes de su intervención. El resto quedaba constituido por otros cuatro patios inscritos en un gran cuadrado y cruz central, al modo de los Hospitales Reales, y a la derecha, cerrando dos de los patios, se ubicaría la iglesia de amplias dimensiones. Dicha iglesia ofrecía algunos elementos de novedad que conviene destacar. En primer lugar, estaba precedida por una doble escalinata, para salvar el fuerte desnivel del terreno, otorgando a la fachada una acentuada monumentalidad y carácter ritual, como culminación de las «siete cuevas» que conducen desde la base del monte hasta el santuario. A los pies presentaba un nártex o pórtico previo, lo cual supone la primera aparición

8 BONET CORREA, A.: Ob. cit., p. 52.

9 Para las láminas y grabados ver MORENO GARRIDO, A.: *El Grabado en Granada durante el siglo XVII, la Calcografía y la Xilografía*. Granada, 1976, 1978-80. Del mismo, el trabajo específico en el colectivo sobre la Abadía *El grabado en el Sacromonte*. Quizá la empresa editorial más ambiciosa fuera la elaboración de la primera «Historia Eclesiástica de Granada», abordada por Justino Antolínez de Burgos, que no llegó a imprimirse.

10 Gómez-Moreno González opinaba que Pedro Sánchez había intervenido ya en dicha junta y que sería preferido su proyecto al de los otros maestros, GÓMEZ MORENO, M. N.: *Guía de Granada*. Granada, 1892, p. 472. Nosotros pensamos que la aparición de Sánchez es posterior.

11 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *El arquitecto hermano Pedro Sánchez*. «A. E. A.» XLII, (1970), pp. 51-81.

12 Después de una primera y rápida consulta en la que vimos la fecha, fue sacado de la abadía por motivos de seguridad, habiendo sido imposible volverlo a consultar hasta pocos días antes de presentar esta comunicación. Damos las gracias al actual cabildo sacromontano por las facilidades prestadas para su consulta. La fotografía que ofrecemos es copia de una diapositiva obtenida por Javier Esnaola y amablemente facilitada a nosotros por Mariano Martín. El mal estado de conservación del pergamino nos ha impedido poder hacer una reproducción de mayor calidad.

del mismo en las iglesias granadinas; constituye además el precedente de la iglesia Colegial de San Isidro de Madrid, aunque en ésta tenga un mayor desarrollo en anchura¹³. En la sacromontana se resolvía la fachada con tres vanos, el central abierto entre dobles pilastras con hornacinas, y a los lados llevaría sendas torres que quedarían huecas en el piso inferior para formar cuerpo con el resto del pórtico; además, se comunicaba por la izquierda con un patio destinado exclusivamente a procesiones, con lo cual se acentuaba su sentido circulatorio y ritual en los días señalados para celebraciones o fiestas.

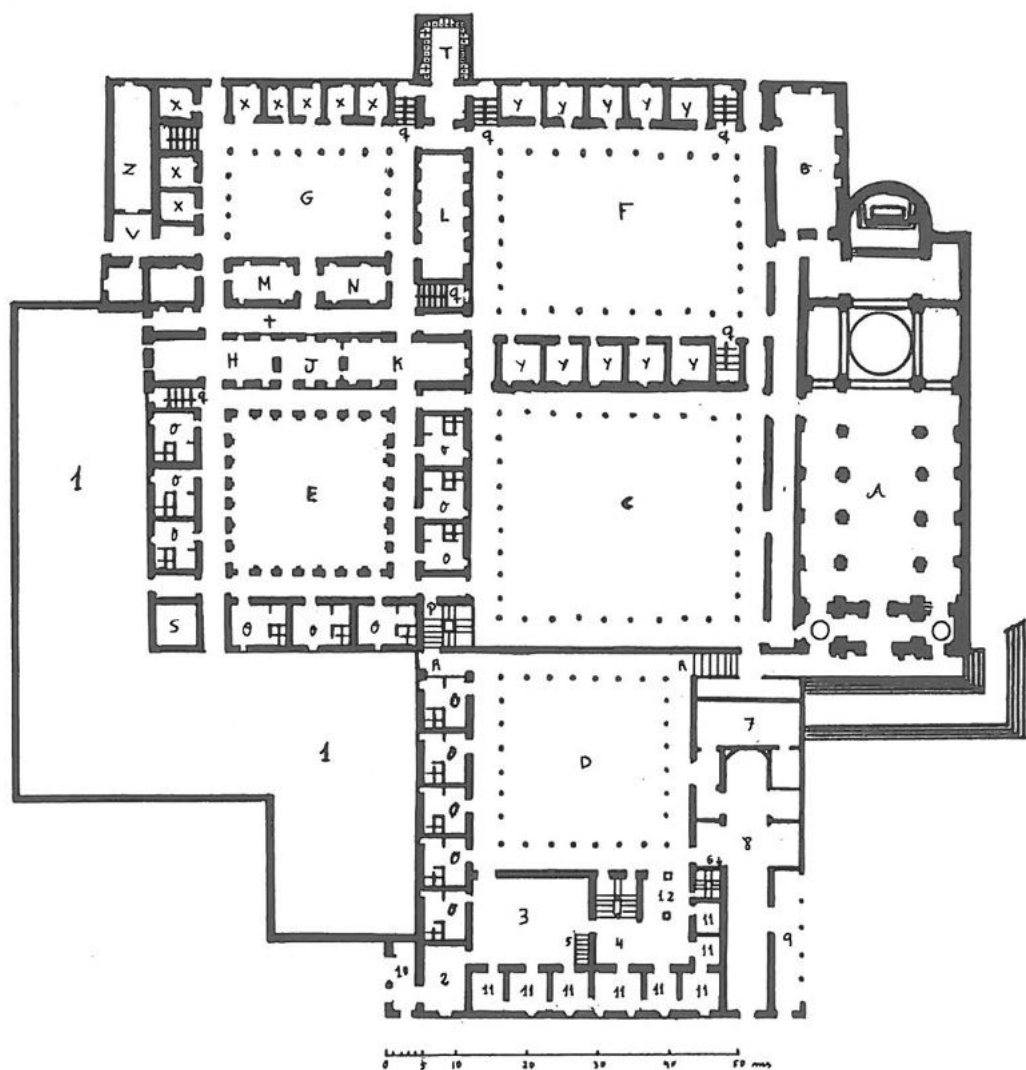
El cuerpo de la iglesia estaría formado por tres naves, sin capillas hornacinas, separadas por pilares cruciformes que configuraban cinco tramos iguales. Esta disposición basilical, poco usual en el siglo XVII y extraña en la arquitectura jesuítica, venía exigida por ubicarse en la nave central un coro para los canónigos, quedando las dos naves laterales para acceso de mujeres y hombres, que entrarían, separadamente, por las dos puertas laterales (según indicación de Sánchez). Las naves desembocaban en un amplio transepto alineado con la pared exterior, en cuyo centro aparece dibujada una cúpula seguramente ciega y sin tambor. En la cabecera encontramos de nuevo detalles de originalidad que inciden en la gran creatividad que demostró Pedro Sánchez en sus diseños. En lugar del habitual presbiterio cuadrado con capillas o aposentos a los lados, en esta ocasión Sánchez rebasa el muro del fondo y remata la cabecera con un ábside de planta circular; la escalinata en la base de la misma implica un espacio bastante reducido para el altar que quedaba exento; Sánchez indica que su forma era de «medio círculo para que el rector y los religiosos se acomoden bien».

La sacristía sería de planta rectangular, con nichos para cajoneras de ornamentos, y cubierta con bóveda de lunetos «con sus compartimentos y fajas, como la ha de ser la iglesia, refitorio, claustro y pieza principal que es el mejor modo de bobedas que se ha inventado».

El resto del conjunto se distribuía en los cuatro patios indicados: uno para las procesiones y celebraciones, otro para los canónigos con sus habitaciones alrededor, otro para los capellanes y otro para los colegiales, oficinas, refectorios y cocinas. La parte que se estaba construyendo y se utilizaba provisionalmente quedaría después como dependencias exclusivas del prelado. Las celdas de los canónigos eran más amplias que las restantes, dividiéndose en dos pisos con una escalera individual de comunicación. Destacan del conjunto las grandes proporciones de los claustros y el poco volumen edificado. La comunicación entre los distintos patios se hacía por los ángulos, mediante túneles y escaleras, de una forma parecida a la que encontramos en el Hospital de San Juan de Dios. En sus explicaciones, Sánchez afirma que los patios serían de columnas en el piso bajo y con ventanas en el alto, para proteger del frío y del calor, como ya lo había hecho él mismo en el Colegio de Granada.

De todo lo señalado, el patio actual es la única parte levantada según los planes de Pedro Sánchez, realizado por el cantero Ginés Martínez de Salazar, poniendo en comunicación la primera casa de los abades y la iglesia provisional, que al cabo quedó como definitiva. La muerte de Castro supuso un fuerte recorte en la construcción de la institución sacromontana (por su excesivo personalismo) y la eliminación de los planes ideados por Pedro Sánchez, ahora felizmente desvelados, que pasan a engrosar la numerosa nómina de las utopías y frustraciones arquitectónicas.

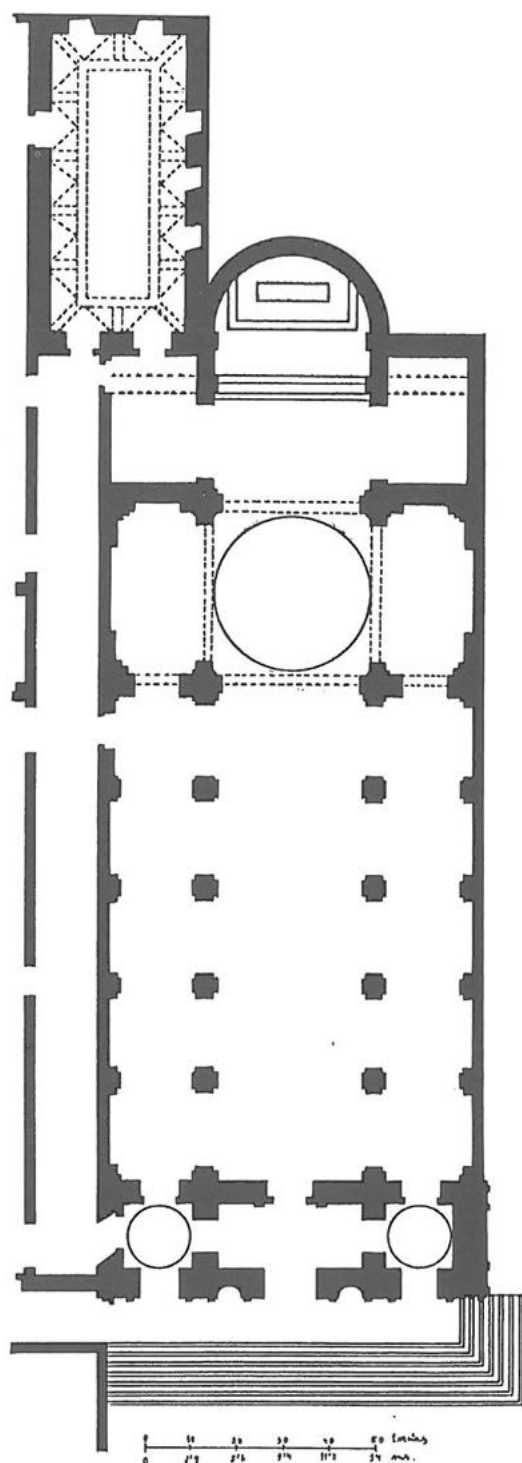
13 En Granada la ubicación de un pórtico intermedio entre la calle y el interior, a modo de lonja, aparece proyectado por primera vez en la modificación introducida al plano original de la iglesia de los jesuitas por Valeriani, en 1579, años más tarde en el Sacromonte en 1614, y, diseñado por el mismo Sánchez pero ocupando un lateral, en el colegio de Guadix hacia 1610. Poco después lo utilizó fray Sebastián de San José en la iglesia de los trinitarios descalzos de N.ª Sr.ª de Gracia, en 1623, (después eliminado) y por último también lo encontramos en la iglesia del convento de Santa Cruz de Loja (desaparecida), construida por los mismos años. Posteriormente lo emplearía Cano en el convento del Ángel, hacia 1653, considerándose tradicionalmente como su introductor en nuestra ciudad, y José Granados de la Barrera en el convento de agustinas, actual parroquia de la Magdalena, en 1677.



Plano 1. Reconstitución aproximada del proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada. 3 de septiembre de 1614. (Tamaño real del plano 68 x 58,5 cm. de cota máxima), según Gómez-Moreno Calera.

(Explicación de las letras y números que aparecen en el plano, que se corresponden con lo indicado en el proyecto de Pedro Sánchez).

A, Iglesia. B, Sacristía. C, Claustro de las procesiones. D, Claustro del prelado. E, Claustro de los canónigos. F, Claustro de los capellanes. G, Patio de las oficinas y de los colegiales. H, Refectorio de canónigos. J, Sala de profundis. K, Comedor accesorio para fiestas. L, Refectorio de colegiales y capellanes. M, Despensa. N, Cocina. O, Habitaciones de los canónigos (la cruceta era una escalera). P, Escalera principal. Q, Escaleras de acceso a los pisos altos. R, Escaleras que comunican la casa antigua y la nueva. S, Sala donde se podían acomodar retretes para los canónigos. T, Retretes (secretas) principales. V, Puerta de servicio. X, Celdas de los colegiales, altas y bajas. Y, Celdas de los capellanes, altas y bajas. Z, Caballeriza, 1, Jardines. 2, Zaguán. 3, Patio pequeño que se estaba construyendo entonces. 4, Pieza de comunicación entre la escalera y habitaciones del prelado. 5, Escalera para bajar del refectorio provisional. 6, Escalera de la torre de la iglesia provisional. 7, Sacristía provisional. 8, Iglesia provisional (es la actual ampliada). 9, Pórtico «que está hecho». 10, Pórtico de la entrada. 11, Celdas y saletas provisionales, 11, «Cenador» entre la escalera y la torre. «La pieza donde está la cruz es el callejón entre refectorio, cocina y despensa».



Plano 2. Calco literal, reducido, de la iglesia y sacristía proyectadas por Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada. 1614, según Gómez-Moreno Calera.

PUNTUALIZACIONES SOBRE EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DEL ARZOBISPO MANUEL ARIAS. LA COLEGIAL DE JEREZ DE LA FRONTERA

Francisco Herrera García

Universidad de Sevilla

El patronazgo y mecenazgo artístico desarrollado por los prelados y arzobispos en tiempos pasados no cabe duda fue de primer orden en el estímulo y potenciación del hecho artístico. En la mayoría de las diócesis el celo y empeño de estos máximos guardianes de la religiosidad, en respaldar y financiar obras y objetos de culto, destinados a ornar y engrandecer todo lo concerniente a la divulgación de la doctrina, será difícilmente superable. Con su patrocinio únicamente podrán competir las haciendas de ciertas familias muy acomodadas, y algunas órdenes religiosas.

La Diócesis de Sevilla, como muchas otras, es ejemplo ilustrativo de ello. Basta echar una mirada a la obra ya clásica del erudito José Alonso MORGADO, *Prelados sevillanos*, para comprobar como efectivamente la construcción de edificios religiosos, iglesias, conventos, ermitas, la financiación de esculturas, obras de platería, retablos, etc. ocupan lugar principal entre los proyectos episcopales. Bajo estos presupuestos queremos puntualizar, haciendo uso de algunas certificaciones documentales inéditas, en que términos se manifestó el patronazgo del Arzobispo Don Manuel Arias en ciertas obras de la Diócesis, cuyo comienzo y desarrollo tuvieron lugar bajo el particular celo apostólico de su prelatura.

Era natural de Alaejos, villa del entonces Reino de León, donde nació el 1 de noviembre de 1638. A los 16 años ingresó en la Orden de San Juan de Jerusalén, dentro de la que ocuparía destacados cargos. Después de cursar estudios de matemáticas y filosofía, recibió el orden sacerdotal el año de 1690. El dos de febrero de 1702, según decreto firmado en Barcelona, resultó electo para la sede de Sevilla, vacante en esos momentos, pero no haría su entrada solemne en la capital andaluza hasta el 3 de diciembre de 1704¹.

La primera empresa artística que acomete, iniciada ya desde algunos años antes, por su predecesor Don Jaime de Palafox, es la terminación de las fachadas del Palacio Arzobispal, cuya ejecución corría a cargo del maestro cantero Lorenzo FERNÁNDEZ IGLESIAS, como suficientemente ha documentado Heliodoro SANCHO CORBACHO². En 1705 estaba concluida la obra.

De singular relieve y empeño es la construcción del desaparecido retablo mayor del Sagrario de la Catedral, probablemente el más ambicioso retablo de todos cuantos fueron erigidos en Sevilla en la centuria del setecientos. Su ejecución corrió a cargo del arquitecto de retablos Jerónimo BALBAS, y tuvo lugar entre 1706 y 1709, año que quedó inaugurado. El precio de la obra ascendió a la monstruosa suma de 1.227.390 reales según nos dice CEÁN BERMÚDEZ³, a quien debemos una cumplida descripción del retablo, no alabándolo sino vertiendo sobre el toda clase de diatribas e improprios, pues sus gustos neoclásicos distan mucho de aceptar la morfología pleno Barroca del retablo.

Aparte de las noticias que nos proporciona el mencionado autor, no existen otros datos documentales hasta la actualidad, sobre el retablo. Prueba irrefutable de los firmes propósitos del Arzobispo Arias en concluir la gran máquina arquitectónica, es el compromiso contraído ante notario el 1 de marzo de 1708, en el que

1 MORGADO, J. A.: *Prelados sevillanos*. Sevilla, 1906, pp. 595-596.

2 SANCHO CORBACHO, H.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VII. Sevilla, 1934, pp. 23-28.

3 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804, pp. 182-186.

manifiesta que pese a lo adelantado de las obras, para mayor seguridad de su remate, se obliga a «...hazer y continuar la obra de dicho retablo hasta fenecerlo enteramente de madera de dorado, con toda perfeccion remates y adornos conforme al diseño, a su propia costa de las rentas del Arzobispado...». Igualmente obliga para estos fines todas las limosnas pensiones y salarios regulares⁴. Los escudos del Arzobispo remataban el retablo, subrayando así su mecenazgo.

Al tiempo que daban fin las obras en el altar del Sagrario, costeaba una lámpara de plata en la que empleó 150.000 ducados⁵. Ésta si ha llegado a nuestros días y es la que hoy vemos en el mismo altar, probable obra del platero Juan Laureano de Pina.

En el capítulo arquitectónico la máxima construcción emprendida por el Arzobispo, junto a la terminación de las obras de la colegial del Salvador de Sevilla, sería la también Colegial del Salvador de Jerez de la Frontera (actualmente Catedral), comenzada en 1695. Una memoria que presentaron los diputados de la fábrica al Cabildo Municipal en 1746 nos informa de las distintas incidencias que atraviesan las obras desde que dieran comienzo. En 1694 pasaron autos para la compra de terrenos ante Francisco Ignacio de Magallanes, la nueva obra se asentaba sobre terrenos distintos a la anterior iglesia, ubicada junto a la torre que hoy vemos aislada. El 9 de marzo de 1695 fue celebrada «Misa del Espíritu Santo», durante la cual tuvo lugar la colocación de la primera piedra, continuándose desde entonces las obras hasta el año de 1705 que fueron interrumpidas. En esta primera etapa se asentaron los cimientos, bajo la dirección del arquitecto Diego Moreno Meléndez, labor que continuaría, una vez fallecido el anterior, Rodrigo del Pozo, maestro mayor de la Ciudad. No serían reanudadas hasta el 14 de octubre de 1715, día que llega a Jerez el Arquitecto del Arzobispo Arias, Ignacio Díaz, comenzando así el patrocinio de la Dignidad Arzobispal sobre la fábrica colegial⁶.

Pero veamos en que términos expresa el propio Arzobispo su patronazgo sobre la Colegiata jerezana a la luz de las cláusulas contenidas en su testamento otorgado el 20 de noviembre de 1715⁷, dos años antes de que le sobreviniera la muerte el 16 de noviembre de 1717. En una de ellas manifiesta la decisión de «...proseguir la obra del templo collegial de Xerez de la Frontera que hace muchos años se empeso a reedificar y por falta de medios ha estado parada la obra...». Más adelante completa la sentencia al declarar que «...después de haber cumplido con lo que pertenece a los sufragios de mi alma y mandas que he juzgado más propias de mi obligación (...) deo e instituyo por mi heredero unibersal de todo lo que restare del caudal con que me hallare al tiempo de mi muerte ya sea efectivo en créditos en la mejor forma que de dro. se requiere y puedo a la fabrica de la collexial de Xerez de la Frontera para que todo se emplee en la erecion del templo (...) con la mayor brevedad que permitiere la obra y la mejor economía en la prosecución de la fabrica de dicho templo...».

Las obras fueron continuadas bajo la dirección del mencionado Ignacio Díaz, volviendo a ser interrumpidas el 2 de julio de 1722, con motivo de haberse agotado las dotaciones del prelado. Para entonces, desde 1715, el templo se había elevado 12 varas y estaban cubiertas con sus bóvedas las capillas laterales, en todo ello fueron invertidos 92.389 pesos, 7 reales y 29 maravedís⁸.

Desde 1720 el Cabildo Colegial se hizo cargo del remanente de los bienes del propio Arzobispo, un documento otorgado aquel año por Marcos Francisco Guerrero, Canónigo de la Colegiata, informa que después de redactado el testamento, hasta la fecha de su muerte, Don Manuel Arias había hecho efectivos a la fábrica 561.412 reales y 8 maravedís, distribuidos en 153 partidas, además de 698 pinos cortados en la Dehesa de «Lopaz» para las obras. Después del fallecimiento los albaceas han entregado 588.058 reales y 9 maravedís, en 176 partidas y ahora, una vez cumplidas todas las mandas testamentarias, restan 307.649 reales y 31 maravedís que pasan a satisfacer las necesidades presupuestarias de la obra⁹.

Quedaba así asegurada la voluntad patrocinadora del Arzobispo Arias, sobre la fábrica de la que es una de las mayores y más esmeradas producciones del Barroco andaluz. Si por espacio de diez años permanecieron

4 Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.). Of.º 24. L.º 1708, Fols. 335-336.

5 MORGADO: Op. cit. 596.

6 Archivo Histórico Municipal de Jerez (A.H.M.J.). ACTAS CAPITULARES. Legajo n.º 96 (1746-1748). Fols. 224-225. Véase apéndice documental. La historia del templo aparece recogida en la extensa obra de José L. REPETTO BETES: *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*. Cádiz, 1978.

7 A.P.N.S. Of.º 24. L.º 1715. Fols. 847-851.

8 A.H.M.J. Véase apéndice documental.

9 A.P.N.S. Of.º 24. L.º 1720. Fols. 695-703. Documento otorgado el 17 de octubre de 1720.



Colegiata de Nuestro Señor San Salvador (Actual Catedral). (Jerez de la Frontera).



los trabajos interrumpidos, según indicamos antes, a partir de 1715 las dotaciones económicas del Arzobispo permitirían su continuidad. Las subvenciones monetarias comentadas no llegaron a costear la totalidad del edificio, pero no cabe duda contribuyeron de modo decisivo en el impulso de la construcción. Desde 1723, poco tiempo después de agotados estos recursos, el cabildo comienza a solicitar ayudas a la ciudad con objeto de proseguir la fábrica, el 24 de julio de aquel año solicita 2.000 ducados de limosna que el municipio tiene prometidos, alegando para ello el agotamiento de las disposiciones del Arzobispo «enteramente consumidas», y la necesidad de perfeccionar la obra que apenas llega a la mitad. Dos meses más tarde sería satisfecha la petición capitular, con la entrega de la citada cantidad y la promesa de otros 24.000 ducados que la ciudad piensa aplicar en la fábrica¹⁰.

Impulso decisivo daría a los trabajos del templo la Bula dada en Roma el 3 de marzo de 1725 por Benedicto XIII, autorizando al cabildo la percepción de las limosnas que la fábrica alcance en las visitas de cada 3 años, y las de las misas celebradas en la Ciudad, mientras duren las obras. En 1732 permanecía al frente de ellas, en condición de maestro mayor, Ignacio Díaz, el 8 de febrero de ese año informaba al Cabildo Municipal de la necesidad de derribar parte de unas casas pertenecientes a Don Pedro de Torres, con objeto de garantizar la vista y perspectiva de la fachada de la colegiata desde el arroyo, sin ningún tipo de obstáculos que entorpezcan la visión desde la lejanía¹¹.

Podemos considerar ésta la obra más importante acometida bajo la tutela del Arzobispado hispalense en las primeras décadas del siglo, pues si bien en la Ciudad eran diversos los edificios religiosos que se construían entonces, es el caso de la nombrada Fábrica del Salvador, Iglesia del Convento de San Pablo, Universidad de Mareantes, Noviciado de San Luis, etc., ninguna contaba con la subvención directa del Arzobispado, por corresponder este requisito a las respectivas órdenes religiosas a que pertenecían, Dominicos, Jesuitas, etc. El Arzobispado atendía primordialmente las necesidades de las fábricas diocesanas, aunque en el caso de la Colegiata jerezana prima el interés personal de Don Manuel Arias sobre el de la propia sede Arzobispal.

¹⁰ A.H.M.J. ACTAS CAPITULARES. Legajo n.º 90 (1723-1726). Fols. 303-307.

¹¹ A.H.M.J. ACTAS CAPITULARES. Legajo n.º 92 (1732-1735). Fols. 146-148.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Memoria presentada al Cabildo Municipal por la Collegial de Jerez de la Frontera, dando cuenta de las obras del nuevo templo.

A.H.M.J. ACTAS CAPITULARES. Legajo n.º 96 (1746-1748). Fols. 224-225. Cabildo celebrado el 6 de junio de 1746.

«Estracto de lo percebido y gastado en el Nuevo templo de la Collegial según la planta que con intervencion de los Diputados de la Ciudad que concurrieron a la compra de sitios con los del Cabildo como consta de Autos ante Franco. Ygnacio Magallanes, se hizo año de 1694 que no se ha variado, y aprovo la Ciudad que asistio en 9 de Maio de 1695 a la Misa de Espiritu Santo que se dixo para ponerse la primera piedra para los simientos ue desde dho. dia hasta el año de 1705 continuo Diego Moreno y por su muerte Rodrigo del Pozo Maestros maiores de la Ciudad cuia fabrica es de largo de 75 varas y de ancho 51. De cinco naves incluidas las dos de capillas apreciaron en 400 pesos y se gastaron en dho. tiempo 19.350 pesos 2 reales procedidos los 9.166 pesos y 10 reales de lo dado por la Ciudad a cuenta de la primera facultad de 24 ducados, y los 10.183 pesos 7 reales de limosnas del Sr. Palafox, Cabildo y tal qual particular quedando a dho. año sacados los cimientos de casi la mitad y como de 3 varas de alto en cuio estado quedo hasta 14 de octubre de 1715 que el Sr. Arias embio a Ygnacio Díaz su maestro arquitecto a continuarla a sus solas expensas como lo hizo hasta el año de 1717 que murió y dejo por su heredera a dha. obra que con sus fondos se continuo hasta el 2 de julio de 1722 que paro por falta de medios haviendose gastado en vida y muerte del caudal de dho. Sr. Arias en dho. tiempo 92.389 pesos 7 reales 29 maravedís haviendose adelantado dha. obra en concluirla toda de simientos quedando de altura de 12 varas toda ella, bovedadas las capillas, y levantados los muros exteriores y las puertas a su plan como consta de certificacion de dho. maestro y de los papeles y libros de la Contaduria de obra.

Parada dha. obra se consiguio facultad año 1724 para que por tiempo de 20 años diese la ciudad 20 ducados en la misma conformidad y sobre los mismos efectos de la primera facultad del año 1685 y executoria del año 1686 y q. por dho. tiempo se diesen de reales en bota de vino y medio por 100 de lo que entrase en la aduana, cuia facultad a pedimento de ambos cabildos, hecha planta de Sagrario, Sacristia, torre y demas oficinas de que no se habia hecho planta del principio, y la hecha de dha. Ygla. con sus aprecio con separación y razón del estado de la obra que todo se hizo con asistencia de las Diputaciones de ambos cabildos, se remitió con las quantas de todo lo gastado hasta fin de 1738 al Real Consejo de Manos de Don José Gómez de la Salde su secretario para que se prorrogase como con efecto se prorrogó por 10 años año de 1740 y haviendose buuelto a continuar con dhos. fondos en 17 de Maio de 1724 hasta 12 de noviembre de 1741 que paro por falta de medios hasta cuio dia se remitió // segunda cuenta por el cabildo de todo lo gastado y percebido para dha. obra al Consejo y a manos de Dn. Juan de Ycaza su secretario en virtud de despacho de 4 de maio de 1744 y haviendose desde entonces hasta fin de 1745 percebido el cabildo diversas cantidades que ha consumido en prevención de materiales ajuda de costa que se le da al maestro salarios de contador receptor ha formado tercera cuenta a fin de dho. año de 1745, por la que consta quedar solo en arcas de dha. obra 127 pesos 9 reales 13 maravedís constando de ella haverse gastado en dha. tercera obra desde 17 de Maio de 1724 hasta fin de 1745, 76.976 pesos 2 reales 20 maravedís y lo percebido para ella en dho. tiempo 77.103 pesos 11 reales 33 maravedís procedidos los 32.133 pesos 4 reales 18 maravedís del Arbitrio de 8 reales en bota de vino 7.642 pesos 8 reales 24 maravedís del arbitrio de mes por 100 de aduana. 19.900 pesos 3 reales de lo dado por la ciudad a cuenta de los 20 ducados anuales de la primera y segunda facultad ultimo pago en noviembre de 1740 quedando deviendo a fin de 1745 de la segunda y tercera facultad 311.997 reales 50.087 pesos 2 reales 31 maravedís dado en dho. tiempo por el Cabildo 2.738 pesos 6 reales 28 maravedís de limosna de abintestatos y particulares y los 9.557 pesos 1 real procedidos de la limosna de misas alcanzadas de que se lleva cuenta aparte para darla de 3 en 3 años a el ordinario de Sevilla, haviendose adelantado dha. obra hasta las cornizas maiores exteriores e interiores de todo el templo hecho el anillo de la media naranja y el banco para el cuerpo de lucas, enrazadas las naves del crucero hasta el estado de principio a las bovedas de la nave maior y crucero estando a excepcion de ello. Bovedas las naves laterales y existentes materiales para su prosecucion mas de 70 pesos haviendo padecido en deterioros de andamiadas y materiales y herramientas desde que esta parada cerca de 30 pesos...».

APÉNDICE DOCUMENTAL

Memoria presentada al Cabildo Municipal por la Collegial de Jerez de la Frontera, dando cuenta de las obras del nuevo templo.

A.H.M.J. ACTAS CAPITULARES. Legajo n.º 96 (1746-1748). Fols. 224-225. Cabildo celebrado el 6 de junio de 1746.

«Estracto de lo percebido y gastado en el Nuevo templo de la Collegial según la planta que con intervencion de los Diputados de la Ciudad que concurrieron a la compra de sitios con los del Cabildo como consta de Autos ante Franco. Ygnacio Magallanes, se hizo año de 1694 que no se ha variado, y aprovo la Ciudad que asistio en 9 de Maio de 1695 a la Misa de Espiritu Santo que se dixo para ponerse la primera piedra para los simientos ue desde dho. dia hasta el año de 1705 continuo Diego Moreno y por su muerte Rodrigo del Pozo Maestros maiores de la Ciudad cuia fabrica es de largo de 75 varas y de ancho 51. De cinco naves incluidas las dos de capillas apreciaron en 400 pesos y se gastaron en dho. tiempo 19.350 pesos 2 reales procedidos los 9.166 pesos y 10 reales de lo dado por la Ciudad a cuenta de la primera facultad de 24 ducados, y los 10.183 pesos 7 reales de limosnas del Sr. Palafox, Cabildo y tal qual particular quedando a dho. año sacados los cimientos de casi la mitad y como de 3 varas de alto en cuio estado quedo hasta 14 de octubre de 1715 que el Sr. Arias embio a Ygnacio Díaz su maestro arquitecto a continuarla a sus solas expensas como lo hizo hasta el año de 1717 que murió y dejo por su heredera a dha. obra que con sus fondos se continuo hasta el 2 de julio de 1722 que paro por falta de medios haviendose gastado en vida y muerte del caudal de dho. Sr. Arias en dho. tiempo 92.389 pesos 7 reales 29 maravedís haviendose adelantado dha. obra en concluilrla toda de simientos quedando de altura de 12 varas toda ella, bovedadas las capillas, y levantados los muros exteriores y las puertas a su plan como consta de certificacion de dho. maestro y de los papeles y libros de la Contaduria de obra.

Parada dha. obra se consiguio facultad año 1724 para que por tiempo de 20 años diese la ciudad 20 ducados en la misma conformidad y sobre los mismos efectos de la primera facultad del año 1685 y executoria del año 1686 y q. por dho. tiempo se diesen de reales en bota de vino y medio por 100 de lo que entrase en la aduana, cuia facultad a pedimento de ambos cabildos, hecha planta de Sagrario, Sacristia, torre y demas oficinas de que no se habia hecho planta del principio, y la hecha de dha. Ygla. con sus aprecio con separación y razón del estado de la obra que todo se hizo con asistencia de las Diputaciones de ambos cabildos, se remitio con las cuentas de todo lo gastado hasta fin de 1738 al Real Consejo de Manos de Don José Gómez de la Salde su secretario para que se prorrogase como con efecto se prorrogó por 10 años año de 1740 y haviendose buuelto a continuar con dhos. fondos en 17 de Maio de 1724 hasta 12 de noviembre de 1741 que paro por falta de medios hasta cuio dia se remitio // segunda cuenta por el cabildo de todo lo gastado y percebido para dha. obra al Consejo y a manos de Dn. Juan de Ycaza su secretario en virtud de despacho de 4 de maio de 1744 y haviendose desde entonces hasta fin de 1745 percebido el cabildo diversas cantidades que ha consumido en prevención de materiales ajuda de costa que se le da al maestro salarios de contador receptor ha formado tercera cuenta a fin de dho. año de 1745, por la que consta quedar solo en arcas de dha. obra 127 pesos 9 reales 13 maravedís constando de ella haverse gastado en dha. tercera obra desde 17 de Maio de 1724 hasta fin de 1745, 76.976 pesos 2 reales 20 maravedís y lo percebido para ella en dho. tiempo 77.103 pesos 11 reales 33 maravedís procedidos los 32.133 pesos 4 reales 18 maravedís del Arbitrio de 8 reales en bota de vino 7.642 pesos 8 reales 24 maravedís del arbitrio de mes por 100 de aduana. 19.900 pesos 3 reales de lo dado por la ciudad a cuenta de los 20 ducados anuales de la primera y segunda facultad ultimo pago en noviembre de 1740 quedando deviendo a fin de 1745 de la segunda y tercera facultad 311.997 reales 50.087 pesos 2 reales 31 maravedís dado en dho. tiempo por el Cabildo 2.738 pesos 6 reales 28 maravedís de limosna de abintestatos y particulares y los 9.557 pesos 1 real procedidos de la limosna de misas alcanzadas de que se lleva cuenta aparte para darla de 3 en 3 años a el ordinario de Sevilla, haviendose adelantado dha. obra hasta las cornizas maiores exteriores e interiores de todo el templo hecho el anillo de la media naranja y el banco para el cuerpo de luces, enrazadas las naves del crucero hasta el estado de principio a las bovedas de la nave maior y crucero estando a exepcion de ello. Bovedas las naves laterales y existentes materiales para su prosecucion mas de 70 pesos haviendo padecido en deterioros de andamiadas y materiales y herramientas desde que esta parada cerca de 30 pesos...».

ARTE Y CLIENTELA POPULAR EN EL BARROCO. UN ESTUDIO SOBRE OFERTA, DEMANDA E ICONOGRAFÍA RELIGIOSA A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL ONUBENSE

Manuel José de Lara Ródenas

1. ARTE Y CLIENTELA POPULAR: PRESENTACIÓN Y PRETENSIONES GENERALES

Eslabón de un programa de investigación dirigido a historiar las mentalidades colectivas en el tiempo del Barroco¹, arrancando de un punto de partida que en esencia no es del todo el artístico, el trabajo en que se basa esta comunicación no ha tenido otro objetivo que el de entrar —no viene a ser posible aquí el profundizar— en un extremo a menudo descuidado en la Historia del Arte: el de la clientela anónima popular, el del tipo de arte que tal masa social demanda y justifica.

«Arte y clientela popular en el Barroco». Procediendo, como procedo, de los conceptos recientes de la Historia de las Mentalidades, no será difícil adivinar que no tanto se pretende un análisis estrictamente artístico como un análisis de demandas y sensibilidades colectivas, aunque no sé cómo una y otra cosa podrán no estar unidas aquí habiéndolo estado, sin duda, en el siglo del Barroco. Sin detenernos en pormenores, rozando casi la plena obviedad, podrá comprenderse cómo en una época en la que la cultura «oficial» ha elaborado a través del arte —pero no sólo a través de él— todo un programa de propaganda de masas con canales transmisores de sorprendente efectividad, el conjunto del cuerpo social ha acabado convirtiéndose en público de la cultura, en fin último del arte y en receptor absoluto y demandador de los modelos impuestos.

Claro que este estudio, que comienza no siendo forzosamente de arte religioso o de sensibilidades devocionales, termina siéndolo con absoluta seguridad. No creo necesario explicar el por qué. Es perfectamente conocido el hecho por el que, conforme se desciende los peldaños de la escala social, aumenta la obsesiva omnipresencia del arte religioso. Es decir, que «clientela popular» y «arte religioso» son en el Barroco dos conceptos que confluyen en último término. Y es que la Iglesia Católica, fiel a los planes de ofensiva que dimanaban de Trento, no tan preocupada por la profundización como por la expansión de la fe², logra elaborar una propuesta «popular» e incontestable que hace del arte —de la iconografía devocional en suma— el canal de propaganda más efectivo que asegure la presencia religiosa en medio del fiel y concluya con éxito una captación de gestos y voluntades para la que otros medios tradicionales se habían revelado, al fin, ineficaces.

¹ Fruto de este programa de investigación, puede verse también:

LARA RÓDENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «Piedad y vanidades en la ciudad de Moguer. Un modelo de mentalidad religiosa y ritual funerario en el Barroco del 1700», en *Huelva en su Historia*, n.º 2. Colegio Universitario de La Rábida (Huelva, 1988).

GONZÁLEZ CRUZ, D. y LARA RÓDENAS, M. J. de: «Actitudes ante la muerte en los hospitales sevillanos. El Hospital de las Cinco Llagas (1700-1725)», en *La religiosidad popular II. Vida y muerte: La imaginación religiosa*. Ed. Antropos. Barcelona, 1989.

LARA RÓDENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «El militar de provincias ante el Siglo de las Reformas. Una aproximación a su vida familiar, social y económica a través de la documentación testamentaria. Cincuenta años en el caso de Huelva (1680-1730)», en *Temas de Historia militar*. Tomo II. EME. Madrid, 1988.

² HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo II. Ed. Guadarrama. Barcelona, 1982, p. 105.

Pues a conocer algo de esos programas artísticos, a introducimos —hasta donde sea posible— en el mundo barroco de lo que Arnold Hauser no duda en llamar «un arte popular, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas»³, es a lo que quiere ir encaminada la presente comunicación.

Para este estudio «popular», una fuente anónima y de masas. Una documentación sobria, contundente y poco sospechosa: la notarial. Por su ancha representatividad y sus enormes posibilidades de seriación y cuantificación, no deja de parecer, obviamente, la fuente más oportuna para un estudio de estas características. Porque, en concreto, no se ha tratado de otra cosa que de registrar, metódicamente y a través de dos tipos documentales recios como los de testamentos e inventarios, todas las obras de arte —lienzos, estampas, países, imágenes de bulto, piezas de «arte menor»— que aparecen en sus declaraciones de bienes y levantar, a partir de ese registro, el panorama general de un arte —esencialmente devocional— que podemos seguir llamando «popular» en cuanto a su relación obra-clientela y que hasta ahora ha permanecido frecuentemente ignorado.

Para ello, propongo una representación sencilla y delimitada: la villa de Huelva de la Edad Moderna. Y una época —1685-1699, quince años en el final del siglo XVII— que con tanta convicción nos puede prometer, de hecho, el encontrar consolidado y ya asumido ese programa barroco transmitido por el arte. En cuanto al marco local, con poco más de 2.500 habitantes al doblar el siglo⁴ y la «mayor parte del Pueblo... de Pobres y Pescadores»⁵, no parece, mala referencia la onubense para entrar en el mundo cotidiano y anónimo del hombre común del Barroco y atisbar en el universo callado —tantas veces condenado al abismo de los silencios históricos— de esas obras de arte que se realizan, se adquieren y se conservan, «religiosamente», sin salir de la base de la sociedad, muy por debajo de ese otro nivel más espectacular y conocido de las grandes creaciones del momento.

En esencia, el conjunto documental primario que ha sido estudiado para el presente trabajo es el resultante del barrido sistemático de todos y cada uno de los testamentos onubenses, existentes en los fondos protocolarios del Archivo Histórico Provincial de Huelva (A.H.P.H.), en los años que median entre 1685 y 1699. Esta labor, que ha sido seguida por la de la consiguiente cuantificación de las variables seriadas, ha arrojado como resultado la obtención de un global de 610 actas testamentarias —todas las del período— que ha habido que revisar íntegramente. Por su lado, el estudio de los 12 inventarios de bienes —la totalidad de los fechados entre esos años—, realizados por autos de partición de bienes entre menores o por causa de «ab intestato», completa el panorama trazado y constituye, para esta comunicación, el segundo aporte informativo con el que contar a la hora de seguir, a través de unas fuentes demasiado inusuales para ello, ese camino consciente que proponía Michel Vovelle y que no era otro que el de dirigirse, a fin de cuentas, «del arte noble o gran arte al popular, de la obra maestra única a las series anónimas»⁶.

2. EL ARTE EN LA FUENTE. EL MARCO DOCUMENTAL

No es la primera vez que me aventuro por semejantes vericuetos y sé de sus dificultades. En la ocasión anterior —en la que utilicé los fondos del hospital sevillano de las Cinco Llagas y conté con la compañía de David González Cruz—, fue a través de documentos testamentarios no notariales, y ya circulan sus resultados⁷. Entonces reconocía no estar estudiando un testador en «condiciones normales», aunque anunciaba la validez de tal fuente testamentaria para que, partiendo de las alusiones a obras de arte religiosas existentes en sus pequeñas declaraciones de bienes, se pudiese «recomponer —siempre parcialmente y siempre en una línea

3 Ibídem.

4 Aunque sometido a graves ocultaciones, el vecindario de Campoflorido cuenta 625 vecinos en 1713, tras la Guerra de Sucesión. Dicha cifra, multiplicada por el factor de 3,9, media familiar en general válida para toda la Tierra Llana de Huelva en el siglo XVIII, arroja un total de 2.438 habitantes. Vid. NÚÑEZ ROLDÁN, F.: *En los confines del Reino. Huelva y su tierra en el siglo XVIII*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1987, p. 428.

5 MORA NEGRO y GARROCHO, J. A. de: *Huelva Ilustrada. Breve Historia de la antigua, y Noble villa de Huelva*. Imprenta del Dr. Gerónimo de Castilla. Sevilla, 1762, p. 173.

6 VOVELLE, M.: *Ideologías y mentalidades*. Ed. Ariel. Barcelona, 1985, p. 54.

7 GONZÁLEZ CRUZ, D. y LARA RÓDENAS, M. J. de: «Actitudes ante la muerte...».

directriz que, en religiosidades, va de fuera a dentro— el cuadro de representaciones colectivas e interpretar, también en la medida de lo que es posible, el imbricado y problemático mundo de la piedad individual»⁸.

Evidentemente, el mundo de la piedad individual no ha dejado entretanto de ser «imbricado y problemático», aunque ahora trabaje sobre documentación notarial. Por fortuna, no soy pionero en esto, e incluso desde 1986 es posible contar con un trabajo de caracteres muy semejantes en el mismo marco regional, y esto de no caminar en soledad por estos parajes cavernosos suele ser gratificante y consolador. En ese año, Francisco Manuel Martín Morales publicaba, en artículo bien respaldado, su «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)»⁹, y demostraba con largueza la suficiencia de la fuente de inventarios para entrar de rondón en el análisis de ese arte «doméstico» que buscamos.

Desde luego, reconoceré que, para estudios de este tipo, el inventario es fuente más pulcra y escrupulosa que el testamento. En esencia, no se trata de otra cosa que de una pura cuestión de intencionalidades. El inventario sí es un documento expedido para enumerar, apreciar y partir bienes con un sentido de exhaustividad. En cambio, el testamento, revestido de su propio «aura espiritual» y animado de una preocupación que es de substancia religiosa, no tiene como fin describir objetos ni contaminarse demasiado con la podredumbre del mundo y la materia. Antes al contrario, cualquier declaración de bienes inserta en el testamento habrá de ser recibida como feliz añadidura. Con todo, podrá convenirse conmigo que lo que el inventario gana al testamento en complitud y sistemática lo pierde ante éste en masa documental y representatividad social. Quiero decir, en suma, que testan sectores sociales en cuyos domicilios jamás entra un apreciador de inventarios. Pero también el testamento tiene sus problemas. Y aquí comienza el desfile numérico.

En principio, sólo un 10,82% de los testamentos onubenses del período 1685-1699 viene a ser válido para lo que se pretende. No puede ser de otra manera si se tiene en cuenta que, de aquel conjunto primario de 610 actas testamentarias que han sido puntualmente revisadas, son 66 —el porcentaje citado— aquellas cuyos otorgantes nos aluden, en mayor o menor medida, a la posesión personal de obras de arte. Claro está que ese 10,82% sólo tiene un valor documental. Es decir, que sólo expresa el porcentaje de testadores cuyas actas de última voluntad declaran efectivamente la presencia de obras de arte, y no la cifra de testadores que las poseyeron, que debió estar cercana —aunque sea para las láminas— a la práctica totalidad. Del mismo modo, las obras de arte aludidas por esa décima parte de los testadores no tendrán por qué ser todas las presentes en las «casas de su morada», máxime cuando el 53,03% de los objetos artísticos no los hemos conocido por declaración espontánea del testador, sino por su alusión indirecta en legados o mandas piadosas, y cuando, en alguna ocasión, es el mismo otorgante quien confiesa describir, tan sólo, algunos «quadros de los que tengo». De todos modos, si es obligación del historiador buscar y analizar todos los recursos documentales disponibles, no lo es adivinar —sí intuir— lo que las fuentes le velan o silencian. Por mi parte, no tengo ni la más mínima intención de sufrir por esa carencia. Vaguedad intrínseca de la documentación es, y tampoco parece peligrosa. Quiero decir que, no existiendo tendenciosidad apreciable en los silencios, tal pérdida de información actuará a modo de sondeo no provocado, toda vez que la parte registrada resultará perfectamente representativa del todo originario.

Una vez dejadas estas cuestiones «pseudometafísicas» y dispuesto a desbrozar el conjunto de testamentos válido para el análisis, salta un primer detalle para el comentario: del total de actas testamentarias en las que se expresa posesión de bienes artísticos, las tres cuartas partes pertenecen a otorgantes femeninos. Si lo queremos en dato numérico, diremos que el 75,76% de otorgantes con obras de arte son mujeres y sólo el 24,24% restante, varones. Con todo, haremos otros cálculos; no vaya a ser que tal desequilibrio responda simplemente al arrastre de ese otro desequilibrio —esta vez documental— por el cual teste la mujer más que el varón en un porcentaje similar.

Analizados todos los testamentos —los 606— otorgados ante escribano en la villa de Huelva entre 1685 y 1699, las cifras de distinción por sexos no se acercan a las mencionadas, aunque sí se registran más otorgantes femeninos que masculinos. El desnivel es de un porcentaje de 58,42% a otro de 41,58%. Es decir, 16,84 puntos de diferencia, y no aquellos 51,52 puntos que marcaban el salto entre poseedores de objetos artísticos, lo cual

⁸ *Ibidem*.

⁹ MARTÍN MORALES, F. M.: «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)», en *Archivo Hispalense*, n.º 210. Diputación de Sevilla (Sevilla, 1986).

parece venir a confirmar la impresión primera: la mujer, en la Huelva del fin del XVII, está más asociada a la posesión de obras de arte que el varón, según lo que puede contemplarse a través de las rendijas de la documentación testamentaria. Lo que ya no podemos saber es si esa relación mujer—obras de arte viene propiciada por su mayor posesión de ellas respecto al varón o, sencillamente, por una mayor preocupación de declararlas o de hacerlas circular en legados y mandas pías. A pesar de todo, el hecho de que estas obras sean —como veremos— de temática religiosa en un porcentaje abrumador, nos hace recordar aquella afirmación de que, en el Antiguo Régimen —y no sólo en él: hablen los antropólogos—, «el sexo femenino es más proclive a la piedad colectiva que lo que pueda ser, aun siéndolo, el masculino»¹⁰, según ya pudimos entrever, a través también de la fuente de testamentos, en alguna otra ocasión. Y es posible que aquí actúe tal factor.

En todo caso, y prescindiendo de estas diferencias en cuanto al sexo, el conjunto de obras de arte mencionadas por las fuentes testamentarias se eleva a 374, cifra evidentemente significativa para justificar un estudio de representatividad, aunque demasiado groseramente concebida —como se verá— para la heterogeneidad de los elementos que la componen. Sea como fuere, si avanzamos en la precisión de esta cifra y calculamos la media de objetos artísticos por testador que los menciona, obtendremos un cociente de 5,67 obras, media aritmética que, con todo, es claramente insustancial, no sólo porque se refiera únicamente a las obras declaradas —por lo que habría que alzar en algunos puntos la media real—, sino porque, necesariamente, sintetiza en una sola cifra un mundo variopinto que va desde quien posee tan sólo «dos quadros pequeños» hasta quien, como Ana López Cordera, que testa el 27 de octubre de 1685 ante Diego Díaz, afirma que tiene «un anus... de plata y una laminita guarnesida de plata..., una Soledad de Madrid..., veinte y seis quadros grandes y pequeños de diferentes pinturas, una Santa Verónica pequeña..., una hechura de un Santo Christo, una cruz y una laminita»¹¹.

En su esencia, es de carácter religioso todo un 83,13% de las obras cuya naturaleza o temática nos es conocida, porcentaje evidentemente normal para lugar y época. No hay que olvidar, como recuerda acertadamente Martín González, que, si existió en el siglo XVII «una demanda de temas profanos nada desdeñable», ésta siguió teniendo «su amparo en el ambiente de palacio y en las casas de nobles y burgueses del tiempo»¹².

Desde luego, pocas «casas de nobles y burgueses» podemos buscar en la vieja villa de Huelva, aunque sí algún «ambiente de palacio». Lamentablemente, no podemos conocer la ornamentación del palacio onubense de la Casa de Niebla, ni las obras de arte de que disponía en aquellas fechas en que era residencia de Don Juan Claros Alonso Pérez de Guzmán, XI Duque de Medinasidonia y señor de Huelva (1667-1713)¹³.

Pero, en cambio, sí disponemos de un testimonio que nos acerca, para aquellas fechas, al tipo de obras de arte que podía encontrarse en el domicilio de Don Pedro de Guzmán y Quesada, miembro de una hidalga familia onubense de caballeros de Santiago y alcaides del castillo. Se trata del recibo de bienes otorgado, el 22 de mayo de 1686, por su hijo natural Don Diego de Guzmán, quien declara que, entre los objetos que le pertenecen por fin y muerte de su padre, se encuentran «doze quadros del Apostolado..., una cruz de palo dorada de una bara, un quadro de Santa Susana con los viejos, un quadro viejo en que está pintado un bodegón, un quadro de unas ninfas con guarnición... y doze payses de Flandes de un porte»¹⁴. Pero, evidentemente, dista este caso de ser la regla general, ni debía estar bien vista del todo la posesión de ese «quadro de unas ninfas» —y, en parte, incluso el de Santa Susana y los viejos—, toda vez que la pintura mitológica y el desnudo eran «objeto de vigilancia por parte de las autoridades eclesiásticas»¹⁵.

10 LARA RÓDENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «Piedad y vanidades...», p. 537.

11 Testamento de Ana López Cordera, otorgado el 27 de octubre de 1685 ante Diego Díaz. Archivo Histórico Provincial de Huelva (A.H.P.H.), fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 438, fol. 314.

12 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Ed. Cátedra. Madrid, 1984, p. 173.

13 Vid. DÍAZ HIERRO, D.: *Huelva y los guzmanes. Anales de una Historia compartida (1598-1812)*. Huelva (en prensa).

14 Recibo de bienes de Don Diego de Guzmán, otorgado el 22 de mayo de 1686 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 413, fol. 55.

15 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 173.

3. LOS PRODUCTORES DEL ARTE

Si los caracteres de las obras artísticas varían conforme cambiamos de grupo o grado en la escala social, esto no es sino índice de que el arte a estos niveles populares —y no sólo en ellos— depende más de la demanda que de la oferta, más de la voluntad del cliente que de la factura del artista, aunque no es extraño que, en estos contextos y bajo el peso de un modelo cultural común, una y otra cosa acaben coincidiendo en parte o en todo. Revestido el oficio de artista de su estructura gremial —a pesar de los dos siglos transcurridos de modernidad—, oscurecido o desaparecido el valor «objetivo» de la obra por su propio valor «de uso» —decoración, sentimiento, piedad—, no hay traumas aparentes en el hecho de que los artistas acomoden su oferta a la demanda (si es que, en verdad, hay conciencia de oferta).

En cuanto a la villa de Huelva, toda vez que no hay cuerpo documental suficiente de contratos de obras de arte, nada podrá decirse sobre demandas artísticas que no sea de modo colectivo para la generalidad de la población. Respecto a los «productores del arte», aún poseemos menos datos, aunque algunos sí.

Ninguna referencia en Huelva a escultores ni —por supuesto— a grabadores para las fechas finales del siglo XVII, carencia comprensible si tenemos en cuenta que la inmensa mayoría de las imágenes de bulto y estampas grabadas existentes en la villa fueron, sin duda, producto de la actividad artística centrada en la ciudad de Sevilla, verdadera abastecedora en arte de todo su reino. A menos que algunas de las «hechuras de oro y plata» que la documentación testamentaria menciona salieran —como gran parte de los «rosarios engastados en plata» y otros adminículos de orfebrería— del taller de Mateo González, único maestro platero onubense del que tenemos constancia para la época¹⁶.

Del oficio de pintor sí poseemos más datos, aunque nunca serán bastantes. El 20 de marzo de 1683 había muerto Juan Fernández Pinto, maestro pintor, cuya existencia y paso por el «arte onubense» nos consta, entre otras cosas, gracias a los testamentos que el 6 de septiembre de 1674 y 9 de mayo de 1682 otorgó ante el escribano Antonio de Vera¹⁷. Que nació hacia 1600 debemos suponerlo, aunque las edades que nos declara tener cuando testifica judicialmente a lo largo del tiempo distan de ser coherentes: en 1650 dice contar 50 años, si bien al año siguiente tiene ya 54; siete años más tarde (1658) alcanza los 60, y otros cuatro después (1662) retrocede a 58. No es de extrañar: el sentido del tiempo en el Antiguo Régimen está lejano de nuestro furor matemático y, en todo caso, no hay excesivo interés en controlarlo.

De su obra, pocas referencias. En un momento en el que los oficios de pintor y dorador responden a un mismo concepto, sabemos que en 1651 ha dorado para Don Pedro de Guzmán y Quesada el altar mayor y los dos colaterales de la ermita onubense de La Soledad, cuyo patronato familiar va estrenándose ahora, y que está comprometido «para dorar una media rexa que quiere poner de hierro el dicho Don Pedro en el altar mayor de la dicha iglesia». En cuanto a los cuadros, también sabemos que, en 1654, sirve al Duque de Medinasidonia en «renovar las pinturas de Nuestra Señora de la Concepción que están en las casas del Cavildo en los lugares (de) mi condado». Son los mejores tiempos del fervor concepcionista, y las imágenes marianas presiden las reuniones municipales. Por mandato del propio Duque, el año anterior se ha jurado el voto inmaculista en las poblaciones del Condado de Niebla, y la elección de Fernández Pinto como pintor oficial de la Concepción —«a quien siempre e sido mui deboto», dice en su testamento de 1674— es el testimonio más elocuente de la existencia esporádica de una clientela señorial para los pintores de la villa de Huelva, capital real —que no nominal— de todo el condado. Quizás es recompensa de esta labor el que Juan Fernández Pinto sea nombrado, por provisión ducal de 20 de septiembre de 1654, alguacil mayor en las salidas del Santísimo Sacramento —del que también figura como «muy dovoto»— «con vara alta de justicia, para que acudáis asistir a todas las fiestas que se hisieren en benerasión de tan alto misterio y quando, como se a dicho, sale a darse por veático, procurando que todos los aconpañen con la modestia y compostura

16 «Matheo González, maestro platero», firma como testigo en el otorgamiento del testamento cerrado del Licenciado Domingo Caro Millán, «clérigo presbítero, comisario del Santo ofizio de la Inquisición de Sevilla, cura» y mayordomo de la fábrica de San Pedro. El testamento fue otorgado el 16 de enero de 1672 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 360, fol. 88.

17 El primer testamento de Juan Fernández Pinto fue otorgado el 6 de septiembre de 1674 ante Antonio de Vera. A.H.P.M., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 402, s/f.
El segundo testamento de Juan Fernández Pinto fue otorgado el 9 de mayo de 1682 ante Antonio de Vera. A.H.P.M., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 427, s/f.

que conviene y es justo». He aquí un pintor devoto, bien visto por un Duque y revestido de un cierto ropaje de consideración social.

Sólo dos referencias más de actividad pictórica, y ambas procedentes de su testamento de 1674, fecha en que, aun rondando los 75 años, parece continuar pintando. En ese año pretende pagar una misa de ánima en el convento de San Francisco (que supone cuatro reales) con «una cruz, pintado en ella un Santo Christo y, al pie, las armas de la dicha relijión», y costea la limosna de 100 misas rezadas que encarga por su alma con los 400 reales que le debe la cofradía de las Ánimas del Purgatorio de la parroquia de San Pedro, «por razón del quadro que hice para el altar de Animas de dicha cofradía». «Lienzo primoroso», dirá de él en 1697 el visitador arzobispal José Morales Varejón.

De su nivel económico no pueden adivinarse demasiadas cosas, aunque sí que sus ganancias en la pintura le alcanzaban para legar a una hija, por vía de mejora, «dieciséis pesos en un doblón que tengo, y un anillo de oro con una piedra verde, y diez cucharas de plata, y la mitad de la casa que tengo en la calle de San Pedro, para que la vida y le toque el aposento donde yo asisto». Claro que también menciona, para legar a una nieta, «un anillo de zinco piedras, y un agnus todo de oro, y las pinturas que quedaren, para que se los lleve quando se casse». Salvo esta última referencia a «las pinturas que quedaren», nada se deja traslucir en su testamento de 1682 en cuanto a su actividad (no parece pintar ya, superados los 80 años) ni su taller. Respecto a éste, no cabe buscar demasiado. «El taller y la vivienda —afirma Martín González— constituyen una misma unidad, sobre todo en artistas modestos»¹⁸, aunque en este caso no será necesario pensar en el propio «aposento» donde asistía, pues fácil es sospechar que su taller se encuentre en los locales que lega a su hijo Francisco de Paula, también ejercitado en el oficio de pintor, y que consisten en unas «casas que tengo inlussas con las mías, (...) las quales las goçe todos los días de su vida».

Francisco de Paula, continuador del oficio familiar como maestro pintor, era el único hijo varón del matrimonio de Juan Fernández Pinto y Juana García. No sabemos las fechas de su nacimiento y de su muerte, aunque ésta no debió de estar lejana de la del 11 de diciembre de 1695, día en que testó, enfermo y en su casa de la calle de la Fuente, ante el escribano Diego Díaz¹⁹. En 1674 aparece vecindado en Moguer, aunque en 1695 figura ya como vecino de Huelva. Es posible que su desplazamiento a Moguer venga marcado por cuestiones de mercado (pues en la villa onubense de los años setenta trabajan, al menos, tres pintores más) y que la muerte en Huelva de su padre, en 1683, haya motivado el regreso: confesemos la ausencia de más datos. De la actividad de su oficio tampoco sabemos mucho más. Hacia 1654 ayuda en el taller familiar a pintar los cuadros de la Inmaculada para los cabildos del Condado de Niebla y, quizás por ello, es nombrado alguacil mayor de las salidas del Santísimo Sacramento en las ausencias de su padre, a quien «imita en esta devoción». Sólo un testimonio más: la constancia, por carta de pago de 1691, de haber recibido 150 reales «en que se ajustó el estofar el altar de San Pedro de Alcántara, que está en el claustro del convento de San Francisco».

Por lo demás, sabía escribir, como su padre, y no debió irle del todo mal en su oficio artístico, toda vez que, a su muerte, le acompañaron en su entierro todos los clérigos de las dos parroquias y veinticuatro religiosos de los tres conventos masculinos de la villa, además de gastar más de mil reales en 500 misas «pro remedio animae» y fundar memoria perpetua en la parroquia mayor de San Pedro²⁰. Poco más sabemos de su vida, salvo que casó con Aldonza María, la cual había llevado en dote al matrimonio 66 ducados²¹ y recibió otros 50 en metálico de bienes gananciales, y que tuvo con ella un hijo, Juan Fernández, al que perdemos de vista en el tiempo antes de saber de modo seguro si —como es normal en un oficio que se transmite de padres a hijos— llegó a dedicarse al arte de pintar. De todos modos, es probable que con él se identifique un tal Juan Fernández que trabaja a finales del siglo en Gibraleón y del que el testamento de Isabel Benítez (otorgado el 23 de marzo de 1697 ante Gaspar Fernández Fontecha) nos aporta alguna referencia de pintar al fresco, al ser su voluntad «se renuebe de pintura la del Santísimo Christo que está en la pared del señor Sant Sevastián de

18 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 24.

19 Testamento de Francisco de Paula, otorgado el 11 de diciembre de 1695 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 181, fol. 425.

20 «Las honras fúnebres y la propia sepultura» son dos aspectos que Martín González se encarga de resaltar a la hora de delimitar la posición social de los artistas del Barroco. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 203.

21 Es decir, 726 reales. Tan lejos de aquellos 33.933 que María Magdalena de Uceda llevó en dote a su matrimonio con Alonso Cano. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 196.

esta villa, y las imágenes de los lados, para lo qual tengo dadas a cuenta a Juan Fernández, pintor, vezino desta villa, quarenta y dos reales, y tengo consertada dicha obra en ochenta, digo en nobenta y tres reales y medio».

La otra familia que mantenía el oficio de la pintura en la villa de Huelva de fines del XVII era la familia Lasso. Ya Francisco Lasso, maestro pintor, había asistido como testigo al otorgamiento de la última voluntad de Juan Fernández Pinto. De él poseemos dos testamentos —otorgados el 16 de abril de 1691 y el 25 de mayo de 1693 ante Antonio de Vera y José Hernández Almonte—, y uno de su esposa, Leonor Ramírez, de la que enviudó el 20 de mayo de 1684²².

De Francisco Lasso tenemos la fortuna de contar con sus fechas de nacimiento y muerte, aproximada la primera y con exactitud la segunda. Debió nacer hacia 1631, pues el 17 de septiembre de 1673 —en el auto de apertura del testamento cerrado del presbítero Licenciado Alonso Pérez de Mora— declara «que es de edad de quarenta y dos años poco más o menos»²³. Su muerte, a los 66 años, se produjo el 9 de julio de 1697. Escasos datos podemos conocer, sin embargo, en torno a su vida y su actividad. Tuvo su casa en la calle del Monasterio, y en ella debió situarse también, en efecto, su taller de trabajo, pues el Licenciado Francisco de Paula Sosa, presbítero cura, declara en su testamento de 20 de noviembre de 1695 que manda a su hermana, entre otros cuadros y bienes muebles, «dos lienzos pequeños nuevos que están en casa de Francisco Lasso, pintor, todavía sin vastidores»²⁴. Sabía escribir —su mujer, como era casi natural, no—, y su nivel económico no parece excesivamente estable, pues si en 1682 se reconoce a sí mismo «un hombre pobre», sabemos que diez años más tarde llegó a ser «thesorero de los Reales Servicios de Millones».

De su obra, algún dato. Rebasando el marco local, su actividad parece extenderse a un ámbito comarcal, pues en el Archivo Diocesano de Huelva consta de un pleito sostenido en 1682 con un vecino de Cartaya sobre la calidad de un cuadro de las Ánimas que había de colgarse en la parroquia de Moguer. No sabemos el precio del cuadro, pues el lienzo, el arco de ladrillo y el retablo de madera donde habría de situarse (todo según diseño del pintor) suman en conjunto 4.000 reales, pero tenemos el testimonio del mismísimo Valdés Leal, auxiliado por los también pintores sevillanos Cornelio Hut y Miguel González, de que el cuadro de Francisco Lasso se encontraba «desente para ponerlo y colocarlo en el altar de la dicha Yglesia para donde se mandó hazer, avivándole primero algunos coloridos de los ropajes, como eran azules y encarnados, y haziendo una división de llamas amortiguando unas más que otras», y que, en el fondo, el pintor onubense había cumplido «con el arte y sus requisitos». Salvo esta pintura de las Ánimas del Purgatorio, ningún testimonio más sobre su obra. A no ser que reflejara en la iconografía de su pintura su piedad «a los santos de mi devosiön, señor San Pedro, señor San Juan Evangelista y los Santos Apóstoles, y a Nuestra Señora del Rosario, y a mi padre San Francisco». Pero no es probable que así sucediera, sino que sobre «los santos de su devosiön» se impusieran, en realidad, los de la devoción individual de sus clientes.

Los restos de Francisco Lasso, como los de Juan Fernández Pinto y Francisco de Paula, acabaron perdiéndose por las bóvedas de la iglesia mayor de San Pedro, sin que hicieran objeción a la afirmación de que «la mayoría de los artistas no mostraron interés por su enterramiento, y que, en todo caso, los sepulcros que conocemos son modestos»²⁵. A su muerte, dejó tres hijos varones: Jacinto, Roque y Juan Lasso. Del primero y el tercero, nada sabemos. En cuanto a Roque Lasso, ya se había iniciado a la pintura en el taller de su padre, pues doce años antes de la muerte de éste consta ya como pintor al firmar como testigo en el testamento de Doña Catalina Díaz Sarco²⁶. Sin duda es Roque Lasso uno de los pintores a los que se refiere, en Gibrleón,

22 El primer testamento de Francisco Lasso fue otorgado el 16 de abril de 1691 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 386, fol. 100.

El segundo testamento de Francisco Lasso fue otorgado el 25 de mayo de 1693 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 115, fol. 336.

El testamento de Leonor Ramírez fue otorgado el 14 de mayo de 1684 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 359, fol. 265.

23 Testamento cerrado del presbítero Licenciado Alonso Pérez de Mora, otorgado el 27 de agosto de 1673 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 360, fol. 199.

24 Testamento del presbítero Licenciado Francisco de Paula Sosa, otorgado el 20 de noviembre de 1695 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 279, fol. 370.

25 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 204.

26 Testamento de Doña Catalina Díaz Sarco, otorgado el 17 de agosto de 1685 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 438, fol. 250.

el Licenciado Don Jacinto de Niebla cuando en su testamento otorgado el 6 de agosto de 1699 ante Gaspar Fernández Fontecha menciona los 30 reales que los clérigos de la cofradía de San Pedro «le dieron a los pintores de la Villa de Huelba por benir a conponer la hechura de mi padre y señor San Pedro». Quizá otro de estos pintores sea aquel Juan Fernández que trabajaba en la misma Gibrleón y que, posiblemente, pueda indentificarse con el propio nieto de Fernández Pinto. Sea como fuere, que el merado de los pintores onubenses ocupa un radio que es de ámbito comarcal parece una realidad bastante segura.

4. LA DEMANDA Y LA OBRA ARTÍSTICA

Quizás el título de este apartado sea demasiado pretencioso. Y quizás lo sea porque, al final de cuentas, digamos mucho de la obra y poco de la demanda que la sostiene, mucho del objeto artístico y poco de la clientela que lo justifica. Tal dicotomía, sin embargo, no es real del todo. Desde luego, nos centraremos en la obra, simplemente porque es la información de que disponemos, pero no será difícil comprender que, estudiando el objeto artístico a través de su poseedor y en la «casa de su morada» —es decir, estudiando «la obra adquirida»— estaremos entrando también en ese mundo difícil de la clientela popular, de las demandas colectivas.

No es poco entrar en el domicilio privado del Antiguo Régimen, analizar la presencia artística en un espacio a menudo olvidado por la fuente y abandonado por la historiografía a pesar de que, paradójicamente, es en él donde tienen lugar los momentos esenciales de las vidas históricas. En el domicilio, la obra de arte ya no tiene independencia por sí; está vinculada a quien la ha adquirido y la mantiene, y se convierte, así, en producto de una demanda y en clave para comprender la mentalidad a la que la obra va dirigida y de la que dependen los ingresos del artista. En otras palabras, que obra y demanda se confunden en su esencia. Pero no hablemos tanto y vayamos cuanto antes al número.

Si regresamos, por tanto, al aséptico y anónimo método estadístico y nos centramos en la obra de arte como reveladora de la demanda que la promueve, bien podemos llegar a la parte básica del trabajo presentando el cuadro general de objetos artísticos que se ha podido realizar a partir de la documentación testamentaria:

REGISTRO GENERAL DE OBRAS DE ARTE

PINTURA	342 (91,44%)
LIENZOS	292 (85,38%)
• De temática devocional especificada	71 (24,32%)
—Cristo	20 (28,17%)
—Virgen	20 (28,17%)
—Santos	31 (43,66%)
• De temática devocional no especificada	28 (9,59%)
• De temática desconocida	193 (66,09%)
LÁMINAS	50 (14,62%)
• De temática devocional especificada	7 (14,00%)
—Cristo	1 (14,29%)
—Virgen	2 (28,57%)
—Santos	4 (57,14%)
• De temática devocional no especificada	15 (30,00%)
• Países	28 (56,00%)
IMÁGENES DE BULTO REDONDO	15 (4,01%)
—Cristo	5 (33,33%)
—Virgen	5 (33,33%)
—Santos	5 (33,33%)

ADMINÍCULOS RELIGIOSOS	17 (4,55%)
• Relicarios	5 (29,41%)
• Medallas	5 (29,41%)
• Crucifijos	3 (17,66%)
• Rosarios	2 (11,76%)
• Hojas de filigrana	1 (5,88%)
• Belenes	1 (5,88%)
TOTAL	374 (100%)

Notoriamente, es el apartado compuesto por la pintura el que, con sus 342 obras y ese abrumador 91,44% del total, encabeza sin dudas la representación artística. Claro que, dentro de ese gran conjunto, habrá que diferenciar primariamente los lienzos, que representan todo un 85,38% de las pinturas, y ese mundo típicamente popular de «láminas de papel» pintadas que ocupa el restante 14,62%. Por supuesto que no defendemos la supremacía numérica de los lienzos sobre las láminas en el tiempo del Barroco. De hecho, el mundo devoto y abigarrado de las estampas constituyó, sin duda, el núcleo fundamental de la presencia artística entre las clases populares. Sin grandes despilfarros, «las familias menos acomodadas podían tener en su casa estampas de las imágenes de devoción»²⁷, y la jerarquía eclesiástica comenzó a comprender que la proliferación de láminas se había convertido, en suma, en el más barato, masivo y efectivo medio de propaganda religiosa. Si esta difusión popular de las estampas no se traduce en las cifras, el hecho debe explicarse, simplemente, porque ni los testadores debieron preocuparse de ellas en la enumeración de sus bienes —cosa que no solía ocurrir con los lienzos— ni las debieron considerar digno objeto de un legado piadoso.

En todo caso, de los lienzos y láminas de cuya temática podemos tener referencias, el 81,21% es de carácter religioso, siendo la mayor parte del resto láminas de «países». Porcentaje que, evidentemente, ha de pecar de defecto en la realidad, pues el capítulo de los de temática desconocida no es improbable que esté compuesto, al cien por cien, de obras también religiosas. Sea como fuere, bien es nítida la superioridad de las imágenes pintadas sobre las de bulto redondo, y no ya sólo porque el programa artístico y cultural barroco tienda a expresarse más plásticamente por la imagen en dos dimensiones que por los volúmenes, sino porque también son obras de más accesibilidad material y económica; sin olvidar, naturalmente, el hecho evidente de que las imágenes de bulto «han sido permanentemente consideradas como más aptas para desarrollar el culto comunitario que la piedad individual»²⁸. En suma, la representatividad de las imágenes de bulto redondo en el conjunto de obras de arte queda en un escaso 4,01% del total, dos puntos y medio por debajo de lo que ocurría con ellas entre las enfermas del hospital sevillano de las Cinco Llagas²⁹.

Finalmente, aparece ese grupo heterogéneo, cajón de sastre de la filigrana y el objeto artístico de orfebrería, que, careciendo de otro nombre, lo hemos tenido que denominar de «adminículos religiosos». 17 objetos en total. Es decir, un 4,55% del global de bienes artísticos, si es que «un rosario engarsado en plata con dos medallas» o «un relicario sobredorado» pueden entrar por la misma puerta que los lienzos y las imágenes. Pero ya hablaremos de ellos más adelante. Dicho esto, vayamos por partes.

Volviendo a los lienzos, recordar las cifras: 292 cuadros registrados. De sus caracteres físicos, algo sabemos, y eso gracias a la colaboración de los propios testadores, que en algunas ocasiones describen a grosso modo los lienzos que legan o dejan a sus herederos. En principio, para 174 lienzos (59,59% del total de ellos) disponemos de una evaluación genérica de su tamaño en tres amplias —y ambiguas— clasificaciones: «grandes», «medianos» y «pequeños». No nos pidan más concreción. La vaguedad de la fuente es difícilmente superable, aunque por ciertas declaraciones es posible calcular que el «quadro mediano» debía medir en torno a «una vara de largo»³⁰. Aunque a veces, desde luego, es de agradecer la aparición de ciertos otorgantes de fiel

27 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 221.

28 GONZÁLEZ CRUZ, D. y LARA RÓDENAS, M. J. de: «Actitudes ante la muerte...», p. 303.

29 *Ibidem*.

30 Vara castellana, equivalente a 835 mm. y 9 décimas.

y riguroso furor métrico. Es el caso del presbítero beneficiado Licenciado José Rodríguez Villalba, «notario apostólico de la vicaría y rentas desimales» de la villa de Huelva, quien, en su testamento cerrado de 19 de enero de 1697 y tras una felicísima relación de bienes muebles, inmuebles y semovientes, declara que es poseedor de «una pintura de Nuestra Señora con su moldura, seis quadros de a dos varas de largo en sus bastidores, todos nuevos, con las pinturas del desendimiento de la Cruz, Nuestra Señora de Concepción, señor San Francisco de Asís, señor Santiago, señor San Antonio, señor San Agustín. Otros dos usados de a vara y media de Jesús Nasareno y el patriarca señor San Joseph. Otros dos de a vara de Nuestra Señora del Carmen y la Magdalena. Otro de una Santa Berónica de vara y quarta con su moldura. Otro pequeñito de Nuestra Señora de Concepción»³¹. Por cierto, que esos seis cuadros de a dos varas de largo son, de hecho, los mayores lienzos que hemos registrado.

Ésta es, en fin, la clasificación de los lienzos en cuanto al tamaño declarado, según un cuadro estadístico en el que hemos introducido, como se va a ver, una variable temática como añadidura:

TAMAÑO Y TEMÁTICA DE LOS LIENZOS

LIENZOS DE TAMAÑO CONOCIDO	174 (59,59%)
LIENZOS «GRANDES»	77 (44,25%)
—De temática devocional especificada	36 (46,74%)
—De temática devocional no especificada	0
—De temática desconocida	41 (53,25%)
LIENZOS «MEDIANOS»	7 (4,03%)
—De temática devocional especificada	3 (42,86%)
—De temática devocional no especificada	0
—De temática desconocida	4 (57,14%)
LIENZOS «PEQUEÑOS»	90 (51,72%)
—De temática devocional especificada	7 (21,19%)
—De temática devocional no especificada	0
—De temática desconocida	83 (92,22%)
LIENZOS DE TAMAÑO DESCONOCIDO	118 (40,41%)
—De temática devocional especificada	25 (21,19%)
—De temática devocional no especificada	28 (23,73%)
—De temática desconocida	65 (55,08%)
TOTAL	292 (100%)

De los 174 cuadros de los que existen referencias de dimensión, la inmensa mayoría se polariza entre «grandes y pequeños», y no es extraño (el concepto de «mediano», que afecta al 4,03% de aquellos 174, nunca ha sido demasiado descriptivo). Con su 51,72% de ese total, son los «quadritos» o «quadros pequeños» los que poseen la mayor representatividad, 7,47 puntos por encima de los «grandes». Pero observemos un fenómeno paralelo. Conforme disminuye el tamaño de los lienzos, disminuyen las referencias a sus contenidos temáticos. Entre los «quadros grandes», desconocemos la temática en el 53,25% de los casos. Entre los «medianos», el porcentaje es ya del 57,14%. Y, entre los «pequeños», esa cifra se acaba disparando al 92,22%. Es decir, que el testador se encuentra más interesado en describir la temática, precisamente, en los cuadros de mayores medidas. O sea, en los materialmente más caros.

³¹ Testamento cerrado del presbítero Licenciado José Rodríguez Villalba, otorgado el 19 de enero de 1697 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 113, fol. 118.

Que los otorgantes detengan más su vista en los «quadros grandes» que en los «pequeños» es cuestión fácilmente explicable. A estos niveles populares, abstracciones tales como «calidad artística» o «estilo» son conceptos que apenas funcionan. En vano se buscará en nuestra documentación testamentaria términos que aludan a criterios estéticos o estilísticos, e incluso cuando un testador como Lázaro Domínguez declara legar a una viuda «dos quadros de los que tengo, los mejores»³², más prudente será atribuir tal precisión a ser «mejor» en precio o tamaño que a serlo en calidad artística o buena factura. Es decir, que el objeto artístico no es en esencia más que un bien mueble integrado en el cuerpo de hacienda del otorgante. A su valor en reales podrá añadirse, en su caso, un valor sentimental o religioso. Rara vez un valor artístico.

En cuanto a ese «valor en reales», es difícil establecer criterios genéricos. Naturalmente, depende de las dimensiones del lienzo y, sin duda, del grado de elaboración de su contenido. En el momento de su apreciación para un inventario «post mortem», depende también de su estado: ser «nuevo» o, por el contrario, haber sido «usado» —deteriorado, en suma— altera también su evaluación en moneda. Nosotros hemos hecho unos cálculos. La fuente, por supuesto, no es en este caso la testamentaria, sino la de los inventarios valorados. Para aumentar la representatividad y sensatez de los cálculos hemos respetado esa clasificación descriptiva que los propios peritos apreciadores introducen en cuanto a cuadros «grandes» y «pequeños». Ello nos ayudará a sistematizar los datos, aunque es posible que no sea suficiente: aquellas otras variables, como el grado de elaboración y el estado de los cuadros, se nos acaban escapando en el silencio de la documentación. Pero no todo es silencio.

Cuando finalizaba el siglo XVII, en las almonedas de «bienes de difuntos» de la villa de Huelva fue posible encontrar cuadros grandes a 22 reales de vellón, aunque, en ocasiones, la tasación de ciertos lienzos llegó a alcanzar, como el «quadro del Santo Sepulcro» de Isabel de San José³³, la cantidad de 75 reales, precio máximo que hemos podido encontrar, tan lejano —por supuesto— de los 132.000 que la parroquia de Santo Tomé de Toledo había pagado, hacía más de un siglo, al pintor El Greco por aquel otro cuadro funerario: «El entierro del señor de Orgaz». Pero no hagamos comentarios vanos y volvamos al número. El precio medio por «quadro grande» se sitúa, matemáticamente, en los 36,33 reales de vellón. En cuanto a los cuadros pequeños, la tasación oscila entre los 4 reales —poco más que una lámina— y los 14, aunque la media se queda en los 11,93 reales.

Del contenido de tales lienzos, poco que decir que no esté reflejado ya en el cuadro estadístico o que no hayamos de comentar cuando hablemos de la iconografía. Del total de lienzos registrados, el 66,09% nos son del todo desconocidos respecto a su contenido. El resto es totalmente de temática religiosa, lo cual nos hace sospechar que también lo son aquéllos. En todo caso, ese 33,81% restante se desdobra, de hecho, en dos cifras paralelas: un 24,32% del cual conocemos con certeza las figuras representadas y un 9,59% del que sólo nos cuentan las fuentes que son, como los once del testador Antón Soltero, «quadros de diferentes devociones»³⁴.

Es decir, que en la Huelva de fines del XVII nada nos apunta hacia ese amplio colorido temático que Francisco Manuel Martín Morales encuentra en los cuadros de la Sevilla de 1600-1670. Nada de figuras del Antiguo Testamento. Y nada, por supuesto, de temas profanos (que en Sevilla suponen todo un 51,11% de los de temática conocida). Y es que la villa de Huelva, a mayor distancia vital que geográfica de aquella abigarrada Sevilla de la Casa de la Contratación, ni participa —naturalmente— del movimiento cosmopolita de la vida sevillana ni goza de esa cabeza social de capitales y títulos que tan propicia es, en principio, a variar la demanda en cuanto a temática artística.

En la Huelva barroca, toda la demanda iconográfica popular —según se comprueba en los lienzos— se dirige hacia Cristo, María y los santos «de la Corte del Cielo». Es decir, que todos son «quadros de devociones»³⁵.

32 Testamento de Lázaro Domínguez, otorgado el 22 de enero de 1687 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 297, fol. 28.

33 Testamento de Isabel de San José, otorgado el 23 de octubre de 1691 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 115, fol. 99.

34 Testamento de Antón Soltero, otorgado el 21 de diciembre de 1699 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 409, fol. 533.

35 Martín Morales, en su artículo citado, duda sobre si la denominación de cuadros de devociones «se refiere a un término aplicado a cualquier representación de tipo religioso o a un conjunto de temas de advocación concreto y generalizado». (Vid. MARTÍN MORALES, F. M.: *Op. cit.*, p. 144). Para nosotros, no hay duda en ello. El otorgante que declara poseer «quadros de diferentes devociones» parece aludir, simplemente, a cuadros de cualquier tipo de iconografía religiosa, con la particularidad de que no la especifica. Por tanto, no puede constituirse con ellos —como él hace al fin— un grupo iconográfico coherente. A lo sumo, pueden formar un grupo —dentro de la temática religiosa— en el que la fuente no se define.

Como ocurre en Sevilla, los santos acaparan el primer puesto de la preferencia pictórica —en Huelva, con un 43,66% del total de representaciones conocidas— sobre Cristo y María, que permanecen en igualdad de condiciones. Pero analizar más en detalle esa iconografía religiosa será labor que ocupará nuestro tiempo un poco más tarde.

De momento, nos limitaremos a insistir. El cuadro, en mitad de la exasperación cultural barroca, funciona como «medio de masas» de innegable efectividad, y esto lo sabe bien la jerarquía eclesiástica. Presente en las casas de morada de sus fieles, sacralizándolas incluso, el lienzo asegura la captación de sentimientos en el espacio privado, y, al asociar la imagen a la idea de culto, mantiene una intensidad religiosa difícil de sostener por otros medios. No es de extrañar, así, que el mismo cuadro entre en el circuito de las mandas piadosas. «Mando al convento de mi padre San Francisco un quadro de la hechura de señor San Fernando para adorno de la iglesia», declara en su testamento Lorenzo Martín, maestro carpintero de ribera³⁶. Otras veces, los destinatarios son particulares, como en el caso de Beatriz Núñez, que manda, a una doncella «que he criado y para ayuda a tomar estado..., los quadros pequeños que están en el quarto donde avito... por la mucha que le tengo y porque me encomiende a Dios»³⁷. Y el cuadro, de esta manera, contribuye a la difusión, y ahondamiento, de una serie de imágenes fáciles de comprender.

Es el mismo caso de las láminas pintadas o grabadas, aunque de ellas ya hemos dicho algo. 50 láminas hemos podido registrar a lo largo de nuestros 15 años de documentación testamentaria, lo que contabiliza un 14,62% del total de objetos artísticos. No obstante, no juguemos con la cifra global de láminas. En principio, son «estampas religiosas» el 44% de ellas, de las cuales la tercera parte viene descrita con detalle. El 56% son «países».

Desde luego, podríamos esperar que en la misma denominación de «países» tuviéramos referencia de su contenido temático. El propio Martín Morales no duda en identificar con «cuadros de paisajes» lo que sus inventarios mencionan como «países». Viene a ser lo normal y no estamos en contra, pero aquí no es tan sencillo. En Huelva, al menos, no parece que el término «país» aluda a contenido, sino a continente. De momento, no son cuadros, sino láminas: «países de papel». Ya la testadora Juana de la Barrera nos advierte de la existencia de ciertas diferencias cuando distingue, entre sus bienes, «quatro quadros, y dos países de diferentes pinturas,... y otras menudencias»³⁸. Y en cuanto al contenido, tampoco parece que sea demasiado ortodoxo señalar sin más como «paisajes» lo que el también testador Jerónimo Baquero, el 27 de julio de 1699, nos describe como «dos países de dos niños dormidos»³⁹. Por cierto, que estos «dos niños dormidos» son los únicos temas profanos que nos aparecen, de modo seguro, en un arte barroco onubense casi unánimemente religioso.

Respecto a las estampas religiosas, pocas novedades. Ya es conocido el hecho por el que, en el siglo XVII y «para extender la devoción, se hizo frecuente el grabado en forma de hoja, que permitía tener a domicilio una imagen popular»⁴⁰. En nuestro caso, no hay ninguna referencia a láminas grabadas, aunque debieron circular sin duda. Referencias hay, no obstante, a «laminitas de vidrio» y «tablitas de pinturas», en forma de tondos algunas. En cuanto a su iconografía, tampoco nada nuevo. Siguen dominando las imágenes de santos (con el 57,14% de las representaciones conocidas) sobre las de María (28,75%) y las de Cristo (14,29%), pero, desde luego, no daremos demasiada relevancia a unos porcentajes elaborados sobre un total no numeroso. En torno a los precios, siempre según nuestros cálculos basados en el registro de todos los inventarios del período, no era difícil encontrar láminas de papel a 1 real de vellón, aunque a veces podían alcanzar los 4 reales. La media, por su lado, nos arroja la cifra de 2,43 reales, precio accesible que viene a ser la raíz, por supuesto, del enorme impacto popular de un medio por el que tan fructuosamente era transmitido ese programa cultural dirigido por la iglesia.

36 Testamento de Lorenzo Martín, otorgado el 4 de marzo de 1685 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 230, fol. 57.

37 Testamento de Beatriz Núñez, otorgado el 30 de abril de 1697 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 113, fol. 355.

38 Testamento de Juana de la Barrera, otorgado el 2 de agosto de 1697 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 113, fol. 526.

39 Testamento de Jerónimo Baquero, «fiscal de la Real Justicia de la villa», otorgado el 27 de julio de 1699 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 409, fol. 408.

40 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Op. cit.*, p. 221.

El mundo de las imágenes de bulto redondo es ya distinto. Primeramente, es más escaso. Son sólo 15 (4,01% del total de obras) las figuras que hemos podido localizar en también 15 años, y todas son religiosas, cosa que no es de extrañar si tenemos en cuenta que el peso de la idea de culto hace que, en la España barroca, el «arte de la escultura» se acabe convirtiendo, sin transición, en «arte de la imaginería». En este caso, las representaciones de Cristo, de la Virgen y de los santos mantienen un absoluto equilibrio. A veces, sin embargo, no cabe hablar de arte de la escultura al referirnos a estas imágenes, sino de la orfebrería. De hecho, las 4 únicas referencias que poseemos del material de que están compuestas son todas alusiones a metales nobles: una «hechura de un Santo Christo de oro», «una Concepción de plata sobredorada», y, finalmente, otra Concepción y «un Niño Dios» de plata.

Este hecho, naturalmente, favoreció que tales imágenes sirvieran de objetos de empeño o que, por el contrario, entraran en la dinámica de legados y mandas pías. Don Jerónimo de la Fuente Lobatón, en su testamento de 5 de julio de 1698, declara tener empeñados, por 4 pesos escudos (80 reales), el mencionado «Niño Dios de plata, una medalla de Nuestra Señora de Concepción y otra del Santísimo, asimismo de plata, y una gavacha de raso»⁴¹. Claro que no siempre las imágenes se ceden con tales fines. Otras veces, como era de esperar, son cuestiones de culto. Es el caso del presbítero Licenciado Francisco de Paula Sosa, al donar «a Nuestra Señora de los Remedios, que está en el altar mayor de la iglesia parrochial de la villa de Aljaraque..., una Concepción de plata sobredorada que tengo para que sirva dicha imagen en sus festividades»⁴². O el caso también de Doña Isabel de Guzmán y Quesada Páez de la Cadena, hija del alcaide Don Diego de Guzmán y Quesada y monja profesa en el convento agustino de Santa María de Gracia de Huelva, al mandar, el 18 de febrero de 1686, «que se le hagan unas andas doradas que le sirvan en las procesiones a una imagen de señor San Agustín pequeña que tiene en su celda Doña María de la Paz y Guzmán», su tía⁴³.

En cuanto al cajón de sastre de «adminículos religiosos», ya pudo contemplarse en el cuadro estadístico de qué está compuesto. En general, se trata de pequeños objetos de orfebrería, elaborados sobre oro y plata, particularmente relacionados con el culto doméstico. Es decir, que tal denominación englobaría desde un relicario (o «Agnus Dei») hasta la «cruz de veinte y cinco diamantes» que el Licenciado Antonio Pérez Romero, abogado de los Reales Consejos⁴⁴, legó a su yerno entre otros bienes que importaron 39.238 reales. Sin olvidar, por ejemplo, «un belén» que señala escuetamente la testadora Luisa Lozana⁴⁵ o «una hoja de filigrana de oro de la hechura de Nuestra Señora de la Soledad», propiedad de Doña Elvira Paredes⁴⁶.

Desde luego, no debe cederse representatividad numérica a las menciones testamentarias de estos objetos. Por supuesto que no es posible que sean sólo cinco medallas o dos rosarios los que se pueden registrar, de hecho, entre 610 individuos. Sin duda, el número de referencias encontradas ha de distar, en gran medida, de ese otro número de objetos realmente existentes en las casas de morada de los testadores. Aunque medallas y relicarios ocupen, por sí solos, todo un 58,82% del total de «adminículos», no deben extraerse excesivas conclusiones del hecho, pues las cifras son poco menos que aleatorias. No puede ser de otra manera si tenemos en cuenta que nuestro conocimiento de tales objetos depende de la no muy frecuente voluntad del otorgante de hacer constar rosarios o medallas en su cuerpo de hacienda o de legarlos a particulares o instituciones devotas.

Esta práctica del legado o manda pía sí es más usual, dado el valor material de los objetos. Lamentablemente, no conocemos el importe en moneda de aquella «cruz de veinte y cinco diamantes», pero podemos registrar la presencia de «un cruzifijo de plata que pesa nueve de plata» y apuntar que Doña Francisca Hurtado es la legítima propietaria de «una caja de plata y un rosario engarsado en plata con tres medallas y tres botas,

41 Testamento de Don Jerónimo de la Fuente Lobatón, otorgado el 5 de julio de 1698 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 409, fol. 139.

42 Vid. nota 24.

43 Testamento de Doña Isabel de Guzmán y Quesada Páez de la Cadena, otorgado el 18 de febrero de 1686 ante Antonio de Vera. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 413, fol. 12.

44 Según testamento de Doña Francisca Quintero, otorgado ante Diego Díaz en diciembre de 1691 (el día de la fecha es ilegible). A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 288, fol. 458.

45 Testamento de Luisa Lozana, otorgado el 5 de mayo de 1686 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 291, fol. 156.

46 Testamento de Doña Elvira Paredes, otorgado el 28 de marzo de 1685 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 230, fol. 87.

y todo está empeñado por cien reales»⁴⁷. También conocemos la venta de «un relicario... de plata sobredorado y una reliquia de Nuestra Señora de las Angustias en una cama de plata, en ciento y veinte reales». Y sabemos igualmente, y para finalizar, que en el inventario «post mortem» de Ana de Santa Ana fue tasado «un anus de plata sobredorada con vidrieras de cristal en diez reales de vellón»⁴⁸. Y este relicario, como es evidente, sí estaba al alcance de la mayoría.

5. LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA

Hasta ahora hemos rodeado la obra de arte. La hemos tocado por fuera y hemos anotado el tacto que tiene. Algo hemos dicho de los artistas y algo más de la clientela que los condiciona. Hemos contado, medido, valorado e interpretado la obra de arte. Pero la hemos mirado poco de frente. Es decir, que lo que nos falta es hablar del contenido. Es decir también, del mensaje transmitido por estos «medios de masas».

A menudo, entrar en el mundo de las mentalidades populares históricas es entrar en el terreno del silencio. Si de lo que se trata es, además, de sensibilidades devocionales, de religiosidades colectivas, el terreno es ya el de las sombras. Suele ocurrir que no haya fuentes escritas o que, cuando las haya, no sean masivas ni directas. Es el motivo que justifica, de momento, este rodeo por la imagen.

No negaremos que el prestigio del documento escrito ha tendido tradicionalmente a oscurecer las fuentes iconográficas, ni que los estudios sobre el arte, centrados en las cumbres estéticas y estilísticas, han permanecido lejos de los niveles populares. Pero, en principio, según recuerda Michel Vovelle, las fuentes iconográficas «pueden presentarse, en algunos aspectos, más inocentes o en todo caso más reveladoras que el discurso escrito u oral, por las significaciones que pueden extraerse de ellas, en términos de confesiones involuntarias»⁴⁹. Estando seguros de ello, aunque reconociendo que este trabajo sobre obras de arte sigue estando basado en documentación escrita, no será estéril analizar la iconografía de los objetos artísticos registrados, siguiendo de nuevo a Vovelle en su certeza de que «la cuantificación de los datos a menudo profusos impone el recuento y el establecer tablas para su tratamiento»⁵⁰. Y estando las tablas y los recuentos, y siendo claros en su tratamiento, seremos muy breves en la palabra.

Primeramente, y salvo aquellos «dos países de dos niños dormidos», la iconografía que conocemos con seguridad es totalmente religiosa. En cuanto a información más concreta, la fuente se estrecha. Naturalmente, dependemos de los testadores, de su interés en aportar detalles sobre las obras e incluso de su memoria. No deja de existir el caso de quien, como Gonzalo Díaz Infante, miembro de una familia de escribanos de la villa, declara tener empeñada, en poder del mercader Alejo González, una «lámina de cuiá pintura no me acuerdo»⁵¹. Claro que otros testadores nos facilitan más la labor, y haciendo mejor uso de su memoria o simplemente haciendo recorrer la vista, declaran poseer, como Catalina de Paula, «seis quadros, uno de vara y quarto de largo con la pintura de San Juan Bautista, otro de Nuestra Señora de la Sinta, otro de señor San Joseph, otro del Santo Sepulchro, otro de Santo Domingo, y el otro más pequeño del Santo Sepulcro; una lámina esquinada de Nuestra Señora de Velén y otra pequeña de San Juan Bautista... Un Niño Dios de bulto»⁵².

Analizando primeramente la iconografía en dos dimensiones —reunidos los lienzos y las láminas—, y conociendo de antemano su unanimidad religiosa, haremos ante todo una división tripartita, con base en los tres pilares esenciales de la devoción católica: Cristo, la Virgen y los santos (pues no hemos registrado, como se señaló ya, la presencia de otras figuras o hechos bíblicos). Como ocurre en el estudio sevillano de Martín

47 Testamento de Doña Francisca Hurtado, otorgado el 29 de agosto de 1691 ante Diego Díaz. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 288, fol. 345.

48 Testamento de Ana de Santa Ana, otorgado el 11 de marzo de 1695 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 279, fol. 232.

49 VOVELLE, M.: *Op. cit.*, p. 55.

50 *Ibidem.*, p. 54.

51 Testamento de Gonzalo Díaz Infante, otorgado el 29 de septiembre de 1698 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 409, fol. 202.

52 Testamento de Catalina de Paula, otorgado el 13 de mayo de 1685 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 438, fol. 212.

Morales y en el nuestro sobre el hospital, también sevillano, de las Cinco Llagas, es el grupo unificado de los santos el que concentra el mayor porcentaje de representaciones (un 44,15% en nuestro caso). Les siguen las representaciones marianas con un 28,58% y, finalmente, las de Cristo con un 27,27%. Pero volvamos a ir por partes.

REGISTRO DE PINTURAS RELATIVAS A CRISTO

Jesús Nazareno	4 (19,06%)
Santo Sepulcro	3 (14,29%)
Santísimo Sacramento	3 (14,29%)
Ecce Homo	2 (9,52%)
Crucificado	2 (9,52%)
Descendimiento	2 (9,52%)
«Jesús con su Familia»	1 (4,76%)
«Despedimiento»	1 (4,76%)
Jesús atado a la columna	1 (4,76%)
Cristo muerto	1 (4,76%)
Santo Sudario	1 (4,76%)
TOTAL	21 (100%)

Como puede contemplarse, son imágenes simples, portadoras de mensajes sencillos y comprensibles. Según apunta Arnold Hauser para el Barroco de las cortes católicas, la iconografía del arte sagrado «se fija y esquematiza; la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, la Cruz a cuestras, el encuentro con la Samaritana, el Noli me tangere y muchas escenas Bíblicas adquieren la forma que todavía hoy es en conjunto la establecida para la imagen devota»⁵³. En nuestro caso, la mayor representación la ostentan las imágenes de «la Cruz a cuestras»: Jesús Nazareno. Pero todas son escenas claras, sin posibilidades interpretativas, extraídas de forma estereotipada de los momentos de la Pasión y Muerte, centro de la solemnidad barroca. Y es que la Iglesia del XVII, de acuerdo con el espíritu de Trento, ha fijado definitivamente el arte religioso y lo ha separado de esa inquietante promiscuidad con la que, en el siglo anterior, había coqueteado con el arte profano.

Las fórmulas del arte devoto se definen y ritualizan. «Tres quadros, el uno de vara y media con la pintura del Santo Christo Crucificado, otro de vara y cuarto de Nuestra Señora de la Soledá, y el otro del propio tamaño de señor San Joseph», declara la testadora Sebastiana Ruiz⁵⁴. En esencia, es ya un arte oficial, repetitivo, promovido por la Iglesia como arma de propaganda, y requerido por un cuerpo social en que ha hecho efecto la ofensiva de Trento. Para una Iglesia Romana que preside el despliegue de medios de masas como procesiones públicas y sermones, que exaspera el ritual y controla todos los movimientos e instantes de la vida social, el arte ha de ser directo y popular. Y como vuelve a recordar Hauser, aunque él no habla del arte popular sino de los «alpinistas» estilísticos, el arte, sometido a esta presión religiosa, no puede por menos que quedar «determinado cada vez más por el culto y cada vez menos por la fe inmediata... La estereotipia de las producciones le parece, comparado con el peligro de la libertad artística, el mal menor»⁵⁵.

REGISTRO DE PINTURAS RELATIVAS A LA VIRGEN

N.S. de la Concepción	3 (13,65%)
N.S. del Rosario	3 (13,65%)
N.S. de la Soledad	2 (9,08%)

53 HAUSER, A.: *Op. cit.*, p. 104.

54 Testamento de Sebastiana Ruiz, otorgado el 21 de abril de 1685 ante José Hernández Almonte. A.H.P.H., fondo de Protocolos Notariales de Huelva. Leg. 438, fol. 204.

55 VOVELLE, M.: *Op. cit.*, p. 104.

N.S. de la Cinta	2 (9,08%)
N.S. del Carmen	2 (9,08%)
N.S. de Belén	2 (9,08%)
N.S. de la Encarnación	1 (4,55%)
N.S. de la Merced	1 (4,55%)
N.S. de las Angustias	1 (4,55%)
N.S. del Pópulo	1 (4,55%)
N.S. de Regla	1 (4,55%)
N.S. de la Sierra	1 (4,55%)
«Nuestra Señora»	2 (9,08%)
TOTAL	22 (100%)

A las 21 representaciones de Cristo (27,27% del total) les responden 22 de María (28,58%). Y aún nos parece corta la supremacía mariana teniendo en cuenta que nuestros estudios religiosos en el tiempo del Barroco nos han señalado tradicionalmente, ante todo en los porcentajes de misas testamentarias «de devoción», el mayor peso de la Virgen en la religiosidad colectiva del postridentina⁵⁶. Nuestra Señora de la Concepción y Nuestra Señora del Rosario, como es habitual, alcanzan la mayor representación y presiden la relación de unas imágenes marianas entre las que se encuentran advocaciones particularmente entroncadas con la villa onubense: las Vírgenes de la Soledad, de la Cinta y de la Merced.

REGISTRO DE PINTURAS RELATIVAS A LOS SANTOS

S. José	7 (20,60%)
S. Francisco de Asís	5 (14,71%)
S. Juan Bautista	5 (14,71%)
María Magdalena	2 (5,88%)
Verónica	2 (5,88%)
Santiago	1 (2,94%)
S. Antonio de Padua	1 (2,94%)
S. Francisco de Paula	1 (2,94%)
S. Jerónimo	1 (2,94%)
S. Agustín	1 (2,94%)
S. Nicolás de Bari	1 (2,94%)
S. Ignacio de Loyola	1 (2,94%)
S. Diego	1 (2,94%)
S. Gregorio	1 (2,94%)
S. Fernando	1 (2,94%)
S. Juan Capuchino	1 (2,94%)
Sta. Catalina	1 (2,94%)
Sta. Rosa	1 (2,94%)
TOTAL SANTOS	28 (82,36%)
TOTAL SANTAS	6 (17,64%)
TOTAL GENERAL	34 (100%)

⁵⁶ Vid. LARA RÓDENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «Piedad y vanidades...», pp. 539 y 540.
GONZÁLEZ CRUZ, D. y LARA RÓDENAS, M. J. de: «Actitudes ante la muerte...», p. 304.

Finalmente, en cuanto a los «Santos de la Corte del Cielo», pocos comentarios. Tan sólo subrayar el absoluto desnivel (64,72 puntos de distancia) entre las representaciones de santos y santas, el predominio de San José como imagen promovida particularmente por la clerecía secular y la presencia de la Magdalena y la Verónica como figuras que alcanzan, en pleno Barroco, la significación que también muestra el estudio sevillano de Martín Morales. Y poco más. Salvo que los tres santos titulares de conventos de la villa de Huelva —San Francisco de Asís, San Francisco de Paula y San Agustín— están representados sin excepción.

REGISTRO DE IMÁGENES DE BULTO REDONDO

N.S. de la Concepción	4 (26,67%)
Crucificado	3 (20,00%)
Verónica	3 (20,00%)
Niño Jesús	2 (13,32%)
N.S. de la Soledad	1 (6,67%)
S. José	1 (6,67%)
S. Agustín	1 (6,67%)
TOTAL	15 (100%)

Ninguna novedad en las imágenes de bulto redondo. Simplemente la confirmación de unos registros de los que ya hemos dado cuenta, aunque aquí aparece una figura iconográfica, la del «Niño Jesús», que curiosamente no habíamos encontrado en los lienzos y las láminas. Por lo demás, nada especial. Son todas imágenes de culto, y sigue siendo evidente que el arte «popular», a fines del siglo XVII, brinda a su clientela la expresión de unas ideas-tipo claras, directas y de fácil poder de comunicación sentimental: la Inmaculada Concepción de María o la Crucifixión, por ejemplo.

Es decir, que estamos ante un arte fundamentalmente «objetivo», poco «barroco» en la acepción más restringida del término. Un arte que sí va dirigido a la sensibilidad, que es motivo y a la vez producto del ensanchamiento de la piedad postridentina, pero que quiere expresar, sin ambigüedades, la verdad teológica. Y que lo hace en serie. Por eso el estudio de estas series, a través de una documentación escrita —la notarial— también seriada, nos podrá dar el tono de varias claves entrelazadas: la del arte, la de la sociología religiosa y la de las mentalidades colectivas. En el fondo, es lo mismo. Somos conscientes de que, bien llevado, el avance en una de ellas acabará arrastrando también a las demás.

APÉNDICE

I. Provisión del Duque de Medinasidonia Don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán nombrando al maestro pintor Juan Fernández Pinto alguacil mayor en las salidas del Santísimo Sacramento. 1654. (*Cabildo de 25 de noviembre de 1654. Archivo Municipal de Huelva. Secretaría. Actas Capitulares. Leg. 8, fol. 196 r. y v.*)

«En este Cavildo se presentó una provisión de Su Exelensia el Duque de Medinasidonia, mi señor, por la qual hizo merced a Juan Fernandes Pinto, vezino desta villa, del ofizio de alguasil mayor en las ocasiones que sale el Santíssimo Sacramento, y a su hijo Francisco de Paula en sus ausencias y enfermedades y de la futura después de sus días (...), y mandaron que un tanto de dicha provisión se ponga en este libro capitular para que conste en todo tiempo, cuyo traslado, sacado a la letra, es como se sigue:

Don Gaspar Alonso Peres de Gusmán el bueno, Duque de la ciudad de Medinasidonia, marqués y conde: por quanto estoy ynformado que vos, Juan Fernandes Pinto, vezino de mi billa de Huelva, soys muy devoto del Santíssimo Sacramento y que en muchas ocasiones avéis dado muestras dello, me a paresido para que con más beras lo hagáis de aquí adelante y en particular quando Su Divina Magestad saliere a visitar los enfermos e tenido por bien de hazeros merced de elejiros y nonbraros por alguasil mayor con vara alta de justicia para que acudáis asistir a todas las fiestas que se hisieren en beneración de tan alto misterio y quando, como se a dicho, sale a darse por veático procurando que todos lo acompañen con la modestia y compostura que conviene y es justo, y porque e entendido que vuestro hijo, Francisco de Paula, os imita en esta devosión y él y vos ofreséis continuarla de renovar las pinturas de Nuestra Señora de la Concepción que están en las casas del Cavildo en los lugares (de) mi condado, le hago merced de la dicha ocupación de alguasil mayor en vuestras ausencias y enfermedades y juntamente de la fotura sucesión para quando vos fuereis, y mando a el Consejo, Justicia y Regimiento de la dicha mi villa de Huelva que os resiva y aya y tenga en el uso y exersicio del dicho ofizio, y a vuestro hijo Francisco de Paula en vuestras ausencias y enfermedades, y que, faltando vos, use el dicho ofizio de alguasil mayor, que assí prosede de mi voluntad (...). Dada en Balladolid a veinte del mes de setiembre de mill y seiscientos cinquenta y quatro años. El Duque de Medinasidonia».

II. Pleito entre Francisco Lasso, maestro pintor, y Don Diego Roque Beltrán de Abréu, vecino de Cartaya, sobre la calidad de un cuadro de las Ánimas del Purgatorio, con informe de Juan de Valdés Leal. 1682. (*Archivo Diocesano de Huelva. Justicia. Autos ordinarios. Leg. 290*).

1. Reclamación de Francisco Lasso al Provisor y Vicario General del Arzobispado de Sevilla (*Fol. 1 r. y v.*).

«Francisco Lasso, en lo yntentado contra don Diego Roque, vezino de la villa de Cartaya, como más aya lugar en derecho digo que, como a vuestra merced le consta y está patente de los autos, yo me conserté con el dicho don Diego Roque obligándome a pintar un quadro de las benditas ánimas y colocarlo en la ciudad de Moguer en una capilla de la yglesia parroquial de ella, labrando a mi costa un arco de ladrillo en ella, y el dicho don Diego Roque me abía de pagar por ello quatro mill reales, siendo de mi obligación labrar asimismo de madera el retablo de dicha capilla, y abiéndolo cunplido por mi parte, dejando el arco y retablo jecho con toda perfesión, llebé a la dicha ciudad la dicha pintura para colocar y acabar de cunplir mi obligasión, y es así que, abiéndola bisto el susodicho, le puso muchas faltas que no tenía, con ánimo de no cumplir por su parte el contrato ni pagarme, sobre lo qual aquidió ante vuestra merced y sacó mandamiento para que yo trajese la dicha pintura a esta ciudad y, bista por maestros peritos en el arte, determinara vuestra merced en justisia el caso, y abiendo yo obedesido el dicho mandamiento traje la dicha pintura y de mandado de vuestra merced la reconocieron los maestros de más opinión de esta ciudad, y declararon estar la pintura perfetamente acabada y aber yo cunplido con el arte y sus requisitos, sobre lo qual con bista de los autos mandó vuestra merced despachar su mandamiento con sensuras para que el dicho don Diego Roque me pagase y cunpliese el dicho contrato, como todo lo referido consta de los autos, y porque abiéndolo notificado el dicho mandamiento un clérigo de menores como lo manda el dicho mandamiento por no aber en Cartaya notario, cura ni otro clérigo

que se atreviera a notificarlo por la temeridad de el dicho don Diego Roque, sin embargo de la dicha notificación abiéndome pasado muchos días continúa en su rebeldía de no pagarme ni obedecer el dicho mandamiento y sensuras, en cuya consideración, acusándole como le acuso la rebeldía y contumacia para que se ponga remedio en ella (...) Francisco Lasso». 14 de agosto de 1682.

2. Resolución del Provisor y Vicario General del Arzobispado de Sevilla (*Fol. 2 r. y v. y 3 r.*).

«El Doctor Don Gregorio Bastán y Aróstegui, Provisor y Vicario general de Sevilla y su Arzobispado, a Don Diego Roque Beltrán de Abréu, vezino de la villa de Cartaya, salud en Nuestro Señor Jesuchristo. Bien save los autos que ante el vicario de la villa de Huelva, en birtud de comisión mía, se an fecho contra Francisco Lazo, maestro pintor, vezino de ella, sobre que se le apremiase a que cumpliese con la obligasión que hizo de pintar un quadro de las Benditas Ánimas del Purgatorio que el dicho Don Diego Roque le mandó hacer para la Yglesia Parrochial de la ciudad de Moguer por tener algunos defectos la dicha pintura, y (...) para que se reconociese ser sierto mandóse lo viesse qualquiera de los maestros pintores de esta ciudad para que declarase cómo avía cumplido, y visto por mí los autos mandé que dicho quadro se llevase a cassa de Juan de Baldés, y que las partes nombrasen maestros pintores que lo biesen y declarasen en razón, (...) y parese que por el dicho Francisco Lazo se nombró a Cornelios Hut, y por parte del dicho Don Diego Roque a Francisco Miguel Gonsales, maestros pintores de esta ciudad, los quales, aviendo aceptado dichos nombramientos, vieron y reconocieron el dicho quadro y devaxo de juramento que hisieron declararon aver cumplido con su obligasión el dicho Francisco Lazo y estar desente para ponerlo y colocarlo en el altar de la dicha Yglesia para donde se mandó hazer, avivándole primero algunos coloridos de los ropajes como eran azules y encarnados y haziendo una división de llamas amortiguando unas más que otras (...) y oi, día de la fecha, por parte del susodicho se presentó petición diciéndo cómo ya avía hecho el reparo que declararon los dichos maestros pintores en el dicho quadro de las Venditas Animas, y perfisionándolo como constava del ynforme hecho por el dicho Juan de Valdés, y me pidió declarase aver cumplido con su obligasión, y que, atento a ser un hombre pobre y averle tenido mucha costa el traer el dicho quadro a esta ciudad y averlo de llevar donde se a de poner, mandase se le diese una ayuda de costa, y con la dicha petición presentó el informe fecho por el dicho Juan de Valdés, maestro pintor, por el qual consta aver cumplido el dicho Francisco Lazo con lo declarado por los dichos maestros pintores, aviendo retocado el dicho quadro y avivándoles los coloridos, y vistos por mí los autos, (...) mandé despachar el presente por cuyo thenor mando en birtud de santa obediencia y pena de excomunió mayor al dicho Don Diego Roque Beltrán de Abréu que (...) le dé y pague al susodicho toda la cantidad que le restare deviendo de los quatro mill reales en que lo ajustó, y además de ello le dé y pague cien reales por la costa que a tenido en traer el dicho quadro a esta ciudad y a de tener en llevarlo a la parte y lugar donde se a de poner (...). Sevilla a veinte y tres de mayo de mil y seiscientos y ochenta y dos años. Doctor Bastán».

LAS COLECCIONES DE PINTURA DEL PALACIO DEL INFANTADO DE GUADALAJARA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

José Miguel Muñoz Jiménez

Int.º B. «Beatriz Galindo», Madrid

INTRODUCCIÓN

La razón de la presente comunicación estriba en el hecho de que el fenómeno del coleccionismo artístico en España, cuyo estudio recaba cada vez mayor número de publicaciones¹, tiene perfecta cabida dentro de una sección congresual dedicada a «Patrones, promotores, mecenas y clientes». Si además se trata de dar a conocer unos inventarios de pinturas de caballete que, fechados a finales del siglo XVII, pertenecían a un cliente artístico tan destacado en nuestra historia como lo fue el Duque del Infantado, estimamos que por este sólo hecho ya era obligado publicar los citados inventarios, fuera de que, como luego se verá, su contenido interno refleje una clara situación de decadencia en la colección de pintura mueble del palacio del Infantado de la ciudad de Guadalajara.

En efecto, dada la fecha de los documentos que nos ocupan, el primero de 1679, y el segundo de 1708, cuando dicho palacio había sido abandonado o no habitado por sus dueños desde 1620 prácticamente, y teniendo en cuenta que con la VIII Duquesa Doña Catalina Gómez de Sandoval la casa troncal del Infantado se unió a la ducal de Pastrana mediante su matrimonio con el IV Pastrana Don Rodrigo de Silva y Mendoza (ya a partir de 1686, con Don Gregorio de Silva Mendoza y Sandoval, IX Infantado y V Pastrana, ambos títulos marcharon siempre unidos junto con el ducado de Lerma), es fácil de entender la dificultad de esta familia por tener bien abastecidas de pinturas sus mansiones palaciegas: nótese que el citado Don Gregorio de Silva (inmortalizado por Carreño en el magnífico retrato del Museo del Prado) poseía el palacio ducal de Pastrana, más otro del mismo título en Guadalajara, más un tercero, reformado por su padre hacia 1650² en Madrid; por herencia materna era dueño del palacio ducal de Guadalajara, más otro titulado del Infantado en la misma Villa y Corte³. Dado el centralismo de la España de los Austrias, las familias nobles como los Infantado-Pastrana concentraron todos sus esfuerzos suntuarios y de ostentación en sus residencias madrileñas, desnudando sus palacios de provincias. Este fenómeno se aprecia en los inventarios que vamos a analizar.

1 En los últimos años destacan por su número las debidas a BARRIO MOYA, J. L.: «El inventario de los bienes de doña Isabel Galve, dama alcarreña del siglo XVII (1689)», *Wad-Al-Hayara*, 13, 1986, pp. 445-450; «La librería y otros bienes del comerciante alcarreño don Juan Bravo del Castillo (1652)», *idem*, 14, 1987, pp. 339-346; «La colección de joyas y objetos de plata de Don Francisco de Herrera Campuzano, oidor de Nueva Granada (1626)», *idem*, 11, 1984, pp. 399-407; «El hidalgo cántabro don Luis Fernández de Vega, Contador de Felipe IV en el Consejo de Indias, y el inventario de sus bienes (1654)», *Altamira*, XLV, 1985, pp. 169-188; «El pintor Francisco de Palacios. Algunas noticias sobre su vida y obra», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1987, LIII, pp. 425-435. También debe verse: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 3, CLXXIV, Madrid, 1977; LÓPEZ NAVIO: «La gran colección de pinturas del marqués de Leganés», *Analecta Calasancina*, n.º 8, Madrid, 1962, etc.

2 Sobre este palacio y sus obras de reforma vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: «El palacio madrileño de los Duques de Pastrana a mediados del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII, 1989, pp. 339-344.

3 Estudiado por TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975; *Aspectos de la arquitectura civil madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1976, y *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983.

EL COLECCIONISMO DE LOS DUQUES DEL INFANTADO EN EL SIGLO XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII

Pero para que podamos alcanzar una más exacta visión de esa decadencia y desnudez, verdadera almoneda, conviene repasar aunque sea de modo superficial hasta dónde llegó el esplendor artístico de las colecciones de pinturas, tapices, muebles, joyas, etc., de la rama principal de los Mendozas alcarreños, cuya cima se alcanzó a finales del siglo XVI, en pleno clima manierista⁴, con el Quinto Duque Don Íñigo López de Mendoza.

Como se sabe, una de las publicaciones más valiosas realizadas en España sobre coleccionismo histórico es el libro de Checa Cremades y Morán Turina, aunque en su carácter general acaba siendo necesariamente superficial⁵. Pero, dejando a un lado algunas otras pocas monografías sobre colecciones mendocinas⁶, a estos autores corresponde el acierto de haber planteado correctamente las grandes líneas del atesoramiento artístico de los Infantado: así señalan que esta familia había planteado desde fines del siglo XV —que fue cuando empezó su verdadero poderío político y económico⁷— un tipo de coleccionismo basado fundamentalmente en la idea de tesoro. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la evolución de sus colecciones se convirtió en paradigma de la evolución general de las preferencias artísticas españolas⁸. Nótese la importancia de esta última aseveración.

Centrándose en los Mendoza de Guadalajara, de título ducal, y prescindiendo de los títulos mendocinos de Zenete, Mondéjar o Medinaceli, dedican estos autores especial atención al *quinto duque don Íñigo*, cuyo palacio acogía una verdadera «Wunderkammer», de la que la colección de cuadros era la parte más importante: además de una serie de treinta retratos de santos enviados desde Roma, el resto de la colección se componía de retratos, bodegones y pinturas mitológicas, la mayoría, según Checa y Morán, de escuela flamenca, de procedencia nórdica; incluso aventuran, sin ninguna prueba documental, que como muchas de las obras inventariadas son de Francisco de Cleves, fuera este pintor artista de cámara del Duque del Infantado, para el que realizaría pinturas prácticamente en serie para las galerías ducales.

Respecto al *sexto duque don Rodrigo de Vivar* (que lo fue como consorte de doña Ana de Mendoza), afirman que en su casa destacaba la gran cantidad de relicarios de su oratorio, junto al predominio de la pintura religiosa que se extendía no sólo en esta última pieza, sino en gran parte del palacio⁹. Dicen Checa y Morán que en Guadalajara se rendía tributo a la moda del momento y las imágenes de los santos proliferaban entre los lienzos piadosos, junto a una inmensa galería de retratos, de reyes, familiares y nobles. Similares características, y aún los mismos cuadros de un inventario de 1633, posee la colección en 1649, cuando el duque parte a Roma en embajada, haciéndose entonces almoneda de la colección, que de esta manera queda prácticamente destruida: la pintura de devoción, las inmensas series de retratos, una muy escasa representación de pintura profana y una gran cantidad de «paisajes con ermitaños» son las obras que aparecen en dicha subasta, algunas de las cuales no se llegaron a vender y retornan a Guadalajara¹⁰.

De esta manera se nos ha dado a conocer la fecha y razón, el año de 1649 y la partida del Duque del Infantado a Roma, de la práctica liquidación de una numerosa colección de pintura fruto de muchos años de adquisiciones. Los inventarios de 1679 y 1708 que publicamos en este trabajo nos van a confirmar la precaria situación en que quedó tan rico conjunto, reducido a los restos que no se pudieron vender. Pero además, los autores antes citados nos señalan cómo el *séptimo duque don Rodrigo Gómez de Sandoval y Mendoza* (nieto de la Sexta Duquesa) se encargó de formar otra muy rica colección pictórica en su palacio de Madrid, totalmente dedicada a la pintura italiana, pues fuera de artistas de esa nacionalidad sólo aparece recogido Ribera: la suya era una colección en la que la pintura religiosa tenía muy poca importancia, siendo muchísimo

4 Vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, esp. pp. 338-344.

5 CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, J. M.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

6 Vid. «Inventario de la armería del Duque del Infantado», en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, LXXIX, pp. 477-542, o SUÁREZ DE ARCOS, F. y HERRERA CASADO, A.: «Tapicerías de la Casa de Mendoza», *Wad-Al-Hayara*, 14, 1987, pp. 213-248.

7 Vid. LAYNA SERRANO, F.: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, 4 vols., Madrid, 1942.

8 CHECA-MORÁN: *Op. cit.*, pp. 167-170.

9 Vid. LAYNA SERRANO: *Op. cit.*, III, pp. 331-345.

10 CHECA-MORÁN: *Op. cit.*, pp. 248-249.

más numerosos los cuadros de asunto mitológico y los retratos, de los que tenía una galería familiar importante, constituida como tal e independiente de otros retratos dispersos por el resto del palacio, en el que colgaban juntos los de los miembros de su casta, los de las principales familias nobiliarias y los de la casa real, junto a algunos papas y reyes extranjeros y una serie de cuadros de paisajes. Por último había muy pocos bodegones y fruteros, a pesar de ser el género de moda en este momento¹¹. En conclusión, nótese que en esta colección madrileña del duque del Infantado, en 1657, predomina el género del retrato nobiliario y familiar, lo que también se daba, como ahora veremos, en la menguada colección alcarreña. Y seguramente don Rodrigo tomaría numerosos retratos de sus antepasados del mismo palacio de Guadalajara, contribuyendo así y no sólo por la almoneda de 1649, a la extinción de esta última colección, que vamos a ver desarticulada.

EL PALACIO DEL INFANTADO DE GUADALAJARA, UN MARCO ARQUITECTÓNICO ABIGARRADO Y PINTORESCO

Una vez entrevista la evolución del coleccionismo mendocino desde fines del siglo XV a mediados del siglo XVII, estimamos interesante repasar el aspecto formal del mismo palacio alcarreño en que se hallaban tales colecciones, pues sólo a partir de una correcta descripción de su estructura, estilos y dependencias podremos sacar todo el aprovechamiento histórico de los inventarios que nos ocupan. Como se sabe, tratábase —en cuanto hoy no es más que un apagadísimo reflejo de su esplendor pretérito— de un marco artístico admirable, fruto del afán diferenciador de la casa del Infantado. En la época que estudiamos, segunda mitad del siglo XVII, el edificio había conocido ya dos fases constructivas fundamentales, que acabaron caracterizándole: las obras ex novo del segundo duque, que bajo la traza de Juan Guas levantó a fines del siglo XV un fastuoso palacio del gótico hispanoflamenco, con espléndida fachada, patio de honor y riquísimas salas de artesonados en el piso noble, tales como las llamadas «de la linterna», «de los linajes», de los salvajes», etc.¹². La segunda fase tratóse de las obras de reforma manierista llevadas a cabo por el quinto duque desde 1569, y que ya hubimos de estudiar en otra ocasión¹³. La renovación de la fachada y patio, así como de los jardines, se acompañó de la reforma de una parte de las salas del piso bajo, en cuyas bóvedas de ladrillo un pintor italiano de El Escorial, seguramente Cincinato, situó unos ricos frescos de carácter mitológico decorativo ya estudiados por Herrera Casado¹⁴, que ve en ellos un conjunto simbólico en el que está la clave del humanismo manierista de los Mendozas. Se renovaron y pintaron las salas llamadas de Cronos, del Día¹⁵, de Atalanta, de Don Zuria y de Escipión, todas situadas en el ángulo noroccidental del edificio, saliendo al patio de honor. Interesa conocer estos pormenores para poder seguir después los citados inventarios de pinturas muebles y ver si existe alguna relación entre su temática o contenido y la dedicación y nombre de las galerías y salones en que se encontraban aún a fines del siglo XVII.

En este mismo trabajo, Herrera Casado termina por aludir a los imprescindibles elementos artísticos ornamentales, tales como tapices, muebles, cuadros, etc., que completarían el aspecto fabuloso del palacio; además de las obras diferentes de rejería, alicatado, marmolería, bordados, etc., cita este autor la compra en 1580 por el mismo quinto duque de «doce quadros de Emperadores romanos», en una subasta, que sospecha fueran destinados a la sala llamada de Escipión. Después comentaremos este pormenor.

11 CHECA-MORÁN: *Op. cit.*, p. 289.

12 Vid. LAYNA SERRANO, F.: *El palacio del Infantado en Guadalajara (Obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben)*, Madrid, 1941; AZCÁRATE RISTORI, J. M.: «La fachada del palacio del Infantado y el estilo de Juan Guas», *Archivo Español de Arte*, 1951, pp. 307-319, y HERRERA CASADO, A.: *El Palacio del Infantado*, Guadalajara, 1975.

13 Frente a la interpretación negativa de LAYNA SERRANO, F.: «La desdichada reforma del palacio del Infantado hecha por el quinto duque en el siglo XVI (Estudio documental)», *Boletín Soc. Esp. de Excursiones*, L, 1946, vid. nuestra valoración positiva en *La Arquitectura del Manierismo...*, *op. cit.*, pp. 338-344, y en «Consideraciones sobre el Gótico arcaizante en la arquitectura de la provincia de Guadalajara», en la obra colectiva *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, 1987.

14 HERRERA CASADO, A.: «El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo XVI», *Wad-Al-Hayara*, 1981, pp. 345-384.

15 Según HERRERA CASADO: *art. cit.*, p. 373, en esta sala destruida en 1936 debió haber representaciones del paso del Tiempo en forma de los cuatro momentos clásicos: el Día, la Noche, el Crepúsculo, la Aurora... Pero debido a que en los inventarios que publicamos se habla de una «sala del Mediodía», inmediata a la de Don Zuria (perfectamente identificada por el citado historiador), entendemos que así es como se la llamó siempre, sin que hubiera en ello motivaciones simbólicas.

Los siguientes sextos duques, doña Ana y sus dos maridos, don Juan (muerto para 1625) y don Rodrigo, ya citado, llevaron a cabo nuevas reformas en el palacio antes de trasladarse a vivir definitivamente a Madrid: además de llenar la casa de relicarios, recordemos que se la llamó la duquesa «beata», ampliaron el edificio por la parte meridional (junto a la parroquia de Santiago) y en la zona del «cuarto nuevo» del jardín, donde en el siglo XVII se instaló la armería y la tesorería, según los inventarios que tratamos.

En definitiva, se formó un enorme edificio de composición más o menos irregular, abigarrada decoración pictórica y escultórica y muy variados estilos arquitectónicos, ciertamente cargado de una simbología dedicada a una finalidad clara, a la que también coadyuvarían los cuadros, tapices, mapas, etc., de su exorno mobiliario: la exaltación de la gloria de los Mendoza a partir de la consideración de su palacio como Templo de la Fama¹⁶.

EL INVENTARIO DE PINTURAS DE 1679

Sin que en este momento podamos publicarlo de forma íntegra, lo que esperamos llevar a cabo más adelante, este «Ymbentario y entrego que el año de 1679 se hizo a D. Gerónimo de Contreras Palomeque Capellán de Honor, y Regidor perpetuo de la ciudad de Guadalajara...»¹⁷, y conservado como el otro de 1708 en el Archivo Histórico Nacional, sección de Osuna, nos presenta en líneas generales los siguientes aspectos de interés:

— Debió ser realizado por personas completamente ajenas al mundo de la pintura, en cuanto la recopilación de los cuadros se efectúa de un modo simplemente (y simplonamente) descriptivo, sin citar nunca nombre de autor o escuela, y a veces ni siquiera el tamaño del lienzo o el color de su marco. Estas circunstancias restan sin duda posibilidades de análisis a nuestro estudio, fuera del trabajo sobre los aspectos meramente iconográficos.

— Este inventario conoció un reconocimiento o revisión en el año de 1685, cuando falleció el citado D. Jerónimo de Contreras Palomeque y fue nombrado alcaide del palacio D. Miguel Ruiz, presbítero. Entonces se señaló la falta de tres cuadros respecto a seis años antes, que fueron dos paisajes con los temas del Apocalipsis de San Juan y la Magdalena penitente, y un retrato del Cardenal D. Pedro González de Mendoza¹⁸.

— El total de cuadros inventariados no puede ser más reducido, con un número de 105 pinturas, de las cuales 96 se hallaban en las salas del cuarto bajo, y sólo 9 en las dependencias del cuarto alto, prácticamente vacío. Por referencias recogidas en la relación acerca de las salas y salones que se recorrieron, así como de los muebles y otros objetos no pictóricos que se anotaron se corrobora el abandono y descuido de la mayor parte del palacio, así como el estado lamentable y a veces muy deteriorado de cuadros y muebles.

— Las salas del palacio que guardaban cuadros eran las siguientes: en el *cuarto bajo* la «sala primera» (11 cuadros); la «sala grande» (20 cuadros, que debemos identificar con la llamada por Herrera «sala de Escipión»)¹⁹; la «sala del Mediodía» (18 cuadros, y quizás a la que este autor denomina «sala del Día»); la «sala de la chimenea de jaspe» (12 cuadros, que debe ser la «sala de Atalanta»); la «sala de Don Zuria» (19 cuadros); el «oratorio bajo» (2 cuadros); el «retrete» (9 cuadros); y «el cubierto» (5 cuadros). En el *cuarto alto* se anotaron el «oratorio pequeño» (4 cuadros); la «sala de la linterna» (1 cuadro); la «sala de linajes» (2 cuadros) y «otra sala» (2 cuadros). Como se ve no guardaban pinturas todas las dependencias del palacio, sino únicamente las del ángulo noroccidental, el más noble, que coincidía sin duda con las salas reformadas por el quinto duque y

16 Fenómeno tan frecuente en el Renacimiento europeo como ha estudiado SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, y en España CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, 1983.

17 El título completo dice así: «Ymbentario y entrego que el año de 1679 se hizo a D. Gerónimo de Contreras Palomeque Capellán de Honor, y Regidor perpetuo de la ciudad de Guadalajara, a quien D.^a Cathalina de Sandoval y Mendoza 8.^a Duquesa del Ynfantado havia nombrado por Armero maior de la Armería que tenia en dha ciudad; de las Alajas, armas y otras cosas que en ella avia», A. H. N., Osuna, legajo 1878, exp. n.º 2, 13.

18 Los dos paisajes estaban en 1679 en el «Retrete», y se describen así: «otro quadro a modo de país del Apocalise del Señor San Juan ebanjelista de dos baras de largo sin marco», y «otro quadro del mismo tamaño a forma de país de la magdalena con un libro a los pies y una cruz junto a el». El retrato del Cardenal Mendoza se hallaba en el oratorio alto, y se le describe: «otro quadro sobre tabla antiguo que se dize ser el retrato del Cardenal Don Pedro Gonçalez de Mendoza». Podemos suponer que estos tres cuadros se llevaran a Madrid.

19 Por su tamaño y por guardar la serie de los doce Emperadores romanos, que el V duque compró en 1580. La sospecha de HERRERA CASADO: *art. cit.*, p. 375, está muy bien fundamentada.

algunas del piso noble dotadas de los mejores artesonados mudéjares. Muchas de estas salas se pueden identificar con cierta facilidad.

— Desde el punto de vista temático encontramos la siguiente clasificación y número de cuadros por grupo iconográfico, que prácticamente coincide con el correspondiente porcentaje:

- 23 retratos femeninos sin identificar, más 3 identificados²⁰.
- 23 retratos masculinos sin identificar, más 1 identificado²¹.
- 16 personajes históricos²².
- 11 asuntos religiosos²³.
- 9 paisajes²⁴.
- 7 asuntos mitológicos²⁵.
- 4 retratos de cardenales²⁶.
- 3 árboles genealógicos²⁷.
- 1 retrato de papa.
- 1 bodegón²⁸.

— En la relación existente entre los conjuntos temáticos y la sala que los albergaba podemos aventurar, si bien advirtiendo que nos movemos en el terreno de la conjetura y que los cuadros debieron moverse y cambiarse para la subasta citada de 1649 y, los que regresaron a Guadalajara, muchos no se colocaron de nuevo en su sitio primitivo, algunas consideraciones: si aceptamos la identificación de la llamada en el inventario «sala grande» con la desaparecida «sala de Escipión», se observa que se guardaba en ella una aceptable coherencia temática entre los frescos de la bóveda con escenas de la vida y hazañas de este general romano y los cuadros de mitología y la serie de los «12 emperadores romanos» que antes dijimos había adquirido el quinto duque en 1580. En este caso las pinturas muebles acompañaban y completaban adecuadamente el programa simbólico del techo de la sala. Respecto a la llamada «sala del Mediodía», que podemos identificar con la supuesta «sala del Día» de Herrera, se aprecia por el inventario de 1679 que estaba prácticamente convertida en una galería de retratos, si bien entre ellos se mezclaban los de caballeros y señoras de la familia de los Mendoza, con nobles de otras casas y aún personajes históricos y eclesiásticos. Una mayor disparidad e incoherencia encontramos sin embargo en la sala mejor identificada de todo el conjunto, en el piso bajo, la de Don Zuria, en la que Herrera Casado ve de una forma un poco atrevida y a partir del mítico personaje Fortún López (el infante Don Zuria) la exaltación máxima del linaje de los Mendoza, en los apreciables frescos atribuidos a Rómulo Cincinato. Sin embargo allí se acogían en 1679 tres de los cuadros religiosos más complejos²⁹, dos paisajes de largo formato colocados encima de las alcobas de la sala, y catorce retratos de variada significación³⁰. Tampoco encontramos unidad temática en las otras salas inventariadas, fuera de que en ellas son los retratos familiares los elementos más abundantes. Pero no existe hilazón con los

20 Los de D.^a Francisca Pacheco, 2.^a condesa de Tendilla; Doña Catalina de Mendoza, condesa de Tendilla, y la Condesa de Benavente.

21 Un retrato del Conde de Benavente.

22 Incluimos la serie de los 12 Emperadores romanos, retrato del rey Enrique IV de Portugal, de una reina de Portugal, de Ana Bolena y de otra reina.

23 Virgen de Montserrat; Virgen del Jubileo de la Porciúncula; Virgen con San Gervasio y San Potasio; Visitación; retrato de un dominico; San Cristóbal; Ntra. Sra. con Niño; Santo Cristo; Oración en el Huerto; San Esteban, y dos Árboles de Jesé.

24 Paisaje de la plaza de Jerusalén; paisaje de unas galeras, paisaje «del palacio y jardín»; los citados «de San Juan Evangelista» y «de la Magdalena», y otros sin especificar, generalmente colocados sobre las ventanas y puertas.

25 Andrómeda, Venus y Amor; Prometeo; Cupido, y otros sin posible identificación.

26 Uno en la sala del Mediodía y dos en la de Don Zuria, sin identificar, más el citado del Cardenal Mendoza, en el Oratorio.

27 Un «árbol de la Casa de Mendoza» en la sala de Linajes, más otro «árbol de pintura de la Casa del Infantado» y un «árbol de la casa viejo y roto», ambos en otra sala alta.

28 Exactamente se describe como «Niño Jesús con dijes de la Pasión, papagayo y ramillettero», curiosa mezcla de carácter religioso.

29 La Virgen de Montserrat acompañada de niños con sobrepellices y dos monjes, la Virgen del Jubileo de la Porciúncula, y la Virgen con San Gervasio y San Potasio.

30 Seis retratos de caballeros de la Casa de Mendoza (?), tres de señoras de la Casa (?), dos cardenales, una reina, y los Condes de Benavente.

programas mitológicos de las bóvedas, de los que se han conservado las figuras de Cronos, Atalanta e Hipomenes y sabemos estaban las de los Dioses Olímpicos.

También queremos señalar el hecho de que, dado lo abigarrado de la decoración de grutescos de estas salas manieristas, estas pinturas muebles que recogen los inventarios debían de ir colgadas sobre las mismas pinturas parietales, en característica confusión. Nótese que el grutesco y los motivos ornamentales de finales del siglo XVI llegan hasta los zócalos de los muros.

Por último, en lo que respecta a las salas medievales y apenas alteradas por el quinto duque del cuarto alto, hemos de comentar, aparte de su situación de abandono y desnudez casi total, que aparte de la presencia de pinturas religiosas en el oratorio pequeño, sólo se conservaban en las otras salas, bajo los esplendentes artesonados de por sí cargados de iconografía, varios árboles genealógicos de la Casa de Mendoza, curiosa y significativamente acompañados de cuadros (se conservaban al menos dos) con el tema del Árbol de Jesé: dentro de la intención general y exagerada de cantar las glorias de la familia Mendoza, que por lo que estamos viendo era el programa clave de la simbología pictórica del conjunto, los duques del Infantado no reparaban en situar su ascendencia junto a la Casa de David, asociando su ejecutoria de hidalguía y la fuerza espiritual de su apellido nada menos que con los progenitores de la Virgen María. Aquí sí que encontramos estrecha relación con la decoración iconográfica de los artesonados de fines del siglo XV, tan lamentablemente desaparecidos: como se sabe³¹, fundamentalmente guardaban figuras de damas y caballeros asomados a ricos ventanales («sala de los linajes») y acompañados de los distintos escudos de armas de sus apellidos que sujetaban entre la floresta curiosos tenantes en figura de peludos humanos («sala de los salvajes»).

EL INVENTARIO DE PINTURAS DE 1708

Conservado en el mismo lugar que el anterior³² este «Ymbentario que se hizo en la ciudad de Guadalajara a 20 días del mes de diciembre de 1708... de las Alaxas de el Palacio... que se entregaron a Dn. Francisco de Belosillo Ynestrosa su Alcaide», también fue revisado unos años después cuando, en 1714, fue nombrado como nuevo Alcaide el caballero de Calatrava Don Francisco de Ortega. Respecto al anterior, con el que guarda semejante impericia artística y calidad de redacción y aún de descripción, nos ofrece las siguientes novedades:

—El total de cuadros inventariados se redujo aún en 17 cuadros, con un número de 88 pinturas, manifestando cómo el paso de apenas treinta años acentuó aún más la situación de abandono, desamparo o quizás saca de cuadros que a comienzos del siglo XVIII conocía el ya viejo caserón, otrora solar de los ricos y orgullosos Mendoza. Al mismo tiempo se aprecia cómo algunos cuadros aparecen en diferente sala respecto a 1679³³, no apreciándose nuevas pinturas salvo un retrato de San Felipe Neri situado en el oratorio del cuarto alto y un «paisaje con dos ermitaños» en la sala de la chimenea de jaspe que al menos no se llamó así en el inventario de referencia, pero que podría ser el señalado entonces como «paisaje estrecho de encima de una ventana»³⁴.

—La clasificación temática se ofrece de la siguiente manera:

- 21 retratos femeninos sin identificar, más 1 identificado³⁵.
- 17 retratos masculinos sin identificar, más 1 identificado.
- 16 personajes históricos.
- 10 asuntos religiosos.

31 Vid. LAYNA SERRANO: *El palacio del Infantado...*, op. cit., y HERRERA CASADO: *El palacio del Infantado*, op. cit.

32 A. H. N., Osuna, legajo 1878, exp. n.º 2, 14.

33 P. e. la «mujer con el pecho descubierto» de 1679, ahora identificada como una «Sibila», pasó de «El cubierto» a la «primera sala» del piso bajo. En la Sala grande de este piso se colocaron ahora un «árbol de Jesé» y otro «árbol de Mendoza».

34 Junto con los dos paisajes eremíticos que ya faltaban en el reconocimiento de 1685 que antes comentábamos, este «paisaje con dos ermitaños» sería un resto de la numerosa serie formada por el Sexto Duque y subastada en 1649, que CHECA-MORÁN: *Op. cit.*, destacaban.

35 Perdidos dos de ellos, se conservaba aún el de Doña Catalina de Mendoza, condesa de Tendilla.

- 7 paisajes.
- 5 asuntos mitológicos.
- 3 retratos de cardenales.
- 1 retrato de papa.

CONCLUSIÓN

Con el presente análisis de dos sencillos inventarios de cuadros conservados en el palacio del Infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII, esperamos, a pesar de las dificultades emanadas de la parca documentación hallada, haber demostrado de forma patente la situación de decadencia y decrepitud que dicha colección alcanzó para las fechas en cuestión. La Casa del Infantado, unida para entonces a las de Pastrana y Lerma, dedicaba ya sus mayores atenciones a adornar con pinturas de calidad sus palacios o palacio principal de la Villa y Corte, abandonando casi por completo sus mansiones provincianas y en concreto el gran caserón de Guadalajara. Pero con ello se dejaba atrás todo un espíritu artístico y cultural, humanístico, y una forma de entender el papel y destino de una familia coronada por el mérito de sus componentes: se puede afirmar que las colecciones pictóricas formadas con el Renacimiento y el Manierismo, como ésta del Infantado de Guadalajara, tenían un sentido simbólico trascendente y estaban asociadas y encarnadas en el marco arquitectónico que las acogía; en los palacios de Madrid, las galerías de pintura de los siglos barrocos carecían ya de una tal significación.

PATRONOS ARTÍSTICOS EN EL BARROCO DE CANTABRIA: UNA PROPUESTA PARA SU CLASIFICACIÓN

Julio J. Polo Sánchez

Universidad de Cantabria

El profesor Martín González ha propuesto recientemente una clasificación de la clientela artística española del siglo XVII basada, en primer lugar, en el criterio de la pertenencia de los promotores de obras a órganos corporativos o de su actuación personal como individuos independientes de ellos¹. Es este último apartado sobre el que nos centraremos para tratar algunos aspectos básicos del desarrollo artístico en la Cantabria de los siglos XVII y XVIII.

La historiografía cántabra, parca en estudios artísticos, ha sido, sin embargo, muy fecunda a la hora de emprender estudios genealógicos, heráldicos y biográficos de aquellos linajes y personajes de relevancia que vieron la luz en los valles norteños de las antiguamente denominadas «Montañas de Burgos»². A menudo en ellos, a la vez que se pone el acento sobre la actividad profesional de las personalidades retratadas, se deslizan datos concretos de su participación en la promoción, adquisición o donación de obras artísticas. No es nuestro objetivo en este momento recoger la totalidad de tales aportaciones, sino más bien proponer un cuadro comprensible y organizado para su estudio, a la vez que proporcionar las claves socio-económicas y culturales sobre las que se asienta esta especial modalidad de patronazgo artístico.

En Cantabria, durante las dos últimas centurias de la Edad Moderna, la incidencia de las clases sociales privilegiadas en la promoción de obras artísticas adquirió una relevancia no conocida hasta entonces y que, a nuestro modo de ver, reconoce varias causas: en primer lugar, la relativa superación de lo que ha dado en denominarse «la crisis del siglo XVI»³ favoreció especialmente a ciertos grupos familiares que supieron concentrar en sus manos la riqueza agropecuaria de la zona, aumentando su patrimonio a través de la reconocida fórmula de los censos «al quitar», con ello se produjo una clase social de terratenientes y renteros que a menudo justificarán sus ingresos ante el resto de la población con lo que denominaremos obras sociales (donación de escuelas, obras pías, cofradías, ermitas y monasterios).

Por otro lado, la lejanía en estos momentos de los centros de decisión políticos, económicos y religiosos desplazó a los principales herederos de la nobleza blasonada y a los familiares de las altas jerarquías eclesiásticas hacia aquellos lugares donde su promoción socio-profesional fuera más viable, o donde les fuera más sencillo conseguir los ansiados hábitos caballerescos, títulos nobiliarios, dignidades eclesiásticas o grados académicos (Valladolid, Madrid, Burgos, Zaragoza, Logroño, Salamanca, Alcalá,...). A su regreso al solar nativo dejarán patente haber conseguido el éxito, e intentarán perpetuar la fama conseguida entre sus convecinos.

1 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, pp. 109-111.

2 Para un acercamiento a estos temas son indispensables las obras de ESCAGEDO SALMÓN, M.: *Cien montañeses ilustres*. Torrelavega, 1917; *Crónica de la Provincia de Santander*. Santander, 1919. *Índice de montañeses ilustres de la Provincia de Santander*. Cádiz, 1924; y *Los Solares Montañeses*. *Viejos linajes de la provincia de Santander (antes Montañas de Burgos)*. 8 vols. Santoña, 1925-26-27 y Torrelavega, 1930-31-32-33-34. Asimismo las publicaciones de GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Escudos de Cantabria*. V. vols. Vitoria, 1969-72-80-81-83; y *Santillana de Mar a través de su heráldica*. Santillana del Mar, 1983; la obra de ASUA Y CAMPOS, M.: *Hijos ilustres de Cantabria que vistieron hábitos religiosos*. Madrid, 1945; así como numerosos artículos de las revistas: *Revista de Santander* (1930-33), y *Altamira* (1939-1988); y los repertorios titulados de forma genérica *Aportaciones a la Historia Económica de La Montaña*. Santander, 1957, y *Santander y el Nuevo Mundo*, Santander, 1977.

3 AA.VV. *Cantabria a través de su historia. La Crisis del Siglo XVI*. Santander, 1979.

Por último, otros, muchos, y en especial los miembros de linajes menos acaudalados o los denominados segundones, verán en la empresa americana el sistema más rápido de ascensión, bien a través del comercio, del ejército o de la iglesia. A menudo, aquellos que consiguen el éxito en sus empresas arrastran tras de sí a parientes y paisanos. En la mayor parte de los casos, la lejanía por un lado y el temor de perder sus haciendas por otro imposibilitarán el siempre anhelado regreso; frente a tal contingencia perpetuarán su memoria tanto en sus lugares de residencia como en sus valles de origen engrandeciendo sus casas, fundando obras piadosas o ennoblecendo con obras artísticas las capillas, ermitas y parroquias de su devoción. En cierta manera cabría preguntarse si tal actitud piadosa no encubre en ocasiones la finalidad última de redención frente al pecado imperdonable en la época de haber adquirido la riqueza a través del trabajo.

Creemos necesario en este momento recordar que tanto los censos de población practicados durante la Edad Moderna, como sus consecuentes padrones de distinción de estados, definen claramente que la mayor parte de la población montañesa gozaba de la condición hidalga; realidad que, como indica J. L. Casado Soto, «acarrea una serie de privilegios nada desdeñables»⁴. Pero tal circunstancia no debe ocultarnos otras evidencias de semejanza importancia: la pobreza del agro cántabro y la disminuida capacidad económica de sus puertos en relación a etapas históricas precedentes. Esta situación estructural avocó a la mayor parte de los pobladores de la región a mantener una economía de subsistencia en la que la acumulación de capitales sólo se produjo de manera esporádica y, por tanto, la repercusión de éstos en el campo artístico fue desigual. Como la literatura del momento refleja, el montañés del XVII —e incluso el de la primera mitad del XVIII— se debate entre el irreconciliable dilema pobreza-hidalguía, resuelto por algunos en el cultivo de actividades económicas tan lucrativas como poco acordes con su pretendida categoría social.

Así pues, para la Cantabria de los siglos XVII y XVIII distinguiremos varios tipos de promotores individuales de obras artísticas, a la vez que diversos grados y modelos de patrocinio. En primer lugar, resulta obvia la diferenciación entre promoción de obras artísticas civiles y religiosas, aunque dentro de estas últimas las de carácter funerario adquieren, a pesar del marco físico en que se encuadran, un significado más cercano a las primeras que aquéllas que se definen desde un punto de vista dogmático o meramente devocional.

Respecto a los grados de promoción de obras entran en juego múltiples factores: en primer lugar la riqueza adquirida por el patrocinador, pero también su formación —cultural o piadosa—, su dedicación profesional a la administración, al comercio, al ejército o a la iglesia; las necesidades materiales y de aculturación de las comarcas, valles o lugares concretos a los que se destinan las obras artísticas; el arraigo mayor o menor del linaje del promotor en el lugar para el que va destinada la obra y, paralelamente, el de las familias o grupos rivales; la disposición de familiares o herederos ante la obra promovida, y su interés por desarrollarla y mantenerla...

Por último, los promotores pueden demostrar actitudes diferentes frente a la «utilidad» de la obra artística, en función de su estado laico o seglar, de su categoría socio-profesional, e incluso de su sexo.

En la mayor parte de las ocasiones en Cantabria los tipos enunciados se superponen entre sí, de ahí que únicamente a través de la ejemplificación de casos concretos pueda clarificarse el esquema de estudio que proponemos pues, parafraseando a la profesora Rodríguez Vicente, la patria chica siempre estuvo presente en las últimas voluntades del emigrante montañés⁵.

En 1654 don Rodrigo Gómez de Rozas, personaje nacido en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) en 1591, pero de origen cántabro, estando en el cénit de su carrera administrativa —que le había llevado a detentar el cargo de caballero de la reina y de regidor perpetuo de Madrid—, después de conseguir el hábito de Santiago y una vez alcanzada una posición económica de privilegio, encarga la construcción de nueva planta de una iglesia parroquial para el concejo de la Revilla de Soba, obra que proyecta el arquitecto Pedro de Avajas y ejecutan, entre otros, los maestros Juan del Pontón, Francisco de Cueto y Juan Martínez de Valle⁶. El edificio puede ser considerado como el más claro exponente en Cantabria de las soluciones vallisoletanas emanadas del estilo de

4 CASADO SOTO, J. L.: *Historia General de Cantabria*. T.V. Siglos XVI y XVII, Santander, 1986.

5 RODRÍGUEZ VICENTE, M. E.: «La patria chica presente en las últimas voluntades del emigrante montañés a América» (en *Santander y el Nuevo Mundo*) Santander, 1979, pp. 280-292.

6 POLO SÁNCHEZ, J. J.: «La edificación de la iglesia parroquial de La Revilla de Soba: un ejemplo de mecenazgo laico en Cantabria» (en prensa). Véase además GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Escudos de Cantabria*. T.V., Santander, 1983, pp. 32-34; y AA.VV.: *La escultura funeraria en La Montaña*, Santander, 1934, pp. 165-168.

Diego y Francisco de Praves; su unidad y regularidad no encuentran parangón en toda la región, y tales cualidades son sólo explicables desde la preocupación demostrada por el mecenas, quien, a la vez que dotó a todos los barrios del concejo de un edificio digno y equidistante, se aseguró un marco perfecto para su enterramiento.

Pero la labor de promoción de Don Rodrigo no paró ahí, sino que además adornó el interior con su bulto funerario, retablos, una faja epigráfica que recorre todo el perímetro interno en la que se da cumplida cuenta de sus merecimientos, y hasta un total de trece labras heráldicas de su linaje. Estamos pues, ante un edificio que si bien palió las carencias de una amplia comunidad rural ha cumplido durante siglos la finalidad primordial para la que fue levantado: servir de permanente recuerdo de la personalidad del fundador.

Asimismo, dotó a la parroquia de una casa rectoral de buena fábrica de sillería destinada a albergar la primera escuela del Valle de Soba y las estancias de los cinco capellanes, de los que dos habrían de pertenecer a su familia, e incluso uno de ellos serviría en la ermita del barrio de Tonllar que el propio Don Rodrigo mandó edificar por aquel entonces frente a su casa solariega⁷.

Un ejemplo de equiparable importancia artística, pero definidor del talante distinto de su promotor, es el de la iglesia parroquial de la de Cigüenza. Fue mandada construir en 1745 por don Juan Antonio de Tagle Bracho, caballero de Calatrava, primer conde de Casa Tagle de Trasierra, que llegó a ejercer el cargo de Prior del Consulado de Lima. Aunque de familia de rancio abolengo en Cantabria, Don Juan Antonio de Tagle consiguió su fortuna primero como soldado y posteriormente como comerciante, aunque en más de una ocasión se vio al borde de la ruina, como nos narra Fr. Patricio María Guérin⁸. El amplio epistolario que del Conde se ha conservado denota un espíritu menos preocupado por la perduración de su memoria que por el beneficio que la obra habría de acarrear a sus convecinos, como denota el hecho de que conscientemente el patrono, incluso antes de finalizarse el edificio, ya había desistido de la posibilidad de llegar a reposar en él, y, sin embargo, siguió enviando desde Lima fuertes sumas de dinero para su conclusión.

Un tercer ejemplo que pudiera atraer nuestra atención es el del arzobispo de Zaragoza don Tomás de Crespo Agüero. Nacido en la localidad trasmerana de Rucandio en 1688, su extracción social humilde no le impidió escalar hasta las cotas más elevadas de la jerarquía eclesiástica. Su vía de promoción fue la del estudio, que le llevó a regentar la cátedra de Santo Tomás en Alcalá, una canongía lectoral en Cádiz y otra en Sevilla, hasta que Felipe V en 1720 le nombrase obispo de Ceuta, pasando en 1726 a ocupar la sede arzobispal de Zaragoza. Sus costumbres ascéticas contrastan con lo numeroso de sus fundaciones, tanto en la capital aragonesa como en su lugar de origen, donde edificó la actual parroquial, obra plenamente barroca de planta octogonal, que ornamentó con todo tipo de alhajas y retablos antes de su muerte en 1742⁹.

Los tres edificios comentados, en contraste con sus promotores, presentan un punto en común: pueden ser considerados como los modelos a la vez menos habituales de la arquitectura barroca de Cantabria y sin embargo de los más ajustados al gusto imperante en su momento de construcción, hecho inhabitual en estos parajes, donde pervivencias de los períodos estilísticos precedentes suelen conjugarse con los postulados estéticos de cada momento.

7 A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3477. Ante Juan Martínez del Valle. (En general este legajo recoge las obras más importantes sufragadas por D. Rodrigo Gómez de Rozas).

8 GUERIN, Fr. M. P.: «La iglesia de Cigüenza y los Tagle-Bracho». *Altamira* (1962) 1-3, pp. 1-154.

9 ASUA Y CAMPOS, M.: *Op. Cit.*, pp. 124-131.

EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DE DON RODRIGO CALDERÓN

J. J. Martín González

Universidad de Valladolid

El proceso y muerte de Don Rodrigo Calderón tiene en sí mismo un interés histórico tan señalado, que la atención se ha centrado en las circunstancias casi novelescas como se desarrollaron. Pero Don Rodrigo reúne unas condiciones excelentes para acometer un estudio acerca del cual fue el programa artístico que concibió. Formó parte del engranaje del Duque de Lerma, secundando su política, lo que le obligó a ejercer el patronazgo del arte como elemento imprescindible de la buena imagen del gobernante¹.

Su nacimiento en Amberes hacia 1576 es hito fundamental en su periplo promocional del arte, como se demuestra en el viaje que realizó en 1612, que más que misión diplomática tiene todo el aspecto de triunfal empresa para formarse la aureola de mecenas.

Martí y Monsó apreció con clarividencia la importancia de la fundación del monasterio vallisoletano de Portaceli². Es la piedra angular de su patronazgo, con la ventaja de que se mantiene con toda su riqueza. Pero la documentación permite dirigir la mirada a la totalidad del patrimonio artístico que reuniera.

Alcanzar la posesión de bienes artísticos a todo precio fue objetivo prioritario de Don Rodrigo Calderón. La moralidad quedó a un lado y el cohecho fue llevado a las últimas consecuencias. Pero en todo momento supo el Duque de Lerma de las artes que se valía su segundón, que eran las mismas que él practicaba. La diferencia entre los dos era la cota de poder y su equivalente brillo artístico. Por esa razón de la documentación del proceso se han extraído los datos más notables de este trabajo.

Poseyó palacios en Valladolid, Lerma y Madrid, los tres centros políticos en que se movió el señor a quien servía. La estancia de la Corte en Valladolid le empujó a tener residencia propia. Compró la Casa de las Aldabas, y no fue ajeno a ello el que hubiera nacido en la misma el rey Enrique IV en 1425. Tuvo que acometer grandes reformas, ya que la morada era de pergeño goticista. Lo más notable que poseía la casa era un gran salón alargado, cubierto con artesonado. Los zócalos eran de azulejería de tipo talaverano, pero de fabricación local. Y los marcos de las puertas estaban hechos de mármol traído de Génova. Numerosas pinturas había en el palacio al tiempo de la confiscación. Que era edificio valioso, lo dice el precio en que se tasó: 50.000 ducados.

El Duque de Lerma había concebido la villa de Lerma como lugar residencial, pero como medio de propaganda de su poder. Allí quiso reunir a los políticos que le ayudaban en el gobierno. Era un centro político del válido. La Plaza Ducal constituía el lugar para las fiestas. En 1605 Don Rodrigo Calderón se levantaba su palacio, justo enfrente del de su amo.

En Madrid el palacio de Don Rodrigo estaba en la calle de Doña María de Aragón, hoy de San Bernardo. Para edificarlo, el cohecho le facilitó ladrillos y azulejos. Aquí guardaba Don Rodrigo sus tesoros. Ya

1 Esta comunicación anticipa el contenido esencial de la investigación realizada por el autor, en el Archivo General de Simancas, Biblioteca Nacional, Archivo Universitario y de Protocolos de Valladolid, Biblioteca del Palacio de Santa Cruz de esta ciudad, Archivo de Protocolos de Madrid, etc.

2 MARTÍ y MONSÓ, José: «Los Calderones y el Monasterio de Nuestra Señora de Portaceli», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Tomo III, 1908; tomo IV, 1909-1910.

procesado, las joyas fueron sigilosamente sacadas y empareadas en Valladolid y Benavente para escapar a la requisa, cosa que no se evitó. Gustó la casa a Felipe IV, al extremo de que en la almoneda las mandara tomar, para cederlas a la Inquisición. Otra casa poseía en la cercana calle de la Palma, donde estaba el pozo para guardar la nieve. Y aún acrecentó sus propiedades con las «casas principales» que le regaló la Marquesa del Valle, en que morara el Nuncio de Su Santidad.

Deben añadirse la Huerta de Río de Olmos, el señorío de La Oliva (Cáceres) y el de Siete Iglesias, localidad próxima a Medina del Campo. Don Rodrigo Calderón fue Conde de la Oliva y Marqués de Siete Iglesias.

Muy notables fueron sus fundaciones religiosas. En Madrid acometió la fundación de la capilla de Santa Teresa de Jesús, en el convento del Carmen Descalzo. Se atraía de esta suerte el favor de la influyente orden, en el auge del culto a Santa Teresa. La Marquesa del Valle le transmitió el patronato del convento de la Merced, en Madrid. Fundó el Marqués de Siete Iglesias una ermita en el «Desierto» de Las Batuecas y otra junto a la villa de Pastrana.

Supera a todo la fundación del monasterio de Portaceli. Va tras el señuelo del Duque de Lerma. Éste había querido emular la capilla mayor del monasterio de El Escorial, con unos sepulcros de bronce y mármol. Don Rodrigo quiso competir con el Duque, haciendo la réplica a la iglesia de San Pablo, del patronato de éste. Por eso deseó para Portaceli también la orden de Santo Domingo. Y además contó con una ventaja: no tenía que borrar escudos y podía sacar de cimientos el edificio. Se debe éste a Diego de Praves. Consta de iglesia, claustro, sala capitular y una gran huerta, que dispone incluso de una gran fuente para surtirse del agua de Argales. Descuella el refectorio, revestido de azulejería, con los escudos del Marqués de Siete Iglesias.

Era patrón único y se reservó la iglesia para enterramiento familiar. La Casa de las Aldabas linda por el costado norte. El palacio está comunicado con la iglesia por medio de tres tribunas y puertas, que permitían a los señores el acceso directo. Los escudos del Marqués están en la fachada, el retablo, los sepulcros y diversas partes de la clausura, como el refectorio.

Todo lo costeó Don Rodrigo: el edificio y las numerosas obras de arte. Y dotó al monasterio con 3.600 ducados de renta al año.

La obra de mármol que hay en la iglesia siempre ha llamado la atención. El mármol revela la suma aspiración del patrono. Es el material de los reyes y de los grandes nobles. Los sepulcros, la arquitectura y escultura del retablo mayor fueron regalados al Marqués de Siete Iglesias por Don Carlos Doria, Duque de Tursi. Consta su envío desde Génova. Las remesas fueron despachadas a Cartagena y Barcelona y poseemos los pagos efectuados a los consignatarios y carreteros. El primer envío se efectuó en 1611, durando la operación hasta 1618. Incluso el Duque de Tursi hizo venir a Valladolid al marmolista milanés Andrea Rapa, quien se encargó de terminar de labrar las piezas y de ajustarlas. Aunque no se menciona al escultor y a reserva el estudio estilístico que seguirá, se puede invocar como autor a Taddeo Carlone, quien por estos mismos años está trabajando en Génova al servicio de los Doria³. Las cuatro estatuas funerarias, de Don Rodrigo Calderón, de Don Francisco Calderón, su padre, y de las esposas de ambos, son máximos puntales de este género en España. La traza del retablo se hizo en Valladolid de conformidad con un tipo clasicista que entonces priva. En la primera etapa de la fabricación de los retablos intervino el ensamblador vallisoletano Juan de Muniategui⁴, pero desaparecido en 1612 todo fue llevado a término bajo la dirección de Andrea Rapa. Las piezas venían labradas de Italia; consta el envío desde Génova de las cuatro grandes columnas del retablo mayor.

El conjunto pictórico del retablo mayor y los colaterales entraba en un lote de doce pinturas entregadas «por un señor de título que sirve a Su Majestad en una embajada». Se trata de las pinturas efectuadas por Horazio Borgianni⁵. La fecha término para su ejecución es dicho año de 1611, pero es de creer que el generoso donante las encargaría personalmente para obsequiar al Marqués y con este destino expreso. Claramente se aprecia que el gran lienzo de la Asunción estaba destinado al retablo de mármoles, cuya obra comienza en 1611. Debe suponerse un margen al menos de un año o dos como período desde que se tomaron las medidas y se efectuó el encargo al pintor y al escultor.

Don Rodrigo fue entregando al convento de Portaceli ornamentos de altar, pinturas, joyas, alfombras,

3 LUIGI, Alfonso: «I Carlone a Genova», *Le Berio*, 1977, pp. 43-94.

4 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1958, p. 274.

5 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 46 y 240.

guadamecés y otros objetos, de los cuales se hizo formal entrega a la Comunidad según escritura de 3 de mayo de 1616⁶. Pero aparte de lo que el Marqués entregó, convenció a diversos señores para que regalaran obras de arte, bajo el señuelo de que el convento sabría a quien tenía que agradecer el donativo a efecto de las oraciones en su memoria.

Con objeto de halagar al monarca por haber decretado la expulsión de los moriscos, logró que un noble mandara hacer para él una serie de siete lienzos, de esta temática, con la ciudad de Valencia en uno de ellos, como escenario donde se concentró la operación. Se concibió como programa de la «galería del héroe», pues figuraban además dieciséis retratos de los personajes que habían intervenido en sofocar la revuelta y en llevar a término la expulsión. Esta serie lució en la morada madrileña de Don Rodrigo Calderón. Aunque no sabemos adónde fue a parar después de la almoneda, teniendo presente la temática hay que pensar que quedaría en la Corte y que por tanto ha podido ser motivación para el concurso del cuadro de «La expulsión de los moriscos», que ganó Diego Velázquez.

Don Rodrigo Calderón tuvo que conocer a Rubens durante la estancia de éste en Valladolid en 1603. Lo que Rubens hiciera para el Duque de Lerma tuvo que fomentar el deseo de poseer obra de dicho maestro. Ya se sabe que el ayuntamiento de Amberes le regaló el lienzo de Rubens de «La adoración de los Reyes» durante su visita a la ciudad en 1612. En los cargos contra Don Rodrigo se justifica el obsequio diciendo que fue para tener grato al Marqués y «les ayudase en las pretensiones que la dicha ciudad tenía con Su Majestad». El lienzo estaba tasado en 46.200 reales. Pero aunque era un regalo, Don Rodrigo reponía que le había costado «1.000 felipes de a diez reales», y además había obsequiado a la iglesia donde fue bautizado con una sillería de coro.

También sabíamos que Don Rodrigo Calderón había poseído un Apostolado y un Salvador de Rubens. Consta que el conjunto lo recibió Don Rodrigo en 1614, afirmándose que era obra «de mucha estima y valor por ser hechos de mano de un gran pintor llamado Rubens».

Estando en Flandes encargó el Marqués una serie de cuarenta cuadros de la historia de los Siete Infantes de Lara. El pintor escogido era Otto Venius, uno de los maestros de Rubens. Eran lienzos de gran tamaño, por lo que sorprende que se hicieran sólo por la cantidad de 20.000 reales. La serie fue realizada y tuvo que poseer un notable interés, dado que Felipe IV la adquirió en la almoneda. No hay duda de que las series históricas tuvieron en el programa del arte de Corte un lugar preferente.

En el convento de Portaceli hay un cuadro de «Santo Domingo in Soriano», firmado por Pieter Van Avont, que habrá sido donado por Don Rodrigo a la comunidad⁷.

Sabemos que poseyó pinturas flamencas pintadas en tabla. Dos eran de género, pues se describen así: «otras dos de hombres viejos, uno contando dinero y otro que escribía con antoxos». Otra tabla era de la historia de Susana, presumiblemente de la escena en que la contemplan los viejos. Poseyó «una pintura de una Venus, toda entera, desnuda».

También de Flandes procedía su tapicería. El Conde Ostrat le regaló durante la estancia en Flandes cuatro piezas de tapicería «antigua» que tenía en su capilla. También se le obsequió con una tapicería de diez paños para forrar una habitación, provista además con ocho antepuertas y tres pilares. Tenía que ser para tapizar una serie de habitaciones seguidas, pues es denominada «tapicería de las Galerías», lo que ofrece una nueva imagen del ambiente palacial de la morada de Don Rodrigo, orientada hacia un dispositivo doméstico con piezas en enfilada. Otro regalo de Flandes fue una tapicería de doce paños, de la historia de Hércules.

El Marqués y la Marquesa llegaron a reunir cuantiosa colección de joyas de todo tipo. Sorprende el elevado número de diamantes que enriquecían a algunas joyas. La marquesa tenía «un apretador en forma de corona», con 304 diamantes, que estaba valorado en 17.888 reales. Es incontable la cantidad de anillos y sortijas. En la requisa se registra una cubertería de oro: seis platos grandes, seis pequeños, doce cucharas, doce tenedores, saleros y otros recipientes, todo de oro.

Abundan los bufetes y mesas, con frecuencia de piedras duras. Pieza reina era una mesa que fue regalada a Don Rodrigo por un eclesiástico de Roma. Era una mesa de jaspe de diversos colores, con piezas esculpidas.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. Conventos y Seminarios*. Tomo XIV, segunda parte. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, Valladolid, 1987, pp. 167-186.

7 VALDIVIESO, Enrique: «Dos pinturas inéditas de Pieter Van Avont», *BSAA*, 1972, p. 530.

Estaba valorada en 12.000 ducados. También destacaban los objetos de cristal, de todo tipo. Llamaba la atención «un arca de cristal y ébano... que tiene doce columnas de cristal con sus basas y capiteles de oro y ocho garras de cristal donde carga la dicha arca». Se tasó en 43.020 reales.

No podían faltar los objetos de procedencia americana y asiática. Consta el regalo en lingotes de plata de origen americano, pero aquí interesan los objetos. Del Cuzco le enviaron «un mazo de martinetes de mucho precio». En su colección se mencionan «dos biombos y dos escribanías del Japón, y una cama entera de raso de la China». De la India le llegaron dos alfombras finas.

El patrimonio artístico del Marqués de Siete Iglesias estaba basado en la calidad. Tenía junto a sí dos modelos que seguir: Felipe III y el Duque de Lerma. Por más próximo, su ideal se acercaba al de su amo. Fue junto a éste una estrella brillante, aunque pequeña. El Duque se mostraba satisfecho al advertir el gusto de su satélite. Lo contrario no le habría gustado; era preciso vestir el cargo.

Portaceli era para el Marqués de Siete Iglesias el ansiado pararrayos; no detuvo el que le abatió, pero sirvió para alcanzar perennidad. Como no podía por menos, Italia (Génova) dio el mármol y la forma a las figuras de la familia, que esperan un juicio más benévolo que el que tuvo el Marqués. De Roma vino la gran pintura para la iglesia, con un tenebrismo puesto al día por Borgianni. La torrencial paleta de Rubens se derrama en el extraordinario lienzo de «La Adoración de los Reyes». Aunque no fuera más que por este lienzo, ya sería digno de alabanza el gusto de Don Rodrigo. Pero es mayor la cuenta de lo flamenco en pinturas y tapices. Diríase que esta predilección la llevaba desde su alba en Amberes.

Y no se olvide el olfato político: la serie de cuadros de la historia de la sublevación, vencimiento y expulsión de los moriscos. Todo un merecimiento ante un Felipe III escaso de éxitos. Había que festejar éste, hartó discutible para nosotros.

Don Rodrigo Calderón hizo del arte la ostentación que servía para enaltecer su talante. Era de verle en los banquetes, bien servido a la mesa, hombre de buen yantar, al punto de que Felipe III tiene que poner freno a su comida y a su bebida. Pero hasta en esto era flamenco, como nacido en Amberes.

VALDÉS LEAL, EL VIZCONDE DE CÁRDENAS Y LOS CÍRCULOS CULTERANOS CORDOBESES

Manuel Pérez Lozano

Universidad de Córdoba

Al aproximarse el tercer centenario de la muerte del pintor Juan de Valdés Leal, la oportunidad de contemplar gran parte de su obra excepcional será más que suficiente para reivindicar la calidad del más barroco de los pintores barrocos andaluces. No obstante el interés creciente por esta figura, muchos aspectos de su formación precisan aún ser desvelados. Estas páginas van en ese intento.

Sabemos que Valdés pasó su juventud entre Córdoba y Sevilla. Los primeros contratos conocidos así como su matrimonio, nos lo sitúan a los 25 años de edad en la ciudad de los califas. Kinkead aporta otros datos que permiten considerar su estancia en Córdoba aún antes de 1645. Quizá fue en esta ciudad donde consiguió el título de maestro pintor, que posteriormente se le exigió revalidara en Sevilla¹. Durante la epidemia de peste de mediados de la centuria, Valdés se ausentó; anduvo por Sevilla y pintó en Carmona entre 1652 y 1654, pero volvió a Córdoba donde mantenía una casa desde años antes. Y aquí, en 1655, recibió, uno de los encargos más importantes de su carrera, el que le consagrará como una figura de prestigio: el retablo mayor de la iglesia del Carmen en Puerta Nueva. Según los documentos, dicha obra fue contratada por Don Pedro Gómez de Cárdenas, noble caballero, veinticuatro perpetuo de la ciudad, comendador del Tesoro de la Orden de Calatrava y señor de Villanueva de Cárdenas. Adquirió la jurisdicción de esta villa por compra al rey en 1637; también había adquirido en 1633 el patronato perpetuo del Convento de Nuestra Señora de la Cabeza de carmelitas calzados en Puerta Nueva, al que pertenecía la iglesia; bajo el altar de dicho retablo mayor serían inhumados al morir Don Pedro y su segunda esposa, Dña. Inés de Armenta. Ambos disponían de gran fortuna y propiedades pues heredaron los mayorazgos de sus respectivas casas, incrementados por los bienes gananciales de sus matrimonios anteriores ya que los dos habían enviudado antes de volver a casarse. En 1656, cuando Valdés se hallaba pintando el retablo encargado, Don Pedro recibió del rey el flamante título de Vizconde de Cárdenas².

El retablo fue contratado en 1639 con el escultor Pedro Freile de Guevara previendo ya que sería marco para unas pinturas, quizás a realizar por mano de Cristóbal Vela a quien dona Inés encargara, años después, el retablo del Convento de la Merced. Vela, que era el pintor más activo en la Córdoba de su época, muere en 1654. Y entonces fue la oportunidad para nuestro hombre que propuso innovaciones al primer proyecto, pues las medidas estipuladas no concuerdan exactamente con las actuales, y pensamos que al contratarse las pinturas con Valdés, éste debió hacer correcciones al proyecto original presentando uno que resaltaba lo pictórico sobre el ensamblaje³. En 1655 pintaba Valdés los primeros cuadros del retablo: *La Virgen de los*

1 KINKEAD, D. T.: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. New York and London, 1978, p. 23. «Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro» en *Archivo Hispalense*, n.º 200, 1982, pp. 175 y 182-183.

2 Sobre la familia de Don Pedro Gómez de Cárdenas y esposa Inés de Armenta: véase MORALES PADILLA, Andrés de: *Historia de Córdoba*. Manuscrito de hacia 1662 en Bib. Municipal de Córdoba. 2.ª parte, vol. 4.º, fol. 288 r. y 481 v. y r. En 1656, el rey concedió a D. Pedro Gómez de Cárdenas el título de vizconde. Cfr. MÁRQUEZ DE CASTRO, T.: *Compendio histórico y genealógico de los títulos de Castilla y señoríos antiguos y modernos de la ciudad de Córdoba y su Reyno*. Ed. J. M. de Bernardo Ares. Córdoba, 1981, pp. 186-187.

3 Cfr. RAYA RAYA, M.ª Ángeles: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 266-267.



Valdés Leal: Retablo del Carmen Calzado de Córdoba (1655-1658).

Carmelitas, que lo corona y los dos extraordinarios de la predela: *Santa María Magdalena de Pazzi* y *Santa Inés en uno* y *Santa Apolonia* y la *beata Juana Scopeli*, en el otro, según la identificación de Valverde Madrid⁴. Es obvio el recurso a las santas carmelitas y a Santa Inés, por devoción de la homónima Dña. Inés de Armenta. La presencia de Santa Apolonia, abogada de los dolores de muelas, era ejemplo de un permanente deseo de alabar al Señor, pero quizás pudiera indicarnos algo de la patología de Don Pedro. Ya entrando en 1656 y antes

4 Cfr. *Catálogo de la Exposición Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 144-145.



Valdés Leal. Retrato de Vaca de Alfaro (1655-1656).



Portada del libro *Propugnaculum Eliae* (Roma, 1636).

de marchar a Sevilla concluye los lienzos para las calles laterales, de peor factura que retoques ostensibles han exagerado aún más. En disposiciones simétricas tenemos los de *San Acisclo* y *Santa Victoria*, patronos y mártires cordobeses, y los arcángeles *San Miguel* y *San Rafael* relacionados también con la protección de la ciudad, y en especial frente a la peste. El recuerdo de la última epidemia, de la más virulenta conocida, estaba próximo.

Sin duda el mejor trabajo fue el tema central del conjunto donde se representa la *Asunción de Elías arrebatado por un carro de fuego*. Esta obra de gran monumentalidad denota un importante giro en el estilo, no sólo en técnica y composición pictóricas, plenamente barrocas, sino también en su contenido eidético. Supone la madurez de Valdés Leal. Las puertas de Sevilla, el gran mercado del arte en la España del momento, se le abrirán ahora y los contratos abundarán de tal manera que los últimos lienzos que actualmente forman parte del retablo fueron traídos de la capital hispalense en 1658, no siendo su colocación acorde con la original.

En el gran cuadro central que hoy vemos, sin apenas haber sido restaurado, y conforme a una barroca composición zigzagueante se ha representado el momento culminante de la traslación de Elías, escena descrita en el capítulo segundo del libro *Segundo de los Reyes*. En un templo perteneciente a la Orden Carmelita el tema elegido se explica con facilidad: la orden consideraba y argumentaba largamente sus orígenes en la vida eremítica que Elías y sus discípulos llevaron en el monte Carmelo. En una época en que nuevas órdenes religiosas se encumbraban en la vida de la Iglesia, y otras reformadas remozaban su prestigio, los carmelitas calzados, de la antigua observancia, necesitaban hacer ostentación de su mayor antigüedad. Elías es un profeta especial y así se le pinta, investido de un gran poder. A Elías se le pretende asociar con la iconografía de los dioses paganos, como se muestra en el cuadro del mismo retablo *Elías y los sacerdotes de Baal*, pintado en 1658, donde lleva el haz de rayos en su mano, como si de Júpiter se tratara⁵; Elías es metafóricamente un *otro Zeus o Júpiter* capaz de controlar la furia de los elementos celestes. Fray Miguel Muñoz, carmelita cordobés en su obra *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae*, (Defensa de Elías y de la estirpe carmelítica)

5 KINKEAD: Valdés, pp. 86-87.



Foto I. «Asunción de Elías» de Valdés Leal en el Convento del Carmen de Córdoba.

impresa en Roma en 1636, defiende la hipótesis de que los griegos, conocedores de los hechos y milagrosa traslación del profeta, identificaron al Sol con éste (Helios=Elías), y así la representación mitológica del dios sol y su carro de caballos igneos, la tomaron los griegos de haberla oído referir a los hebreos, según cuentan el Crisóstomo y Sedulio; de igual modo —y según Muñoz— los griegos atribuyeron el dominio del rayo a su principal divinidad⁶. El carro triunfal en el que se dirige al cielo es muy llamativo por su intenso movimiento a lo Rubens, posee detalles que exceden la escueta descripción del libro *Segundo de los Reyes*. Cuatro son los ígneos caballos, aunque el texto no especifica número alguno, quizá inspirados dos de ellos en el grabado que

6 MUÑOZ, Miguel: *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae*. Roma, 1636, Liber III, cap. II, art. IV, p. 384.



Foto 2. «Asunción de Elías». Detalle del carro de fuego.

hiciera María Eugenia Beer para el libro de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta* (Madrid, 1643). Pero aún más sorprendente es ver cómo las ruedas del carro giran en sentido contrario a la dirección que marcan los équidos. El efecto sólo podía obedecer a dos causas: un error involuntario del pintor o la búsqueda de un significado. Lo primero, en un artista de la categoría de Valdés Leal, que además según el contrato debía



Portada del libro:
Exercicios de la gineta.
(Madrid, 1643).



Foto 3. «Elías y los sacerdotes de Baal» de Valdés Leal en el Convento del Carmen de Córdoba.

pájaro rojo ¿no será también parte de la mitología del poeta romano? En el libro XV de las *Metamorfosis*, a propósito de la muerte, se nos dice: «Hay un pájaro que se rehace y reengendra a sí mismo: los asirios lo llaman fénix», y continúa luego describiendo su ritual funerario y el renacer de un nuevo pájaro capaz de vivir otros cinco siglos⁹. Sebastián de Covarrubias Orozco en el *Tesoro de la lengua castellana* dice que esta ave apareció pronosticando la muerte y resurrección de Jesucristo. Pero además de símbolo de resurrección, muy adecuado para un retablo de capilla funeraria, en el lenguaje y literatura de la época, el término fénix se utilizaba para designar a personas exquisitas en fama y virtudes, lo que les daba el rango de inmortales. Por citar un ejemplo vale el de Lope de Vega: «fénix de los ingenios»¹⁰. El extraño pájaro, símbolo de resurrección y metáfora del hombre de fama, es de lógica que venga aplicado en este caso a Don Pedro Gómez de Cárdenas que es quien financia el retablo y quien será enterrado bajo el altar. Y para que quede clara la referencia a su persona, bajo el fénix, se pintó una mata de cardo común, perfectamente identificable, alusión al apellido Cárdenas cuya etimología viene de «cardo». Una cosa «cárdena» es la que tiene el color morado de la flor del cardo. Además, Valdés Leal «que era altivo, y sacudido con los presuntuosos»¹¹ no desaprovechó la ocasión y,

ceñirse a unos dibujos previos, es poco justificable. Lo segundo, nos hizo pensar que la escena podría corresponderse con la descripción del carro de Febo que hace Ovidio en el libro segundo (versos 67-75) de sus *Metamorfosis*, en donde el dios explica a su osado hijo Faetón los problemas que conlleva conducir tal carro, de cuatro indómitos caballos, y le explica: «que el cielo está animado de un perpetuo movimiento circular por el que arrastra a las altas constelaciones haciéndolas girar en veloz rotación. Mis esfuerzos se dirigen en sentido contrario y a mí no puede vencerme el impulso que vence a los demás, sino que mi movimiento es opuesto al raudo giro de los otros. Supón que te he dado el carro; ¿qué vas a hacer? ¿Vas a poder marchar contra la rotación de los polos sin que su veloz eje te lleve consigo?»⁷. He aquí la razón por la que las ruedas giran al contrario. El mentor del cuadro pretende hacer alarde de sabiduría clásica; con sentido de metáfora viene a identificarnos el carro bíblico con el de Febo, y en definitiva Elías es considerado un *Apolo bíblico* en tanto que viajero celeste. El despliegue del ingenio, esto es el *conceptismo*, carácter esencial de la literatura barroca, lleva a estas *coincidentia oppositorum*, recurriendo a procedimientos metafóricos destinados a reunir cosas que son conceptualmente distintas⁸. Pero como se ve, no son modos de expresión exclusivos de la literatura. También la pintura ha de comunicarse con un público semejante.

Las metáforas de base mitológica, tan al gusto del culteranismo, una forma de conceptismo de inspiración latina, se toman de diversas fuentes, pero la principal es la citada obra de Ovidio. Con esta perspectiva podemos intentar la explicación del resto del cuadro. El extraño

7 OVIDIO: *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona, 1983. Libro II, versos 67-75, p. 40.

8 Cfr. WARDROPPER, Bruce W.: «Temas y problemas del Barroco español» en RICO, F.: *Historia y crítica de la literatura española*, III, Barcelona, 1983, p. 16.

9 OVIDIO: *Op. cit.*, Libro XV, versos 391-407, p. 465.

10 COVARRUBIAS y OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la Lengua Castellana*. 2.ª parte, Madrid, 1673, fol. 7a. Existe una edición anterior, de 1611. *Diccionario de Autoridades*. Voz «PHENIX». Vol. III, edición facsímil, Madrid, 1984, pp. 250-251.

11 PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Ed. de Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 313.



Foto 4. «Asunción de Elías». Detalle del ave fénix.

de acuerdo con ideas cristianas. Es un mensaje propagandístico donde tanto la orden carmelita como la familia Cárdenas quedan exaltadas. Quizás pueda sorprender una interpretación de tal complejidad. A más de trescientos años de distancia se han perdido las claves culturales donde un mensaje así no extrañada sino que era completamente lógico. Lo mismo ocurre cuando nos acercamos a la literatura culta de este período. Pruébese a leer y a intentar comprender un poema de Góngora o de cualquier otro autor calificado de culterano. Será necesario familiarizarse con las piruetas del lenguaje: anfibologías, metáforas imposibles, mezclas de lo sagrado y lo profano en una sintaxis endiablada. «El culteranismo —citamos a Alexander Parker— es un ennoblecimiento intencionado del lenguaje poético por aproximación del español al latín en vocabulario y sintaxis, más allá de los límites permitidos en un estilo literario normal, y por el uso pródigo de figuras retóricas, especialmente la hipérbole. En ocasiones solemnes, como en discursos conmemorativos y en sermones, se daba al lenguaje de la prosa este tipo de ornamentación. (...) En tanto que este estilo tuvo una base social, no fue producto de una minoría particular, sino más bien una distinción de clase cultural, la toma de conciencia por parte de un grupo sofisticado de constituir una élite distinta del público literario común»¹⁵.

casi como hiciera Velázquez en *Las Meninas*, se puso a la altura de su noble comitente fijando su nombre en la filactería que sujeta el fénix con el pico, reivindicando así una alta consideración para el artista.

Si se está representando con los pájaros una metáfora familiar, también cabe suponer que el pájaro negro que asoma por el tronco desgajado pueda interpretarse según el mismo contexto. Las *Metamorfosis* de Ovidio nos hablan de la corneja, pájaro de similares características a la urraca¹². Cuenta como la bella Coronis suplicó ayuda a Minerva para evitar que el dios del mar la forzara, y la diosa la convirtió en corneja tomándola como su compañera. A propósito de la corneja, y siguiendo a los clásicos, en especial a Eliano, en *Los diálogos familiares de la agricultura Christiana* de fray Juan Pineda, hay alusiones a la corneja como símbolo de la casada fiel y amante de sus hijos, de la armonía matrimonial y de la viuda cristiana¹³. Sabemos que doña Inés de Armenta y su marido estaban aún vivos cuando se pintó el cuadro, de modo que dejando de lado el último significado podemos concluir que la urraca no es otra que la fiel esposa de Don Pedro Gómez de Cárdenas, metafóricamente por supuesto.

El significado del cuadro, estudiado más detalladamente en una reciente publicación¹⁴ se nos manifiesta a través de las figuras metafóricas procedentes de la obra ovidiana pero interpretadas

12 La urraca o picaza y la corneja eran confundidas habitualmente como un mismo pájaro. Véase la voz «HURRACA» en el *Diccionario de Autoridades*, tomo cuarto (vol. 2), Madrid, 1984, p. 194. Cfr. OVIDIO: *Op. cit.* Libro II, versos 542-595, pp. 59-60.

13 PINEDA, Fray Juan de: *Los diálogos familiares de la agricultura Christiana*, Salamanca, 1589, diálogo 20, 42-43. Ed. B. A. E. Tomo CLXIII, Madrid, 1963, pp. 383-384.

14 PÉREZ LOZANO, Manuel: «La Asunción de Elías» de Valdés Leal: un ejemplo de culteranismo pictórico en *Apotheca* n.º 6 (1986). Homenaje al Dr. Hernández Díaz, vol. 2.

15 PARKER, A. A.: «Introducción» en GÓNGORA, Luis: *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, 1984, pp. 27-28.

Quien ideó el programa iconográfico del cuadro analizado era un seguidor del culteranismo, cosa nada extraña en la ciudad donde nació y vivió su más característico representante, Don Luis de Góngora. Sabemos que los manuscritos del *Polifemo* y las *Soledades* llegaron a Madrid en 1613 llevados por un amigo del poeta, Don Pedro de Cárdenas y Angulo, abuelo paterno de nuestro Don Pedro Gómez de Cárdenas. Poeta, mecenas y gran jinete y aficionado a los toros, nacido en 1577 y muerto entre 1643 y 1645, este caballero de Santiago y Veinticuatro de Córdoba tuvo una intensa relación de amistad con Góngora; ambos asistían a una tertulia de eruditos en un jardín, quizá de su propiedad, al que concurrían otros escritores y poetas cordobeses. Don Luis de joven estuvo enamorado de una hermana suya. De Don Pedro se trata en la más antigua carta manuscrita que se conoce de Góngora. Cárdenas tenía la más importante colección de copias de los poemas gongorinos de donde fueron tomados para la edición de López de Vicuña. Góngora le dedicó varios sonetos y según algunos, Don Pedro de Cárdenas es el retratado con el pseudónimo de *Cardenio* en el *Quijote* de Cervantes, quien también debió conocerlo. Tuvo amistad con otros muchos poetas y estudiosos cordobeses, algunos gongorinos de segunda generación, como Don Antonio de Paredes, Don Pedro Díaz de Rivas, Don Enrique Vaca de Alfaro, Agustín Calderón y sus hermanos Don Juan de Cárdenas y Don Martín de Saavedra. Escribió abundante poesía, la *Vida y muerte de Francisco de Santa Anna, hermano mayor de los ermitaños de la Albayda*, (Córdoba, 1621) y las *Advertencias o preceptos del torear con rejón, lanza, espada e laculos* que vieron la luz en Madrid el año de 1651, editadas por don Gregorio de Tapia y Salcedo, autor de los referidos *Ejercicios de la ginetá*¹⁶.

En semejante ambiente debió educarse nuestro Don Pedro Gómez, su nieto y heredero, porque Don Diego de Cárdenas, su padre, murió bastante joven pues el Don Pedro segundo heredó directamente el mayorazgo del primero; por tanto la educación del vizconde de Cárdenas dependió en cierta medida de su abuelo. Sólo tenemos certeza de su relación contractual con Valdés Leal, pero es de suponer que mientras el pintor estuvo en Córdoba debió moverse también en estos ambientes culteranos. De ellos recibiría encargos, pues además del retablo del Carmen Calzado, por las mismas fechas pintó un retrato de Don Enrique Vaca de Alfaro, nieto del arriba mencionado y hermano del pintor Juan de Alfaro; era médico y también poeta gongorino¹⁷. Palomino nos refiere la calidad del retrato de Vaca de Alfaro: «(...) sumamente parecido, cuando estaba todavía de licenciado, con tal viveza que parece el mismo natural, y que promete las grandes prendas, de que se enriqueció su ingenio, con el ornato de todas buenas letras, sin olvidar la poesía, de la que fue siempre tan fecundo aquel delicioso suelo cordobés»¹⁷. Quizá sea Vaca la figura más destacable de la sementera parnasiana cordobesa en la segunda mitad del XVII. De su actividad poética, impregnada de un decadente culteranismo, se han conservado extensas rimas con los siguientes títulos: *Festejos del Pindo*, *Sonoros conceptos de Helicon*, *Suaves Rithmos del Castalio*, *Sagradas exercitaciones de la Musa Caliope*, *Poema Heróico y aclaración Poética, en que se describe la solemniísima, y magestuosa Fiesta, que se celebró en loor de la Purissima Concepción de María Sanctissima Madre de Dios Reyna de los Angeles*, (Córdoba, 1662); también es suya la *Lyra de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces aunque funestos ecos oye atento el Doctor Don Enrique Vaca de la Trágica Metamorphosis de Acteon*, y la escribe, (Córdoba, 1666). Y un *Poema Heroyco Y Descripcion Hystorica y Poética de las grandes Fiestas de Toros que la Nobilissima Ciudad de Córdoba, celebró el nueve de Septiembre de mil y seiscientos y sesenta y nueve. Y la dedica al Muy Ilustre Señor Don Martin de Angulo y Contreras, Cavallero del hábito de Calatraba, veintiquatro de Córdoba y Diputado desta Fiesta*, (Córdoba, 1669), siendo éste don Martín un pariente de Don Pedro Gómez de Cardenas. También tuvo Vaca de Alfaro muy buenas relaciones con los carmelitas calzados de Córdoba. Algunos miembros de esta orden elogian al poeta en los preliminares de la *Lyra de Melpómene* o en otra obra que escribió sobre la imagen de la Virgen de la Fuensanta. Es probable que vaca de Alfaro sirviera para poner en contacto a Valdés Leal con

16 Para D. Pedro de Cárdenas, Vaca de Alfaro y otros literatos del XVII cfr. ESCUDERO LÓPEZ, José Luis: *Córdoba en la literatura. Estudio Bio-bibliográfico (siglos XV al XVII)*. El Ms. de E. Vaca de Alfaro. Córdoba, 1988. Agradezco al Dr. Escudero el haber podido consultar su interesante obra aún nos disponible para el público. También cfr. ALONSO, Dámaso: «La carta autógrafa más antigua que conservamos de Góngora» en *Obras completas*, VI, Madrid, 1982, pp. 399-421. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, tomo 1, Madrid, 1921, pp. 107-108, 181-186, 672-680.

17 PALOMINO, Antonio: *Op. cit.*, p. 311. Sobre el cuadro cfr. KINKEAD: *Valdés*, pp. 350-351.

Don Pedro Gómez de Cardenas y los carmelitas, y quizá llegaran a ser amigos y participar de comunes aficiones intelectuales. Palomino nos dejó testimonio de su relación personal con Valdés cuando éste volvió a Córdoba en 1672 definiéndolo como «hombre verdaderamente erudito»¹⁸. Y es precisamente una muestra de su erudición lo que hemos pretendido mostrar aquí. Una obra como el cuadro de la *Asunción de Elías* no se podría explicar por la simple formación adquirida en el aprendizaje de un taller. Valdés Leal tuvo que estar en sintonía con grupos selectos de la élite cultural y pensamos que esos contactos se iniciaron cuando en las mitades del XVII el pintor estuvo en Córdoba.

18 PALOMINO: *Op. cit.*, p. 312.

ASPECTOS ARTÍSTICOS DE UN PATRONAZGO MADRILEÑO DEL SIGLO XVII. DON FERNANDO RUIZ DE CONTRERAS Y LA CAPILLA DE SANTO DOMINGO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS

María Fernanda Puerta Rosell

Universidad Complutense de Madrid

La figura de don Fernando Ruiz de Contreras aparece como uno de los más claros ejemplos de patronazgo que se realizaron en Madrid durante el siglo XVII. Destacado personaje de la sociedad madrileña, ostentó varios títulos y encomiendas, entre ellos, el de Consejero de Su Majestad, en los Consejos de Cámara y Real de Indias y su Secretario del Despacho Universal; al contraer segundas nupcias en 1654 con doña María Felipa de Fonseca, Marquésa de la Lapilla, adquiere el título de Marqués por el que se le conocería más adelante¹. Su elevada posición social, unida a un refinado gusto, le permitió reunir diversas colecciones de las que tenemos noticia por la tasación de bienes que se hizo al morir el Marqués en 1661. Contaba con una numerosa colección de pintura, libros, plata, joyas así como otros valiosos objetos (tapicerías, bufetes, relojes, escaparates para la plata...), sin embargo lo que hoy destacamos es su papel como patrono de la capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás de esta Villa.

Poseía don Fernando una casa de las denominadas «casa-jardín» que miraba a las calles del Gobernador, Alameda y Verónica, muy cercana al Prado de Atocha y posiblemente utilizada como lugar de recreo y otras principales situadas en la calle de Carretas, próximas al convento de Santo Tomás de la Orden de Predicadores, también conocido como Colegio de Atocha; esta proximidad al convento le llevo a don Fernando a fundar su patronato en tan cercano edificio, aprovechando además que se estaba edificando la iglesia nueva para dicho convento.

El edificio que ocupaba la iglesia y convento de Santo Tomás, contiguo al de la Cárcel de Corte (hoy Ministerio de Asuntos Exteriores) aparece ya en el plano de Texeira². La iglesia³ procedía del Legado que dejaron el licenciado Santo Domingo y su esposa doña Ana de Arteaga; en 1583 el confesor del Rey, Diego de Chaves, la convirtió en priorato de la Orden de Santo Domingo estableciéndose el convento de la Orden de Dominicos de Santo Tomás, el más importante de esta Orden en Madrid. En 1652 se provocó un incendio que obligó a edificar una nueva iglesia, inaugurada —según Díaz del Valle— en 1656 «con grande y espléndido aparato», si bien en 1658 todavía se realizaba alguna obra para la capilla de don Fernando. En 1875 un nuevo incendio destruyó este importante conjunto.

La fundación de un patronato llevaba consigo una serie de formalidades; la primera, consistía en la concesión de la fundación por parte de la comunidad religiosa, redactándose tres tratados acordados también por la comunidad y una vez aceptados se otorgaba la escritura con la definitiva constitución del patronato. La concesión del patronato de la capilla de Santo Domingo se otorgó a don Fernando Ruiz de Contreras el 28 de agosto de 1652, los tratados están fechados el 2, 3 y 12 de septiembre de ese mismo año, fecha esta última en la que también se firmó la escritura de constitución. Constaba de veintiún capítulos donde se recogían las

1 Marqués de SALTILLO, La capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás, Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid 54 (1946) 233-267.

2 En el plano de Texeira (1656) aparece indicado el Convento y Colegio de Santo Tomás de la Orden de Santo Domingo (XI).

3 TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975.

obligaciones y los derechos que a ambas partes competían, así como el precio que se había de pagar para mantener este patronazgo perpetuo. El convento venía obligado, al tiempo que se estaba construyendo la iglesia, a terminar a su costa la susodicha capilla que estaba situada al lado de la epístola y contaba con salidas a la calle de Atocha y al atrio de la iglesia; también correría con los gastos de la bóveda y con el de las posteriores reparaciones arquitectónicas a que hubiere lugar; no se permitiría al convento hacer tribunas, ventanas, entradas o servidumbres así como ningún tipo de ornato que no fuera el que dispusiere el patrono, a excepción de los adornos del altar necesarios para la celebración de las ceremonias religiosas. También debían proporcionar los dominicos, en tanto se acababa la obra, otro altar para celebrar las misas que quedaban ya dispuestas desde el momento de la fundación. Una condición importante que debía cumplir el convento era la de poner la pintura de Santo Domingo Soriano —obra que don Fernando encargaría a Pereda— sustituyendo al anterior cuadro de Mayno⁴ que se había quemado ese mismo año a consecuencia del incendio, debiendo permanecer perpetuamente en la capilla sin cambiarla de lugar y no permitiéndose al convento tener otra capilla o altar con la advocación a este Santo. A don Fernando, como único patrón, le competían el resto de las obras que fueran necesarias y la ornamentación que a su gusto quisiera disponer, como así lo ordenó, pues es claro que un hombre de su posición no se conformaría con poner en su capilla un cuadro y una reja, únicos ornamentos mencionados en la escritura. El precio del patronazgo se fijó en 16.060 ducados, de a once reales en moneda de vellón, pagados por don Fernando el varios plazos, el primero de 6.000 ducados, un segundo plazo de 3.000 ducados y el resto en otros tres plazos pagados por principales de juros que poseía; llegado el caso de que desaparecieran dichos juros, hipotecaba sus casas en beneficio del convento.

Fueron varias las razones que movieron a Fernando Ruiz de Contreras a hacer esta fundación. Por una parte, las de carácter religioso y de devoción, de esta manera al tiempo que realizaba una buena obra de caridad⁵ y de alabanza a Dios contribuía a su salvación eterna encargando a los dominicos se le dijeran misas perpetuas a su muerte; también dejaba patente su «particular devoción y muy especialmente para la imagen del Soriano», según reza en la escritura a cuya advocación dedicaba la capilla. Por otra parte, existía una razón de carácter práctico pues dispuso se hicieran nichos para el enterramiento de sus padres, suyo propio y de sus descendientes. Tampoco debemos olvidar que a las órdenes religiosas y parroquias les interesaba vender capillas y que se establecieran patronazgos, concretamente en este caso los dominicos percibieron una importante suma.

Los primeros encargos que se realizan para la capilla de Santo Domingo son el retablo y la obra de jaspes del pedestal. El retablo que serviría de marco y soporte para el lienzo de Santo Domingo se encargó a Sebastián de Benavente⁶, escultor, según se le cita en el contrato. La obra se concertó el 2 de mayo de 1654, actuando de fiador el platero Domingo Ruiz de Arbaluz, señalándose la obligación de hacer la obra dentro de los ocho meses siguientes y según la traza de Alonso Carbonel⁷, maestro mayor de las Reales obras, título que se le había conferido en 1648, es por tanto de extrañar que años después hiciera trazas para retablos. Para el de la capilla de don Fernando se empleó madera de Valsain; constaba de dos cuerpos y cuatro columnas estriadas corintias; en el adorno del cornisamento principal se emplearon hojas arpadas para los modillones y en las demás molduras óbalos y dentellones; el moldurón de la pintura principal llevaba hojas y el resto del perfil a modo de contarios o gallones, a satisfacción también del maestro Carbonel. Además le correspondía realizar a Benavente dos bichas que debían colocarse en el segundo cuerpo, no siendo de su cuenta las dos figuras de San Pedro y San Pablo que se encargaron a otro artífice. El precio fijado en el contrato fue de 14.000 reales, de los que dio cartas de pago el 30 de septiembre de 1654, el 14 de enero de 1655, el 19 de agosto de 1656 —en la que se hace constar que 700 reales son por la obra de una custodia que también hizo— y la última de 19 de octubre de 1657 como finiquito de 17.172 reales que cobró finalmente.

4 ANGULO INÍGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969.

5 Sobre las obras pías que hicieron algunos Consejeros de Castilla se puede consultar la obra de FAYARD, Janine: *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid 1982.

6 AGULLO y COBO, Mercedes: «Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García», A.E.A. 184 (1973). También en *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI-XVIII*, Valladolid 1978.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España 1600-1770* Madrid 1983.

TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975.

7 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800.

PITA ANDRADE, José María: *Los Palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid 1970.

La obra de jaspes para el pedestal del retablo se encargó a Bartolomé Miguel Zumbigo o Sombigo⁸ maestro marmolista; el encargo debió hacerse por la misma fecha del retablo pues ya en mayo de 1654 se le efectúa un pago de 1.796 reales por los portes del mármol; por la obra se le pagaron 24.400 reales en diferentes partidas desde el 17 de agosto de ese mismo año hasta el 2 de octubre de 1656, fecha del último pago. Lo costoso de este material hizo que no se empleara con demasiada frecuencia, colocándose tan solo en algunas relevantes iglesias y capillas.

Antes de empezar la obra del retablo ya se había previsto que en él se dispondrían dos tallas de San Pedro y San Pablo. El 29 de marzo de 1654 se firma contrato con los escultores Manuel Pereira⁹ y Bernabé Contreras¹⁰, aunque finalmente fueron sólo de mano de Pereira. Las tallas debían ser de conformidad de Carbonel por haber dado la traza del retablo y de Bartolomé de Legasa, Secretario de Su Majestad, quien también intervino en el concierto del dicho retablo. Se harían en el plazo de seis meses y por ellas se pagarían 4.000 reales, de los que Pereira otorgó cartas de pago el 15 de junio y 23 de noviembre de ese año y otra de 25 de junio de 1655, fecha en la que ya estaban terminadas. Estas dos tallas, que hoy desconocemos, pertenecen sin duda al período de madurez artística de Pereira.

Al tiempo que se realizaban las obras de la capilla y los primeros encargos, don Fernando dispuso se hiciera una pequeña casa —a veces se le llama «cuarto»— en la misma calle de Atocha aneja a la capilla. En el siglo XVII fue normal que los fundadores y patronos de capillas tuvieran acceso directo sin tener que entrar con el resto de los fieles. Esta obra se encargó también en 1654, pero a ella nos referiremos más adelante.

Como ya apuntamos anteriormente, el cuadro para el retablo se encargó a Antonio de Pereda¹¹, quien ya gozaba por aquel entonces de respetada fama y prestigio. Representaba el tema de Santo Domingo en Soriano e iba destinado a ocupar el cuerpo principal del retablo, quedando emplazado en el ático el tema de la Santísima Trinidad, hoy desaparecido. Es, seguramente, el lienzo de mayores dimensiones que pintó el artista y en él se encontraba trabajando aun en 1656 según carta de pago que otorga el pintor el 27 de abril de ese año de los 1.500 reales cobrados por la obra «que está haciendo». Anteriormente había cobrado otros 500 reales, por tanto fueron 2.000 reales¹² los que cobró Pereda por su obra y no 2.000 ducados que desde Palomino se vienen citando, cantidad que no deja de ser considerable.

Mientras Pereda trabaja en el Santo Domingo, el retablo ya estaba terminado, encargándose su dorado y estofado a los maestros doradores Pedro Pérez de Araujo y Clemente de Ávila¹³ por concierto de 21 de mayo de 1655, quienes se obligaban a ejecutar su labor en los cinco meses siguientes a la fecha del contrato, fijándose la cantidad de 11.500 reales como pago de su trabajo. De las diferentes cartas de pago que otorgan el 3 de marzo, 27 de abril, 5 y 8 de agosto de 1656, 29 de octubre de 1657 y 27 de noviembre de 1659 —esta última como finiquito— se desprende que al final se les pagaron 15.660 reales por el dorado del retablo.

Para entonces ya había intervenido Andrés de Lados, pintor, a quien en 1655 se le pagan 300 reales por pintar las armas del Marqués, fecha que parece temprana cuando todavía quedaban obras por hacer en la capilla. No conocemos otras noticias de este artífice, salvo que aparece tasando los cuadros del Marqués en la tasación que se hizo de sus bienes cuando murió.

La obra de hierro ya se había comenzado anteriormente haciendo los primeros trabajos Isidro Báez¹⁴

8 AGULLO y COBO, M.: *op. cit.* Cita a la familia Sombigo, de origen milanés. Bartolomé, padre de Bartolomé, Miguel y Juan Sombigo y Salcedo. El primero, maestro marmolista como su padre, debe ser quien interviene en la capilla de Santo Domingo pues Sombigo padre en marzo de 1654 hizo testamento por estar enfermo.

TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* Cita a Sombigo el Mozo. Suponemos que se refiere a Bartolomé Sombigo hijo. Aparece trabajando en el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora de Atocha y en los muros y dinteles de las puertas de la capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés.

9 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *op. cit.*

AGULLO y COBO, M.: *op. cit.*

10 AGULLO y COBO, M.: *op. cit.* El 1 de julio de 1654 se abre el testamento de Contreras en presencia de su viuda María de Seseña, debió haber enfermado antes y por eso no trabajó con Pereira.

11 ANGULO INÍGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid 1983.

Catálogo de la exposición sobre Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo, Madrid 1978.

12 Ambas cantidades están reflejadas en el documento de la liquidación de los gastos de la capilla.

13 AGULLO y COBO, M.: *op. cit.*

TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.*

14 TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* Le cita trabajando con el arquitecto Pedro de la Peña.

cerrajero de Su Majestad, quien en noviembre y diciembre de 1654 tenía recibidos dos pagos de 1.500 y 2.000 reales a cuenta de la obra que estaba realizando conjuntamente para la capilla y la casa aneja, obra que al final alcanzó la elevada suma de 23.280 reales como queda indicado en el último pago hecho a Báez el 3 de julio de 1659¹⁵. El concierto de obra para la reja principal se hace el 22 de marzo de 1657 con Lorenzo Hernández de Medina¹⁶ maestro de cerrajería, apareciendo como fiadora Ángela Báez, su mujer —posiblemente familia de Isidro Báez—, debiendo estar acabada y asentada en la capilla en julio de ese mismo año; se le pagaron 19.000 reales en diferentes fechas siendo el último pago de 22 de marzo de 1659, esto es, dos años después de la fecha del concierto. Para el dorado de la reja se llamó nuevamente a Ávila y Pérez de Araujo, quienes cobraron 2.700 reales por su trabajo. De trabajos menores se encarga otro cerrajero, Toribio del Fresno, que cobra 750 reales en 1657 por hacer una vara de hierro, cerraduras y fallevas.

De la obra de arquitectura por cuenta del Marqués se encargaron varios maestros que trabajaron entre 1657 y 1659. Juan Marroquín¹⁷ —cuando ya contaba una avanzada edad— interviene en la obra de cantería de la bóveda, en el solado y pone también los pedestales de la reja principal. El 1 de agosto de 1657 se le paga el resto de los 1.927 reales que importó la obra de la bóveda, según tasación del maestro de obras Pedro de la Peña; en septiembre de 1657 y en marzo de 1658 se le hacen pagos por la obra del solado y por la piedra para los pedestales de la reja. En abril de 1659 sabemos que está trabajando en la portada¹⁸ de la capilla y que el convento le paga 800 reales a cuenta de la dicha obra. Entre los meses de marzo y junio de ese año muere Marroquín pues el 3 de junio se pagan a Pastora de Torres, viuda de Marroquín y cuidadora de sus bienes y de sus hijas Ángela y Manuela, 700 reales de resto de los 7.386 que importó el losado. A Manuel Valentín¹⁹ maestro solador, le corresponde asentar 826 baldosas y 35 ladrillos en la bóveda y entierro de la capilla, según la tasación que también hizo Pedro de la Peña; en el finiquito de 24 de julio de 1657 por los 998 reales y medio de la obra se hace constar que Valentín no firma por no saber escribir. De las primeras obras de cantería en la capilla, Pedro Lázaro Goiti²⁰ maestro de obras y alarife de la Villa se encarga del pedestal y frontal, cobrando 378 reales; para el 30 de abril de 1659, este mismo maestro, ya había terminado su trabajo en la escalera de la bóveda y el de algunos aderezos en la sacristía de la capilla, pagándosele 1.510 reales por la obra hecha. Los nichos que se dispusieron en la bóveda corrieron a cargo de Lorenzo Leal quien recibió 2.761 reales por su trabajo.

Al referirnos a la obra de arquitectura consideramos oportuno mencionar nuevamente la casa aneja a la capilla aunque para estas fechas ya tenía que estar terminada tratándose además de una casa o «cuarto» pequeño y sencillo. La obra la realiza Francisco Leal, maestro de obras y alarife de la Villa, probablemente de traza suya ya que nada se dice en el contrato que se firma el 3 de marzo de 1654; se obligaba a terminarla para el mes de julio de ese mismo año, sin embargo, en noviembre todavía no se habían concluido las obras; el precio se fijó en 27.500 reales pero sabemos por una carta de pago posterior que cobró 30.000 reales por la obra. En esta casa interviene también Isidro Báez, para hacer las rejas y balcones y demás rejería; sin contar la obra que hizo conjunta para este cuarto y la capilla, cobró por su trabajo 3.800 reales. Las puertas y ventanas las hizo Pedro Sánchez —quien más tarde trabajaría en la capilla— cobrando 2.000 reales por su trabajo.

De nuevo nos referimos a la capilla para ocuparnos del resto de los encargos que el Marqués va haciendo simultáneamente, así contamos en 1658 con la intervención de varios plateros para los trabajos de plata que adornaron tanto el altar como la propia capilla. Francisco de Alderete —perteneciente a una familia de plateros— realiza unas arañas para la iluminación de la capilla por las que recibe 1.011 1/2 reales, este artífice

15 En ese mismo año se le pagan 5.514 rs. por la obra de rejas y antepechos que ha hecho para el cuarto nuevo que sale al jardín en las casas principales de la calle de Carretas.

16 TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* En 1655 se le encarga la obra de la veleta y la cruz de la media naranja de la capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés.

17 AGULLO y COBO, M.: *op. cit.*

18 Marqués de SALTILLO: *op. cit.*

TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* Según se cita en la escritura de 28 de noviembre de 1658 entre el convento y Juan Marroquín, la portada se haría conforme a la planta y traza de Pedro de la Torre.

TOVAR MARTÍN, V.: El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre, A.E.A. XLVI (1973) 261-298.

19 TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* Hizo el solado de la capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera.

20 TOVAR MARTÍN, V.: *op. cit.* En esos años estaba construyendo junto a Gerónimo Lázaro Goiti, el convento e iglesia de Santa Isabel (1641-1667).

intervino también para tasar la plata del Marqués a su muerte; Domingo Ribero trabaja en el frontal y marco para el altar y por ello se le pagan 1.799 reales y de Juan de la Cuesta fueron unos ramilleteros para el altar que importaron 254 reales.

En cuanto a la obra de carpintería, son varios también los maestros que intervienen. Tomás Domínguez hizo la celosía de la tribuna que el Marqués había dispuesto en la capilla para su comodidad; recibió 637 reales el 15 de septiembre de 1657. Unos días antes se habían pagado al portaventanero Juan de Leitado, 1.000 reales de resto de los 3.000 que habían importado las dos puertas de embutidos de nogal que hizo. A Pedro Sánchez, también portaventanero, se le encargó la obra de puertas y ventanas que quedó concluida en 1659; el 30 de marzo de ese año se le pagan 1.743 reales de resto de los 7.593 que importó su obra. El último trabajo de carpintería corresponde a Juan de Torres que realizó las puertas para el pórtico con escudos y recuadros que el mismo hizo, debiendo estar terminadas y asentadas para el mes de junio de 1659; así debió cumplirlo pues el 2 de agosto cobró el resto de los 1.726 reales que había importado la obra más otros 74 que le pagó el Marqués por lo bien que la había hecho.

Ya en 1659 se estaban concluyendo las obras en la capilla, quedaban por cerrar los huecos de la cúpula y para ello se encarga a Gabriel Martínez que coloque unas vidrieras —suponemos que fueron simples pues nada se dice de su figuración— en la media naranja; el 30 de abril de 1659 cobró el resto de 1.252 reales que importó su obra. En 1660 aparece nuevamente Hernández de Medina a quien se le hace un pago de 750 reales por unas barandillas para el comulgatorio y unas cartelas para vinajeras, a modo de apliques en la pared y sirviendo de soporte.

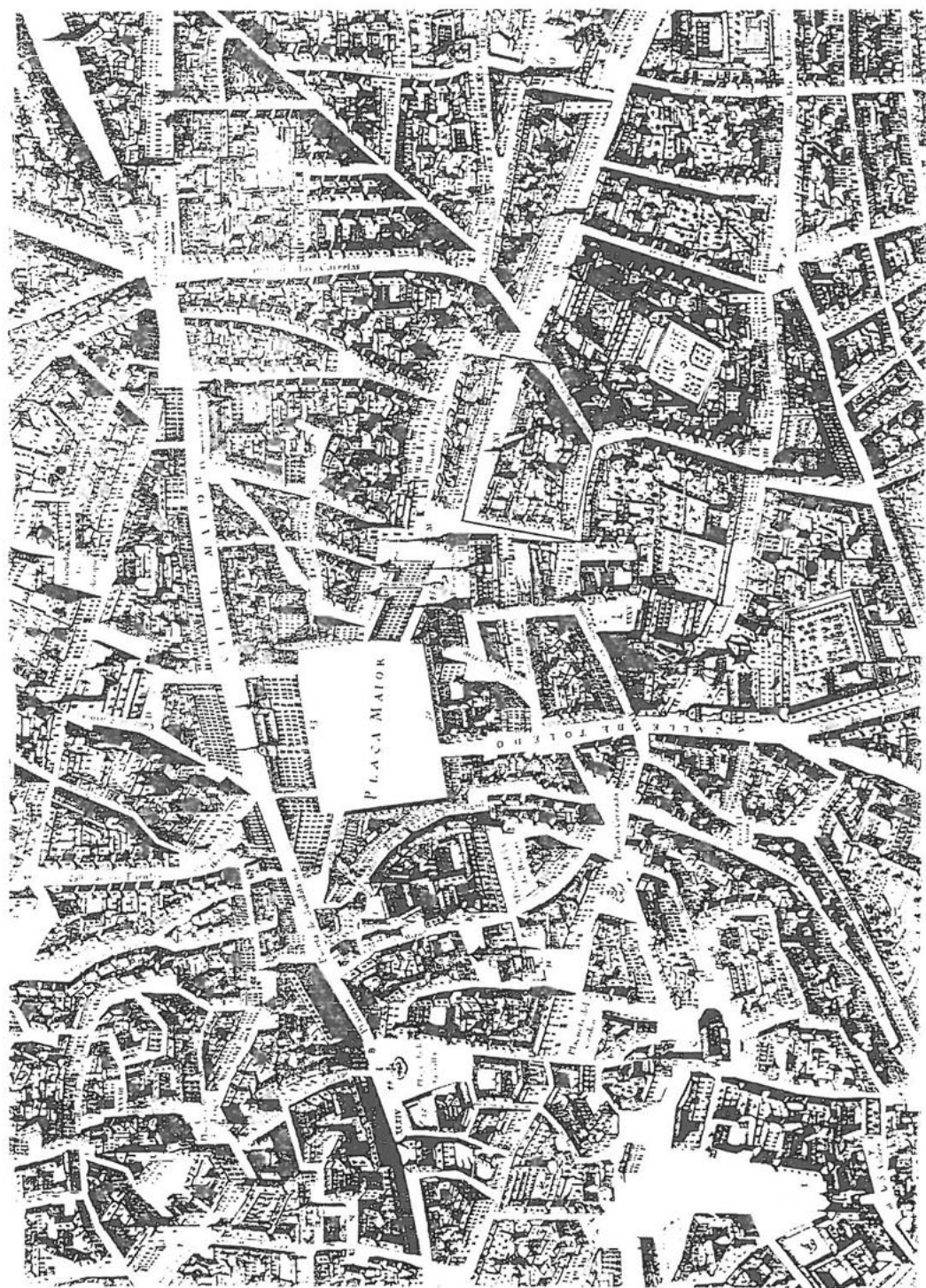
Por último, restan mencionar los pagos que se hicieron por algunos materiales —generalmente el material se incluía en el precio de la obra— como fueron los realizados a Marta Azcona de 600 reales por la madera para la bóveda; a Carlos de Santoro, 488 rs. por el velo del altar; por las gradas del altar 550 rs. más otros 590 rs. por dorar y dar color a dichas gradas y a unos jarrones; por cinco piezas de holandilla morada para el guardapolvo del retablo 385 rs.; por tablas y clavos para cubrir el altar de Santo Domingo 220 rs. y 300 rs. más de una pequeña campana que se utilizaría en el interior para anunciar los actos litúrgicos, pues nada se dice de campanario ni espadaña.

Debió resultar una excelente capilla, suficientemente amplia para poder cobijar un retablo de considerables dimensiones —pues ya sólo el Santo Domingo de Pereda mide 4,70 x 3,10—, disponiendo además de cúpula, una pequeña sacristía, tribuna que comunicaba con la casa aneja y toda la ornamentación mencionada, por lo que consideramos que bien pudo igualar a las más relevantes de aquel momento, de las que hoy todavía quedan algunos ejemplos. En cuanto a los gastos que en ella se hicieron, parecen estar acordes con los precios que se conocen de la época, siendo los más elevados —como hemos podido comprobar— aquéllos que incluían los materiales más costosos, sirva el ejemplo de los jaspes y mármoles a diferencia de las cantidades pagadas a pintores y entalladores, trabajos que hoy al estar más reconocidos artísticamente hubieran alcanzado importes más elevados, pero sin duda alguna todos los trabajos encargados y realizados para esta capilla estuvieron bien pagados alcanzando la considerable suma de 147.174 reales que junto con la pagada por el patronazgo —176.000 reales— nos demuestran el elevado nivel económico de don Fernando Ruiz de Contreras que supo gastar su dinero en una admirable capilla.

Las obras se concluyeron en 1660, cuando ya don Fernando estaba enfermo y había otorgado testamento y fundado mayorazgo perpetuo en diciembre del año anterior; a este mayorazgo pasaron parte de sus bienes, entre otros, las casas de Carretas, la casa-jardín y la capilla de Santo Domingo de la que pudo disfrutar poco tiempo pues en 1661 murió.

Finalmente, sólo nos resta añadir que con la desaparición del convento de Santo Tomás a causa del incendio de 1875, los datos que hasta hoy hemos podido obtener son únicamente documentales, a excepción del lienzo que pintó Pereda para la capilla de Santo Domingo que todavía puede ser contemplado en el Museo Cerralbo de Madrid.

21 Además de la bibliografía citada se han consultado los protocolos 6255, 6262, 6263, 6264, 6269, 6270, 6274, 6275, 6276, 6277, 6279, 6280, 6282, 6308, 8715, 8716 y 8747, del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, donde están recogidos todos los documentos mencionados en el texto.



Artífices que intervinieron en las obras de la capilla de Santo Domingo:
(según aparecen citados en los documentos)

Alderete, Francisco de (platero)
 Ávila, Clemente de (dorador)
 Báez, Isidro (cerrajero)
 Benavente, Sebastián de (escultor)
 Carbonel, Alonso (arquitecto)
 Cuesta, Juan de la (platero)
 Domínguez, Tomás (carpintero)
 Fresno, Toribio del (cerrajero)
 Hernández de Medina, Lorenzo (cerrajero)
 Lados, Andrés de (pintor)
 Lázaro Goiti, Pedro (maestro de obras)
 Leal, Lorenzo (maestro de obras)
 Leitado, Juan de (portaventanero)
 Marroquín, Juan (maestro de cantería)
 Martínez, Gabriel (vidriero)
 Pereda, Antonio de (pintor)
 Pereira, Manuel (escultor)
 Pérez de Araujo, Pedro (dorador)
 Ribero, Domingo (platero)
 Sánchez, Pedro (portaventanero)
 Sombigo o Zumbigo, Bartolomé (marmolista)
 Torres, Juan de (portaventanero)
 Valentín, Manuel (solador)

Cantidades pagadas por el Marqués de la Lapilla para obras y ornamentos
de la capilla de Santo Domingo:

Reja y demás obra de hierro	43.780	reales
Jaspes y mármoles	26.196	reales
Dorado y estofado	18.360	reales
Retablo y sagrario	17.172	reales
Cantería y solado	14.960,5	reales
Carpintería, puertas y ventanas	12.956	reales
Escultura	4.000	reales
Plata	3.064,5	reales
Pintura	2.300	reales
Vidrieras	1.252	reales
Varios (madera, adornos altar, campana, guardapolvo del retablo...)	3.133	reales
Suman	147.174	reales
Importe pagado por el patronato perpetuo de la capilla ..	176.000	reales

EL PARTICULAR CASO DE LAS CAPILLAS PALACIEGAS EN LA ARQUITECTURA BARROCA ASTURIANA

Germán A. Ramallo Asensio

Universidad de Oviedo

Aunque somos conscientes de que las palabras *mecenas* y *mecenazgo* tienen un alcance reconocido universalmente que quizás no encuadre totalmente con la actitud que aquí destacamos de los nobles asturianos, aun así nos parece de interés destacar su importante aportación a la arquitectura religiosa asturiana, que no sólo se restringe al ornato de capillas o reconstrucción de éstas en otros templos, sino que en esta región alcanza unos límites muy considerables al abordarse empresas de mucha envergadura que, muchas veces, superan a los templos parroquiales o conventuales, sólo con el fin de expresar una pujanza económica y poderío mediante el ortodoxo vehículo que supone la construcción de edificio religioso.

Los nobles asturianos van a construirse su capilla mausoleo junto a su palacio, y en ello van a poner el mayor empeño, con lo cual, uno y otra formarán un conjunto (a veces separado físicamente) que es indisoluble y que en su unidad informan de la grandeza del propietario.

LAS CAPILLAS DE LOS PALACIOS ASTURIANOS

En nuestro estudio sobre *Arquitectura Civil Asturiana*, hacíamos la distinción entre casona y palacio, basándonos en que, para ser considerado como tal palacio, había de contar, al menos, con estos elementos: torre (antigua o moderna), *capilla*, salón y escudo. Así pues, ya entonces apuntábamos la importancia fundamental que jugaba este elemento en la consideración de nobleza de un edificio y por ello, de sus propietarios.

Pero también allí hacíamos la salvedad de que, a veces, esa capilla podía no estar incluida en la edificación, ni siquiera dentro de su cerca, por estar en la vecina iglesia parroquial. Así pues, al tratar de las capillas de los palacios, tendremos también que considerar aquéllas que la familia levanta o dota, sitas en la iglesia de barrio, pueblo, villa o aldea que, en este tiempo, suelen agrandarse cuando lo hace también el palacio.

Quizás el caso más claro sea el de la Colegiata de Cangas de Narcea. El palacio de los Toreno, hecho cuarenta años después de terminado el templo, no tiene capilla, pero no olvidemos que es innecesaria ya que cumple las funciones de tal el presbiterio con monumentos funerarios incluidos de la colegiata, que a la vez es parroquia y capilla del palacio.

El hecho es que cuando saltamos al siglo XVII que comienzan a renovarse y agrandarse las casonas de los apellidos ilustres del territorio asturiano, comienza asimismo a incrementarse la aparición de capillas y su tamaño, siguiendo generalmente tres modos de ubicarse respecto al palacio.

Pocas veces la encontramos incluida «en el interior» de la edificación, como una dependencia más de ella, y cuando esto sucede (palacio de Santianes, en el concejo de Tineo) la capilla suele ser de modestas dimensiones y estructura arquitectónica muy simple. Quizás éste fuera el modo más antiguo y se pueda considerar como «oratorio» de la familia sin más trascendencia arquitectónica.

En la mayoría de las ocasiones aparece unida al palacio, bien como prolongación longitudinal de su fachada principal, bien formando ángulo recto con ella. Del primer tipo se podrían señalar muy abundantes

ejemplos, pero mencionaremos como exponente el caso de Llamas de Mouro, Tineo; el de Valdés, Gijón o el de Villanueva de San Cucao de Llanera; y del segundo, el de Rozadiella, Tineo, y el de Cibeá, en Cangas del Narcea.

Pero se puede señalar otra modalidad de ubicación que es exenta, independiente del palacio, aunque situada dentro de los límites que señalan las murallas o cercas. Éste sería el caso del palacio de Lieres, en el concejo de Siero.

Ahora bien, la consideración de la capilla nos lleva a revisar otras cuestiones relacionadas con su razón de ser como panteón funerario y desde luego exponente de nobleza.

En un principio son de mediana envergadura y siempre supeditadas en su volumen al general del palacio; pero con el paso del tiempo, las vemos desarrollarse inusitadamente y hasta suplantarse a las iglesias parroquiales de los núcleos de población.

Unos casos muy equilibrados de estos primeros momentos lo supondrían la capilla citada del palacio de Valdés, en Gijón, de hacia 1620-30, o el de la capilla de Villabona, en Llanera.

Sin embargo, hacia mediados del siglo XVII ya se empieza a ver el crecimiento con afanes de excesivo protagonismo.

Es difícil señalar exactamente dónde y cuando se da el primer paso, pero si revisamos el asunto de la construcción de la Colegiata de Cangas del Narcea, podríamos sacar alguna conclusión reveladora. Hacia el año 1635, los vecinos y el cura se quejan de que la iglesia parroquial de la villa está amenazando ruina y por ser de patronato real elevan su queja al monarca que envía un visitador a conocer el auténtico estado. Efectivamente la iglesia está en muy malas condiciones, pero al tiempo ve que en el presbiterio hay sepulturas y escudos de algunas familias poderosas de la localidad (Omaña, Queipo de Llano y Pambley), algo inadecuado por la calidad de su auténtico patrono.

Ante esto, el rey, que no puede entrar en gastos de este tipo traslada el patronato a D. Fernando Valdés y Llano (pariente del inquisidor fundador de la Universidad), a la sazón arzobispo de Granada con la condición de que reedifique la iglesia. Lógicamente el arzobispo desea para su villa natal un templo grandioso y moderno y así lo hizo, pero ello humilló en gran medida a los Omaña que entraron en pleitos para oponerse. Aquí, se acaba la historia que puede probarse con documentación rigurosa. Pero si ahora pasamos al solar de los Omaña, Rozadiella, y calibramos la grandiosidad de la capilla de su palacio, a más de observar el sepulcro con bulto funerario (de hacia el siglo XVI, aunque tosco y popular) que alberga en su interior y asimismo la estética del retablo mayor que nos habla de hacia 1660, creo que tendremos ingredientes bastantes para considerar a esa capilla como el resultado de la humillación sufrida y el deseo de recuperar el prestigio perdido por el favoritismo que el mismo rey había hecho a los Queipo de Llano, agravio que se vería aún aumentado cuando, en 1647 se les concedió el título de Conde de Toreno.

Disculpésemle el haberme detenido demasiado en esta explicación, pero la creía necesaria para destacar el talante de estas familias aisladas en sus posesiones que, a veces, lograban «situar» a uno de sus miembros en las esferas del poder civil o eclesiástico.

Éste era el principio, pero siguiendo un orden cronológico, vamos a intentar en grandes pasos revisar su continuación.

Llegando al fin de siglo, y tras obtener otro título (marqués de la Paranza) en el palacio de Meres, Siero, se van realizando obras de envergadura, centradas en torres y fachada principal, pero lo que a nosotros nos importa es la reconstrucción de su capilla que de ser «pequeña e insuficiente» pasa a convertirse en un templo de planta de cruz latina con dos altas torres en la fachada, portada monumental, flanqueada de columnas paredadas, dos sacristías y un transparente tras el presbiterio estructurado igual al de la basílica de San Lorenzo de El Escorial. La capilla original, cuya cabecera debe ser la pequeña capillita que hoy se abre en el lado de la epístola, no tenía la suficiente dignidad para el reciente marqués y además, estaba separada de la casa; la nueva supera en escala a las casas y se une a éstas por un pasadizo sobre arco que da al «salón viejo», (en realidad el nuevo) que se hizo para procurar el paso.

Otro caso llamativo lo propone el de la capilla del palacio de San Esteban del Mar de Natahoyo (hoy Revillagigedo) que hemos mencionado antes, al hablar de la iglesia parroquial de Gijón. Su construcción se llevó a cabo al poco de conceder a la familia el título de marqués de San Esteban del Mar de Natahoyo, que fue en 1708; en el 22 se estaba terminando todo. Aquí tiene una estructura de tres naves, con tribuna corrida sobre los laterales, crucero alineado y raro presbiterio de planta curva; todo ello precedido por una imponente torre.

Pero si el templo es espectacular, no lo es menos la fachada del palacio que también se remodela ahora, añadiendo una torre y una fachada telón entre ellas.

Y, por no abundar más, diremos un último ejemplo, plenamente conseguido, en el que, decididamente la capilla del palacio desbanca a éste por su grandiosidad. Es el de Pravia. Colegiata fundada por D. Fernando Arango y Queipo en 1715. Aquí volvemos a encontrar las tres naves con tribuna sobre los laterales, crucero alineado, cúpula sobre él y profundo presbiterio con los arcos de los monumentos funerarios. La fachada y todo su interior es de una gran austeridad, pero eso subraya aún más la grandiosidad del conjunto, así como su pórtico de triple arco o sus torres (sólo se construyó una) y, sobre todo el cuidado material de sillería. También se pasa directamente desde el palacio al templo por un pasadizo sobre bóveda de cañón, cosa, que le une al ejemplo de Meres.

Tras revisar estas desproporciones que hemos tratado, y fijamos especialmente en la primera de ellas plenamente lograda, el conjunto de Meres, y su fecha 1700, no tenemos más remedio que recordar el caso de *Nuevo Baztán*, conjunto realizado por J. B. Churruigera en 1709 y para los Goyeneche. Al comparar fechas hemos de recordar, que la aristocracia asturiana está al tanto de lo necesario para llevar su rango con la dignidad precisa, pero si pensamos en el intento de generar industria que guiaba en el caso madrileño y en la simple representatividad de los asturianos, el retraso de concepción de la vida se evidencia en los segundos.

Hay un caso de capilla de palacio que no llegó a ser por sabia oposición popular, que sin embargo estaba así pensada por parte de los señores de la población. Se trata de la actual iglesia parroquial de Luanco. Aquí, tras una misión ocurrida hacia los años 20 los vecinos son conscientes de las reducidas dimensiones de su iglesia, así como, seguramente, de que estaba en terreno de los Pola y que sólo por ellos era disfrutada, por esto convienen en que hay que ampliarla y ante el ofrecimiento de la gran familia de volverla a levantar «a sus expensas y en sus huertas» el pueblo decide rechazar, y hacerla en terreno comprado al efecto, pagado por todos (principalmente el gremio de pescadores, muy fuerte en aquellos momentos). Ante la insistencia de los Pola en querer participar en la construcción se les permite pagar sólo la capilla mayor con la condición de que no hayan de poner en ella ni escudos, ni escaños ni nada que haga ostensible su poder; así, el pueblo pagaría la nave, la sacristía y el retablo, y la gran familia el presbiterio. La condición se cumplió, y aún ahora lo único que vemos en las losas del pavimento de ese presbiterio es una P (de Pola) remontada de una coronita de tres picos todo ello hecho en bronce dorado.

De esta forma se frustró otra gran capilla de palacio a la vez que se empieza a tener constancia material de la conciencia popular, frente a los señores.

LAS CAPILLAS EN LAS IGLESIAS PARROQUIALES O CONVENTUALES

Pero además de las capillas de los palacios, en los palacios, contamos con aquéllas que también son levantadas por los apellidos ilustres para su enterramiento y disfrute en vida, en la vecina iglesia parroquial o conventual (si se lo permiten). De éstas las hay prácticamente en todos los templos rurales o urbanos de Asturias, pero señalemos por ahora unas cuantas para concretar el tema. Así en Oviedo, el marqués de Camposagrado disfrutaba de la capilla mayor de la iglesia del Convento de San Francisco, y también de la capilla más importante en la iglesia del convento de la misma Orden en Avilés. En la primera pagó el retablo (espléndido, hoy hecho trozos en Congostinas), y en la segunda hizo bóvedas nuevas, agrandó, puso tribuna y, por supuesto pagó el retablo. Los Valdecarzana la tenían asimismo en el citado Convento de San Francisco, de Oviedo, y cuando la capilla se amplía y se pone bajo la advocación de la Virgen de los Remedios, gracias al dinero mandado desde el Perú por Fr. Gabriel Tineo, el marqués da su parabién siempre y cuando su escudo quede bien visible en la capilla.

El Duque del Parque, con palacio en Oviedo, en el Fontán (hoy palacio del Marqués de San Félix), hizo su capilla con permiso de los jesuitas en la iglesia de San Matías, en el espacio existente entre el brazo derecho del crucero y el presbiterio. Aún hoy queda bien visible, aunque ha perdido su carácter.

En la parroquial de San Pedro de Gijón no se tenían estas necesidades pues cada familia tenía su capilla relacionada con su palacio, como veremos en el apartado siguiente.

En Avilés, era el Camposagrado el máximo exponente y éste, mientras no se levantaba la gran capilla junto a su palacio (remozado con monumental fachada en la última década del siglo XVII) utilizaba la de la iglesia

de franciscanos y la capilla mayor de la futura fundación que él también estaba patrocinando de la Merced de Sabugo. De todas formas, esa gran capilla en su palacio estaba pensada como prueba el amplio arco que sería comunicación-tribuna y que se abre en el lado derecho de la torre del este; pero se ve que metido en tantas empresas constructivas (palacio de Oviedo, Mieres, convento) y patrono de tantos presbiterios y capillas, no llegó a afrontarla y ocultó el arco bajo carga de piedra que hoy, impertinentes y curiosos, le hemos redescubierto.

Y ya para terminar con este apartado citemos sólo uno de los muchos ejemplos de núcleos pequeños que podríamos mencionar, la capilla de Merás en la iglesia de San Francisco de Tineo; en esta población, la familia había construido su palacio en la parte baja del pueblo, muy cerca de la iglesia parroquial (pequeña iglesia del cementerio, hoy día), pero ese templo antiguo y reducido no satisfacía las necesidades de la familia, y así, en el siglo XVIII, a principios, se construyen un gran espacio de tres tramos, colocado en paralelo a la iglesia de los franciscanos, sólo comunicado por paso en uno de los tramos que ahora, tras haber suprimido el muro de cierre, y por ello abierto la comunicación, produce el efecto de una iglesia de tres naves.

Como hemos dicho son muchas las muestras extendidas por las iglesias de las aldeas asturianas pues no sólo hay que contar a los nobles como patronos, ya que en el siglo XVIII, sobre todo, comienzan a aparecer gentes con dinero que quieren tener los mismos privilegios. Pero ante éstos los vecinos eran menos respetuosos y así es ilustrativo un pleito que se produce en San Esteban de las Dorigas (Salas) en 1732 entre los vecinos y una tal D.^a Magdalena Rodríguez. Ella acababa de hacer por su cuenta una capilla para Nuestra Señora del Carmen, también pagado su retablo e imagen tras esto, los vecinos del pueblo, a su costa, quieren agrandar la capilla pues no cabían; a lo cual se niega la primera protectora alegando que si lo consiguen le han de devolver el retablo, la imagen y «las demás alhajas».

LAS CAPILLAS DE GIJÓN Y AVILÉS

De los tres grandes núcleos de población de Asturias: Oviedo, Avilés y Gijón, las dos primeras tienen sus palacios de nobleza sin incorporar la capilla; ésta está en la vecina iglesia. Sin embargo, en Gijón, cada palacio tiene su capilla adosada y, desde los primeros tiempos que consideramos se construye con más grandes dimensiones y deseos de dignidad.

Esto no es casual, se debía a que en los centros antedichos había conventos de religiosos y varias parroquias, (sobre todo en Oviedo) y por ello esas grandes familias tenían allí su sitio privilegiado. Por el contrario en Gijón, hasta el asentamiento de las agustinas, en 1669, no había más iglesia que la parroquial de San Pedro y allí no cabían los favoritismos de clase. Además, también existían en esta villa las capillas de los gremios y cofradías, o se crearon y edificaron en este momento (La Baquera, trazada y realizada por Gonzalo de Güemez, El Carmen, Begoña...), capillas de raigambre y uso popular en las que, por supuesto, no se admitían mausoleos funerarios de ningún particular, ni escudos, ni escaños.

Lógicamente esto favoreció que junto al palacio apareciera el edificio religioso que, para el siglo que nos ocupa, se inaugura con el levantado por D. Fernando de Valdés, patrón asimismo del Santuario de Contrueces. Su palacio es equilibrado y hermoso (aún se pone de modelo cuando en la última década del siglo quiere hacer el suyo el marqués de Camposagrado), ejemplar y canónico; y asimismo su capilla para la que L. Fernández de la Vega hizo las imágenes que tanto alabó Jovellanos.

El esquema de la capilla es muy clásico-libresco. El almohadillado, como en el resto del edificio civil, se enseña en la fachada, enmarca vanos, y señala límites, y en la fachada vemos un claro trasunto de Serlio, aunque eso sí, no una copia servil, sino una invención sobre el tema.

En su sencillo interior de planta rectangular hay una distribución entre presbiterio, de planta cuadrada y tramos de nave, y en ese presbiterio se recoge lo más noble: cúpula muy rebajada con decoración radial y los monumentos funerarios a uno y otro lado. El esquema se repite en la cabecera de Contrueces.

La consecuencia de esta capilla (no así del palacio que quedó más modesto) no se hizo esperar demasiado y la encontramos en la de San Lorenzo, de los Jove-Hevia, que tiene idéntica portada (ahora casi invisible por la acción del mar) y muy semejante interior aunque algo más reducido.

Sigue aún su influencia en la capilla del palacio de la Trinidad, en este caso, con fachada y monumentos funerarios más barroquizados y ya, cuando saltamos al siglo XVIII, las ambiciones nobiliarias se disparan

para, copiando a los de Meres, hacer un enorme templo-capilla palacial que supera en mucho a la misma iglesia parroquial. Era la consecuencia de la concesión del título de marqués de San Esteban del Mar, pero esto ya está apuntado más atrás.

Avilés

Como hemos dicho, los nobles de Avilés hacían sus capillas en las iglesias cercanas, sobre todo la del Convento de San Francisco. Incluso ya vimos como los Camposagrado habían dejado preparado el paso a esa futura capilla que no se llegó a hacer, pues ya era especialmente desarrollada la de la iglesia.

Pero también tienen importancia las capillas de Gremios y Cofradías que en estos tiempos se rehabilitan. Las de más culto eran la de San Roque de la Galiana y el Cristo del Rivero (ahora tienen otra advocación). Estas capillas estaban situadas en las dos calles de ensanche de la villa; ambas salían de la «plaza mayor» que se acababa de conseguir al construir el Ayuntamiento pegado a la muralla medieval pero dando la cara hacia fuera. Así pues las capillas servían a su vez como aglutinante religioso de esos nuevos barrios que se empezaban a formar.

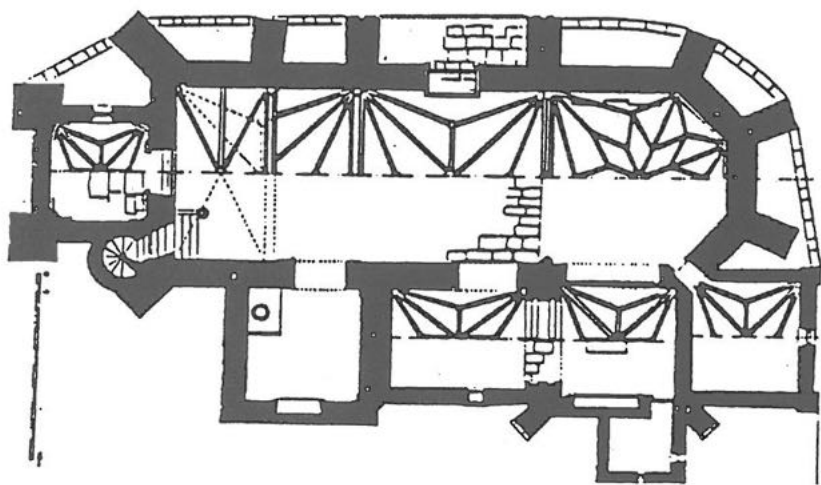
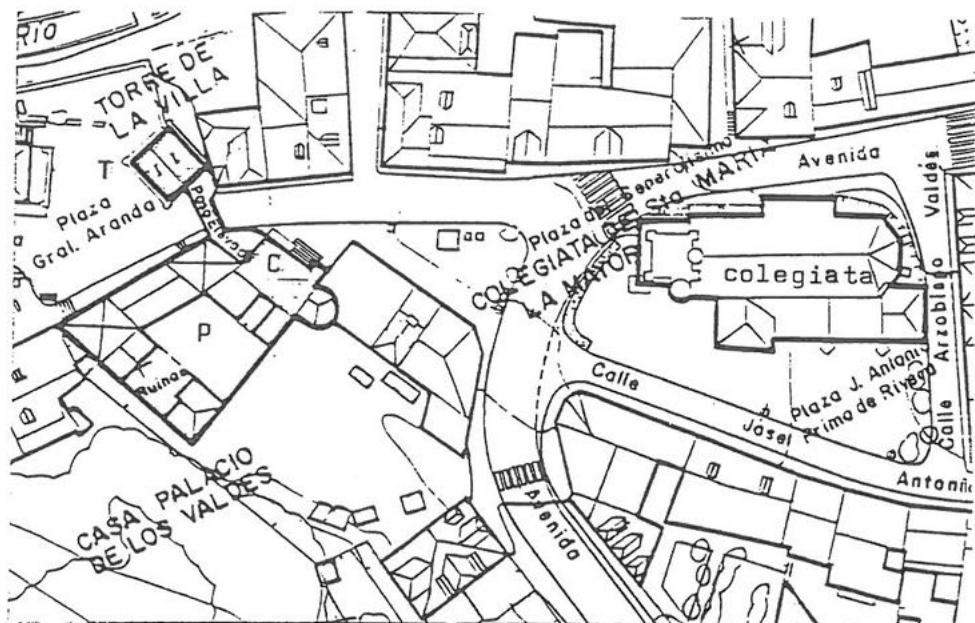


Fig 1. a) Plano de conjunto del núcleo antiguo de las casas de los Valdés, en Salas compuesto por: torre (T), palacio (P) y capilla englobada (C), y colegiata de Santa María. Lo primero de fecha que iría desde el siglo XIV al XVI, y lo segundo, finalizado en 1549. b) Detalle ampliado de la colegiata de Santa María. Este templo fue fundado y financiado por D. Fernando de Valdés y sus padres, y tenía por misión acoger sus cuerpos en los magníficos monumentos funerarios que, tras su muerte (1568), encargarían sus albaceas al escultor Pompeo Leoni (1576). Es éste el primer ejemplo monumental y aislado del palacio que se levanta en Asturias, pero su proyección en todo el Principado iba a ser muy importante en los dos siglos siguientes.

Bibliografía:

GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L.: El Inquisidor General D. Fernando de Valdés. Su vida y su obra. Oviedo 1968.

BENITO RUANO, E.: El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la colegiata de Salas (Asturias), Simposio Valdés-Salas, Oviedo, 1968.

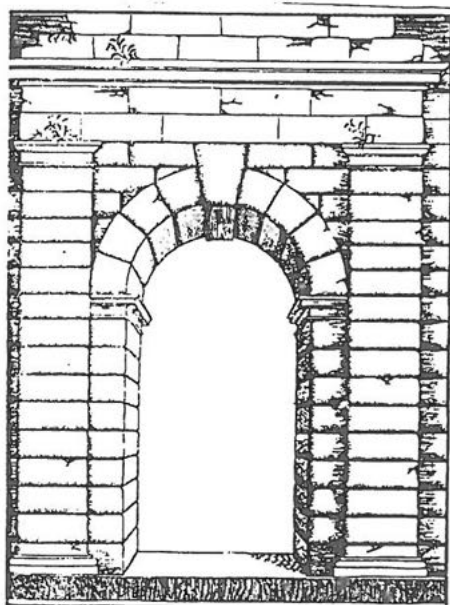
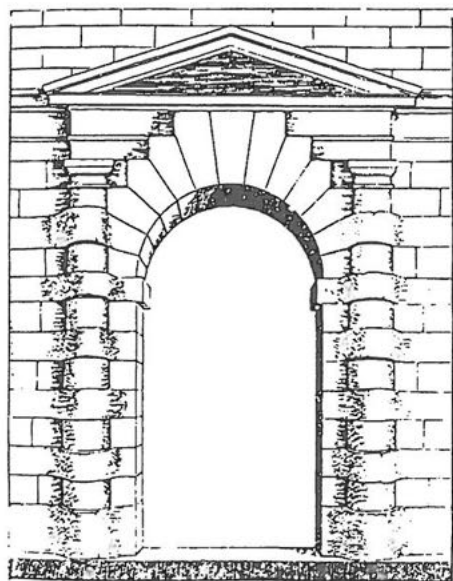


Fig. 2. a) Capilla del palacio de Valdés, en Gijón. Su fecha debe andar por los años 20 del siglo XVII y su arquitecto proyectista, por ahora, permanece desconocido, aunque podemos apuntar al santanderino Juan de Naveda.

Es un ejemplo equilibrado y temprano de capilla palaciega que ha dejado de estar englobada en la construcción y se sitúa aneja, a un lateral, en comunicación con ella por medio de tribuna (véase a la derecha de la fotografía la torre izquierda del palacio).

b) El proyectista, al trazar la portada, tuvo presente el libro de arquitectura de Serlio, como se puede comprobar en el dibujo adjunto. si se toma el esquema de la derecha, y se completa con el frontón y las dovelas escalonadas del de la izquierda, se consigue exactamente el utilizado en la capilla.

BIBLIOGRAFÍA: RAMALLO ASENSIO, G.: *Arquitectura Civil Asturiana*, Ed. Ayalga, Salinas 1978, pp. 34 a 37 y 119-120.

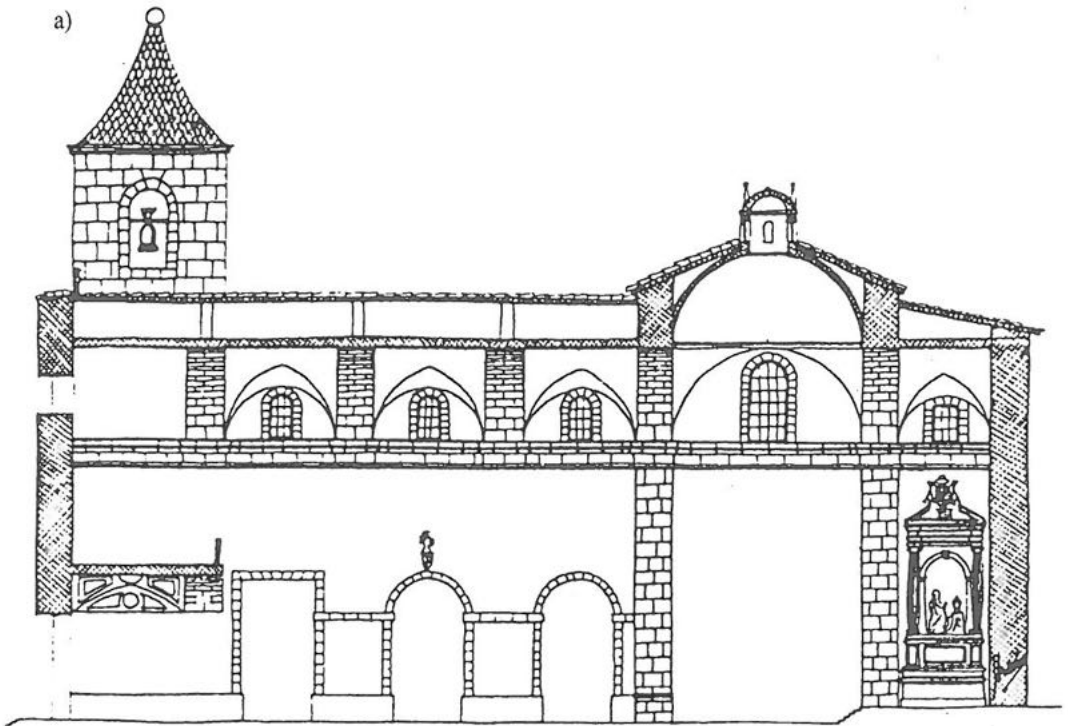


Fig. 3. a) y b) Corte longitudinal y planta de la colegiata de la Magdalena en Cangas de Narcea. Arquitecto, Bartolomé Fernández Lechuga. Fecha: c. 1638.

El interés de este ejemplo es doble. Por una parte, su concepción, dimensiones y solidez la hacen un monumento muy destacable en el panorama asturiano. Por otra, es el primer paso dado en el siglo XVII, aunque siguiendo el ejemplo de la colegiata de Salas, hacia la consolidación de las medidas exageradas en la capilla funeraria.

El edificio que le precedía —gótico de modestas dimensiones— era iglesia de patronato real y le fue pasado a D. Fernando de Valdés y Llano, primo del inquisidor, con la condición de que reedificara el templo con dignidad, cosa que fue aprovechada por el beneficiario para convertir la capilla mayor en su panteón y el de su familia.

BIBLIOGRAFÍA:

FERNÁNDEZ MARTÍN, L.: «La iglesia de la Magdalena de Cangas del Narcea». B.I.D.E.A., n.º 90-91, Oviedo, 1977.

RAMALLO ASENSIO, G.: «La zona suroccidental asturiana», Liño, n.º 2, Oviedo, 1981.

ID., *Escultura Barroca en Asturias*. I.D.E.A., 1985.

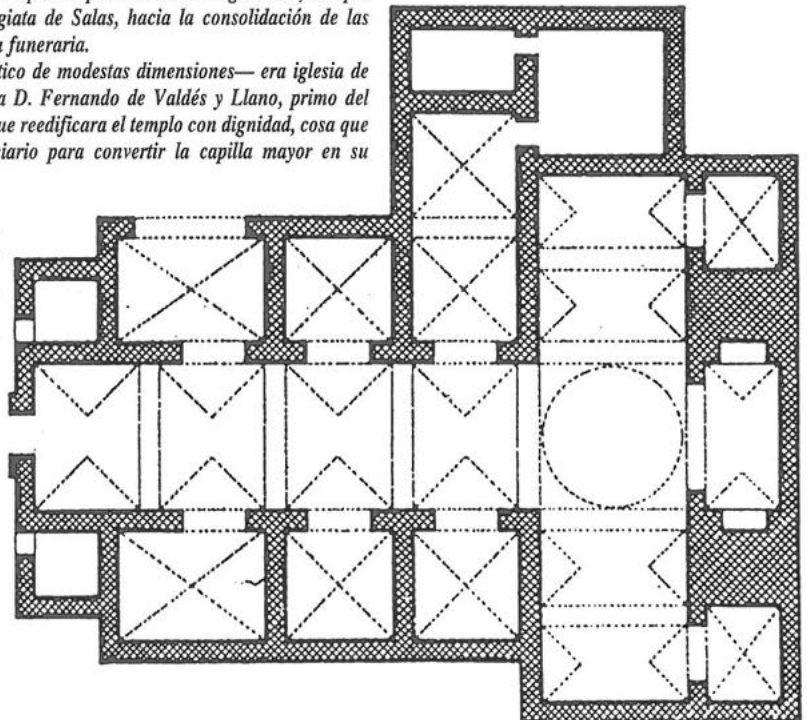




Fig. 4. Palacio y capilla de los Omaña en Rozadiella, Tineo. Arquitecto desconocido. Fecha: en torno a la mitad del siglo XVII. Tras perder todos los privilegios de que habían gozado en la antigua colegiata de Cangas del Narcea (ver lám. anterior), los Omaña volvieron a su solar de origen (torre antigua) y allí levantaron la gran capilla junto a su palacio que aprovecharon también para reformar, ampliar y dignificar (su fachada queda en ángulo recto con la de la capilla y por ello no se ve en la fotografía).

La capilla, en ese deseo de superar a los Toreno (de Cangas de Narcea), pierde las dimensiones proporcionadas a las dimensiones del palacio pese a ser edificio unido a él; a partir de aquí se asiste a las capillas que van teniendo más volumen que el palacio, hasta llegar a ser edificios completamente desmesurados.

BIBLIOGRAFÍA:

RAMALLO ASENSIO, G.: «La zona suroccidental asturiana», *Liño*, 2, pp. 250-252, Oviedo, 1981.

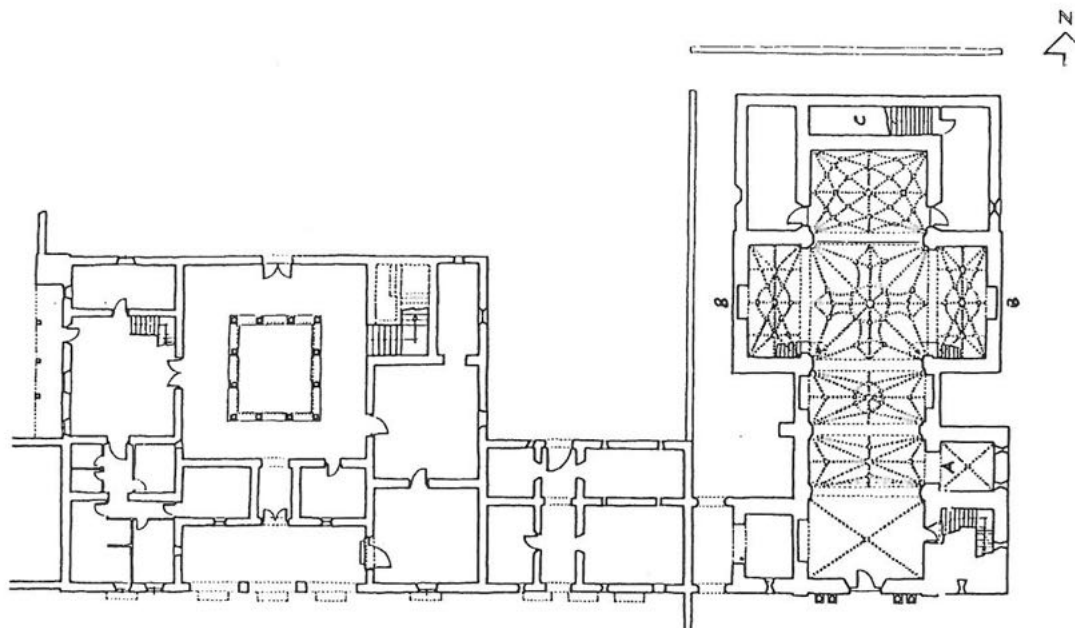


Fig. 5. Planta de la capilla y palacio de Meres, Siero. (Dib.: Miguel Cores).

Arquitecto trazista: Desconocido.

Materializan la obra: Pedro Fernández Lorenzana, Pablo de Cubas Zeballos y Miguel de Sierra.

Fecha: 1700.

Cruz latina con cuerpo de tres tramos y torres flanqueando la fachada. Sacristía y panteón (uso actual) a uno y otro lado de la cabecera, y transparente (C) igual al de El Escorial (así se cita en la escritura de contrato). La letra A, indica la cabecera de la anterior iglesia que quedó incorporada en forma de capilla; la B, los arcos que recogen los monumentos funerarios.

Cubrición de estrellas, típico recurso de la arquitectura asturiana de la primera mitad del siglo XVIII.

Las dimensiones de la capilla quedan totalmente desproporcionadas frente al palacio. La obra responde a la concesión del título de Marqués de la Paranza que acababa de recibir el Señor de la Casa de Meres.

BIBLIOGRAFÍA:

RAMALLO ASENSIO, G.: *El Barroco*, en *Enciclopedia Temática Asturiana*. Silverio Cañada Editor, Gijón, 1983.

SOTO BOULLOSA, J. C.: «La zona central asturiana», *Liño*, 3, p. 510, Oviedo, 1982.

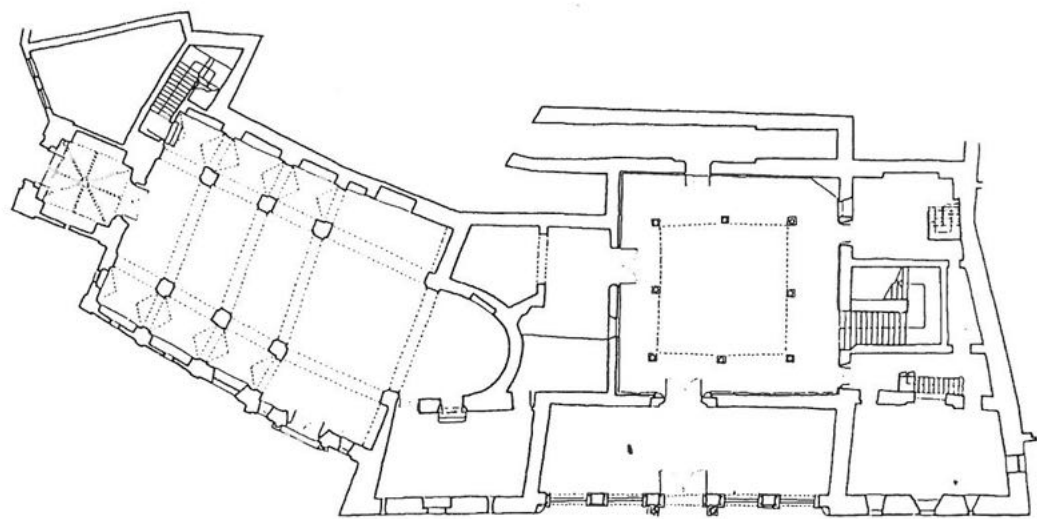
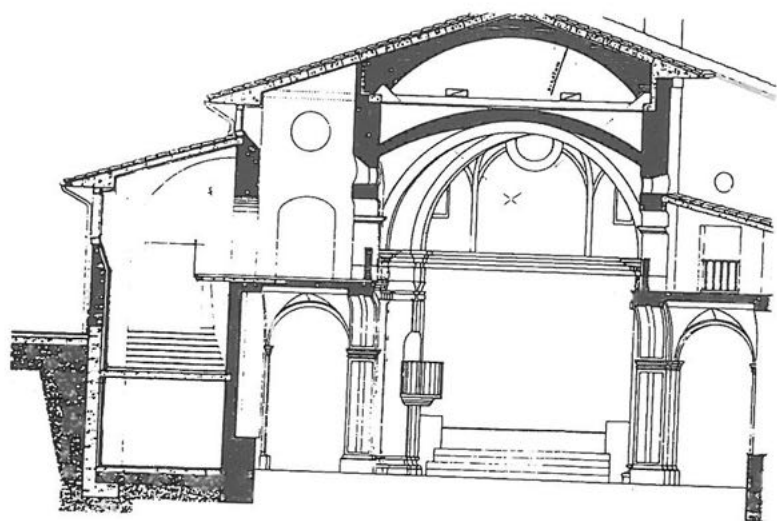


Fig. 6. Planta del palacio y capilla de San Esteban del Mar (hoy Revillagigedo). Gijón. Dib.: Miguel Cores.

Arquitecto: Obra antigua. Atr. a Francisco Menéndez Camina. Pedro Moñiz Somonte.

Fecha: a partir de 1710.

Como núcleo originario sólo existía la torre del lado Este y, tras la concesión del título de Marqués, se hace la otra torre, la fachada entre ellas y el patio. Formando parte del conjunto también se construye la capilla-colegiata de San Juan que, como vemos, ha de torcerse para adaptarse al trazado de la calle.

BIBLIOGRAFÍA:

RAMALLO ASENSIO, Germán: *Arquitectura Civil Asturiana*, pp. 32 y 149 a 154. Ed. Ayalga, Salina, 1978.

MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la, *Palacio Revillagigedo*, Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1991.

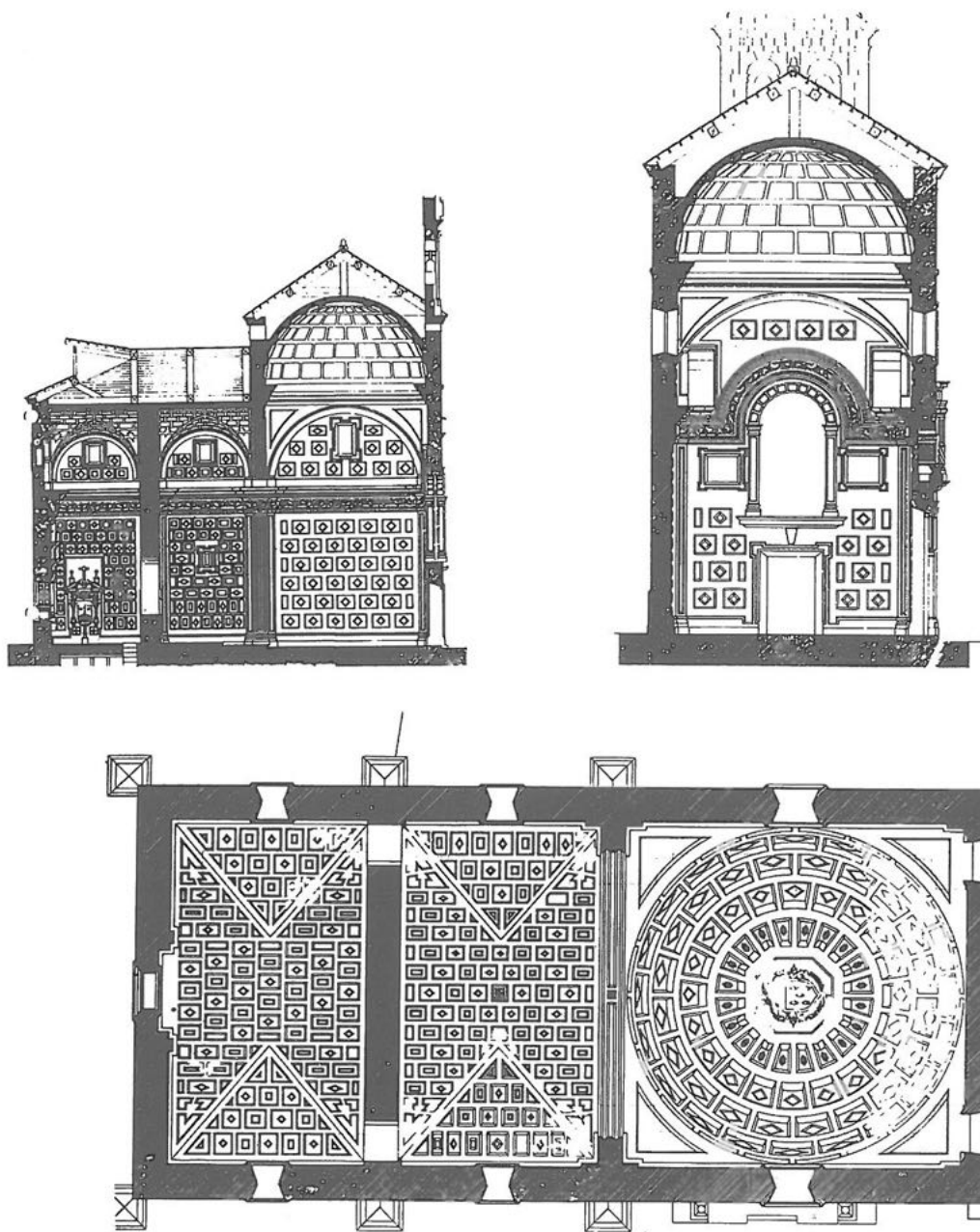


Fig. 7. Capilla de Ntra. Sra. de Los Dolores, Grado. (Dib. de Jorge Hevia y Cosme Cuenca).

Arquitecto: Desconocido.

Fecha: 1713.

Magnífico ejemplo de capilla mandada construir por noble asturiano (el tercer marqués de Valdecarzana) que, si bien ahora la vemos exenta respecto al palacio preexistente, unos sillares salientes en la esquina de su fachada nos están hablando de que tenía que ser incorporada a un palacio nuevo, o ampliación del citado preexistente, que tuviera correspondencia estilística y monumental con ella, algo que no llegó a llevarse a cabo. Véase el gran ventanal de su fachada que había de ser la tribuna que uniera palacio con capilla, y que ahora ha quedado sin razón de ser.

BIBLIOGRAFÍA:

CID PRIEGO, C.: «Zona interior centro occidental (I), Liño, 3, p. 330, Oviedo, 1982.



Fig. 8: Palacio y Capilla (Colegiata) de Pravia.

Arquitecto: Desconocido.

Fecha: c. 1721.

Fundada en 1715 por D. Fernando Ignacio Arango Queipo, sobrino del arzobispo de las Charcas, Perú, D. Juan Queipo de Llano y Valdés. Allí comenzaría a conseguir su fortuna que luego, ya en España aumentaría con sus numerosos cargos y privilegios. Murió siendo obispo de Tui. Junto a la colegiata está el palacio, y frente a ella, cinco casas con bajo de soportales construidas para viviendas de los que habían de cuidar la fundación en su aspecto docente. Aquí no sólo actúa el deseo de protagonismo social de su constructor, sino asimismo el afán filantrópico de colaborar al alza cultural de su lugar de origen.

BIBLIOGRAFÍA:

ZARRACINA VALCÁRCEL, M.: «Zona interior centro occidental, Liño, 3, p. 383, Oviedo, 1983.

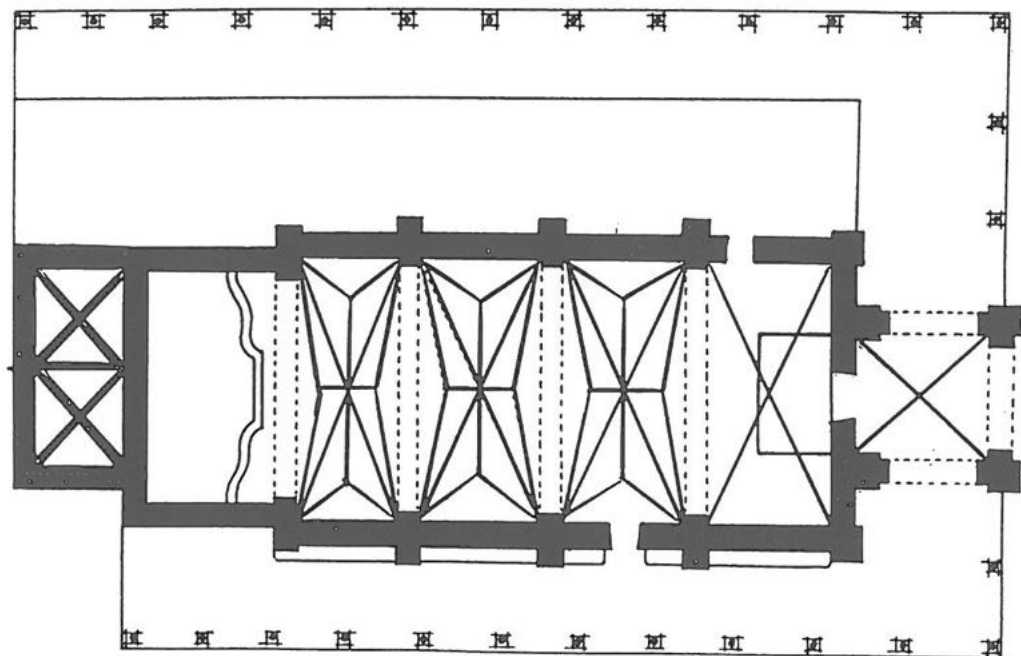


Fig. 9. Iglesia Parroquial de Luanco.

Arquitecto: Pedro Moniz Somonte.

Fecha: 1728 en adelante.

Producto de una Misión a raíz de la cual los feligreses encuentran insuficiente la anterior que era de patronato de la Casa de los Pola. Motivo de pugna entre el pueblo y la familia, que pretende aprovechar la ocasión y construir aquí una parroquia-capilla palaciega. Los vecinos se oponen comprando ellos el solar y pagando la obra de la nave, sacristía, torre y retablo, dejando tan sólo a la familia que costee el presbiterio. Esto conlleva la prohibición de poner arcosolios, escudos y hasta escaños, permitiéndoseles tan sólo poner una P en la losa bajo la que estén sepultados.

Así pues, lo que estaba destinado a ser una gran capilla palaciega, por clara oposición popular, se convierte en parroquial de la población.

Vemos la cubrición con estrellas de crucería, elemento peculiar en toda la arquitectura barroca asturiana de la primera mitad del siglo XVIII.

A.H.P.O., Lino. Juan González Pola, caja 212, fol. 51 v, año 1728.

EL ÁLBUM DE MUESTRAS ABADAL DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Inma Socias Batet

Universidad de Barcelona

EL ÁLBUM DE MUESTRAS ABADAL SOBRE EL ORIGEN DEL ÁLBUM DE MUESTRAS

Es uno de los pocos álbumes que conocemos sobre grabado xilográfico de los siglos XVII y XVIII en Cataluña. El Álbum de Muestras está formado por una colección de estampas xilográficas, principalmente de iconografía religiosa, pero también están representadas, aunque en un número muy inferior, estampas de carácter profano. Se halla en la Biblioteca de Catalunya desde que ésta compró el llamado Fondo Abadal en 1923, compuesto por un respetable número de planchas xilográficas y por el Álbum de Muestras que ahora nos ocupa, constituyendo el fondo más importante de todos cuantos existen referido a los grabadores Abadal, ya sean los de Moià, Manresa, o de otras poblaciones. El Álbum de Muestras tenía como finalidad principal ofrecer a los clientes de la Imprenta Abadal de Manresa unos modelos de estampas, fundamentalmente religiosas.

Sobre la datación cronológica del Álbum existen opiniones contrapuestas, mientras Picanyol¹ y Gudiol² lo sitúan a principios del siglo XIX, Durán i Sampere³ lo ubica hacia 1750, así mientras que en la datación cronológica aparecen discrepancias, prácticamente todo el mundo está de acuerdo en que el autor material del Álbum fue Ignacio Abadal Girifau, impresor de Manresa, la actividad del cual se extiende desde mediados del siglo XVIII a 1813, año en que muere.

Queremos remarcar que el Álbum de Muestras constituye una colección bastante poco usual de la xilografía catalana de los siglos XVII y XVIII, puesto que los otros repertorios que conocemos, tanto el de la Imprenta Guasp de Mallorca, como la Imprenta de los Herederos de la Vda. Pla de Barcelona, o el de la Casa Carreras de Girona que recoge los fondos xilográficos de las antiguas imprentas Bro y Oliva⁴ fueron estampados en el siglo XX con la finalidad de inventariar y dar a conocer las planchas xilográficas de estas casas, cuando ya prácticamente estaban fuera de juego, y por tanto con una funcionalidad muy distinta a la del Álbum de Muestras Abadal, que estaba dirigido a la numerosa clientela de la Imprenta Abadal de Manresa.

Sin duda, una de las razones principales sobre la importancia del Álbum Abadal radica en que representa un corpus considerable de 295 estampas xilográficas de los siglos XVII y XVIII, proporcionando información no sólo sobre los diferentes modelos iconográficos en boga, o los posibles comitentes, sino también sobre el estado de las planchas de madera, el proceso de estampación, la clase de papel. Es así que el Álbum es de una ayuda inestimable por las pistas y aclaraciones que va aportando para poder determinar su función y la labor xilográfica de los diferentes miembros de la familia Abadal.

Ciertamente, no es el caso actual, pero durante ciertos períodos de tiempo el grabado xilográfico ha sido considerado como un subproducto cultural, alejado de los caminos del arte, y por tanto indigno de ser recogido

1 PICANYOL, Llogari: *Els Impressors Abadal*, «Modilianum», (Moià), Juny de 1960, 44.

2 GUDIOL, Josep: *Els impressors y gravadors Abadal*, «La Veu de Catalunya», (Barcelona), 24 de juliol, 1913.

3 DURÁN SAMPERE, Agustín: *Grabados populares españoles*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p. 4.

4 AMADES, Joan: *Xilografies Gironines*, Edit. J. M. Gironella, Girona, 1948.



Lámina 1. Árbol genealógico. Fol. 155. (Álbum de Muestra).



Lámina 2. El Tártaro Mostruoso. Fol. 156. (Álbum de Muestra).

y catalogado. Las estampas xilográficas en los siglos XVII y XVIII eran un producto muy consumido y divulgado, pero su naturaleza fungible ha reducido extraordinariamente el número de ejemplares. Es por esta razón que cuanto más nos alejamos del presente, más escasas son las muestras de la estampería popular, y adquieren un valor añadido Muestrarios como el que ahora presentamos.

En cuanto a las características formales del Álbum de Muestras podemos decir que el papel utilizado en la estampación de los grabados es del tipo denominado de hilo. El formato de los folios es aproximadamente de 42,5 x 31 cms. El total de número de folios es de 179, de los cuales hay dos hojas en blanco más las guardas, y 177 folios con grabados xilográficos. Ha estado foliado a mano en tres ocasiones. Los folios 32 y 33 fueron arrancados posiblemente antes de 1924, pero en cambio el folio 52 estaba duplicado. Los folios están estampados por una sola cara. La encuadernación es de cuero marrón. El estado de conservación es bastante mediocre. La calidad de la estampación varía de unos grabados a otros, ya que lo que pretendían era disponer de una serie de pruebas xilográficas para poner a disposición de su clientela, más que hacer una estampación perfecta.

LAS ESTAMPAS Y LAS PLANCHAS

El folio número 1 está formado por dos folios que tienen sus extremos pegados, es, pues, doble, y está doblado. Presenta el grabado denominado *Doble Trinidad*, Moia, 1684, firmado por Pere Abadal Morató, el fundador del linaje de los Abadal, grabadores. El último folio es el n.º 177, que corresponde a un grabado de *S. Hermenter i S. Celedoni*, firmado por Noguera, grabador del siglo XIX, y que seguramente trabajó para la imprenta manresana de los Abadal. Este grabado está estampado en un papel mucho más moderno que los



Lámina 3. El gato. (Fol. 158 / R.P. 158).



Lámina 4. La Mona (Fol. 160).

restantes grabados y colocado sobre una de las guardas, habiéndose añadido posteriormente al Álbum de Muestras.

El número de registro de cada una de las estampas, y por tanto de los folios del Álbum, coincide frecuentemente con el número de Registro de las planchas de la Colección Abadal de la Biblioteca de Catalunya. Si se comparan las estampas del Álbum con las planchas correspondientes, se observa que en la época de la estampación del Álbum algunas planchas ya habían estado manipuladas, como por ejemplo, dejando sólo la M de Moia, sirviendo así también para Manresa, o rascando el patronímico de algunos grabadores para que sólo apareciese Abadal. Es de reseñar que después de la estampación del Álbum, muchas planchas volvieron a sufrir más retoques y modificaciones. El hecho de que se hayan conservado muchas de las estampas y de las planchas correspondientes, no deja de ser una circunstancia muy poco usual, por no decir insólita, no sólo dentro de Catalunya, sino del estado español.

El Álbum de Muestras presenta, como ya hemos dicho, un total de 295 grabados xilográficos que van desde la segunda mitad del siglo XVII, al siglo XVIII, y un grabado añadido posteriormente en el siglo XIX. Existen 69 estampas que de momento no ha sido posible localizar las planchas pertinentes. Hay 226 planchas que se corresponden con estampas, de formato grande o pequeño. Esta desproporción entre el número de planchas y el de los folios del Álbum se explica porque hay dos folios, el 162 y 163, que tienen cada uno 25 y 36 estampas, respectivamente. Asimismo, cabe decir que contabilizamos como grabados una serie de «estructuras móviles» que forman parte de algunas estampas, como orlas, baldaquines, peanas y altares.

En muchas estampas son visibles el desgaste de las tallas y contratallas de las planchas, que en algunos casos se han redondeado, y en otras se han segmentado debido a las múltiples estampaciones, así como también las grietas, la acción de la carcoma y la misma presión de la prensa. Sin lugar a dudas, llama la atención que, a pesar de todas estas circunstancias, las estampas se continuaran reproduciendo e incluyendo en



Lámina 5. *La Sagrada Familia*. (Fol. 1 / R.P. 1).

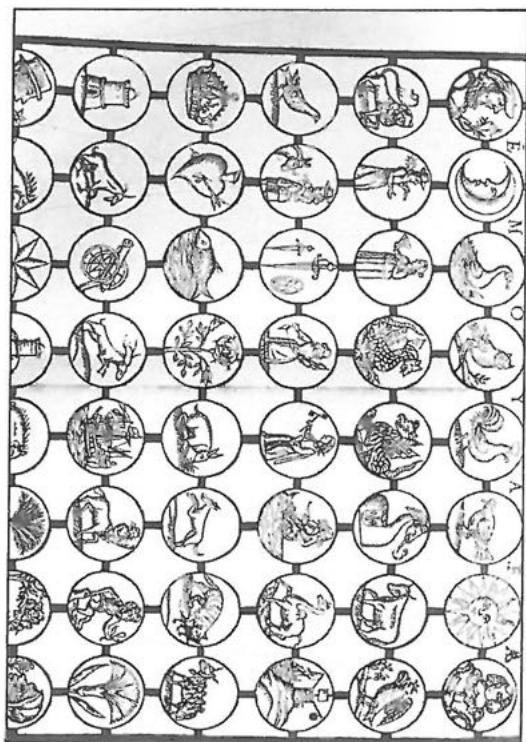


Lámina 6. *Auca del Sol y de la Luna* (Fol. 172).

el Álbum de Muestras, aunque muchas eran del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, hecho que indica que continuaban siendo solicitadas por la clientela de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Esta situación nos permite señalar que los ritmos y las modas en el grabado xilográfico son mucho más estables, lentos y redundantes que las que afectan a otros sectores de la creación artística, ya que en el ámbito xilográfico un modelo puede pervivir sin ningún tipo de modificación un período muy largo de tiempo.

La estampa más antigua, al menos es la primera fecha conocida, es del año 1657, está firmada por Pere Abadal en Mojà, titulada, *S. Joan Baptista* (Fol. 2-RP 2)⁵. La estampa fechada más moderna corresponde al año 1731, grabada por Andreu Abadal en Manresa, *Considera (...)* (Fol. 15-RP 15).

Del total de los 295 grabados del Álbum de Muestras tan sólo 134 llevan la signatura, el año, o el lugar geográfico de Mojà, o Manresa.

La mayoría de las estampas xilográficas del Álbum Abadal son de gran formato (220 x 280 mm.), y casi todas están encuadradas dentro de una magnífica orla floral, que ha proporcionado una justa fama a sus grabadores. Asimismo, también encontramos representadas estampas de pequeño formato que oscilan en torno de los 60 x 48 mm., y que formaban parte de Misales, Devocionarios, Libros de santos, Salmos, Pasiones. Es así que los grabados podían ser de dos tipos bien diferenciados, como estampa suelta, o como ilustración de un libro.

⁵ Identificamos cada estampa según el número de su registro en el Álbum de Muestras, y según el Registro de la plancha xilográfica.



Lámina 7. Abre l'Oio (Fol. 159 / R. P. 159).



Lámina 8. Purísima (Fol. 56).

CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

La clasificación temática nos puede proporcionar un índice de las preferencias, inclinaciones o devociones de los clientes de los impresores-grabadores Abadal:

1. Santos	104 estampas
2. María	68
3. Cristo	46
4. Santas	27
5. Orlas, baldaquines	11
6. Trinitat	5
7. Animals	5
8. Angeles	4
9. Almas del Purgatorio	2
10. Aucas	2
11. Sentencias	2
12. Corazones	2
13. Alegoría Política	1
14. Papel Encuadernación	1
15. Antiguo Testamento	1
16. Arbre geneológic	1
17. Custodia	1



Lámina 9. Flagelación (Fol. 14).

Los *santos*, tanto los tradicionales, como los nuevos tienen una rápida difusión mediante las estampas. En muchas de ellas se reparte el espacio compositivo de una forma parecida a la de los retablos, como queda claro en la estampa de *S. Antonio Abad* (Fol 122). Muchas de estas estampas se distribuían de forma suelta y podían ejercer una función taumatúrgica, como ejemplo citaremos algunas: así, *S. Bárbara* protegía contra las tempestades, *S. Antonio Abad* contra el fuego, *S. Ramón Nonato* favorecía un buen parto, *S. Sebastián* contra las pestilencias, *S. Liborio* contra el mal de la piedra. Muchas de estas estampas llevan debajo una inscripción tabularia o tipográfica con las indulgencias y los favores del santo.

En la devoción y difusión del santoral ayudan en gran manera las distintas órdenes religiosas: dominicos, jesuitas, trinitarios, carmelitas, capuchinos, estableciéndose, a veces, una cierta competencia para dar a conocer los santos de sus respectivas órdenes.

En el siglo XVII se consolidan *nuevas devociones*⁶ que tienen su réplica en el campo del grabado xilográfico: Ángel de la Guarda, Divina Pastora, *S. José*, Sagrada Familia, Niño Jesús, *Ntra. Sra. del Rosario*.

En el ámbito profano es necesario señalar las *auca*s: *La del Sol* y *de la Luna*, (Fol. 172) y la de los *Oficios* (Fol. 173). *La del Sol* y *de la Luna* es del siglo XVII y es la primera *auca* conocida de Catalunya, inaugurando un género que tendrá una brillante tradición. Está compuesta por 48 pequeños grabados que representan distintos objetos, personas y animales. Desgraciadamente, todavía no hemos podido localizar la plancha de una estampa tan relevante, y que según parece está en poder de un particular en Barcelona. La de los *Oficios* también consta de 48 pequeños grabados sobre el mundo del trabajo en el siglo XVIII.

Los *animales*, como el Gato, el Loro o la Mona que continúan expresando una vieja tradición fabulística y zoológica.

Como resalta de una forma muy clara, su producción, y por tanto su demanda, es eminentemente religiosa. En este sentido sobresale con fuerza la iconografía mariana, de Cristo y de los santos; los temas profanos o mitológicos están escasamente representados.

María está profusamente gravada bajo prácticamente todas las posibles advocaciones y devociones más difundidas en Catalunya de los siglos XVII y XVIII, destacando el tema de la Inmaculada Concepción, y sobre todo los distintos gozos dedicados a *Ntra. Sra.*, modalidad muy prodigada en Catalunya y difundida en hojas sueltas.

Dentro de la iconografía de *María* existen una serie de características estereotipadas que sistemáticamente se van repitiendo, bajo advocaciones diferentes en las estampas del Álbum de Muestras:

- a) Virgen de composición triangular con el Niño, reposando ambos sobre una peana.
- b) Virgen con el Niño, flanqueados por distintos personajes o animales.
- c) Virgen con el Niño en una mano, y en la otra un ramo.

d) Virgen sentada en un trono en posición frontal.

Todas estas composiciones, hechas en estampas de formato grande o pequeño se difundían como estampas sueltas, o bien en libros u opúsculos.

Cristo y la cruz también están muy representados, sobre todo los Misterios de Dolor y Crucifixión.

6 CARRETE PARRONDO, Juan: *El Grabado*, Edit. Planeta, Madrid, 1984, p. 214.

Otro tema a destacar es el de las *sentencias*, grabadas en planchas tabularias, género muy prodigado, tanto en el mundo del grabado, como en el de la literatura barroca del siglo XVII.

Asimismo, es necesario nombrar a los altares, baldaquinos, cortinajes, doseles, es decir, todas aquellas «estructuras móviles» que encuadran diferentes situaciones y personajes, así como también las orlas florales y las emblemáticas en las cuales los Abadal también sobresalieron. Estas orlas encuadran a la mayoría de las estampas del Álbum proporcionándoles un formato más grande y una presencia más relevante. En resumen, podemos señalar que la temática Abadal es fundamentalmente religiosa, reflejando perfectamente las características típicas del denominado grabado popular, tanto a nivel de modelo artístico, que es fundamentalmente de carácter conceptual y bidimensional, como también iconográfico, ya que hay temas con una amplia difusión, y que se van repitiendo sistemáticamente, no sólo dentro de los grabados catalanes, sino en numerosos repertorios europeos, como es el caso del famoso Gato (Fol. 158-RP 158).

LOS COMITENTES

Su producción es lo suficiente elocuente como para determinar que los principales clientes de los Abadal, tanto los de Moià, como los de Manresa, provenían del sector religioso. En este sentido Carrete Parrondo⁷ dice que en los siglos XVII y XVIII «la imagen que era controlada por la Iglesia se utilizó como medio de promoción, propaganda, y adoctrinamiento, convirtiéndose en imagen combativa y militante, a la vez que instrumento sentimental de la devoción (...). Mientras que la pintura y la escultura tenían como soporte social a la nobleza, al alto clero, y a las capas sociales enriquecidas, que las consideraban como elemento de prestigio, las humildes estampas tendrán como patrocinadores y destinatarios, aunque portando el mismo mensaje que esculturas y pinturas, a las instituciones de escasos medios económicos, y a las clases sociales menos pudientes».

Un análisis detallado de las estampas del Álbum permite afirmar que tanto el taller moianés, como el manresano abastecían a varias instituciones religiosas de Catalunya, como ejemplo citamos los encargos de las ciudades de Tarragona y Girona que encargan a Pere Abadal unas estampas de *Sta. Tecla* (Fol. 165-RP 209 recto), y de San Narcís (Fol. 80-RP 80), respectivamente.

La Rvda. Comunidad de Presbíteros de Moià encarga una estampa de la *Virgen de la Misericordia*, patrona de la villa (Fol. 63-RP 63). Y la iglesia de Castellterçol hace gravar *La gloriosa esquadra del S. Martirs de Castellterçol* (Fol. 96-RP 96). En cuanto al clero regular, éste encarga, fundamentalmente, estampas sobre sus santos fundadores para difundir su fama y devoción:

Jesuitas: S. Francisco-Javier (Fol. 129-RP 49).

Escolapios: S. José de Calasanç (Fol. 107).

Mercedarios: Ntra. Sra. de las Mercedes (Fol. 53-RP 53).

Dominicos: S. Tomás de Aquino (Fol. 137-RP 137).

Agustinos: S. Agustín (Fol. 71-RP 71).

Carmelitas: Sta. Teresa de Jesús (Fol. 144-RP 144).

Franciscanos: S. Francisco de Assis (Fol. 133-RP 133).

Estas comunidades religiosas, sobre todo, jesuitas y escolapios, encargaban a los Abadal, y en un número bastante considerable, libros de piedad y libros para la enseñanza de jóvenes que estaban abundantemente ilustrados con xilografías.

Las diversas Cofradías⁸ representan también uno de los comitentes importantes para los Abadal:

Cofradía de la Sangre de Cristo de Moià (Fol. 154-RP 154).

Cristo del Hospital de Vic (Fol. 20-RP 20).

S. Cosme y S. Damián (Cofradía de los médicos) (Fol. 130-RP 130).

Las distintas y diversas ermitas que había por Catalunya, así como los numerosos santuarios a la Virgen,

⁷ CARRETE PARRONDO, Juan: *Op. cit.*, p. 206.

⁸ Conocemos los comitentes de algunas cofradías, tanto porque algunas estampas llevan grabada la leyenda de la cofradía correspondiente, como por documentos de distintos archivos.

como por ejemplo, los de Solsona, Pinós, Puig, Juncadella, Gleba, o el Miracle, encargaban abundantes Gozos para repartir luego a los fieles.

La mayoría de los clientes de los Abadal eran de carácter religioso, así pues no hay nada de sorprendente que prácticamente toda su producción esté condicionada por esta circunstancia. Un hecho a resaltar es que hasta el momento presente no ha sido posible, a pesar del numeroso material de archivo revisado, localizar contratos entre los grabadores Abadal y sus clientes, cosa habitual en el campo de la pintura o de la escultura, donde es fácilmente localizable materia contractual entre el artista y sus clientes, y es precisamente por esta ausencia que el Álbum de Muestras Abadal es un indicador aceptable y válido para establecer las directrices principales de la clientela de esta familia de grabadores xilográficos.

LOS GRABADORES ABADAL

El Álbum de Muestras está formado por las estampas de los grabadores Abadal, que forman un linaje que se extiende desde la segunda mitad del siglo XVII, prolongándose hasta el siglo XX, todo y que su época áurea hay que centrarla en los siglos XVII y XVIII. Fueron, quizás, los representantes más significativos en el campo del grabado popular en Catalunya.

Un aspecto a destacar de la producción Abadal es que todo el proceso del grabado lo realizaban ellos mismos: dibujaban o copiaban, grababan y estampaban, hecho muy poco habitual a excepción de los Guasp, o de los Jolis, aunque ninguno de estos dos impresores alcanzaron la importancia que como grabadores xilográficos tuvieron los Abadal.

En líneas generales podemos decir que había modelos inventados seguramente por ellos, y otros que eran copiados de diferentes medios artísticos, como por ejemplo de una pintura, de un retablo, o de otra estampa. No queremos discutir e iniciar aquí una vieja cuestión sobre si hay que considerarlos artistas o artesanos, simplemente queremos que conste y quede muy claro su dominio de la técnica xilográfica, su probada capacidad para traducir un tema, su ingenio artístico para resolver problemas compositivos, y en definitiva su validez como transmisores de imágenes.

Los Abadal, tanto los de Moià, como los de Manresa, disponían de imprenta propia, Gudiol⁹ dice que justamente una de las primeras imprentas de la zona en el siglo XVII, y antes que Vic, fue la de Moià, hecho que les permitiría tener más libertad e independencia a la hora de gravar y difundir una estampa o un libro.

Los grabados Abadal, tanto a nivel de calidad, como de cantidad, se destacan en gran manera de los de otros grabadores, ya sean del siglo XVII, como por ejemplo, Miquel Bro (Girona), Gabriel Font (Barcelona), Pere Guasp Oliver (Palma de Mallorca), Josep Lari (Barcelona), y Llorens Déu (Barcelona), o del siglo XVIII, como Melcior Guasp Florit (Palma de Mallorca), Isabel Jolis (Barcelona), Narcís Oliva (Girona), Teresa Pauner (Barcelona), o Josep Rovira (Olot).

De las 226 planchas que aparecen estampadas en el Álbum Abadal, tan sólo están firmadas 133. Cantidad nada desdeñable si pensamos que la mayoría de los grabadores xilográficos del siglo XVII y XVIII no tenían la costumbre de firmar sus obras, quizás porque lo consideraban una actividad poco reconocida y un trabajo menor. En general, las estampas de gran formato llevan firma, en contraposición con las de pequeño formato que son casi siempre anónimas. En cuanto a las firmas que aparecen en el Álbum de Muestras se puede establecer la siguiente tipología:

1. AB.
2. AB. Moya.
3. AB. Moya (Año).
4. AB. Modiliani (Año).
5. Abadal.
6. Abadal. Moya.
7. Abadal. Moya (Año).
8. Abadal. Modiliani (Año).
9. Andreas Abadal.
10. Andreu Abadal. Maresa (Año).
11. F. E. Moya.

12. Josep Abadal. Moya. Modiliani (Año).
13. Moya. (Con año o sin año).
14. P. Abadal. Moya (Año).
15. Pau AB. Manresa.
16. Pau Abadal Moya (Año).
17. Paulus Abadal. Moya (Año).
18. Pedro Abadal. Moya (Año).
19. Pera Abadal. Moya (Año).
20. Pere Abadal. Adroguer.
21. Petrus AB. Moya (Año).
22. Petrus Abadal. Modiliani (Año).
23. Petrus et Josephus Abadal (Año).
24. Noguera.

Hay una tendencia de los diferentes grabadores de la familia a utilizar el anagrama propio de Pere Abadal, AB, es decir, a utilizarlo como una marca distintiva de calidad, con un nombre hecho y reconocido en el ámbito del grabado xilográfico, circunstancia que puede dar pie a algunas confusiones hasta que no se ha establecido con toda claridad la autoría de una estampa.

Como queda bien claro los Abadal firman de formas muy distintas, haciendo constar, incluso un oficio, como el de droguero, actividad quizás de más prestigio que la de grabador. Del conjunto de las estampas que aparecen en el Álbum de Muestras, podemos destacar que los grabadores más fecundos fueron los siguientes:

Pere Abadal i Morató	20 estampas firmadas y 85 atribuidas.
Josep Abadal Fontcuberta	6 estampas firmadas y 3 atribuidas.
Pau Abadal Fontcuberta	8 estampas firmadas y 20 atribuidas.
Andreu Abadal Serra	6 estampas firmadas y 3 atribuidas.

Varios autores citan a Ignasi Abadal, de Manresa, como grabador, pero en el Álbum de Muestras no hallamos ningún grabado suyo, constando, en cambio, su pie de imprenta en varias estampas.

Los grabados que aparecen en el Álbum de Muestras Abadal se pueden dividir en dos períodos fundamentales: la etapa de Moia (1656-1718), que comprende a los grabadores, Pere, Josep y Pau, y la etapa manresana (1718-1799) que incluye a Pau, Andreu, y quizás Ignasi.

Pere Abadal Morató (Moia c. 1630-Moia 1684)

Es el iniciador del linaje y el mejor de todos los grabadores Abadal. Desconocemos cómo se inició en el grabado xilográfico. Aunque Duran i Sempere¹⁰ aventura su paso por Italia, pensamos que Pere Abadal se familiarizó con el mundo del grabado y de la imprenta en Barcelona.

Su trabajo como grabador lo compartía con su oficio de droguero de Moia, profesión con la que firma en varios grabados. Este hecho nos induce a pensar que el trabajo de impresor-grabador no debía ser del todo remunerador y con el suficiente prestigio social, puesto que en numerosas ocasiones Pere opta por firmarse con su nombre y luego «aromatharius» o droguero. En Moia tenía una tienda, donde junto a los grabados y libros, también vendía canela, pimienta o hilos, era una de esas tiendas donde los clientes podían comprar casi de todo.

Disponemos de pruebas suficientes para pensar que Pere Abadal, como los restantes grabadores, frecuentemente utilizaba modelos para copiar, como ejemplo citamos:

1. Gudiol¹¹ dice que utilizaba como modelo estampas extranjeras, francesas o italianas, y que ni se tomaba la molestia de traducir la leyenda, como es el caso de S. Jordi (Fol. 132-RP 132), o la del *Il Tartaro Montuoso* (Fol. 156).

9 GUDIOL, Josep: *L'imprenta a Vich*, Butlletí del Centre Excursionista de Vic, (Vic), 1925.

10 DURÁN SAMPERE, A.: *Op. cit.*, p. 4.

11 GUDIOL, Josep: *Op. cit.*

2. Hay estampas como la de la Doble Trinidad (Fol. 1-RP 1) que por su complejidad compositiva también hacen pensar en una copia.

3. Existen grabados de Pere Abadal, que si no es porque están firmados por él, pensaríamos que son obra de dos grabadores distintos, como por ejemplo una *Anunciación* (Fol. 3-RP 3) y *Árbol geneológico* (Fol. 155).

4. Pere Abadal, según Gudiol¹², hace un grabado de S. Cegimon copiando una pintura de Joan Gascó, artista de principios del siglo XVI y conservada en el Museu Episcopal de Vic, observando que ni se molesta en cambiar los vestidos, típicos de aquella centuria.

5. Si la copia de estampas de otros artistas era la fuente más habitual entre los grabadores, cabe decir que también se copiaban entre los miembros de la misma familia, así un grabado de Ntra. Sra. de la Gleba, firmado por Pere el 1680, cinco años después era repetido por Josep, hijo suyo, cambiándole simplemente la advocación. Lo que venimos diciendo no es ninguna excepción, sino una práctica muy habitual entre los grabadores de la época.

Pere Abadal graba planchas de todas las medidas, pero sobre todo son muy notables las de gran formato, circunstancia poco corriente dentro del grabado xilográfico popular. Su técnica está muy bien conseguida, utiliza líneas contundentes y enérgicas. Juega muy hábilmente con los blancos y los negros, proporcionando un gran vigor y carácter a la fisonomía de los personajes. Practica un detallismo muchas veces minucioso, como ejemplo de estampas grabadas por Pere, citamos:

Doble Trinitat (Fol. 1-RP 1).

Abre l'Oio (Fol. 159-RP 159).

Auca del Sol y de la Luna (Fol. 172).

Pere Abadal es el creador del arquetipo «Abadal» que sus descendientes irán copiando y repitiendo sucesivamente, articula, muchas veces, la estructura compositiva en torno de un personaje o eje central que prácticamente ocupa toda la escena, dejando en un segundo plano todo un conjunto de plantas, animales, personajes, objetos diversos y teniendo como fondo un paisaje de carácter medievalizante o muy sumario, que suele tener una función decorativa, más que representativa de una realidad concreta.

Josep Abadal Fontcuberta (Moià c. 1660-Moià 1749)

Primogénito de Pere Abadal y Paula Fontcuberta. Aprendió el oficio de grabador en el taller paterno, en el año 1686 ingresa en la Rda. Comunidad de Sacerdotes de Moià, pasando todos sus títulos a su hermano Pau, que será el continuador del linaje.

Josep tiene un estilo muy parecido a su padre, tanto que a veces resulta difícil determinar la autoría. En el Álbum de Muestras hay una estampa firmada por los dos: *Abre l'oio* (Fol. 159-RP 159), otras estampas suyas son *S. Llorens. Moya*, 1681 (Fol. 93-RP 93), *Ntra. Sra. del Tura* (Fol. 38-RP 38).

Pau Abadal Fontcuberta (Moià c. 1663-Manresa 1729)

Encontramos numerosos documentos en que Pau se firma también como «aromatharius» de Moià, siguiendo así la tradición paterna. Las diferencias de técnica y de calidad entre Pau y sus antecesores son más que notables. Los grabados de Pau no son tan elaborados, y los trazos son más elementales. Firma varios grabados:

Ntra. Sra. dels Dolors. Moya 1696 (Fol. 64-RP 64).

Ecce Homo. Moià 1699 (Fol. 18-RP 18).

Hacia 1718 abandona Moià y se traslada con toda su familia a Manresa, estableciendo una imprenta de donde arrancará la rama de los grabadores manresanos.

Andreu Abadal Serra (Moià, 1706-Manresa, 1778)

Hijo de Pau Abadal y Rosa Serra, su juventud se desarrolla ya en Manresa, donde dará bastante impulso a la imprenta creada por su padre, imprenta que como en el caso de la de Moià, también es la primera de

12 GUDIOL, Josep: *Op. cit.*

Manresa. Se casa dos veces, en primeras nupcias con una cierta Teresa, y en segundas con Isabel Girifau de la cual tendrá dos hijos, Ignasi y Joan. Ignaci será el continuador de la rama manresana, y Joan abrirá casa en Mataró, dando lugar a la línea mataronina de los Abadal. Su técnica de grabado, así como el dibujo y la composición son muy deficientes, características patentes en las siguientes estampas:

Crist camí del calvari (Fol. 15-RP 15).

Ntra. Sra. del Carmen (Fol. 39-RP 39).

Ignasi Abadal i Girifau (Manresa c. 1750-Manresa 1813)

Ignasi fue el que dio un empuje fuerte al negocio familiar de la imprenta, situada primero en la calle de S. Miguel, y después en la plaza del Olmo de Manresa. Pensamos que fue él quien hizo el Álbum de Muestras para prestigiar su casa y atender a su numerosa clientela. Como comitentes principales tuvo a las órdenes religiosas establecidas en Manresa, sirviendo además, numerosos encargos por distintos puntos de Catalunya. Ignacio Abadal obtuvo el título de «Impresor del Gobierno», cargo que le debió ampliar notablemente el número de pedidos. No le conocemos ningún grabado, pero en algunos libros suyos aparece: *Ignatius Abadal Excudebat*.

Pere, Josep, Pau y Andreu Abadal son los cuatro grabadores que firman estampas en el Álbum de Muestras, constituyendo un verdadero linaje dedicado al arte del grabado xilográfico como es patente en el Álbum de Muestras, cuya existencia y conservación constituye un hito importante para el conocimiento del grabado xilográfico en Catalunya.

ZURBARÁN EN EL MONASTERIO DE SANTA PAULA DE SEVILLA: FRANCISCO CUBRIÁN, UN PINTOR INEXISTENTE

María Ángeles Toajas Roger

Universidad Complutense de Madrid

La presente comunicación se apoya en la recuperación de un documento procedente del archivo conventual del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, que atestigua la intervención de Francisco de Zurbarán dentro de las importantes obras de reforma y redecoración de la casa jerónima sevillana, llevadas a cabo desde fines del siglo XVI y hasta avanzado el siguiente.

Según tal documento, fue Zurbarán quien contrató a fines de 1641, o comienzos de 1642, la realización de las pinturas para el retablo de Nuestra señora del Rosario, cuya traza y construcción se encarga al mismo tiempo a Gaspar de Rivas. Este retablo había de ocupar la tercera hornacina del lado derecho de la iglesia conventual, siguiendo al del Cristo y al de San Juan Bautista, ambos realizados por Felipe de Rivas en los años inmediatamente anteriores, más famoso el último por su imagen titular de mano de Montañés. Lamentablemente, en la actualidad son otras las pinturas que lo adornan, sustituyendo a la serie original (Fig. 1).

La presencia del gran extremeño viene a enriquecer el nutrido y brillante grupo de artistas que la comunidad jerónima llegó a contratar a tal fin, avalando la calidad y características de su mecenazgo artístico. Por otra parte, la identificación de este encargo a Zurbarán no sólo significa la adscripción de una nueva obra segura al taller del pintor, sino una rectificación a Ceán Bermúdez, y con él a toda la bibliografía zurbaranesca que ha utilizado sus datos, ya que ha de ser sin duda esta referencia documental, aunque erróneamente transcrita, la que le sirvió para identificar la figura de un presunto discípulo del maestro de Fuente de Cantos: Francisco Cubrián.

El documento se halla en el libro de Cuentas de mayordomía del convento, correspondiente a un período que abarca desde septiembre de 1641 a diciembre de 1643, aunque es librado por el mayordomo —a la sazón el doctor Miguel de Acosta Granados— en 1644, fecha que encabeza la portada que dice:

Año de 1644 / Santa Paula de Sevilla / Cuentas / que da el doctor Miguel de Acosta Granados / Maiordomo del dicho convento / y son / de dos años y un terçio desde primero / de setiembre de 1641 hasta fin de 1643. / Viss^r Gen^l el s^{or} Can^o de San Salvador / Liçençiado Ant^o de Villagran / V^o Contr^{or} Juan de Ypenarrieta (Fig. 2).

El dato de referencia consta en su folio 122v., que corresponde a la página 114 (Fig. 3), cuya transcripción literal es la siguiente:

Extraordinarios de todos / generos, en que tiene el mayordomo el / descargo siguiente:

— El dho Mayordomo da pag^{or}— ¡Diez y siete mill y seisçientos / reales por el retablo que / se a hecho en la iglessia del dho / conbentto en el altar / de Nra. Señora: los 160600 / reales dellos que se an dado a / Gaspar de Rivas, m^o escultor, / como pareze por nueve reçivos / suyos, el ultimo en prim^o / de agosto de 1644. Y los mill / reales restantes, a Fran^{co} / Çurbaran, pintor, por los quadros / qhiço para el dho retablo / de que dio reçibo en 11 de / jullio de 1642. Y al dho / Maiordomo se le hazen bue/nos los dhos diez y siete / mill y seisçientos reales / en virtud de los dhos re/çibos, y valen quinienttos y no/benta y ocho mill y quatroçientos mrs. 598/400^l.

1 Dadas las características del archivo conventual de Santa Paula, el legajo carece de otra referencia archivística que no sea la portada que queda transcrita.

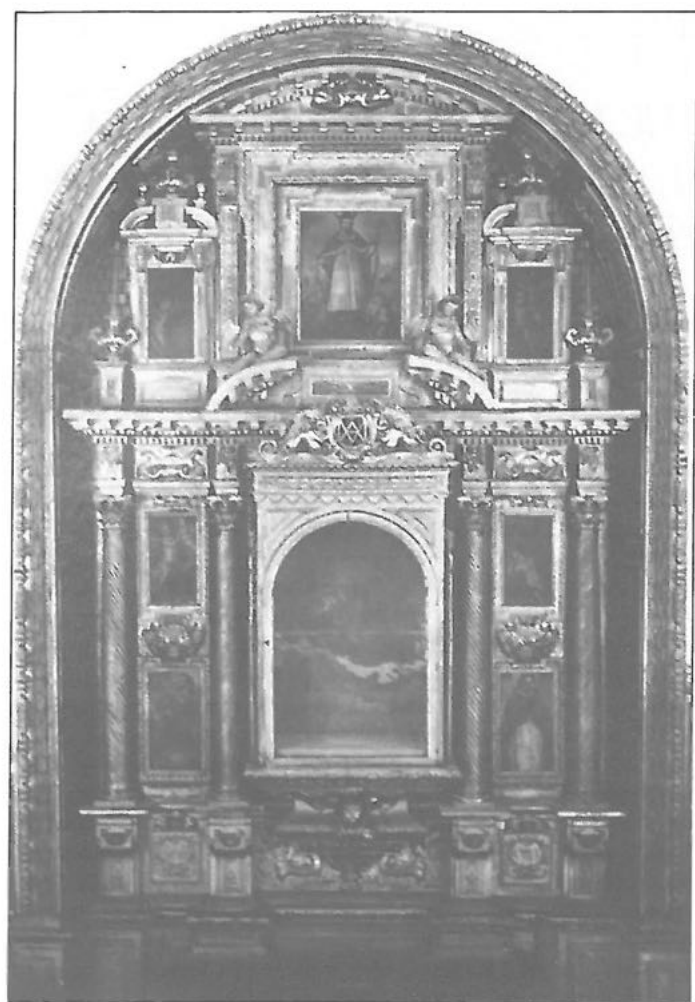


Figura 1. Retablo de la Virgen del Rosario, Monasterio de Santa Paula de Sevilla.

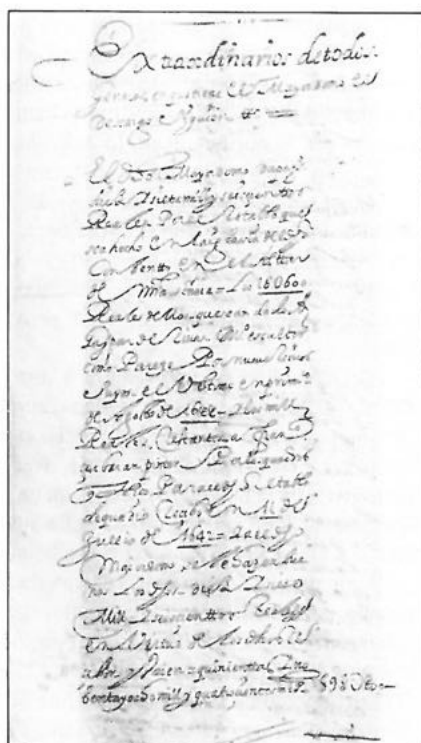
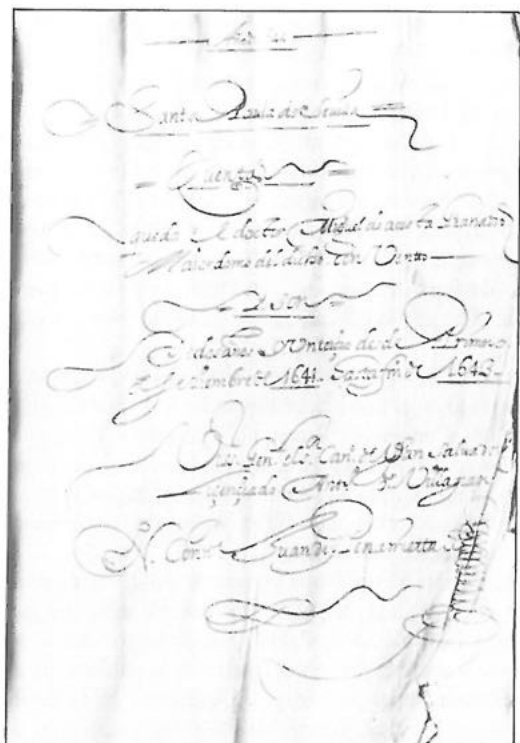
En efecto, creemos indudable que fue en este documento donde Ceán hubo de basarse cuando identifica al pintor Francisco Cubrián, remitiéndose como fuente al archivo del Convento en los siguientes términos:

«CUBRIÁN (Francisco) pintor y discípulo de Zurbarán en Sevilla. Son de su mano seis quadros pequeños que estan en el retablo de nuestra señora del Rosario en la iglesia de las monjas de santa Paula de aquella ciudad, y representan la concepción, los desposorios, la anunciacion y visitacion de la Virgen, y el nacimiento y epifanía del Señor, pintados con fuerza de claro obscuro y con figuras esbeltas y agraciadas: le pagaron por ellos 1.000 reales, segun recibo de 11 de julio de 1642. Arch. de dicho monast»².

Respecto a la arquitectura del retablo, además de este dato, fue publicada por C. López Martínez la escritura de obligación entre Gaspar de Ribas y el Monasterio, que tiene fecha de 7 de octubre de 1641, comprometiéndose su ejecución en el plazo de seis meses, lo que coincide con la fecha de otorgamiento de los recibos aquí mencionados³.

2 CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800; tomo I, p. 380. (Se cita por ed. facsimilar, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965).

3 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía, Sevilla, 1932;



Figuras 2 y 3. Portada y fol. 122v (p. 114) del libro de Mayordomía del Monasterio de Santa Paula, años 1641-1643.

SOBRE EL SUPUESTO FRANCISCO CUBRIÁN

Que la fuente documental utilizada por Ceán Bermúdez es el texto transcrito arriba parece fuera de duda, como puede demostrar la coincidencia del dato en cuanto a la fecha del recibo de pago de las pinturas. No obstante, de manera sorprendente, Ceán lee erróneamente el apellido «Çurbaran» como «Cubrian», y así es como se da lugar a la invención de un pintor inexistente, cuyo estilo identifica en base a los cuadros de este retablo de la Virgen del Rosario, única obra que le puede atribuir, y que presenta naturalmente unas maneras zurbaranescas, como no podía ser de otro modo.

Todo ello, que indica la agudeza del criterio crítico del insigne Ceán como historiador del arte, también pone de relieve las deficiencias de sus instrumentos de investigación en casos concretos, que no es ahora la primera vez que se hace patente.

Tal vez resulte más chocante en esta ocasión, dadas las características de la caligrafía del documento, tan cuidada y clara, y la regularidad con que el escribiente utiliza la «ç» por la graffa «z». De todos modos tampoco es rara la transcripción alterada del infrecuente apellido del artista, como sucede por ejemplo en los libros de la parroquia marchenera de San Juan, donde se le llama «Suberan»⁴. El caso es que parece evidente que en la transcripción tomada por Ceán —¿tal vez no por él directamente?— no se tuvo en cuenta la respetable cedilla que, aunque algo caída, subraya la inicial del nombre del pintor.

A partir de aquí, este Francisco Cubrián ha sido incluido entre los discípulos de Zurbarán por todos los principales especialistas, sin que, como es natural, se haya podido ampliar respecto a él ningún dato después

p. 131. El documento procede del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 18. Como acostumbra, este autor no realiza la transcripción literal del documento ni da otras referencias archivísticas que la fecha de la escritura y el número de la escribanía.

4 HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: «Los Zurbaranes de Marchena», en A.E.A., 1953, pp. 31-36.

de lo dicho por Ceán, en quien todos se apoyan para el caso. Las referencias no suelen pasar de la cita de su nombre entre los otros seguidores de Zurbarán, tampoco bien deslindados hasta la fecha.

Martín S. Soria, en su ejemplar monografía zurbaraneca, dice escuetamente al referirse a los discípulos y seguidores del maestro: «There exists hundreds of paintings by Zurbarán's assistants, but not attempt has been made as yet, to attribute them to individual pupils. Only two of these, Antonio del Castillo Saavedra (1618-1668) y Juan del Castillo (1584-1640) are at present well-defined artistic personalities. Other pupils mentioned by ancient authors are Bernabé de Ayala, Francisco and Miguel Polanco, Francisco Reina, Juan Martínez de Gradilla, José Sarabia, Juan Caro Tavira, Gerónimo de Bobadilla, and Francisco Cubrián. Of most of these little more is known than their names»⁵. En similares términos se expresa J. Gállego en su estudio sobre Zurbarán: «Francisco Cubrian, Francisco Legot, Ignacio de Ries, Varela, etc. son citados asimismo como ayudantes o imitadores de Zurbarán, pero jamás sus obras alcanzan la coherencia de las indudables del gran pintor»⁶.

Es Guinard quien se aventura a una hipótesis, que él mismo califica de «indemostrable», intentando matizar la personalidad de «Cubrián», aunque siempre apoyado en el historiador dieciochesco: «Sur Cubrian, Ceán nous apporte au moins une précision intéressante a propos d'un retable disparu qu'il peignit en 1642, pour le couvent hiéronymite de Sta. Paula, avec six compositions sur des sujets de l'Evangile. Ceán loue ces petits figures, sveltes et nerveuses, peintes en un clair-obscur vigoureux: serait-ce le collaborateur spécialisé dans les figurines sur fond sombre qui travailla aux Martyrs de la Merci et aux moines hiéronymites de l'autel Saint-Jérôme à Guadalupe? Ce n'est là malheureusement qu'une hypothèse invérifiable»⁷.

Por lo demás, «Cubrián» se ha venido citando tradicionalmente en catálogos y guías de Sevilla siempre en relación con el Monasterio Jerónimo, desde los primeros textos decimonónicos del género hasta las más recientes monografías sobre los conventos sevillanos o el mismo de Santa Paula⁸. Sin embargo, aún se ha incorporado otra nueva confusión sobre el mismo «Cubrián» y sobre este retablo, a partir de la publicación en 1976 del trabajo de C. Hernández-Díaz Tapia sobre los monasterios de jerónimas en Andalucía⁹. Esta autora volvió a localizar en el archivo de Santa Paula el documento en cuestión, aunque no cita a Ceán; se remite, en cambio, a Justino Matute, cuyas noticias por lo demás proceden, como es sabido, de Ponz y el propio Ceán¹⁰.

5 SORIA, Martín S.: *The paintings of Zurbarán*, Phaidon Press, London, 1953; p. 25.

6 GALLEGO, Julián y GUDIOL, José: *Zurbarán*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976; p. 70.

7 GUINARD, Paul: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les Éditions du Temps, Paris, 1960; p. 163.

8 Así lo recogen las obras decimonónicas más difundidas, fuentes básicas, a su vez, de las más recientes:

COLÓN Y COLÓN, Juan: *Sevilla Artística*, Impr. Álvarez y Cía, Sevilla, 1841; p. 135: «Los seis cuadros del altar de nuestra señora del Rosario son de Francisco Cubrián, pintados en el año de 1642. Gaspar de Rivas hizo la traza del retablo, que no desdice de los otros; las esculturas son de la misma mano».

AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla Pintoresca*, Impr. Álvarez y Cía, Sevilla, 1844; p. 319: «Hay en el retablo de nuestra señora del Rosario seis lienzos pintados en 1642 por Francisco de Cubrián, los cuales tienen bastante mérito. La traza del altar (que no desmerece de los de Cano en opinión de los inteligentes) y las estatuas que en él existen son obras de Gaspar de Ribas, artista que logró alcanzar no pequeños triunfos tanto en la escultura como en la arquitectura».

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Impr. J. Hidalgo y Cía, Sevilla, 1844; pp. 192-193: «Otro altar hay en este lado dedicado a Ntra. Sra., cuyo retablo con la escultura de la Virgen lo trazó Gaspar de Rivas, y es de buena arquitectura. Tiene además seis pinturas ejecutadas por Francisco Cubrián el año de 1642».

En cuanto a las más recientes, han de citarse las siguientes:

GUERRERO LOVILLO, José: *Sevilla*, Editorial Aries, Barcelona, 1962, Col. «Guías Artísticas de España»; p. 104: «El último retablo de este lado lo concertó Gaspar de Rivas en 1642, si bien la imagen de la Virgen del Rosario es de mediados del siglo XVIII, y las pequeñas pinturas que lo adornan se deben a Francisco Cubrián, discípulo de Zurbarán». Sobre este dato, del que se desprendería que aún estaban las pinturas originales en esta fecha, véase al final, nota 30.

VALDIVIESO, E. y MORALES, A.: *Sevilla oculta*, el autor, Sevilla, 1981; p. 122. Utilizando las noticias de Ceán y las de Hernández-Díaz Tapia, señalan: «Este retablo fue realizado en 1641 por Gaspar de Rivas, y su primitiva imagen titular fue una Virgen del Rosario. Asimismo este retablo tuvo originariamente un conjunto de pinturas que representaban la Concepción, los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación y el Nacimiento y la Adoración de los Reyes. Eran obras de Francisco Cubrián, quien las realizó en 1662, pero actualmente no se conserva ninguna de ellas, estando sustituidas por otras de escaso interés que representan a San Buenaventura, Santo Tomás, San Cayetano y varios ángeles». Más tarde nos referiremos al problema del paradero de estas pinturas, así como a las actualmente instaladas en este retablo.

9 HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, C.: *Los conventos de jerónimas en Andalucía*, Universidad de Sevilla, 1976, pp. 58-59.

10 MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Adiciones y correcciones al tomo IX del Viage de España de Antonio Ponz*, en «Archivo Hispalense», tomo I, 1886; tomo II, 1886; tomo III, 1887, y tomo IV, 1888. Repite los datos de Ceán.

El hecho es que, por un lado, repite el nombre de «Cubrián», sin duda condicionada por la noticia bibliográfica que maneja, y por otro, en su lectura directa del manuscrito comete un nuevo error en las fechas al confundir cierta grafía del cuatro con la del seis, por lo que, aunque indebidamente, rectifica a Ceán señalando que de los recibos otorgados por Gaspar de Rivas al mayordomo el último es de «primeros (sic) de agosto de 1666», y el correspondiente a los mil reales pagados por la pintura «a Francisco Cubrián, pintor, por los quadros que hizo para el dicho retablo, de que dio recibo en 11 de julio de 1662»¹¹. A partir de ahí se ha repetido esta fecha errónea en otros trabajos más recientes, como el de Valdivieso y Morales sobre los tesoros artísticos de los conventos sevillanos¹².

Sólo la obra de la Dra. Dabrio González sobre la familia y el taller de los Ribas, hace notar su extrañeza ante los datos existentes en torno al asunto, cuando trata de la ejecución del retablo de Santa Paula por Gaspar de Ribas¹³. Insiste esta autora en el interés del tal retablo en varios aspectos, y el primero el hecho de que lo contratase dicho artista, siendo que era pintor y no ensamblador ni arquitecto. En cuanto a las fechas de contrato y pago de la obra del retablo se apoya en los datos de López Martínez y Hernández-Díaz Tapia que acabamos de citar, por lo que ante la diferencia de veinte años entre ambas fechas llega a suponer que «los pagos de esta obra le fuesen hechos a Andrés de Ribas, tutor de las hijas de su hermano Gaspar, pues para esa fecha el pintor ya había muerto»¹⁴. Pero queremos señalar aquí que, si bien lo referente a la parte pictórica resulta marginal en este estudio, la profesora Dabrio pone de relieve también la nebulosa en torno a la figura del pintor Cubrián, al mencionarlo como autor de las pinturas según las conocidas noticias que toma de los autores citados más arriba; ella es la única, hasta donde sabemos, que sugiere la posible existencia de un error en la transcripción de este nombre, cuya semejanza con el de Zurbarán resulta obvia¹⁵.

Realizada la lectura correcta del documento a que nos referimos, podemos ratificar por nuestra parte la participación de Zurbarán como autor de las pinturas del retablo de Ntra. Sra. del Rosario del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, y en consecuencia, la inexistencia de este «Cubrián» tan citado.

ZURBARÁN EN EL MONASTERIO DE SANTA PAULA: EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

En realidad, la intervención de un pintor tan renombrado como Francisco de Zurbarán no es de extrañar en el marco de la campaña de obras y reformas llevada a cabo por el Monasterio de Santa Paula a lo largo de más de medio siglo, que coincide con la época de mayor brillantez de la ciudad de Sevilla. La progresión económica de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVI se refleja como en un espejo en su desarrollo artístico, a través de la multiplicación de obras arquitectónicas y muebles, sacras y profanas, que simultáneamente se llevan a cabo en la ciudad. El convento Jerónimo resulta, a su vez, ejemplo casi arquetípico de este proceso de modernización y adorno de las casas monásticas sevillanas, entre las que también pueden citarse las de Santo Domingo de Portacoeli, las de la Merced, San Pablo, la Trinidad, por recordar otras relacionadas señeramente con Zurbarán.

La magnitud de las obras realizadas en el monasterio de Santa Paula de Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII, que significaron una reforma completa de sus edificios, es buen ejemplo de la opulencia y magnificencia del clero sevillano a comienzos del seiscientos. En un proceso de obras ininterrumpidas, cuyo

11 La transcripción presenta algunos errores, pero sin duda el más grave es la confusión entre las grafías de las cifras «4» y «6», que explica que haya establecido la fecha de 1662 (por 1642) para el pago de las pinturas, y 1666 (por 1644) para el ensamblaje. Por lo demás, resulta imposible considerar estas fechas, tratándose del libro balance de cuentas correspondiente al trienio 1642-44, como la misma autora deja dicho.

12 VALDIVIESO, E. y MORALES, A.: loc. cit.

13 DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985. Especialmente pp. 383-387.

14 Ibídem, nota 429, p. 385.

15 Ibídem, nota 430, p. 385: «La personalidad de Francisco de Cubrián resulta bastante enigmática, puesto que no se le conoce más que por esta obra. Por otra parte, Matute afirma, basándose en el estilo de estas obras, que Cubrián era discípulo de Zurbarán. Esta circunstancia y cierta coincidencia fonética nos hacen pensar que el apellido Cubrián pueda ser una mala transcripción del propio Zurbarán».

inicio puede situarse en 1592, las jerónimas de Santa Paula reunieron a lo más granado de los gremios artísticos sevillanos, constituyendo un conjunto que muestra mucho del gusto de este tipo de clientela monástica, seguramente no la más culta y purista, pero sí la más abundante. Se mezclan las formas manieristas, clasicistas, protobarrocas y plenamente seiscentistas, con los restos del edificio medieval —gótico y mudéjar— y con ingredientes de tradición morisca, como las magníficas techumbres de madera que determinan espacialmente los ámbitos interiores de su arquitectura tanto como su estructura. En esa acumulación sincrética no puede buscarse una única dirección ni una voluntad de estilo, pero ahí radica en gran medida el carácter de este tipo de mecenazgo artístico, cuyo fundamento será el uso del arte como medio de aproximación religiosa y de ostentación de estatus. En la elección de los distintos artistas, cuando en cada momento se acude a los mejores con criterios basados más bien en la calidad del artífice y su fama que en otras consideraciones de tipo estilístico, se ejemplifican asimismo aspectos bien caracterizados del mecenazgo artístico español fuera de las esferas de la gran nobleza y la corte.

El 24 de octubre de 1592 se fecha un contrato para «*desencalar y descostrar desde las maderas del techo de la yglesia hasta el baxo, donde esta el azulexo las dos paredes de la yglesia*»¹⁶, en el mismo momento en que se concierta un nuevo retablo mayor —hoy desaparecido— con Andrés de Ocampo¹⁷. Su interior, una característica sala oblonga de origen gótico —cuya cabecera es todavía poligonal con bóveda de crucería—, es redecorada para dar el modelo típico de iglesia-cajón, donde la techumbre de madera es el complemento perfecto en la configuración de ese espacio estático y simple que sirve precisamente para enfatizar el mobiliario religioso de retablos, estatuas y pinturas. La iglesia, que constituye ahora uno de los conjuntos más interesantes del primer barroco andaluz, se completó en 1616 con las magníficas azulejerías trianeras de sus zócalos, las yeserías protobarrocas de los muros y, a partir del año siguiente, las monumentales techumbres de López de Arenas en la nave y coros alto y bajo, obra de la que Arenas se jacta en más de una ocasión, y conforma, por otra parte, excepcional conjunto de carpintería morisca tardía desde el punto de vista histórico, estilístico y técnico¹⁸.

Por las mismas fechas se levantan sus claustros, alarde de la magnificencia y la gracia del manierismo sevillano, cuyos azulejos muestran ejemplos de 1616, 1617, 1621 y 1631, que Gestoso atribuía a Juan Gascón o Antonio Cantarino, «maestros de hacer azulejos de pisano»; allí también se incluyen las capillas de Ntra. Sra. de la Bendición y de El Salvador, de 1617¹⁹. Los grandes alfarjes de piso y cubierta que los cerraron fueron también obra de Diego López de Arenas, que trabaja allí entre 1617 y 1623²⁰.

Finalmente, se realizan los encargos del mobiliario religioso, para los que se acude a los más grandes maestros del arte sevillano. Así, en la iglesia, junto al retablo de Ocampo, hoy desaparecido, se instalan otros dos realizados entre 1635 y 1640 por Alonso Cano, Juan Martínez Montañés y Felipe de Rivas: son los más famosos, dedicados a los Santos Juanes; a continuación, el del Cristo, asimismo encargado a Felipe de Rivas, es ejecutado en 1638, y el de la Virgen del Rosario, a que aquí nos referimos, en 1642²¹.

Otros múltiples encargos pictóricos se destinarían a las diversas dependencias de la casa. Sirva como brillante ejemplo el lienzo de Herrera el Viejo sobre «San Jerónimo, Santa Paula y Santa Eustoquia», que ahora se cuelga en el coro del Monasterio, ilustrando el tema más característico de la orden jerónima femenina. Hemos de recordar al respecto la obra del mismo tema del propio Zurbarán (National Gallery, Washington),

16 LÓPEZ MARTÍNEZ: op. cit., pp. 206 y ss. Recoge varios documentos sobre las obras de albañilería hechas en la iglesia en 1592.

17 GESTOSO y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1889-1892; t. III, pp. 20-21.

18 Sobre las obras de López de Arenas en Santa Paula y su documentación, v. TOAJAS ROGER, M. A.: *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial de Sevilla (en prensa), y asimismo *Carpintería de tradición mudéjar en la arquitectura española: Diego López de Arenas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1987. Entre la documentación inédita aportada se menciona una escritura de obligación en que se incluyeron obras «*así de concierto como de tasación*»; se precisa que se hicieron las de la «*Yglesia y coros dél*», «*la manufactura de toda la obra de carpintería que se hizo en el claustro*» y «*otras cosas que se me ordenaron y mandaron hacer en el dicho Convento*». La obra fue de empeño, pues, concluida, se valoró por los Maestros mayores Diego López Bueno y Bermundo Resta, y por Lucas de Cárdenas, nada menos que en 47.762 reales, es decir, 4.360 ducados.

19 GESTOSO y PÉREZ, J.: op. cit., p. 26.

20 V. supra nota 18.

21 Sobre estos retablos, v. DABRIO, op. cit., especialmente pp. 75 y ss.

que Soria y Gudíol han supuesto fechable a partir de 1641 y procedente de este monasterio, hipótesis más plausible ahora, cuando consta la vinculación del extremeño a la comunidad sevillana²².

La fecha del encargo a Francisco de Zurbarán para el retablo de Santa Paula, cuyo contrato ha de ser de fines de 1641 o comienzos de 1642, coincide con el comienzo del declinar del pintor. En 1639 ha muerto su esposa Beatriz, cuando Zurbarán debe estar concluyendo su serie de Guadalupe, y el gran conjunto de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Es el momento en que resulta palpable el estancamiento de su estilo, cuando se está rebasando el «caravagismo endurecido de comienzos del siglo», como dice J. Gállego. La década de los años cuarenta traerá el comienzo de los encargos americanos, junto con la llegada de los numerosos hijos habidos de su tercera esposa, Leonor de Tordera.

En tales circunstancias, que se suman a su reciente fracaso en Madrid, tal vez no resulte extraño explicar la aceptación de un trabajo de poca entidad como es el del retablo de Santa Paula. De todas formas, no puede pensarse que, salvo los privilegiados artistas de la Corte, todos pudieran alcanzar constantemente los grandes encargos que les hicieron famosos. Desde ese punto de vista, éste sería uno más de los que surgirían más habitualmente. Por otra parte, no resultaría despreciable un cliente de las características de esta comunidad jerónima, sin duda famosa por su solvencia económica, la abundancia de sus encargos artísticos y el propio prestigio de los artistas que trabajan a su alrededor.

El precio pactado para estas pinturas, por otro lado, no se aleja en gran medida de los estipulados en obras anteriores de similares características. Como sabemos, se le pagaron mil reales por los cuadros, que hemos de suponer fueran seis, si hacemos caso de la descripción de Ceán, única que podemos aceptar por ahora como de primera mano. Ello significa algo más de 15 ducados por cada uno de los lienzos, cuyas dimensiones son de unos 30 cm. x 60 cm.²³ Puede tomarse como una referencia próxima el pagado por la parroquia de San Juan de Marchena: en 1637 por nueve cuadros de casi doble tamaño que los del presente retablo se le pagaron 90 ducados, es decir, a 10 ducados cada ejemplar de poco más de 1'80 m. x 1 m.²⁴ Algo más lejana puede resultar la comparación con su encargo del convento grande la Merced de Sevilla, realizado unos diez años antes, donde por veintidós cuadros para el claustro del refectorio, de «dos varas de alto por dos y media de ancho» (1'75 x 2'20 m., aproximadamente), se pactan 1.500 ducados; representa unos 68 ducados por obra, más materiales, manutención y alojamiento de maestro y ayudantes, todo lo cual corría a cargo del cliente. Este precio estaría en consonancia con los 80 ducados que se le debieron de pagar en estas mismas fechas por cada uno de los realizados para el Colegio de San Buenaventura (2'30 x 2'50 m. aprox.), si, como es previsible, se mantuvo para él el precio acordado con Herrera el Viejo al iniciar la realización de la serie²⁵.

Si bien puede considerarse a través de estos pagos una cierta desvalorización de la pintura de Zurbarán, que también Soria ha señalado²⁶, ha de tenerse en cuenta, no obstante, la diferencia de envergadura y significado de unas y otras obras, pues resulta obvio el carácter subsidiario de este retablo de Santa Paula, que sólo es un elemento más para completar un conjunto decorativo ya marcado por la creación de los anteriores de que éste es deudor, y cuyo valor para el comitente no está tanto en sí mismo, como en el hecho de alojar una imagen preexistente en un marco que no desmerezca respecto a lo existente en el lugar de destino. De igual modo podría valorarse la serie de San Juan de Marchena. Cabría plantearse, eso sí, la cuestión de si el aceptar tal tipo de encargos pudiera indicar un síntoma de decadencia en el taller del maestro. A nuestro entender, no sería tanto eso, cuanto un dato más para corroborar el hecho de que en un taller de las características del de Zurbarán, cualquier encargo es bien recibido y aceptable; en los de este género habría la ocasión de la colaboración de oficiales y ayudantes. De todos modos, a juicio de Ceán éstas de Santa Paula resultaron obras con «fuerza de claroscuro y figuras agraciadas».

En función de la estructura del retablo, —que como se ha dicho sigue el modelo de los más tempranos de

22 SORIA: op. cit.; p. 182, cat. n.º 198: «Perhaps from the sevilan convent Santa Paula of the Jeronymite Nuns, where between 1635 and 1642 documented works on altars, paintings and sculptures was carried out ...».

GUDIOL: op. cit.; p. 105, cat. n.º 324.

23 Dada la situación actual del retablo, desmontado para su consolidación, hemos realizado la medición de cada uno de los lienzos que ahora sustituyen a los de Zurbarán. V, nota 27.

24 HERNÁNDEZ DÍAZ: op. cit.

25 LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: op. cit., pp. 221-222. Id., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928; p. 63.

26 SORIA: op. cit., especialmente p. 32.

los Santos Juanes—, el encargo consistió en el conjunto de pinturas para los huecos de las calles laterales y los correspondientes del ático del retablo, pero resulta difícil saber ahora si se incluyó o no el del hueco central de éste a juzgar por el hecho de que la descripción de Ceán menciona sólo seis; es posible que se pensase en un relieve para el tema principal del ático, como en otros retablos del conjunto. En tal caso se trataría de seis pequeños lienzos de unos 30 cm. de ancho, cuyas alturas varían levemente en función de su ubicación en el conjunto: las dos parejas superiores (laterales del ático y segundo cuerpo de las calles) de unos 55 cm. y la pareja inferior de algo más de 60 cm.²⁷

Al parecer la temática constituyó un característico ciclo mariano, muy de acuerdo con el título del retablo, que venía condicionado por la advocación de la imagen preexistente. De la descripción de Ceán puede colegirse que se situarían arriba los cuadros de la «Concepción» y los «Desposorios»; a continuación la «Anunciación» y «Visitación», y en los huecos inferiores, los más grandes, las dos Adoraciones como el «Nacimiento de Cristo» y la «Epifanía». Sin embargo, son temas poco habituales en el repertorio iconográfico de Zurbarán, dentro del cual el referente más conocido sería indudablemente el ciclo del nacimiento de Cristo del retablo de la Defensa de la Cartuja de Jerez.

Si bien resultaría por ella más interesante su identificación, es también más difícil por el pequeño tamaño de las telas. Puede sugerirse su proximidad, por lo menos en tema y composición, al conjunto realizado en 1629 para los Trinitarios Descalzos de Sevilla: el retablo para el lado de la epístola de la iglesia, con ocho pinturas sobre historias de la vida de la Virgen y San José, al que se atribuyen sin seguridad diversas obras de tema mariano dispersas ahora en distintas colecciones. Merece asimismo recordarse por su calidad el magnífico lienzo sobre el «Nacimiento de la Virgen» de la Norton Simon Foundation (antes en la colección Contini de Florencia), que Guinard relacionó también como perteneciente a este conjunto²⁸.

Hasta donde sabemos, ninguna de las publicadas coincide en medidas ni formato con la pequeña serie de Santa Paula. De todos modos, nuestras pesquisas en este sentido no han podido ir más allá del cotejo respecto a las obras de temática similar actualmente catalogadas. Debemos esperar, precisamente que los datos que presentamos aquí puedan servir a su futura identificación y por consiguiente al enriquecimiento de la obra zurbaranesca.

Merecen, por último, un comentario las pinturas que actualmente ocupan el lugar de éstas y el posible relieve central del ático. Se trata de lienzos de diversa procedencia, que se han acoplado a los huecos dejados por los originales. Por sus características estilísticas constituyen tres grupos bien diferenciados, de muy irregular calidad y de distinta cronología: los dos inferiores, que sin duda forman pareja; los cuatro sucesivos, todos fragmentos recortados de un único lienzo inicial, y el correspondiente al hueco central del ático, obra posterior a todos los anteriores.

Destacan, sin duda, los dos primeros, representando a Santo Tomás y San Buenaventura en figuras aisladas con sus respectivos atributos habituales (el primero con pluma y libro, ostentando el sol en su pecho; el segundo con capelo, y asimismo, pluma y libros) (Figs. 4 y 5). La similitud de factura, de calidad nada despreciable, resulta evidente en ellos y, por otro lado, aún cuando están recortados, parecen haber sido siempre lienzos independientes. A pesar de su lamentable estado de conservación, muestran un buen estilo de escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII, que creemos son dignas de mayor atención de la que hasta ahora se les ha prestado. Sus formas rotundas, de gusto plástico y paleta sobria, tienen un parentesco con el Pacheco más avanzado, lejos de las inclinaciones manieristas del maestro y en la línea más fecunda de su enseñanza. A nuestro juicio, recuerdan el estilo escultórico atenuado que decantaron Velázquez y el propio Zurbarán, mostrando rasgos de un naturalismo vigoroso en el que asimismo quizá pueden verse ecos tanto del viejo Herrera, como de Juan de Roelas. Debe notarse la torpeza que ha guiado esta lamentable remodelación del retablo, habiéndose colocado estas figuras en la posición contraria a como cabría esperar de su propia composición, de manera que ambas se dan la espalda.

Los restantes cuatro lienzos de los huecos colaterales tienen mucho menor interés. Son recortes de un lienzo mayor, representando ángeles portadores de los símbolos de la pasión de Cristo, que en su disposición

27 Los lienzos actuales del retablo, que reproducimos en las ilustraciones de este trabajo, tienen las siguientes medidas:

Ático: izdo., 29'5 x 56'5 cm.; dcho., 29'5 x 56 cm.

Calles: sup. izdo., 30 x 54'5 cm; sup. dcho., 30 x 54 cm. inf. izdo., 31'5 x 62 cm; inf. dcho., 33'5 x 61'5 cm.

28 GUINARD, P.: «Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán», en A.E.A., 1947, pp. 161-201.



Figura 4. Santo Tomás, Retablo de la Virgen del Rosario, Monasterio de Santa Paula de Sevilla.



Figura 5. San Buanventura, Retablo de la Virgen del Rosario, Monasterio de Santa Paula de Sevilla.

inicial revolotearían en torno a alguna escena relativa al tema, figurada ante un fondo arquitectónico enmarcado en cortinajes (Figs. 6 y 7). Sus maneras torpes y desabridas desmerecen del conjunto, y pueden apuntar a un cuadro de altar tardobarroco de estilo vulgarizado, que recuerda al de Valdés Leal.

Respecto al séptimo lienzo que en la actualidad ocupa el remate de la calle central, es obra ya dieciochesca, seguramente de la primera mitad del siglo (Fig. 8). De maneras relamidas y anodinas, puede recordar, no obstante, las de Domingo Martínez. Puntualicemos solamente que su iconografía corresponde a la de San Juan Nepomuceno y no a la de San Cayetano, como han señalado los profesores Valdivieso y Morales en su citada obra sobre los conventos sevillanos²⁹.

En cuanto al momento en que estas telas sustituyesen a las originales, no es posible por ahora precisarlo con exactitud. La hipótesis de su traslado en las requisas de Soult, sin duda muy sugerente, no parece aceptable puesto que hablan de ellas como presentes tanto Colón y Colón en 1841, como Amador de los Ríos y González de León tres años después. A finales de siglo, y aunque a Gestoso no le merecieron mayor atención los retablos de Santa Paula a excepción de los Santos Juanes, existe la citada referencia de Justino Matute que recoge sin

²⁹ V. supra, nota 8.



Figuras 6 y 7. Ángeles, Retablo de la Virgen del Rosario, Monasterio de Santa Paula de Sevilla.

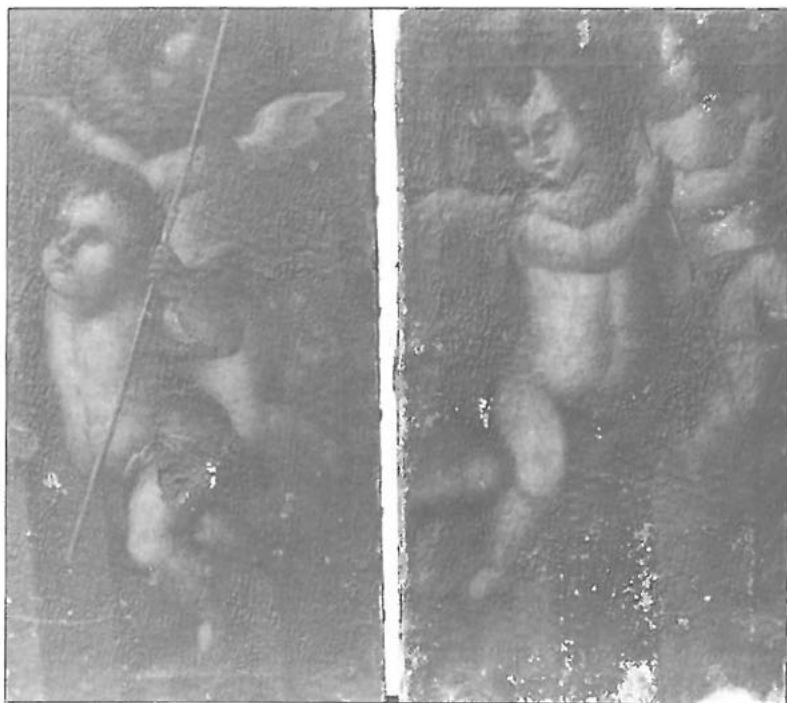




Figura 8. San Juan Nepomuceno, Retablo de la Virgen del Rosario, Monasterio de Santa Paula de Sevilla.

modificación lo dicho por Ceán. No parece probable que todos se refieran a los cuadros como de «Cubrián» aún cuando no coincidieran sus temas ni su estilo con la descripción dada por aquél³⁰.

Por nuestra parte, a pesar de que no hemos logrado por ahora localizar noticia cierta que atestigüe su enagenación con posterioridad a esas fechas, no podemos descartar la existencia de algún indicio sobre su paradero en los propios fondos documentales del monasterio. Éste, como otros puntos de los aquí tratados, deben quedar pendientes de otras aportaciones propias o ajenas. Pretendemos, no obstante, haber contribuido al estudio definitivo, aún por hacer, de un taller tan activo y fecundo como el de Francisco de Zurbarán en Sevilla³¹.

30 Respecto a la información de Guerrero Lovillo (op. cit.) al señalar a Cubrián como autor de las pinturas existentes en el retablo (cf. supra nota 8), ha de tratarse sin duda de una confusión, pues ni la comunidad actual tiene noticia de su desaparición reciente ni parece probable si se recuerda el celo de este monasterio, y señaladamente de su anterior priora Sor Cristina de la Cruz de Arteaga, por la conservación y la defensa de su patrimonio artístico. Véase infra, nota 31.

31 Dada la demora en la edición de estas Actas del VII Congreso C.E.H.A., he de remitirme a mi artículo «Zurbarán y el retablo del Rosario de Santa Paula de Sevilla...», en *ATRIO. Revista de Historia del Arte*, n.º 2 (1990), pp. 9-23, donde, volviendo sobre este mismo asunto, queda publicado un nuevo documento inédito al respecto con la noticia sobre el expolio de estas pinturas de Zurbarán, retiradas de su emplazamiento original por orden del Mariscal Soult en 1810, lo que ha confirmado la hipótesis que sugeríamos al redactar la presente comunicación.

EL MECENAZGO DE ALBERTA BARRASA Y LA INMACULADA DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN MIRANDA DE EBRO*

José Javier Vélez Chaurri

Universidad del País Vasco

En el último tercio del siglo XVI la villa burgalesa de Miranda de Ebro, centro de una comarca geográfica natural que englobaba localidades de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja, se había convertido en un destacado foco escultórico gracias al taller que en ella fundó uno de los iniciadores del Romanismo, el maestro «imaginario» Pedro López de Gámiz¹. Con su desaparición y la de su seguidor Diego de Marquina en 1604, asistimos a un período de transición en el que son los arquitectos de retablos los que dominan el mercado, acompañados de escultores foráneos, principalmente riojanos y cántabros².

Las iglesias y monasterios son sus clientes por naturaleza, les encargan retablos para adornar los altares, pero también la hidalguía local titulada y algunos religiosos destacados, demandan para sus capillas de patronazgo retablos y otras obras de arte, y asimismo ponen en manos de esos arquitectos la construcción de sus mansiones solariegas.

En los alrededores de Miranda se situaban los monasterios de diversas órdenes religiosas, los cistercienses de Santa María de Herrera mandaron construir su retablo mayor en 1594, los premostratenses de Santa María de Bujedo encargaban el suyo a Diego de Marquina en 1576, el convento de San Francisco de la villa de Miranda encargaba la hechura del sagrario en 1598 y en 1627 la del retablo mayor, pero también hay que señalar a los benedictinos de Santa María de Obarenes y del Espino y a los jerónimos de San Miguel del Monte que encargaron, no sólo a los retablistas, sino también a pintores, plateros, bordadores..., numerosas obras de arte que ornasen sus iglesias³. Si los monasterios junto a las parroquias de villas y aldeas fueron los principales clientes para artistas y artesanos de la zona, no debemos desdeñar el papel de algunos personajes del estamento eclesiástico o nobiliario.

Al primero pertenece el cardenal de Santiago don Juan Martínez de Ternero, natural del barrio mirandés de Orón. Fundó un vínculo y mayorazgo en la iglesia de San Esteban de esa villa dotando a su capilla de reja y

* Cada vez se están dedicando más trabajos al estudio de la clientela y sus relaciones con el artista, señalemos algunos de ellos. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el siglo de Oro*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1959, tomo LXVII, 1, pp. 391-439. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984. IBÁÑEZ PÉREZ, C. A.: Aspectos sociológicos del arte burgalés. Burgos, 1978. A nivel general es preciso señalar las obras de GALLEGO, J.: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976. WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, 1982. HASKELL, F.: *Patronos y pintores*. Madrid 1980.

1 RUIZ GÓMEZ, J. L.: Estudio económico-social de Miranda de Ebro en el siglo XVII. Vitoria, 1984 (Memoria de Licenciatura inédita). OJEDA SAN MIGUEL, R.: *La villa de Miranda de Ebro y la crisis de fines del siglo XVI*. Miranda de Ebro 1983.

El primer trabajo que valoró la figura de López de Gámiz fue el de ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Pedro López de Gámiz*. Goya, 1975, n.º 129, pp. 156-167. Después se ha referido al mismo DÍEZ JAVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985.

2 VÉLEZ CHAURRI, J. J.: *El retablo en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990.

3 El retablo de Herrera lo comenzaban en 1594 el escultor riojano Lázaro de Leiba y el arquitecto mirandés Francisco García de Vozmediano. El sagrario del convento de San Francisco fue obra de este mismo arquitecto y del escultor Hernando de Murillas. El retablo mayor lo hizo en 1627, Martín de Aguirre. Los datos sobre el retablo de Bujedo aparecen en PESCADOR DEL HOYO, M. C.: *Diego de Marquina y los retablos de Bujedo y Retuerta*. B.S.A.A.V., 1956, pp. 101-108.

retablo que fueron realizadas entre 1585 y 1587 por Juan Bautista Celma y probablemente Diego de Marquina⁴; señalemos asimismo el destacado mecenazgo artístico del mirandés de adopción Fray Pedro de Urbina⁵. A la hidalguía local titulada pertenecía el matrimonio formado por Andrés de Barrón y Catalina de Pinedo, quienes decidieron construir su capilla funeraria en la iglesia de Santa María de Miranda de Ebro, encargando la labor de arquitectura al cantero Juan Alonso de Rivas, la escultura de los bultos funerarios, al escultor de Valpueda Bartolomé de Angulo, el retablo a Diego de Marquina y la reja a Domingo de Hubidia⁶. También otros destacados personajes de la villa del Ebro como los Urbina, Velandía y Encío dejaron destacadas obras de arte en capillas y mansiones. Podíamos ampliar la lista de modo sustancial en la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII, pero en ella hay un personaje que, por las singulares circunstancias que concurren en él, merece un estudio particular: doña Alberta de Eguiluz Barrasa y Cárcamo.

Nace en la villa de Salinas de Añana en la década de los setenta del siglo XVI, del matrimonio formado por Juan de Eguiluz y Barrasa, destacado representante de la hidalguía en la villa salinera, y la mirandesa Alberta Cárcamo (Angulo) Frías⁷. Sus ascendientes en la villa del Ebro, Juana (Angulo) Frías y su marido Hernando de Cárcamo son miembros de las familias que controlan los resortes del poder en la vida local⁸. Tuvo tres hermanos, Juan, María y Diego, franciscano que llegó a provincial de Cantabria⁹ (el convento de San Francisco de Miranda de Ebro estaba incluido en esta provincia franciscana) y calificador del Consejo Supremo de la Inquisición. Con estos antecedentes es seguro que Alberta de Barrasa, como se la designa cotidianamente, pudo conseguir una formación cultural estimable, formación que se vio incrementada notablemente con su matrimonio y las inestimables relaciones que éste le proporcionó.

Casó con el vecino de León, Simón Rodríguez de Lorenzano, mayordomo del almirante de Castilla, lo que trajo como consecuencia para Alberta de Barrasa el cargo de «camarera» de doña Ana de Mendoza y de doña Victoria Colonna, duquesas de Medina de Rioseco y condesas de Módice, esposas de los almirantes Luis Enríquez de Cabrera (1572-1596) y Luis Enríquez de Cabrera y Mendoza (1596-1600), respectivamente¹⁰. El cargo de camarera de tan ilustres señoras le permitió conocer de cerca el mundo cortesano, vivir en Valladolid, Medina de Rioseco y León y estar al día en los gustos culturales y artísticos del momento.

Entre los Enríquez, familia que ostentaba el título de «almirantes de Castilla», fue constante la pasión por las artes y las letras, Juan Gaspar (1647-1691), cultivó las ciencias, la poesía, la «escultura y la pintura». No les fueron a la zaga sus esposas, Victoria Colonna, hija de Marco Antonio Colonna y Felisa de Ursino, fue digna sucesora de su famosa homónima italiana, fundó en Medina de Rioseco el convento carmelitano de San José realizado entre 1606 y 1629 con trazas de Fray Alberto de la Madre de Dios¹¹ y en el altar mayor de su iglesia se colocó una imagen de la Virgen del Carmen, obra de Gregorio Fernández.

Alberta de Barrasa aprendió en este ambiente a sentir y conocer el arte y a formarse como mujer de gran prestigio. Si a esto unimos su amplia biblioteca, que entre otros aspectos refleja su fuerte religiosidad con obras de Rivadeneira o Ignacio de Loyola, refrendada por su declarado fervor inmaculista, tenemos ante nosotros las líneas maestras que conforman la imagen de este personaje, cultura y religión. Sus innumerables posesiones, esparcidas por León, Mansilla de las Mulas, Miranda de Ebro, Salinas de Añana..., la permitieron adquirir en vida numerosos cuadros e imágenes y tras su muerte fundar una capellanía en la iglesia de San

4 ANDRÉS ORDAX, S.: Escultura romanista de Miranda de Ebro Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina. Miranda de Ebro 1984. VILA JATO, M. D.: El retablo de San Esteban de Orón (Burgos) y el estilo de Bautista Celma. Boletín de la Institución Fernán González. 1977, n.º 189, pp. 199-210. CANTERA BURGOS, F.: La Historia de Miranda en sus hijos más ilustres. Miranda de Ebro 1981, pp. 51-106.

5 GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. y MARTÍNEZ CASTRESANA, D.: La personalidad de Pedro de Urbina y Montoya y su mecenazgo en las artes, López de Gámiz, 1986, n.º XIII, pp. 15-21.

6 DÍEZ JAVIZ, C.: La capilla sepulcral de Andrés de Barrón López de Gámiz, 1984, n.º IV, pp. 9-28. VÉLEZ CHAURRI, J. J., y DÍEZ JAVIZ, C.: Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, 1500-1800. Miranda de Ebro, 1987.

7 Alberta Cárcamo (Angulo) Frías, madre de Alberta Eguiluz Barrasa, nació en Miranda el 15 de marzo de 1534. A. Parroquial de Santa María. Libro de bautizados de la iglesia de San Juan I-II, fol. 42.

8. A. Histórico Municipal de Miranda de Ebro. Leg. 166, doc. 7. Fernando de Cárcamo, abuelo de doña Alberta murió en Valladolid en 1580.

9 VIDAL-ABARCA, y otros: Salinas de Añana y sus alrededores. Vitoria, 1988, p. 29.

10 A. Histórico Provincial de Burgos. Rodrigo Gobantes. Sig. 4.097, año 1652, fol. 1 y ss. Testamento de Alberta de Eguiluz y Barrasa.

11 GARCÍA CHICO, E.: Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Rioseco. Valladolid, 1960, p. 178.

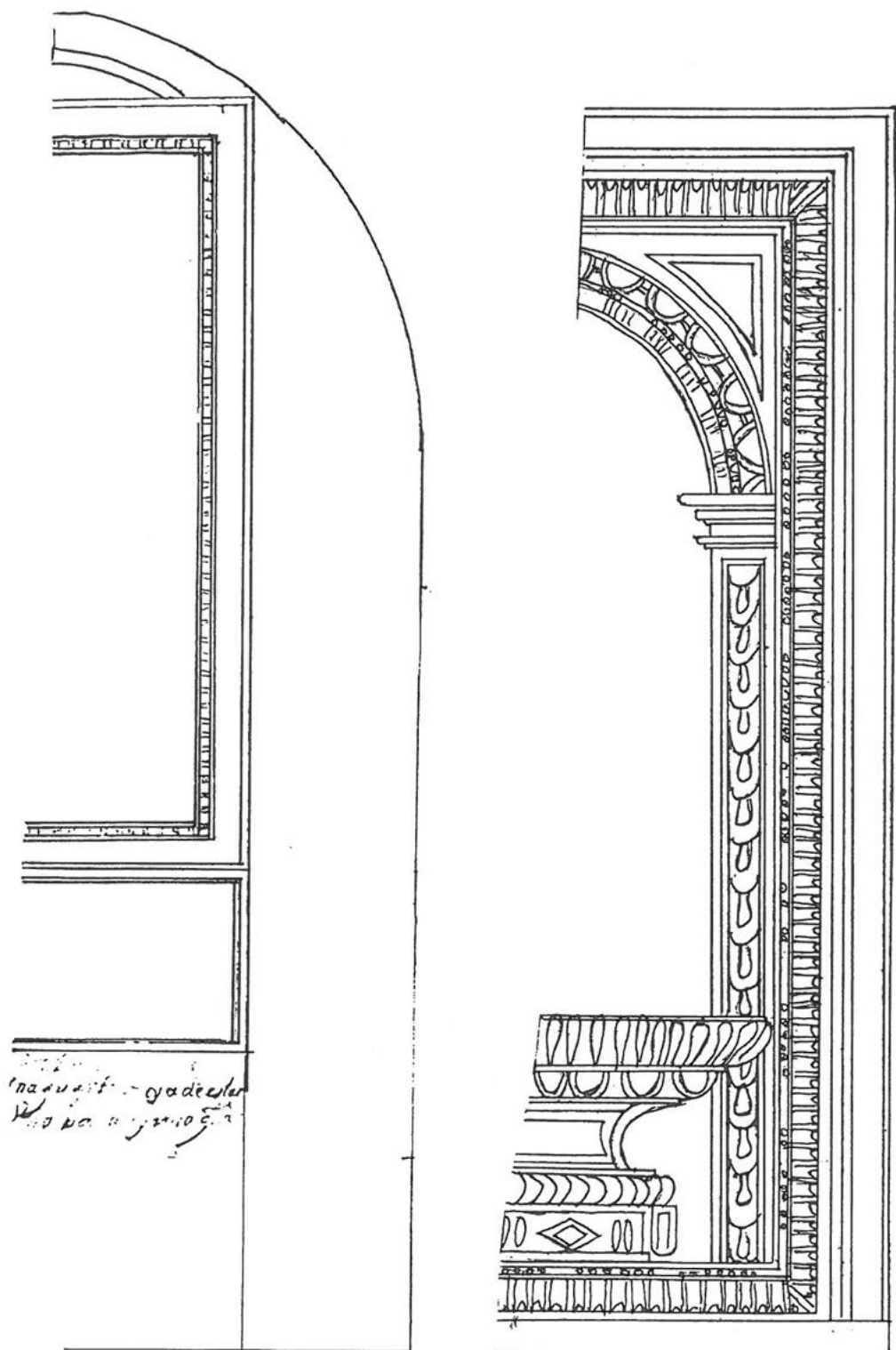


Escudo de los Eguíluz Barrasa Cárcamo Angulo en la capilla de la Inmaculada del convento de San Francisco.

Juan, dejar rentas para la iglesia de Salinas de Añana y el convento de San Francisco de Miranda de Ebro, dotar a dos estudiantes con mil cien reales de renta para que acudiesen a cualquiera de las «cuatro universidades maiores (donde) oigan ziencia» y a seis doncellas con doscientos ducados, además de otras rentas y limosnas.

El testamento de doña Alberta otorgado en 1644, aunque no murió hasta el jueves 4 de enero de 1652, nos permite conocer las numerosas obras de arte que poseía, las cuales han desaparecido hoy en su mayor parte aunque esto no reste apenas importancia a su legado¹². El número de cuadros se acercaba a los cuarenta, sin contar los setenta pequeños «países», y en ellos la temática exclusiva, con excepción de un retrato, era la religiosa. El ciclo mariano contaba con Anunciación, Ascensión, Nuestra Señora del Rosario, la Inmaculada, Nuestra Señora de la Soledad, la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora y el Niño, Nuestra Señora de las Angustias, una imagen de la Virgen de Guadalupe y «Nuestra Señora dando el pecho a su hijo». El Salvador, un crucificado y un Ecce Homo completaban los lienzos cristíferos y el resto eran santos, San Juan Bautista, San Antonio de Padua, San Carlos Borromeo, dos San Francisco, dos San Bruno, Santa Catalina... Por la tasación llevada a cabo por el conocido pintor de Santo Domingo de la Calzada, Pedro Ruiz de Salazar, destacan cuatro de estos cuadros, una Anunciación valorada en mil quinientos reales, la Ascensión en mil cien, un San Juan Bautista en mil y un San Bruno en dos mil reales. A estos lienzos y tablas, la «colección» de

¹² A. H. P. Burgos. Prot. Not. Miranda de Ebro. Rodrigo Gobantes, Sig. 4097, 1.652 fol. 101-105. Inventario de bienes de doña Alberta.



Miranda de Ebro. Convento de San Francisco. Trazas para el marco de lienzo y el retablo de la capilla de la Inmaculada.

Alberta de Barrasa añadía una veintena de «láminas», entre las que por su valor merecen ser citadas la Adoración de los Reyes y la Cabeza de San Juan en manos de Herodías, tasados cada uno en ochocientos ochenta reales.

El inventario de bienes refleja también la plata, bordados, muebles, y asimismo las imágenes y es en este género donde se encuentra quizá la obra más querida por la ilustre señora. Tenía en sus casas varios crucifijos, uno de ellos de marfil, un Ecce Homo, dos San Juan Bautista, «uno con pieles», dos niños Jesús, un San Juan de alabastro y un relicario de «evano con Nuestra Señora de Cera», pero sobre todo poseía una imagen de la Inmaculada tasada en mil quinientos reales que era la joya de su legado, se trataba según propia declaración en el testamento, de «una ymagen de bulto de la purísima ynmaculada concepción de la Birgen Santísima cuiu escultura es hecha de mano del célebre barón Gregorio Fernández vecino que fue de Valladolid»¹³, sin duda Alberta Barrasa se daba cuenta de la categoría y la importancia de la obra. El calificativo que da al escultor es suficientemente revelador y demuestra que conocía la fama que había alcanzado, perdurable años después de su muerte. Este calificativo de «célebre barón» se une a otros más importantes como el de «mejor oficial que hoy se conoce en el Reino» o el del propio Felipe IV que hablaba «del escultor de mayor primor que hay en estos mis reinos». Es reseñable el precio en que quedó tasada la imagen de la Inmaculada de Fernández, nada menos que en mil quinientos reales. Algunas esculturas del maestro ya habían sobrepasado esa cifra como la Inmaculada de la Vera Cruz de Salamanca que alcanzó los dos mil reales, sin embargo otras muchas estaban por debajo, lo que realza aún más el valor de la imagen de Miranda. Si la comparación la hacemos con las cantidades percibidas por otros escultores las diferencias entonces resultan enormes, tanto si tomamos el ejemplo de artistas vallisoletanos como si nuestro objetivo son los de la comarca de Miranda de Ebro quienes difícilmente superaban los trescientos reales por una imagen antes de 1650¹⁴.

La imagen, hoy desaparecida, se encontraba en el hogar de doña Alberta, quien decide colocarla en su capilla particular situada en el convento de San Francisco de Miranda de Ebro, «la colateral de la capilla mayor de el lado del evangelio». La presencia de la orden franciscana en la vida de doña Alberta es una constante y a ello debió contribuir su hermano Diego provincial de Cantabria; en su testamento aún se mantiene pues es enterrada en la capilla del convento de San Francisco con el hábito de la orden, de la que era «indigna» tercera.

Es probable que para que la imagen de Gregorio Fernández llegase a manos de la «Camarera Mayor», existiese una mediación de Victoria Colonna. Ésta conocía la obra del escultor vallisoletano y en el convento de carmelitas que fundó en Medina del Río seco, se encontraba una escultura de la Virgen del Carmen salida de la gubia del «célebre barón». Por encima de todo ello queda constatado que la capilla de Alberta Barrasa en el convento de San Francisco de Miranda de Ebro, tuvo como titular una Inmaculada obra del genial imaginero castellano.

La imagen seguiría la exitosa iconografía creada por Gregorio Fernández y sustituyó a un viejo lienzo que presidía la capilla. Para cobijarla la dama mirandesa ordenó construir un retablo que junto a un marco para lienzo, reja y el escudo de armas de los Eguíluz Barrasa dieran al conjunto un aspecto lujoso. Estas mandas tardaron bastante en cumplirse pues aunque en vida de doña Alberta se establecieron los primeros contactos no es hasta 1667 cuando se realizan las escrituras definitivas.

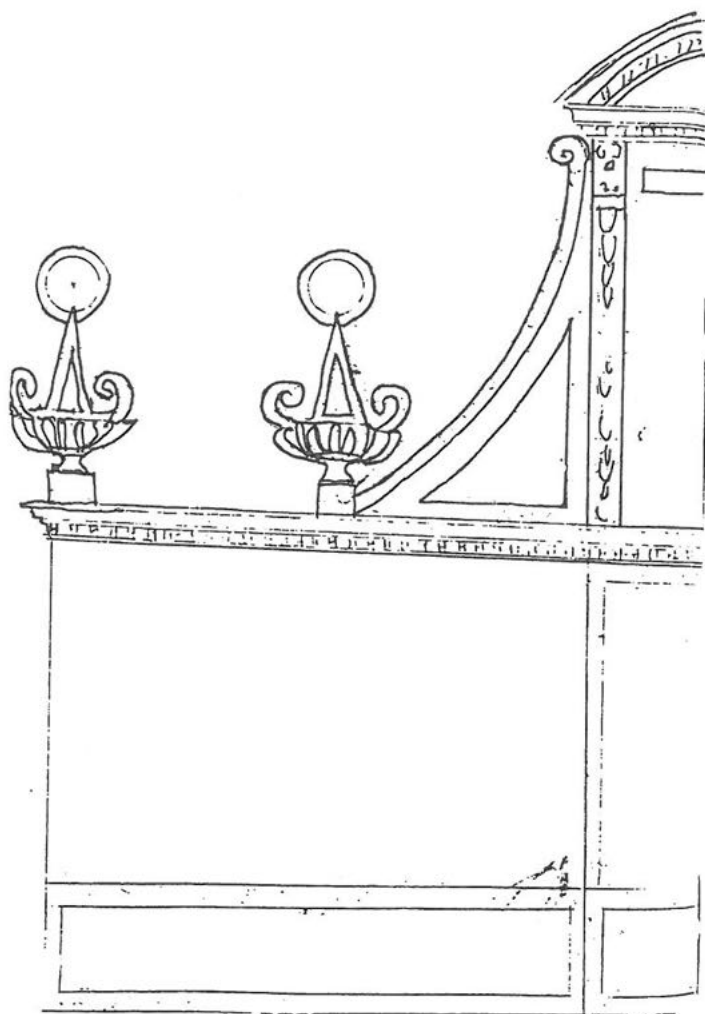
El concierto lo establecen Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo y el arquitecto mirandés Juan Bautista Galán¹⁵. Aunque el retablo desapareció con la desamortización se conservan las trazas originales de Galán para la reja, el marco y el retablo, éste presentaba un marco con gallones y en su interior un arco de medio punto apoyado en pilastras con motivos de ovas y colgantes, propio de la arquitectura clasicista de comienzos del siglo XVII; en el centro se colocaba una lujosa peana valorada en 200 reales destinada a recibir la escultura de la Inmaculada.

Si bien la imagen de la Inmaculada no tuvo influencia en la evolución escultórica de los maestros locales, que habían llegado al realismo barroco por otros caminos, el dato de su existencia en Miranda de Ebro

13 Ibid, fols. 9 v-10. Testamento de Alberta Barrasa.

14 VÉLEZ CHAURRI, J. J.: El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780). Vitoria, 1990, p. 99. En este trabajo, realizado con posterioridad a la redacción de la presente comunicación, estudiamos la influencia de Gregorio Fernández en la zona (pp. 329-331).

15 Ibid, Sig. 4.099, fols. 123-127. Concierto entre Juan de Eguíluz y Juan Bautista Galán. Contiene las trazas originales del retablo, marco y reja. Vid. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: ob. cit., p. 248.



Miranda de Ebro. Convento de San Francisco. Trazo para la reja de la capilla de la Inmaculada.

contribuye a ampliar el catálogo de obras documentadas de Gregorio Fernández¹⁶. No debemos olvidar que este hecho fue posible gracias a la actitud de un personaje prototipo de mujer religiosa, hacendada y de elevado nivel cultural que supo apreciar tanto a la imagen devocional como a la obra de arte. Como reza el final de su epitafio conservado en la lápida que preside la capilla del convento de San Francisco «encomiéndenla a Dios e imiten su liberalidad quien pudiere».

¹⁶ Aunque son numerosísimos los trabajos sobre Gregorio Fernández, vamos a señalar exclusivamente la última monografía dedicada al escultor por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980, en ella se realiza un análisis exhaustivo de la vida y obra del imaginero castellano y recoge todo el material bibliográfico a él referido hasta ese año.

PATRONATO DE LOS CONDES DE COCENTAINA EN EL CONVENTO DE LA VIRGEN DEL MILAGRO

Inmaculada Vidal Bernabé

Universidad de Alicante

La devoción que expresaron los Condes de Cocentaina a la Virgen del Milagro¹ tuvo como consecuencia la fundación de un convento en dicha villa a mediados del siglo XVII. Don Diego de Benavides, X Conde de Cocentaina, cedió el ala norte de su palacio para que se adaptase como edificio conventual. Iniciadas las obras de la iglesia correspondiente en 1656, D. Diego de Benavides no la pudo ver terminada puesto que falleció ocho años más tarde y la iglesia no se acabó hasta 1670².

Dentro del patronato ejercido por la Casa Condal interesa destacar el que desempeñó D. Francisco de Benavides y Corella, hijo y heredero del fundador del convento y decimosegundo Conde de Cocentaina. Además de poseer numerosos títulos, fue virrey de Cerdeña en 1675 y tres años más tarde le nombraron virrey de Sicilia siéndolo, por último, de Nápoles en 1687. Ocupar la vacante que en este último lugar había dejado el séptimo Marqués del Carpio³ no debió ser tarea fácil para D. Francisco de Benavides. Con todo, ejerció un papel más que discreto en lo que a mecenazgo artístico se refiere, papel que compartió su esposa, D.^a Francisca de Aragón y Sandoval.

Este patronato hacia el convento de Clarisas de Cocentaina se concretó en dos vertientes: de una parte la compra y envío desde Nápoles de distinto género de obras y, de otra, la presencia de artistas extranjeros trabajando en el convento, como es el caso de Antonio Aliprandi.

IMPORTACIÓN DE OBRAS ITALIANAS

El Padre Fullana, que pudo revisar el archivo conventual antes de su destrucción, recoge la noticia de una carta fechada en Nápoles el 25 de enero de 1681 en la que D.^a Francisca de Aragón escribía a la Madre Sor María de Gracia notificándole el envío de unos candelabros y alhajas de coral que ella misma había mandado fabricar y que debían usarse, exclusivamente, en la iglesia de la Virgen del Milagro⁴. Aunque no se especifican más que los candelabros, sabemos que existían muchas más piezas, labradas en plata, coral y bronce, por un inventario de la iglesia realizado en 1705. Entre lo inventariado destacan un belén y la urna para el monumento⁵. Desgraciadamente se ha perdido todo excepto la urna para el monumento. Se trata de una obra rectangular

1 ARQUES JOVER, fr. A.: *Breve historia de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina*, Madrid, Gráfs. Zaragoza, 1975 (según la edición de 1805).

2 Archivo Convento del Milagro, Cocentaina. *Libro que contiene la Fundación, la vida y muerte de la Madre Fundadora y demás religiosas de este Convento de Nuestra Señora del Milagro de esta villa de Cocentaina*, Reino de Valencia, fols. 1-4.

3 Sobre la importancia y trascendencia del mecenazgo del Marqués del Carpio en el arte italiano, puede consultarse: HASKELL, F.: *Patronos y Pintores. Arte y Sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

4 FULLANA MIRA, r. p. L.: *Historia de la villa y condado de Cocentaina*, Valencia, Cosmos, 1975, p. 428.

5 En el inventario recogido por el P. Arques figuran, además de lo citado: una urna pequeña, un viril, un cáliz, una cruz, los seis candeleros dichos, ampollitas, salvilla, sacra, lavabo, evangelio de San Juan, un hostiero y una araña o lámpara. También había dos urnas con las reliquias de San Eugenio y San Serviliano, labradas en cristal y filigrana, así como un Cristo con la Cruz a cuestas (imagen y cruz de bronce) y otro Crucificado de bronce sobre cruz de madera.

de ángulos achaflanados, con cubierta a cuatro vertientes que remata en una cruz. Mide 50 cms. de largo por 50 cms. de alto y 33 cms. de fondo. El alma es de madera y está totalmente chapada en plata repujada y talla de coral. Su estado de conservación es regular, ya que está deteriorada en varias zonas y faltan algunas piezas de coral a pesar de que las monjitas han conservado diversos fragmentos. En los ángulos se encastran cestas con flores y aves, todo en plata. En el frontis y en las dos caras laterales de la urna se ubican escenas de la pasión. Se identifican claramente las de «Cristo atado a la columna» y «la caída». De las restantes, en peor estado, una podría aludir al «prendimiento» y en la otra se observa a Cristo maniatado. Todas ellas se disponen sobre un fondo liso de cobre. La cara posterior de la urna y cubierta se revistieron con una talla decorativa de carácter naturalista. Todas las figuras de ángeles, querubines y las del propio Cristo están talladas con individualidad de rasgos.

Nada se sabe en torno al posible autor de esta excelente pieza, si bien es sabido que este tipo de trabajos era característico de Trápani (Sicilia) ciudad en la que, a partir del siglo XVI, existieron importantes talleres dedicados a la elaboración de objetos suntuarios en coral⁶. Si a ello añadimos la carta de la Condesa citada anteriormente y el hecho de que D. Francisco de Benavides era por entonces virrey de Sicilia, el origen de esta excepcional pieza, comparable al belén de las Descalzas Reales de Madrid, puede quedar aclarado.

Además de las piezas citadas, el convento poseía un buen número de tallas e imágenes que figuran en el inventario de 1705 como venidas «de Nápoles», sin duda remitidas desde allí por los Condes. En el documento aparecen registradas: una cruz para las procesiones, de madera dorada con la imagen de un Crucificado, «de bulto y de buen tamaño»; una imagen de Cristo Crucificado, de mazonería, «hecha muy al vivo»; un San Juan Evangelista, también de mazonería, y las primorosas andas que servían de trono, en el camarín, a la tabla de la Virgen del Milagro⁷. Todo ello destruido o en paradero ignorado.

Se logró salvar, sin embargo, un extraordinario reclinatorio que en el inventario aludido se consigna como «un humilladero muy rico y curioso». Se trata de una pieza de ebanistería, con columnas jónicas, realizada en madera de ébano y con incrustaciones de piedras duras y mármol. En general toda la decoración adopta formas geométricas excepto en el centro de los tableros donde se insertan cartelas con motivos florales. Hay que destacar la sensación de relieve que producen las incrustaciones del frontis.

La inexistencia de documentación referente a esta obra impide saber poco más acerca de ella. Desde luego su origen italiano está fuera de toda duda, pudiendo fecharse a fines del XVI o primera mitad del siglo XVII. Se trata de una pieza suntuaria en la que predomina su carácter decorativo típico de la Italia Meridional en este tipo de trabajos⁸.

Este capítulo del envío de obras desde Italia se cierra con un episodio más conocido: el encargo de varios



Fig. 1. Urna para el monumento. (Convento Clarisas. Cocentaina, Alicante).

ARQUES JOVER, fr. A.: *Notas varias*, T. V, fols. 397 y 398v. Ms. en el Archivo Parroquial de Santa María de Cocentaina.

6 JUNQUERA, P.: «Belenes monásticos del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 18, Madrid, 1968, p. 25.

7 ARQUES JOVER, fr. A.: *Notas varias*, T. V, fols. 397-398v.

8 GALLO COLONNI, G.: «La incrustación», en: *Las Técnicas Artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 342.



Fig. 2. Detalle de la Urna para el monumento. «Cristo atado a la columna».

Profesa de la Compañía y, junto con el también italiano Bertessi, en la ornamentación de San Juan del Mercado.

Su traslado a Cocentaina se ha venido cifrando en el año 1704 para realizar el cenotafio de D. Diego de Benavides Aragón y Corella¹². Aunque no hay pruebas documentales que confirmen la aseveración de Tormo existen, sin embargo, varios puntos a su favor. En primer lugar las propias características del monumento funerario, que requería la presencia de un hábil artífice en la incrustación o embutido de mármoles, técnica en la que eran consumados especialistas los italianos. En segundo lugar las fechas conocidas de la actividad del escultor en tierras valencianas no se oponen a su estancia en Cocentaina en el referido año, por el contrario, hemos podido comprobar que, efectivamente, Aliprandi realizó obras en el convento en 1704, como veremos más adelante. Es probable, por tanto, que el Conde o su hija la Marquesa de Aitona aprovecharan la estancia del escultor en Valencia para contratarle con el fin de que realizase dicho cenotafio. Éste ocupa el centro del

lienzo que los Condes hicieron a Paolo de Matteis para la capilla⁹. Fueron remitidos a Cocentaina en la década de 1690.

LA OBRA DE ALIPRANDI EN COCENTAINA

El otro aspecto del patronato de los Condes al que hacíamos referencia al principio de este trabajo se refiere a la presencia de artistas italianos trabajando en el mismo convento de Cocentaina. Es el caso de Antonio Aliprandi. Tanto Orellana como Ceán y el Barón de Alcahalí vinculan su presencia en Valencia a la persona de Conrado Rodulfo y su llegada a la capital del reino a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII¹⁰. Uno de los problemas en torno a Aliprandi era el de su nacionalidad pues, la mayoría de los autores, le consideraban alemán, mientras el padre Arques lo tenía por italiano, si bien en ocasiones se contradice pues unas veces indica era napolitano y otras milanés¹¹. En documentos hallados por nosotros en Cocentaina se afirma que el escultor era «de nación milanés».

Especializado en la decoración de estuco, Aliprandi trabajó en Valencia en la Capilla de San Pedro (1696-1703) (Catedral) y según Orellana, intervino en la de la Concepción de la antigua Casa

9 Para un estudio de los lienzo véase:

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.

10 ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1967, p. 598.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, R.A.B.A.S.F. y de la H.^a, 1965, t. IV, p. 17.

ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Impta. de Federico Doménech, 1897, p. 345.

Bénézit sólo indica que trabajó en Milán.

BÉNEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1966, t. I, p. 102.

11 ARQUES JOVER, fr. A.: *Colección de pintores, escultores desconocidos, sacada de instrumentos antiguos auténticos*, Alcoy, C.A.A.M., 1982, p. 90.

12 TORMO, E.: *Levante*, Madrid, Calpe, 1923, p. 240.



Fig. 3. Reclinatorio con incrustaciones. (Convento de la Virgen del Milagro, Cocentaina).

coración de la misma, incluido el lienzo, retablo y frontal de estuco, a la munificencia de Antonio Aliprandi; así mismo —continúa— las monjas se reconocían deudoras (al escultor milanés) «de las estaciones del huerto» como también «de las pinturas y hermosos aliños del Comulgatorio nuevo»¹⁵. El hecho de que estas obras se hallasen en clausura ha contribuido a su desconocimiento e, incluso, ignorancia. Por nuestra parte, hemos podido comprobar las noticias dadas por Arques. Existe, en efecto, una *Capilla de Ntra. Sra. de los Ángeles*. El interés de la misma radicaba en su decoración, de la que únicamente subsisten escasos restos: sólo el marco de estuco policromado del lienzo del altar y varias cartelas conmemorativas (también de estuco) que confirman la fecha del 8 de septiembre de 1704 para la celebración de la primera misa en la capilla. La intervención de Aliprandi en la dirección y realización de lo ornamental puede admitirse sin reservas. En cuanto a las «estaciones del huerto», sin duda, se refiere al Vía Crucis situado en los pilares de aquél. Actualmente los casilicios sólo contienen las cruces de cerámica, pero hasta fines del siglo XIX parece ser ostentaron «primorosas figuras de mayólica»¹⁶.

La tercera obra que menciona Arques realizada por el decorador milanés son las «pinturas y hermosos aliños del Comulgatorio nuevo». Por la alusión al destino y el tipo de decoración no puede referirse más que a una pequeña estancia situada en la clausura, que la Comunidad de monjas llama la «Casita de Nazaret»¹⁷. La

presbiterio de la iglesia conventual. Es de forma rectangular y en él se representa un pedestal con multitud de trofeos sobre los que campea el escudo del Marqués de Solera coronado de laureles y sostenido por dos ángeles que pregonan la fama del difunto. Una inscripción narra el voto del fallecido para ser enterrado en esta capilla y las especiales circunstancias de su muerte en la batalla de Orbazán¹³.

Testimonio del cuidado que se puso en la factura de esta obra son los datos que proporciona el documento que insertamos a continuación: en 1695 se pagaron algo más de 61 libras por «el porte de Alicante a Cocentayna de unos mármoles que se remitieron de Nápoles para la sepultura del Sr. Marqués de Solera, en el convento de Ntra. Sra. del Milagro y gasto que se hizo en componer la sepultura hecha por el Gobernador»¹⁴. Ello implicaba la existencia de un proyecto previo que con toda probabilidad confeccionó un artista italiano fuese o no Aliprandi. El resultado fue este lujoso cenotafio de amplia variedad cromática y esmerada ejecución.

El trabajo del escultor milanés en Cocentaina no se limitó a lo expuesto. El P. Arques, que pudo revisar el archivo conventual, apunta interesantes noticias sobre el particular. En sus escritos consigna que el 8 de septiembre de 1704 se dijo la primera misa en «la hermosa Capilla de Ntra. Sra. de los Ángeles de Porciúncula», debiéndose su construcción y toda la de-

13 Don Diego de Benavides, Aragón y Corella fue tercer Marqués de Solera y primogénito de los Condes de Cocentaina. Muerto en la batalla de Orbazán, su cuerpo no fue encontrado nunca.

14 Archivo del Colegio del Patriarca, Valencia. *Not. Vicente Clúa*, 1696, fols. 180v. y ss.

15 ARQUES JOVER, fr. A.: *Colección de pintores...*, Op. cit., p. 90.

16 MADROZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*. Valencia, Intción. Alfonso el Magnánimo, 1982, t. I.

17 Las estancias así donominadas, por alusión a una piadosa tradición, son típicas de los conventos de franciscanas. Otra «casita de Nazaret» la encontramos en el convento de las Descalzas Reales en Madrid.



Fig. 4. Detalle de las incrustaciones del reclinatorio.



Fig. 5. Cenotafio del III Marqués de Solera. (Presbiterio de la Iglesia del Milagro, Cocentaina).

decoración pictórica que cubre los muros simula la ruina de la estancia. En una de sus paredes se fingieron puertas entreabiertas y un vano enrejado. A media altura sobre ese fondo se disponen once pinturas monocromas al fresco, de tonalidades ocres, que plasman escenas de la vida de Jesús y los «Dolores de la Virgen y de San José». En el techo, se pintó el Cordero místico sobre el libro de los siete sellos, rodeado de querubines. Una cartela pintada sobre la puerta de acceso fecha la conclusión del conjunto decorativo el 25 de marzo de 1705. Ese año Aliprandi se encontraba trabajando el retablo mayor del templo. El tipo de querubines y los motivos ornamentales están dentro de su estilo y los frescos son de correcto dibujo. Por debajo de éstos se sitúa una serie incompleta de lienzos de pequeño tamaño con el Vía Crucis. Estos óleos son de mano distinta a los frescos y probablemente los realizaría algún pintor local de pobres recursos como lo prueba su escasa calidad.

La desinteresada entrega de Aliprandi en estas obras le valió que el 9 de octubre de 1704 la Comunidad de



Fig. 6. «Adoración de los pastores». Detalle de los frescos que decoran el «comulgatorio nuevo» o «casita de Nazaret», 1705.

religiosas del convento, agradecida, le reconociesen como bienhechor especial y firmasen una obligación de carácter espiritual en favor del escultor¹⁸.

Por último sólo nos queda referirnos al retablo y camarín de la iglesia conventual, la obra de mayor envergadura efectuada por Aliprandi en Cocentaina.

La realización del retablo hay que contemplarla en el contexto de obras que venían desarrollándose en la capilla desde la última década del siglo XVII. Su factura supuso, en realidad, la culminación del programa decorativo de la misma.

El retablo ocupa totalmente el testero de la capilla y adopta una planta quebrada por el sesgo que se le dieron a los paños laterales. Se realizó todo él en estuco y consta de un elevado sotabanco, banco, un cuerpo de una sola calle y un gran remate que alcanza la bóveda del recinto. La fábrica se articula mediante pilastras compuestas, pareadas y sesgadas hacia el camarín. El espacio entre aquéllas se aprovecha para situar las imágenes de San Francisco de Asís y Santa Clara sobre peanas de curvados perfiles. La composición de estas

¹⁸ ARQUES JOVER, fr. A.: *Colección de pintores...*, Op. cit., pp. 90-91.



Fig. 7. Detalle de los frescos del techo de la «casita de Nazaret».

imágenes a base de líneas divergentes viene a compensar, hasta cierto punto, la verticalidad de los soportes.

Un amplio hueco que abarca toda la calle central da paso al camarín, en el que se venera la tabla de la Virgen del Milagro. Aquél es de planta cuadrada y se cubre con un cupulín elíptico. En este espacio la decoración de talla la forman motivos vegetales, conchas rugosas y cartelas con leyendas que en ningún momento enmascaran los elementos arquitectónicos. Por encima del entablamento existen pequeños edículos —actualmente vacíos— pero que en su día los ocuparon las imágenes de San Miguel, Santa Coleta y Santa Teresa, retiradas de allí cuando se renovó el templo en 1778¹⁹.

El contraste establecido entre el cuerpo del retablo y su remate responde a una búsqueda consciente. Frente al escasísimo resalte de los elementos arquitectónicos, que llegan a fusionarse con los del templo a la altura de la cornisa, destaca la rotundidad y abultamiento con que se trató la talla del remate. Éste lo forma un dosel del que penden enormes cortinajes que llegan hasta el banco y son retirados por angelitos desnudos para que se pueda contemplar la obra totalmente. El carácter efectista que reviste la composición se acentúa por la apertura de un óculo bajo el dosel sobre el que se sitúa el símbolo del Espíritu Santo sobre rayos dorados. Lógicamente, la intensidad lumínica en este punto es superior a la del resto del camarín, donde llega atenuada.

Toda la fábrica está encaminada a la exaltación de María mediante la representación de símbolos extraídos de las letanías lauretanas como los del banco; alegorías (coronas, rosales, palmas) situadas en el friso y cartelas con inscripciones evangélicas tomadas de San Lucas.

En general la capilla ofrece en lo decorativo un marcado aire italiano que se traduce tanto en la técnica empleada en la elaboración del retablo (el estuco), cuanto en el aspecto de lujo que ofrece el conjunto al imitar, mediante la policromía y el dorado, suntuosos mármoles, jaspes y bronce.

Aparte de las noticias proporcionadas por Arques respecto a la intervención de Aliprandi en esta fábrica, por nuestra parte hemos podido documentar la liquidación de cuentas del escultor con los artífices que le ayudaron tanto en la elaboración de este retablo cuanto en otras obras del interior del convento²⁰. Los principales colaboradores fueron: Vicente Jordá, de Cocentaina que, junto con otros operarios, se ocupó de las obras de albañilería; el carpintero Francisco Mora y el dorador valenciano Pedro Ruiz²¹.

El 4 de agosto de 1705 el retablo se había concluido, ascendiendo su coste a 2.000 libras que, en esta ocasión, pagó la Marquesa de Aitona²².

19 ARQUES JOVER, fr. A.: *Notas...*, Op. cit., f. 398.

20 VIDAL BERNABÉ, I.: *Escultura decorativa del Barroco Alicantino*, Tesis Doctoral, en prensa, 1987, t. II, p. 621. Y: *Retablos Alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, Universidad, 1990, pp. 113-115.

21 Las apocas llevan fechas de: 30 de mayo, 20 de agosto y 2 de septiembre de 1705. *Ibidem*, pp. 203 y 204.

22 ARQUES JOVER, fr. A.: *Colección...*, Op. cit., p. 91.



Fig. 8. Retablo de la Iglesia conventual de la Virgen del Milagro. Obra de Antonio Aliprandi, 1705.

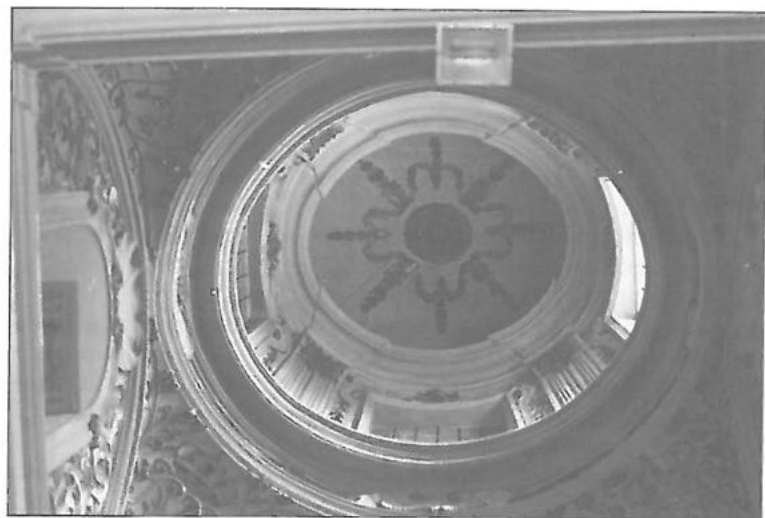


Fig. 9. Detalle del Camarín. Iglesia conventual de la Virgen del Milagro. Cocentaina.

Muchos años después, en junio de 1777 D. Antonio de Benavides y de la Cueva, decimocuarto Conde de Cocentaina ordenó a su administrador se emprendiese la renovación del altar mayor y templo en general de la Virgen del Milagro, «aunque guardando el orden y simetría antiguos»²³. Desconocemos con exactitud en qué

²³ Carta fechada en Madrid el 27 de junio de 1777.
ARQUES JOVER, fr. A.: *Notas...*, Op. cit., f. 385.

consistieron las obras, aunque pensamos no modificaron apenas el aspecto del retablo y camarín, que se limitarían a una restauración. El Comisario General de los Franciscanos concedió el oportuno permiso²⁴ para dichas obras, comenzando éstas en septiembre de aquél año para finalizar en mayo de 1778. En esa fecha sólo restaba poner el solado y terminar algunos detalles de dorado y pintura²⁵. El remozamiento corrió a cargo de José Ribelles y a su mano se deberá la decoración de arcos y bóvedas de la iglesia así como la restauración de la policromía del retablo y camarín que correspondería a lo ya existente de Aliprandi. Ribelles cobró por su trabajo y materiales 2.182 libras²⁶.

Entre agosto de 1778 y el mismo mes de 1779 se finalizaron las obras²⁷.

A lo largo de este trabajo se ha puesto de manifiesto el fecundo patronazgo ejercido por los distintos Condes de Cocentaina en el convento e iglesia de la Virgen del Milagro, patronazgo que duró cerca de siglo y medio. El período más brillante corresponde a las últimas décadas del siglo XVII y primeros años del XVIII, cuando ostentaron el título D. Francisco de Benavides y su esposa, y se mantuvo a través de su hija D.^a Ana María de Benavides y Aragón, Marquesa de Aitona.

La estancia en Italia de los Condes, merced a los cargos desempeñados por D. Francisco de Benavides, y la relación de su hija con el medio artístico valenciano más avanzado propició un apoyo decidido a la introducción y consolidación del barroco decorativo de tendencia italiana que por esos años se implataba en el antiguo reino de Valencia.

24 Carta fechada en Zaragoza el 8 de agosto de 1777. *Ibíd.*, f. 385.

25 VIDAL BERNABÉ, I.: *Op. cit.*, p. 831.

26 ARQUES JOVER, fr. A.: *Notas...*, *Op. cit.*, f. 405v.

27 *Ibíd.*, fols. 385-385v y 405v.

PATRONAZGO DE LA FAMILIA PÉREZ DE MECA EN LOS SIGLOS XVII-XVIII. EL CONVENTO DE SAN DIEGO DE LORCA

Pedro Segado Bravo

Universidad de Murcia

La familia Pérez de Meca fue una de las más prestigiosas de la ciudad de Lorca durante los siglos XVII y XVIII. Emparentada con otras familias de hijodalgos, como los Guevara, poseedores de bienes y títulos, tanto nobiliarios como eclesiásticos, contribuyeron de modo notable al desarrollo y enriquecimiento del patrimonio artístico de su ciudad.

Igualmente, desempeñaron cargos importantes y concretamente el Dr. D. Ginés Pérez de Meca fue canónigo Provisor, Vicario General y Gobernador del Obispado de Cartagena, durante el tiempo que el Obispo don fray Antonio de Trejo estuvo en Roma, 1627-30¹. Pero bien pronto destacará, dentro de todo el árbol genealógico, la personalidad de sus sobrinos, el Ilmo. Dr. D. Ginés Pérez de Meca Ponce de León, canónigo de la Colegial de San Patricio, Provisor, Vicario General, Juez Apostólico, Subdelegado del Tribunal de la Santa Cruzada y Presidente Gobernador en el Real de Hacienda, por nombramiento real en 1687.² Así como la de su hermano D. Antonio Pérez de Meca y Ponce de León, caballero de la Orden de Santiago, que en 1664 aparece como regidor perpetuo de Lorca, Alcalde Provincial de la Santa Hermandad y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, comisario de Obras Públicas de dicha ciudad, y que fue padre de D. Antonio Félix Pérez de Meca Ponce de León y Guevara, quien recibirá el patronazgo del convento franciscano de los Desamparados de Lorca (fig. 1).

Dicho convento de San Diego, bajo la advocación de Nuestra Señora de los Desamparados, fue fundado en 1687 con el permiso del Obispo de Cartagena, D. Antonio de Medina Chacón, según el padre Morote, debido a la intensa devoción que la ciudad sentía por San Francisco. Ya existían dos en la ciudad, pero dicho interés estuvo reforzado por la participación de nobles familias de Lorca, como la del conde de Villa Mena, uno de cuyos hijos había profesado en la Orden franciscana de los Alcantarinos con el nombre de fray Sebastián de Teruel Castillo y Venavides, y sobre todo por la de los Pérez de Meca, en especial del mencionado regidor D. Antonio Pérez de Meca y Ponce de León³.

El lugar elegido para dicha fundación fue la ermita de Nuestra Señora de los Desamparados que existía en las afueras de la ciudad, en el camino Real que conducía de Lorca a Murcia y Cartagena, y que era el lugar habitual para ejecutar y enterrar a los ajusticiados desamparados. En la primitiva ermita se habían hecho importantes reformas en 1663, debidas al genovés Mateo Gardela, que prefiguraron la tipología de la actual

1 Testamento del Dr. D. Ginés Pérez de Meca. A.H.M. Leg. 1514, t.II, 2-6-1626, f. 661. Fray Pedro Morote, *Blasones y antigüedades de la ciudad de Lorca*. Lorca 1980 (Ed. Anastática de la original, Murcia 1741), p. 478.

2 Fray Pedro Morote, ob. cit., pp. 478-82.

3 ACL, AC, 1679-1692, 6 de septiembre de 1687. Hay una carta mandada al Obispo para que conceda el permiso de fundación para la provincia de San Pedro de Alcántara «de un convento de Nuestro Padre San Diego en Lorca». Licencia que sería otorgada el 26 de septiembre de 1687, vid. concretamente f. 222 v. y f. 224. Fray Pedro Morote, ob. cit., pp. 294-95. A. de Morales, *Privilegios y escrituras que se hallan en el Archivo y Tumbo de las siguientes Catedrales*. (Murcia, Cartagena, Alicante, Jumilla). Colección formada por Ascensio de Morales. 23 vols. manuscrito del siglo XVIII.

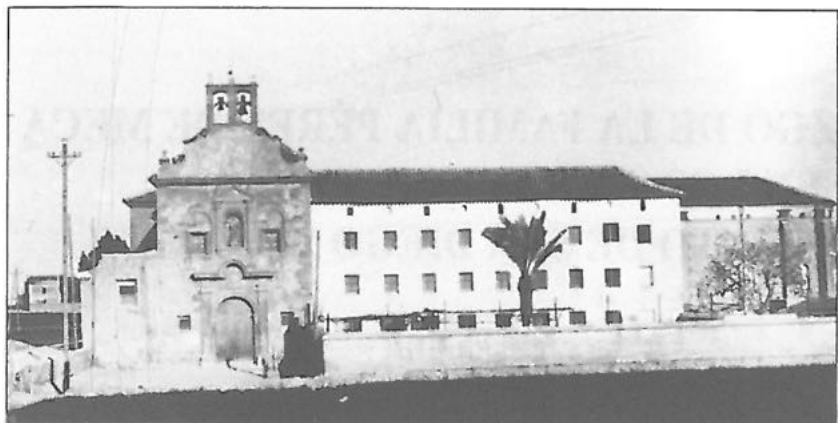


Fig. 1. Convento de S. Diego. Lorca. Antes de 1936.

iglesia sobre todo su capilla mayor⁴. Cuando en 1688 se hace cargo de la obra de la iglesia la familia Pérez de Meca, aquella se encontraba con la capilla mayor prácticamente terminada y se iniciaría el cuerpo de la iglesia concluyéndose las obras a principios del siglo XVIII. En 1707 se estaba, sin duda, trabajando en la realización de las bóvedas de la iglesia puesto que la ciudad de Lorca solicitó permiso del Provincial de los Franciscanos Descalzos para que un donado, maestro de obras que se hallaba en el convento de San Diego, obtuviera permiso para acercarse unos días a la Colegial de San Patricio y reconocer la obra y bóvedas que en ésta se estaban realizando «por ser perito en esta facultad»⁵. La permanencia en estos momentos en el convento de San Diego de una persona experta en dichos conocimientos arquitectónicos y por ende perteneciente a la propia Orden, prueba la atención y dirección que sin duda concedió a las obras de la Iglesia.

El 25 de septiembre de 1709, el Cabildo de la Colegial reunido mencionó la ayuda que había dado para «el traslado del Santísimo a la Iglesia nueva de los Religiosos Descalzos de San Francisco», con lo que se deduce que aquella estaba terminada para celebrar culto⁶.

Tras este breve análisis de conjunto, es preciso sincronizar con los hechos relativos a la historia del patronazgo de este complejo conventual.

El patronazgo del Convento y de su Iglesia fue solicitado oficialmente por D. Antonio Pérez de Meca Ponce de León y por su hijo D. Antonio Félix de Meca Ponce de León y Guevara en 28 de enero de 1695. Dicha petición fue sancionada favorablemente por el Padre Provincial de la provincia de San Pedro de Alcántara de Religiosos Menores Descalzos, «de la más estrecha y regular observancia de Nuestro Padre San

4 En 1663 Gardela contrató con el maestro de albañilería Juan de Cánovas, vº de Murcia, la ejecución de la capilla mayor. Por el planteamiento del contrato no sólo es posible ver reflejadas las condiciones de construcción en el aspecto y tipología que actualmente mantiene intactas la iglesia de San Diego sino constatar que ésta ya había sido comenzada en su estructura de base antes de 1673, sin saberse en que circunstancias. Dicha capilla mayor estaría fundamentada sobre cuatro arcos de ladrillo que apoyarían en pilastras con basa toscana y de yeso que arrancasen desde los cimientos. La cúpula de media naranja se levantaría inmediatamente sobre los arcos, con grosor de medio ladrillo y provista de basa, orla, y florón de yeso. La media naranja se tejaría a cuatro aguas en su manifestación arquitectónica al exterior. El enlucido con yeso recubriría toda la Capilla Mayor tanto en su interior como en su exterior y una cornisa remataría la obra en su interior en aquellas zonas de la Capilla donde pudiera discurrir, posiblemente como un toque de embellecimiento. AHL, leg. 491, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1673, 17 de junio de 1673, fol. 157.

Curiosamente, algunos de los genoveses residentes en la diócesis de Cartagena desde tiempos anteriores manifestaban un fuerte interés por las iglesias dedicadas a San Pedro de Alcántara. Así, el ejemplo de los afincados en Cartagena que en 1606 fueron los promotores de la fundación del convento de Alcantarinos de dicha ciudad y cuya Iglesia también estará dedicada a San Diego. Vid. E. Hernández Albaladejo-P. Segado Bravo, «Arquitectura y Contrarreforma», en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, tomo VI, p. 284.

5 AHL, AC Ayuntamiento de Lorca, 1707-8, 7 de mayo de 1707.

6 ASPL, AC, 1707-1715, fol. 74 v. Esta conclusión sobre la estructura de la Iglesia en esta fecha, se ve también confirmada, cuando menos, por el testamento de D.ª Beatriz de Guevara, sellado meses antes, viuda de D. Antonio Pérez de Meca Ponce de León, quien pide ser enterrada en el convento de los Desamparados donde ya lo estaba su marido. Vid. AHL, leg. 611, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1709, 21 de febrero de 1709 fols. 77-100. Entendemos convento como Iglesia, ya que se ha visto que el panteón lo tenían los Pérez de Meca bajo la bóveda de la Capilla Mayor.

Francisco», Fray Francisco Jaymes, el 26 de marzo de 1696 en el Convento de San Antonio de Padua de Granada⁷. De hecho, antes de que se les concediera oficialmente dicho patronazgo, los Pérez de Meca habían intervenido de forma directa en el avance de las obras del complejo de San Diego ya que en el testamento del maestro de albañilería Juan Gómez Rubio, dado en julio de 1695, se declara como él mismo ajustó la obra contando con el criterio de D. Antonio Pérez de Meca⁸. El hecho de ser unos de los principales impulsores de la obra de San Diego, hizo sin duda a los Pérez de Meca acreedores de tal patronazgo.

Para la obtención de dicho patronazgo los Pérez de Meca ayudaron a la obra del Convento con importantes donaciones, como la cifrada en 15.000 reales, hecha por D. Antonio Félix, además de los 60 ducados que cada año legaba en perpetuidad para los gastos y necesidades que aquel tuviera. Esta donación cristalizó impulsada por el recuerdo de su tío, el Ilmo. Sr. D. Ginés Pérez de Meca que había sido Presidente del Real Consejo de Hacienda, y que en su momento había fundado un patronato que ahora poseía su sobrino⁹.

El mecenazgo de D. Antonio Félix Ponce de León no quedó ahí, sino que también encaminó sus esfuerzos a capillas concretas dentro de la Iglesia, como la de San Pedro de Alcántara que estaba para edificarse y debía de «ser dotada de retablo e imagen»¹⁰. La Capilla llamada de San Pedro de Alcántara aún no estaba iniciada en 1696, ya que en 1697, cuando el Provincial Fray Francisco Durán y el patrono D. Antonio Pérez de Meca Ponce de León revisaron las cuentas del convento para controlar los gastos habidos en la obra, se habla de que «D. Antonio Pérez de Meca debe fabricar y alhajar la Capilla de San Pedro de Alcántara»¹¹. Igualmente, ofreció proveer de lámparas a la citada Capilla y también a la Capilla Mayor.

La generosidad de D. Antonio Félix se vio completada por la de su padre, D. Antonio, que legó al convento los 2.200 reales que había adelantado previamente en concepto de préstamo. El ansia de que el título del patronazgo perviviera, o más bien fuera ostentado por los más significativos miembros de los Pérez de Meca, impulsó a D. Antonio Félix a solicitar del convento el título de patronos honoríficos para sus padres mientras éstos vivieran ya que el patronazgo real lo ostentaba él y sería un título a perpetuidad para sus herederos. En caso de que no hubiese tenido descendencia, el título habría pasado a su hermana D.^a Isabel Pérez de Meca, casada con D. Juan de Guevara, por deseo implícito de D. Antonio Félix. Un requerimiento de tipo intelectual acompañaba a esta generosa oferta para lograr el patronazgo, consistente en la obligación que contraería el convento de explicar un curso de teología y otro de artes «para el mayor lustre y perfección de dicho convento cuando esté acabado»¹².

El convento aceptó la concesión del patronazgo a D. Antonio Félix Pérez de Meca de forma unánime ya que en la votación, realizada por el sistema de habas blancas y negras, no se contó ninguna negra. El patrono fue autorizado a poner sus armas en la Capilla Mayor y también en la puerta principal del convento; a tener silla en la Capilla Mayor para asistir a todos los actos litúrgicos, así como alfombra y almohada para su mujer; a disponer de «bóveda» o lugar de enterramiento bajo dicha capilla para él, sus descendientes o personas a

7 AHL, leg. 570, ante Fernando Moreno Venavente, 1696, 26 de marzo de 1696, fol. 64 s. y fol. 72.

8 AHL, leg. 568, ante Jerónimo Resalt, 1695-96, 29 de julio de 1695, fol. 121.

9 Entre las fundaciones y legados de D. Ginés Pérez de Meca, fallecido en 1691, estaban: una capellanía dotada con 8000 ducados, con carga de una misa diaria, al Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, donde se enterró nombrando como patronos de dicha capellanía a los Sres. más antiguos de la Suprema y General Inquisición, del Consejo de Hacienda y al Rvdo. Padre Rector de dicho Colegio; la fundación, con 4000 ducados, en la Colegial de San Patricio de Lorca, de un aniversario perpetuo nocturno con misa cantada y responso y la asistencia del Cabildo y Ministros de dicha Colegial y la creación de un Patronato de legos de 20000 ducados de principal, con 300 misas de cargas, dejando como patronos a sus sobrinos D. Antonio Félix Pérez de Meca y Guevara y D. Diego Carlos de Guevara Pérez Monte, caballeros de Santiago y este último Colegial en el Colegio Mayor de el Arzobispo de la Universidad de Salamanca y Alcalde del Crimen en la Chancillería de Granada, nombramiento recibido por Real Cédula del 4-IV-1691, ciudad donde moriría. De los posibles bienes que dejó da idea la relación de retratos de madamas, cardenales y príncipes de Italia, etc. que se trajo su hermano, D. Antonio cuando fue a Madrid, en 1701, a «besar la mano del rey Felipe V» como uno de los emisarios enviados por la ciudad de Lorca. Muchos de estos cuadros pasaron luego a ser propiedad de su hija D.^a Isabel Pérez de Meca, casada con D. Juan de Guevara. A.H.L. Leg. 608, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1707, 15-7-1707, f. 433; Fray Pedro Morote, ob. cit., p. 483 y Pedro Segado Bravo; «Don Juan de Guevara y su Casa-Palacio de Lorca, un prototipo de mentalidad barroca en el Sureste Español», *I Congreso Internacional do Barroco. Actas, II volume*, Porto, 1991, pp. 419-449.

10 El interés por la Capilla de San Pedro de Alcántara no estaba simplemente ligado al reformador de los frailes franciscanos sino que subyacían motivos muy personales. Por la intercesión del Santo alcantarino, el citado Ponce de León tuvo descendencia aunque ésta se limitó a un único hijo varón.

11 AHL, leg. 579, ante Fernando Moreno Venavente, 1698-1700, 27 de septiembre de 1697, fol. 51.

12 Según el Padre Morote, el de Teología formaba parte habitual de las actividades del convento a mitad del siglo XVIII., ob. cit. p. 295.



Fig. 2. Interior de la iglesia. Cúpula y Crucero.

quienes él autorizase, y a tener la llave del Sagrario durante los días siguientes a Jueves Santo. El día de su fallecimiento el cadáver del patrono sería llevado a hombros de los frailes del convento que ofrecerían por él las consabidas misas.

Este patronazgo fue sellado de forma oficial el 16 de febrero de 1695, aunque la toma de posesión fue un año más tarde. Esta se realizó en una solemne ceremonia presidida por el muy Rvdo. P. Fray Antonio de Vargas que era el Guardián del Convento, el 26 de marzo de 1696, en la que D. Antonio Félix Pérez de Meca fue introducido en la Capilla Mayor de mano del Síndico del convento, D. Juan de Rubira, canónigo de San Patricio¹³.

Una consideración de los elementos estructurales y compositivos de la iglesia se hace precisa para valorar el alcance del patronazgo de los Pérez de Meca.

La iglesia responde a una planta basilical, de una sola nave, con crucero, capillas laterales comunicadas y coro alto a los pies. Esta tipología permanece invariable en la actualidad. El sistema de cubierta es de bóveda de medio cañón sobre lunetos en la nave principal, mientras que las laterales soportan bóvedas de arista. El crucero se cubre con cúpula de media naranja, ciega, apoyada sobre pechinas (fig. 2).

Los elementos estructurales que aparecen como básicos son las pilastras de orden toscano que sustentan los arcos de medio punto, discretamente rebajado, y que discurren a lo largo de la nave. Las pilastras tienen una peculiaridad, pues sólo se ponen de manifiesto en el crucero y Capilla Mayor ya que en el resto de la Iglesia, al no existir correspondencia entre los apoyos o bases de los arcos de la nave principal con los machones de separación de los arcos de las capillas laterales, las pilastras, en realidad fingidas, se reducen a un pequeño trozo de fuste que simula lo que sería el capitel. Tan original combinación arquitectónica es debida a que la amplitud de los arcos es de mayores dimensiones de la que en realidad debería corresponderles, quizá en un intento de que la Iglesia apareciese mayor de lo que era. Por otra parte, la cubierta de la nave principal y única está dividida en cuatro espacios o tramos los cuales, si obedecieran a una proporción arquitectónica lógica, corresponderían con cuatro capillas laterales en cada lado de la nave. Pero no es así, puesto que sólo hay dos capillas en cada lateral. Incluso, en el lado del Evangelio una de las capillas, concretamente la más próxima al coro, aprovechó el espacio colindante fusionándose con él. De modo que la pilastra que hubiera absorbido lógicamente el peso del arco de separación representando una línea continua con él, existe tan sólo en un tercio de lo que sería su longitud total, concretamente en su parte superior, siendo asumida por el

¹³ AHL, leg. 570, ante Fernando Moreno Venavente, 1696, 26 de marzo de 1696, fol. 64 s. y fol. 72.



Fig. 3. Exterior de la iglesia.

amplísimo muro liso que prestaba a toda la Iglesia una solemnidad quizá desproporcionada a su propio valor real, en realidad la ampliación de una ermita.

El resultado recuerda los «cul-de-lampe» de la arquitectura cisterciense, sobre todo de la zona catalana, que utilizaban los elementos constructivos con austeridad y que aquí en San Diego, debido a una anomalía constructiva, sirve para remarcar el carácter sobrio impuesto por la reforma de los franciscanos descalzos¹⁴.

La utilización en el coro de arcos muy rebajados, por su parte, es una característica propia de la arquitectura levantina, especialmente oriolana. En este caso de la Iglesia del Convento de San Diego, aquellos se apoyan en un trozo de entablamento a modo de ménsula y cumplen una doble función, estético-sustentante.

Un entablamento ininterrumpido de discreto resalte recorre el interior de la Iglesia, haciéndose más sobresaliente en el punto de apoyo de los arcos, sobre todo en la cornisa en función de su carácter tectónico. A la vez, pone de manifiesto el movimiento inherente a toda construcción barroca.

Toda la Iglesia respira austeridad, tanto en los elementos constructivos como decorativos ya que serán la mampostería y el ladrillo los materiales básicos de construcción utilizados, reservándose la piedra de sillería para las esquinas, portada y cornisa exterior que recorrerá el edificio en su totalidad. Esta, a la vez que robustecía la solidez de la construcción, cumplía también una función decorativa y ennoblecía el conjunto exterior. Tanto el exterior como el interior resaltaría con distintos colores el arranque, la intercesión o simplemente la existencia de las líneas pertenecientes a pilastras, arcos y, sobre todo, las bóvedas de los lados del crucero y Capilla Mayor. Mediante cintas de yeso aplicadas a las bóvedas y pintadas por lo general en azul, se consiguen dibujos geométricos que recuerdan, aunque simplificados, los empleados por Fray Lorenzo de San Nicolás en su famoso Tratado¹⁵. Los nervios de la cúpula se simulan igualmente con cintas de yeso, esta vez en tono ocre. El azul, tan típico de las iglesias franciscanas en este período, se mezcla así al ocre produciendo una agradable bicromía más acentuada en los listeles, siempre azules con filetes ocre.

Hacia el exterior de la Iglesia (fig. 3) quedan perfectamente marcados los volúmenes que constituyen respectivamente la nave principal, crucero y sus brazos, cubierta de la cúpula o media naranja y Capilla

14 Tampoco hay que olvidar las conexiones estilísticas y constructivas entre las zonas catalano-levantinas y la murciana, en especial Lorca, Orihuela y Alicante. Vid. P. Segado Bravo, ob. cit., donde se pone de manifiesto dichas conexiones.

15 Vid. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la Arquitectura*. Madrid 1796, 4.ª impresión, tomo I, cap. 55 «De las labores con que suelen adornar las bóvedas», fol. 142.



Fig. 4. Fachada y portada de la iglesia con el escudo de los Pérez de Meca.

para acoger en su vano el escudo de armas de los Pérez de Meca Ponce de León. El escudo se resume en una cartela central articulada en cuatro zonas por la cruz de Santiago y enmarcada por las clásicas hojas de acanto labradas en movimientos envolventes típicos de este período artístico. El escudo está coronado.

La tipología de esta portada es normal en el estilo que impera en este momento en la zona lorquina para la arquitectura religiosa pero, en razón de su acentuada cornisa, esta portada de San Diego se aleja de los arquetipos lorquinos y murcianos en general para constituir prácticamente un caso especial a pesar de la simplicidad de líneas a la que hemos aludido. Un ejemplo geográficamente próximo que, aunque diferente presenta la misma tipología de moldura, está constituido a nuestro entender por la portada perteneciente a la Iglesia Parroquial de Vinaroz (Castellón). En este caso, aquella se ve realizada naturalmente por el espléndido conjunto de columnas salomónicas pero, al igual que la lorquina, la profunda oquedad que su realce produce acoge un escudo con el anagrama de María. Su atribución a Juan Bautista Viñes y a Bartolomé Mir en torno a 1702, configura un ejemplo prácticamente coetáneo del de San Diego que revitaliza las llamativas cornisas concoides, tan peculiares del estilo de Juan Bautista Pérez¹⁶. Podría, efectivamente, hablarse de corrientes estilísticas infiltradas desde la zona valenciana-oriolana a la lorquina, fenómeno habitual en este período artístico.

Por su parte, el cuerpo superior se limitaría en un principio a los dos vanos que constituyen las ventanas y a la hornacina central, exentos de otros aditamentos. Creemos que los enmarques de ladrillo, en forma de arco de medio punto, de las primeras y las graciosas pilastritas apoyadas en pseudoménsulas en degradé rematadas por tímpano, serán una adición posterior al momento de finalizarse la Iglesia en 1709.

Mayor. También el camarín desvela su silueta arquitectónica al exterior, y de las capillas del lado del Evangelio curiosamente sólo lo hace la primera pegada al crucero.

La portada está incluida dentro del hastial que constituye la fachada. El material utilizado es piedra de mampostería con verdugadas horizontales de ladrillo que iría revocado en su conjunto, según pensamos, y no como actualmente se ve.

La fachada es plana y se adapta perfectamente a las dimensiones de la nave principal, de tal manera que incluso la cornisa que discurre por el exterior de la iglesia se continua en la misma fachada sin interrupción. La fachada se divide compositivamente en dos partes claramente definidas: la inferior, que acoge la portada propiamente dicha y la superior con una hornacina central, que albergó una estatua de San Diego de Alcalá, esta flanqueada por dos ventanas encuadradas en arcos de medio punto.

La portada (fig. 4), muy sencilla, se acoge al esquema de un arco de medio punto, de resaltado molduraje, flanqueado por pilastras toscanas y de fuste cajeado. Estas tienen basa que se apoya, a su vez, en un pedestal no muy alto. La simplicidad de líneas afecta también al arquitrabe y al friso que, totalmente lisos, están separados por una resaltada moldura. Lo que presta intrínsecamente mayor realce y movimiento al conjunto es la cornisa, volada, y que se incurva profundamente en su parte central

16 Vid. G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. En *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid 1957, pp. 98-99. También, S. Aldana Fernández, *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*. Castellón de la Plana 1968, pp. 34 y 35 donde se atribuye la portada de la Parroquial de Vinaroz a J. B. Pérez.

La parte superior de la fachada se remata en espadaña central flanqueada por jarrones.

Los datos ofrecidos por el documento son una constancia más de un hecho social que tantas veces hemos destacado en la historia de nuestra investigación sobre el período barroco en Lorca. La convivencia entre clero y grandes familias parecía ser perfecta, una hermandad que discutiblemente sincera o ficticia necesitaba mutuamente lo que ambas partes ofertaban: la ayuda económica imprescindible para la gestación material de la obra artística, una, y la gloria de lo imperecedero, palpable en la perpetua visualización de las armas de la familia en la parte más destacada de toda la construcción y la garantía espiritual de unos sufragios perpetuos, la otra. En suma, las más sublimes aspiraciones intrínsecas al catolicismo postrentino.

SIGLAS UTILIZADAS

A.H.L.	Archivo Histórico de Lorca.
A.C.	Actas Capitulares.
A.S.P.L.	Archivo de San Patricio de Lorca.
A.H.M.	Archivo Histórico de Murcia.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Patronato del convento e iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados a favor de D. Antonio Felix Pérez de Meca Ponce de León y Guevara.

AHL. Leg. 570. Notario: Fernando Moreno Venavente. Año 1696, f. 64 ss.

Está concedido por el Provincial del convento de San Antonio de Padua de Granada, a petición de D. Antonio Pérez de Meca Ponce de León y de D. Antonio Felix Pérez de Meca Ponce de León y Guevara, su hijo, vecinos y regidores de Lorca, en Lorca el veinte y ocho de enero de mil seiscientos noventa y cinco.

Condiciones:

1ª.- Don Antonio ofrece gastar en la obra y fábrica del dicho convento quince mil reales de vellón.

2ª.- Ofrece dar de limosna por cada un año perpetuamente sesenta ducados para los gastos y necesidades del dicho convento, principalmente en nombre de la buena memoria y como poseedor del patronato que mandó fundar el Ilmo. Sr. D. Ginés Pérez de Meca, su tío, Presidente que fué del Real Consejo de Hacienda y a quien se le debe su fundación.

3ª.- Ofrece erigir, perfeccionar y alhajar de retablo e imagen la capilla de San Pedro de Alcántara que se ha de edificar en la iglesia de dicho convento.

4ª.- Ofrece dotar perpetuamente las lámparas de la capilla mayor y de la dicha capilla de San Pedro de Alcántara.

5ª.- Que el dicho D. Antonio de Meca Ponce de León, padre de D. Antonio Felix quiere dar de limosna dos mil y doscientos reales, que por vía de préstamo tiene ya gastados en dicha obra y ofrece hacer donación de un bancal que linda con dicho convento.

6ª.- D. Antonio Félix quiere que sus padres D. Antonio y Dª Beatriz de Guevara gocen mientras vivan del patronato como si fueren los primeros patronos.

7ª.- D. Antonio Félix desea que el patronato sea perpetuamente para sí y para sus sucesores y de no haberlos para su hermana Dª Isabel Pérez de Meca y para sus hijos.

8ª.- Finalmente D. Antonio Félix quiere que para el mayor lustre y perfección de dicho convento, cuando esté acabado, se ponga y mantenga en él un curso de Artes y Teología.

El Provincial concede a D. Antonio Félix que:

1º.- Pueda poner sus armas en la capilla mayor de la iglesia en la parte y sitio que gustare y sobre la puerta principal.

2º.- En dicha capilla mayor pueda tener o ponga una silla para su persona y una alfombra y almohada para la Sra. Patrona su mujer.

3º.- Pueda labrar en dicha capilla mayor una bóveda para su entierro y el de sus sucesores y las personas que el patrono dijere.

4º.- Cuando fallecieren se le diga misa y los llevan a hombros los frailes de dicha orden.

5º.- Le entregaría la llave del Arca del Santísimo Sacramento el Jueves Santo.

Reunidos los frailes el diez y seis de febrero de mil seiscientos noventa y cinco votan a favor del patronato, teniendo todos los votos, con el sistema de habas negras y blancas.

El día veinte y seis de marzo de mil seiscientos noventa y seis, D. Juan de Rubira, canónigo de la Colegial de San Patricio y síndico ecónomo de la Provincia y del convento, tomó por la mano a D. Antonio Félix Pérez de Meca y le entró dentro de dicha capilla mayor, que al presente se está fabricando, y de ella y su entierro le dió posesión, en cuya señal ambos la pasearon y de como la tomaba pacíficamente el dicho D. Antonio Félix quieta y pacíficamente en presencia de Muy Rdo. Padre fray Antonio de Vargas, guardián del dicho convento. Testigos, D. Diego Antonio Alburquerque, capitán y caballero de Santiago, D. Alonso García de Guevara, regidor y D. Diego García de Alcaraz Marín.

D. ALONSO MEXÍA DE TOVAR: APUNTES SOBRE UN OBISPO MECENAS EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

Miguel Ángel González García

Canónigo Archivero. Catedral Basílica de Orense

D. Alonso Mexía de Tovar, sin duda alguna, puede ofrecerse como paradigma de eclesiástico culto, impulsor de las artes y patrocinador de artistas en el ámbito que podemos llamar de segundo orden, para distinguirlo del alto mecenazgo ejercido por la realeza, las familias nobles de mayor influencia o de más elevado potencial económico o los prelados que ocuparon las sedes de mayor prestigio o rentas.

En D. Alonso se ejemplifica de una manera sobresaliente, a un numerosísimo grupo de obispos, abades y dignidades catedralicias que en el último tercio del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, enriquecen principalmente el mobiliario de templos, conventos y santuarios.

En este caso concreto tras indicar las coordenadas espacio temporales y las circunstancias más sobresalientes del vivir de D. Alonso, haremos inventario somero de las obras de arte a su interés debidas y nos preguntaremos por las características y las causas o razones de su mecenazgo.

ALONSO MEXÍA DE TOVAR: EL HOMBRE Y EL OBISPO

En el Villacastín (Segovia) del siglo XVI, eran los Mexía de Tovar, la familia de más alta alcurnia. En 1561 nació Alonso, sus padres eran los condes de Molina de Herrera, su hermano, Pedro, fue Consejero de Hacienda de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, y mayordomo mayor del Cardenal Infante D. Fernando.

Dedicado, por vocación, al estado eclesiástico obtuvo pronto la Abadía de la Colegial de Villafranca del Bierzo y después la capellanía mayor de las Descalzas Reales de Madrid¹. Antes había cursado estudios de Artes y Teología en las Universidades de Alcalá y Salamanca². En 1613 fue electo obispo de Mondoñedo (Lugo) y en 1616 trasladado a Astorga donde permaneció durante 20 años, hasta su muerte acaecida en 1636³. De su grado alto de formación y su interés por la ciencia son testimonio las obras que escribió: «De vera et falsa gloria» y «De Perfecto concinatore», a las que habría que añadir otra que permaneció manuscrita, según cita Nicolás Antonio en su «Biblioteca Nueva», titulada «Compendio de las Historias y Reyes de España desde D. Pelayo hasta el Emperador Carlos V»⁴.

Cabría destacar del decir de sus biógrafos, por la incidencia que tiene en la orientación de su mecenazgo, el trato que tuvo en su infancia con Santa Teresa de Jesús y la vivísima devoción mariana, que profesó desde niño, de modo particular al misterio de la Inmaculada Concepción⁵.

Hombre de carácter decidido, defensor en extremo de sus preeminencias frente al estamento capitular y eficazmente emprendedor, el Obispo Mexía se encuadra, así mismo, en un momento de fervores postrident-

1 MARTÍN MARTÍN, Félix: *Villacastín*. Segovia, 1973, p. 98.

2 CONTRERAS, Manuel: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de las Hermitas*, Salamanca, 1798, p. 194.

3 RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro: *Episcopologio asturicense*, T. III, Astorga, 1908, p. 87.

4 ÍDEM, ídem, pp. 92-93.

5 CONTRERAS: op. cit., pp. 194-95.

nos, de exaltación del culto a los santos y a la Santísima Virgen, de interés por el esplendor del culto en general, teniendo esta intención muchas de las empresas artísticas que se acometen en iglesias y monasterios en estas décadas.

Aunque es cierto que puede hablarse de un mecenazgo «moral», de una protección que podríamos llamar afectiva, y que en algún caso descubrimos en D. Alonso, creemos que en sentido estricto el mecenazgo conlleva el sufragar económicamente el encargo de las obras, por ello es conveniente que nos preguntemos, en la medida de lo posible, por los bienes de fortuna de que disponía.

Por su testamento definitivo otorgado en Astorga el 13 de julio de 1636⁶ documento del mayor interés, inédito hasta el momento, nos constan las deudas de Su Señoría al morir, que eran principalmente a su hermano D. Pedro, entre ellas el pago de las bulas de los Obispos de Mondoñedo y Astorga, la plata del Pontifical, los gastos de traslado para tomar posesión del obispado mindoniense... lo que nos permite suponer un buen entendimiento entre ambos y una participación, por el camino del préstamo sin interés o a fondo perdido, del obispo en los bienes de su familia, legalmente, por razón del mayorazgo, pertenecientes a D. Pedro Mexía de Tovar, a quien nombra también su universal heredero.

No cabe duda de que los Mexía de Tovar eran gente acaudalada y que el obispo debió encontrar en su hermano un buen «prestamista» para sus necesidades y para sus encargos artísticos.

Además de esta indudable fuente, hay que añadir las rentas proporcionadas por sus dignidades. En Mondoñedo no fueron opulentas, algunos prelados pasaron incluso apuros para pagar sus deudas debido a la pobreza de las rentas. En 1633 valían «cada año tres o quatro mill ducados, poco más o menos»⁷. En Astorga eran más altas, pero tampoco sobreabundarían los ducados y más teniendo en cuenta los gastos ordinarios de servidumbre, limosnas y mantenimiento que conllevaba la vida episcopal del momento.

Por el citado testamento se evidencia la buena administración, meticulosa, que llevaba D. Alonso, su preocupación por la adecuada justificación de los gastos que le llevará incluso a pleitear con el escultor Lupercio Getino, por considerar que se excede en lo que pide por la obra del Retablo de la Majestad de la Catedral astorgana.

EL MECENAZGO DEL OBISPO MEXÍA

Creemos oportuno, siguiendo una ordenación topográfica, pormenorizar las obras que se realizaron merced al mecenazgo del Obispo Mexía de Tovar.

Villacastín

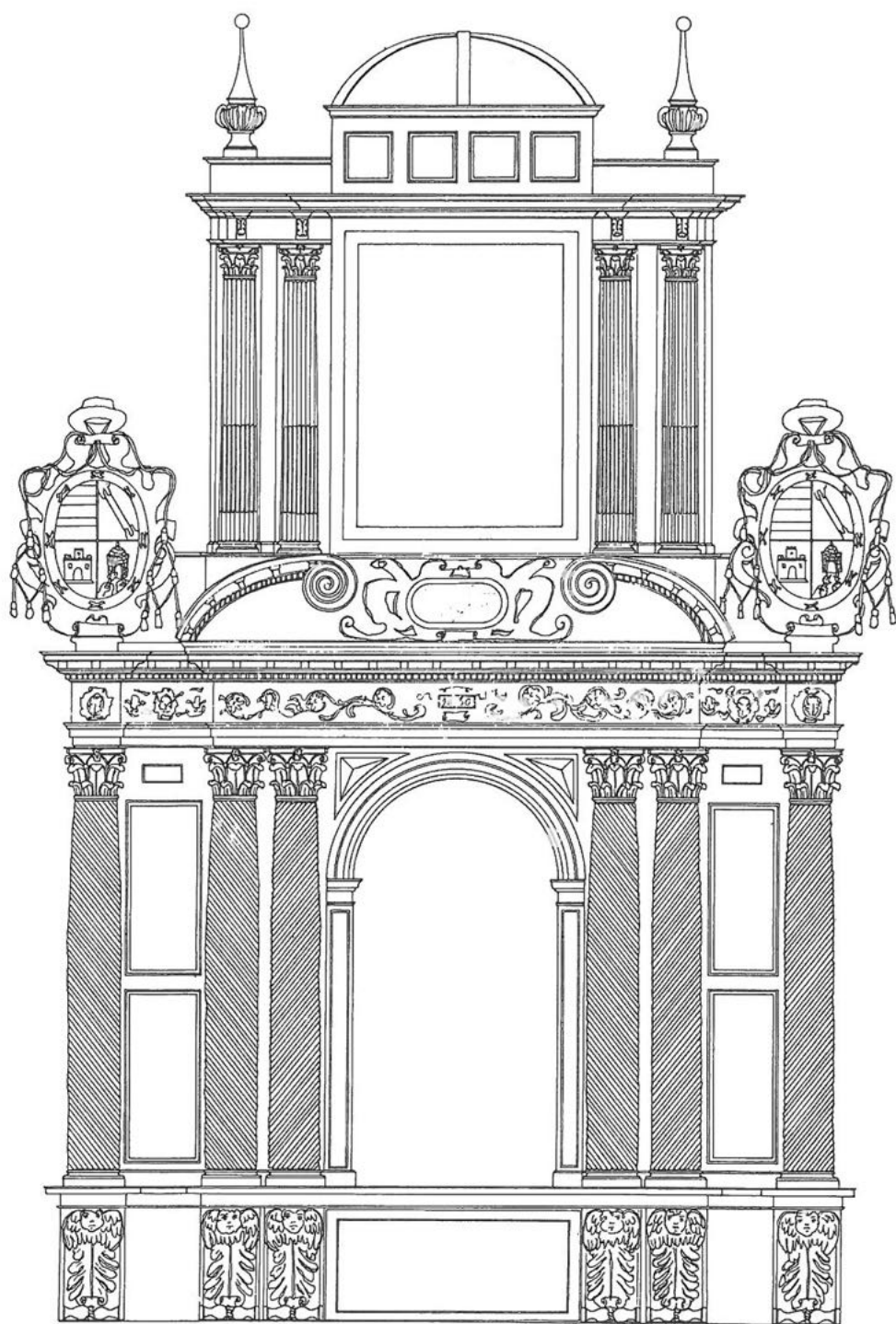
Su villa natal, en la provincia de Segovia, era lógico que mereciera la atención de D. Alonso a la hora de los encargos artísticos y más cuando fue su deseo el enterrarse en el panteón de sus mayores.

Partiendo de que en el año 1608 estaba rematada la capilla y retablo que fundaron Don Alonso Mexía y Doña Jerónima de Tovar en la iglesia de Villacastín, para enterramiento de su familia y dejar constancia de su estirpe como permite suponer la repetición de su escudo de armas, retratos de sus personas, inscripciones e iconografía de los santos de su nombre⁸, en cuyo programa es posible aventurar la intervención del hijo eclesiástico, al Obispo de Astorga solamente le cabía disponer el lugar de su enterramiento y el enriquecimiento del mobiliario de la misma. Y a ello se redujo su intervención. Está sepultado a la derecha del altar mayor y en la pared, en mármol, labrado su escudo episcopal con la inscripción. «Aquí yace el Sr. D. Alonso Messía de Tovar, Obispo de Astorga, hermano mayor del Señor D. Pedro, Conde de Molina de Herrera, cuyo entierro está al otro lado». Inscripción que revela que en Villacastín el lugar de D. Alonso era secundario frente al de su hermano y en relación directa con ello está también la importancia de sus intervenciones en el patrimonio artístico de Villacastín.

6 Archivo Histórico Provincial León. Protocolos de Astorga. Escribano Luis Nieto, caja 9578. En adelante se citará TESTAMENTO.

7 RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel: *Episcopado Gallego*, Madrid, 1946, p. 489.

8 MARTÍN MARTÍN, Félix: *Un templo segoviano*. Villacastín, 1979, pp. 21 y ss.



ASTORGA. Catedral. Retablo de la Concepción. 1630.

Si el entierro que él mismo se dispuso, como consta por el testamento, y que se realizó conforme a su voluntad, a excepción de la inscripción que habría de ser más extensa, es de relativa sencillez, muy en consonancia con lo expuesto por él mismo en su obra «De vera et falsa gloria», y con la simetría a que obligaba el sepulcro de su hermano D. Pedro, mostrará su cariño a la capilla funeraria con la donación de reliquias y alhajas: «Item quiero y es mi voluntad por las obligaciones que yo tengo a la capilla de mis antepasados sita en la parroquial de la villa de Villacastín se le den dos cálices de plata dorados con sus patenas y dos fuentes de plata, la una blanca con que yo me sirvo a la misa y otra doradilla que yo tengo, que ube en Astorga y un jarrito de plata dorado pequeño y un confitero de plata blanca para que sirva de ostiario y la dicha capilla se sirva con la gravedad necesaria y más se le den dos frontales, digo tres frontales de damasco para los tres altares della, que dexaré yo hechos y nuebos y si no los dexare se aga cosa lucida y que parezca bien»⁹.

«Item declaro que yo tengo para un altar de los colaterales de la capilla de mis antepasados en la parroquial de Villacastín un relicario grande de madera dorado todo, obra costosa y lucida y también una reja de yerro y bronce plateada para ponerlo todo en el dicho altar colateral y poner en el dicho relicario las reliquias todas que tengo, ansí las que están en un cofre que al presente está en Astorga, digo como baul guarnecido todo de terciopelo carmesí con clavazón de oro, más otras tres cajas de madera que también tengo con reliquias, y el relicario todo y la reja esta en la villa de Villacastín, metido todo en sus caxas clavadas y liadas en poder de Antonio Bázquez, vecino de allí, mayordomo del Señor D. Pedro Mexía de Tovar mi hermano conde de Molina Herrera...»¹⁰ siendo muy meticulosas las indicaciones que da Don Alonso para la colocación del relicario, reja, llaves de los mismos y de unas puertas doradas y estofadas que mandó desde Astorga junto con un cuadro grande pintado en lienzo de Nuestra Señora de la Concepción «y con mi retrato en él», para que si fuere oportuno se ponga ajustado en el otro hueco colateral y si no se entregue a las monjas de la dicha villa, a las que también había enviado otros 19 ó 20 cuadros de pintura con sus marcos estofados y dorados «para que los pongan en su convento y tengan por su consuelo y me encomienden a Dios».

Al menos en el sitio a que se destinaban, no se conservan estas donaciones del Obispo a su Villacastín natal, por lo que no podemos sobre ellas emitir ningún juicio estético. Suponemos que las obras de talla las realizarían maestros astorganos que trabajan en los retablos del mecenazgo asturicense de D. Alonso y casi sin ninguna duda los lienzos, incluido el que le efigiaba a él a los pies de la Inmaculada, serían pintados por D. Juan de Peñalosa y Sandoval, a quien nos referiremos.

La reja, por otro apunte de su testamento en el que señala las deudas, sabemos la hizo en Valladolid en rejero Matías, a cuyos herederos les adeuda «cosa de 270 rls.» que se había reservado hasta la colocación de la reja que por contrato correspondía al rejero¹¹. Nos parece correcto identificar este Matías con el buen rejero, activo en Valladolid en estas décadas, Matías Ruiz, con obra bien documentada y conocida¹².

Villafranca del Bierzo

Es muy probable que durante su estancia como Abad de la Colegiata villafranquina, D. Alonso hubiera hecho alguna obra, aunque también cabe que la falta de residencia de su dignidad, sobre la cual le puso pleito el Cabildo, lo dificultara. En el testamento además de reconocer una deuda con el Cabildo por razón de dicho pleito, contraída, como expresión de generosidad, cuando ambas partes se apartaron del mismo¹³ deja una manda caritativa al Hospital de Villafranca¹⁴.

Mondoñedo

En esta bella ciudad episcopal gallega el mecenazgo de D. Alonso está estrechamente vinculado con el culto del gran obispo de aquella sede San Rosendo, fundador del monasterio de Celanova. En 1614 el Obispo Mexía

9 TESTAMENTO. fol. 6.

10 TESTAMENTO. fol. 6v.^o.

11 TESTAMENTO. Deudas, fol. 4.

12 GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: *Rejería castellana, Valladolid*. Valladolid, 1982, pp. 176 y ss.

13 TESTAMENTO. Deudas, fol. 2.

14 TESTAMENTO, fol. 5.

gestionó y obtuvo una reliquia del santo, traída desde Celanova con solemnidad inusitada y fervor popular grande¹⁵, y para colocarla dignamente en la catedral mindoniense construyóse a sus expensas un retablo, como él mismo recuerda en su testamento y para el cual deja mandado se haga una lámpara de plata: «Quiero y es mi voluntad que después que nuestro Señor fuere servido de llevarme de esta vida se compre de mi hacienda una lámpara de plata como las que hice en Astorga en la catedral, la cual se de la iglesia catedral de la ciudad de Mondoñedo para que se ponga y arda siempre delante del altar, que yo hice en la dicha catedral, del glorioso San Rosendo detrás del altar mayor cuya reliquia santa yo truxe de Celanova a la dicha Santa Iglesia Catedral»¹⁶. Dejando también 200 ducados para un censo con cuyos intereses se pudiera comprar aceite para la misma.

El retablo se conserva, convertido hoy en relicario de toda la catedral. Es obra de buena talla, tiene dos pilastras y cornisamento enmarcado en un arco. En 1614 lo construyó en Compostela el escultor Ignacio Romero Moscoso y el dorado fue contratado el 22 de diciembre de 1616 al dorador Ignacio Sollozo en la cantidad de 2.700 reales de vellón, si son ciertos los datos ofrecidos por San Cristóbal Sebastián¹⁷ porque personalmente suponemos que la obra de Ignacio Romero, artista documentado en las primeras décadas del siglo XVIII en Santiago, no en el XVII, aunque pudiera tratarse de un escultor homónimo, sería la transformación del retablo para convertirlo en relicario¹⁸. En la sala capitular de Mondoñedo se conserva hoy un precioso lienzo representando a San Rosendo teniendo arrodillado ante él a Don Alonso Mexía de Tovar y que tuvo como primer destino este retablo, fruto de su devoción y de su mecenazgo¹⁹.

Astorga

Es en esta ciudad episcopal donde el mecenazgo de D. Alonso se hizo más extenso e importante. Sus 20 años de pontificado asturicense permitieron que la preocupación y el interés del obispo Mexía por el culto y el arte se concretizaran en obras significadas como son la reja del coro y tres retablos en la Catedral.

Se daba la circunstancia de que la Catedral, iniciada en 1471, se iba levantando con relativa lentitud, sustituyendo la anterior fábrica románica, y que los caudales de la fábrica eran insuficientes para la continuación de las obras, por lo que aparte del magnífico Retablo Mayor, obra de Gaspar Becerra, estaba el templo desprovisto de mobiliario adecuado. Para una persona con las inquietudes del Obispo Mexía de Tovar esto fue sin duda un acicate que le impulsó a responsabilizarse de estas obras.

Reja del Coro

Se trata de un magnífico ejemplar de la rejería española del primer tercio del siglo XVII. Se construyó entre los años 1622 y 1629. Se encuadra dentro del llamado, en la rejería renacentista, estilo o etapa greco-romana. Concebida a modo de una gran arquitectura tiene 3 cuerpos y cinco calles. La trabajó el rejero vizcaíno Lázaro de Azcaín siguiendo una traza de Juan Bautista Celma. La pintó Juan de Meaza y la obra escultórica la llevaron a cabo los escultores Gregorio Español y Diego de Gamboa²⁰.

La reja lleva los escudos del Cabildo astorgano y del Obispo D. Alonso, lo que indudablemente certifica la intervención de ambos en la realización de la misma. La documentación aclarará la participación del Obispo. A él se debió la iniciativa. En un traslado del acuerdo habido por el Cabildo el 21 de marzo de 1622, el secretario capitular certifica: «Este día entró en el Cabildo el Sr. D. Alonso Mexía de Tovar, Obispo de este Obispado, y representó a los dichos señores deán y Cabildo como tenía hechas las capitulaciones para labrar la reja del antecoro de esta Santa Iglesia, para que el Cabildo viese la orden que se había de tener en que la dicha reja se labre, y el Cabildo lo remitía al dicho Señor Obispo para que lo disponga a su gusto y haga llevar a debida ejecución; y para que le acompañen y ayuden nombraron por comisarios de la dicha obra a los Srs.

15 RODRÍGUEZ LÓPEZ: Op. cit., p. 237.

16 TESTAMENTO, fol. 6v.º.

17 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La Catedral de Mondoñedo*. Mondoñedo, 1984, p. 59.

18 BOUZAS, Consuelo: *Galicia artística*. Santiago de Compostela, 1932, p. 599.

19 SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN: Op. cit., p. 70.

20 GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel: *La reja del Coro de la Catedral de Astorga*, ASTÓRICA, n.º 4. Astorga, 1986, pp. 186-187.

Dr. D. Jerónimo de Santa Cruz Fajardo, deán, el Lcdo. Rui Díez Tejero, canónigo y administrador de la Fábrica, y el Lcdo. Pedro de Quintana canónigo doctoral, a los cuales dieron comisión en forma, para que hagan todo lo que les pareciere necesario hasta que dicha reja se acabe y asiente a donde ha de estar y se pague con efecto»²¹.

Evidencia este acuerdo el gran ascendiente que en cuestiones artísticas tiene el Obispo ante el Cabildo, dado que, a pesar de que en otros asuntos anduvieron en pleitos, le confían en este caso la responsabilidad de la obra, obra que en relación con su coste es posible que el Obispo aportara alguna cantidad aunque la más importante la aportó «A instancia del Señor D. Alonso Messia de Touar» como recordaría una inscripción, el clero del Obispado, 32.000 reales de los 58.300 que importó.

En este caso la intervención del Obispo es primordialmente a nivel de tomar la iniciativa y encauzarla convenientemente²².

Retablo de Nuestra Señora de la Majestad

Una de las imágenes de más honda devoción en el pasado de la ciudad de Astorga, fue la de Nuestra Señora de la Majestad, preciosa escultura de las primeras décadas del siglo XII. Esta circunstancia debió ser la que motivó a Don Alonso a reavivar su culto y a construir a sus expensas un nuevo retablo en una de las capillas absidales, encargando también la pintura de un gran cuadro con la representación de un milagro de Nuestra Señora que estaba consignado en el Archivo Capitular, con el deseo evidente de alentar el culto.

Es uno de los retablos cuya traza se encomendó al pintor y canónigo D. Juan de Peñalosa a quien el Obispo distinguió.

De un estilo que podemos encuadrar dentro del protobarroco o barroco clasicista, es de clara traza; predela, un cuerpo y ático, tres calles, ocupadas la central por la imagen titular y un lienzo con la Imposición de la Casulla a San Ildefonso y las laterales con óleos efigiando a Santa Teresa de Jesús y San Genadio, Obispo de Astorga. Ángeles portando el báculo y la mitra y el escudo del Obispo conforman la iconografía, toda ella de la directa inspiración del Prelado fiel y dignamente interpretada por el entallador Lupercio Getino y el citado Peñalosa.

El tema del Santo Arzobispo de Toledo, amén de convenir a un retablo de temática mariana, es el santo patrono del Obispo mecenas. Santa Teresa de Jesús fue santa por él conocida y Don Alonso es uno de los testigos del proceso de canonización²³. La representación de San Genadio, Obispo de Astorga, la justifica el hecho de haber sido en el año 1621 y merced a su interés, cuando tras el consabido pleito, el Convento de la Laura de Valladolid entregó a la Catedral de Astorga la Cabeza de este santo que junto con otras reliquias había piadosamente robado la Duquesa de Alba en la Iglesia de Peñalba²⁴.

Con Lupercio Getino, como declara el Obispo en su Testamento²⁵, tuvo pleito sobre el coste de este retablo, por lo que no lo terminó él sino el escultor de Ponferrada Mateo Flores.

Retablo de la Inmaculada

Dados los antecedentes conocidos de la especialísima devoción de los Mexía de Tovar y en concreto de Don Alonso a este misterio de Nuestra Señora no es nada extraño que en la Catedral de Astorga construyera un retablo dedicado a la Inmaculada y colocara en él una preciosa imagen de ese misterio realizada por el gran Gregorio Fernández²⁶. Lleva la fecha 1630 y había sido encargado tres años por el Obispo al ensamblador Francisco Ruiz bajo trazas de Juan de Peñalosa, a quien se deben también los lienzos con símbolos inmaculistas y el abrazo de Joaquín y Ana, no la policromía del retablo que hizo Juan de Meaza²⁷. La heráldica de los Mexía de Tovar y sendas inscripciones en cartelas, que recuerdan las que figuran en obras de tipografía del

21 ARCHIVO H. P.: León. Protocolos de Bartolomé Rodríguez de Losada, 28.3, 1627, caja 9402.

22 GONZÁLEZ GARCÍA: Op. cit., p. 174.

23 RODRÍGUEZ, Isafas: *Santa Teresa de Jesús y la espiritualidad española*. Madrid, 1972, p. 67.

24 RODRÍGUEZ LÓPEZ: Op. cit., pp. 209 y ss.

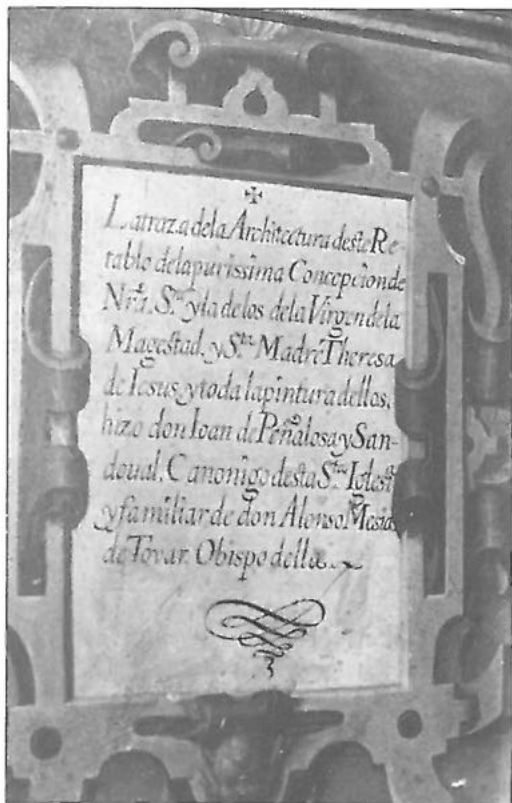
25 TESTAMENTO. Deudas, fol. 3v.º.

26 NOGUEIRA ESCANCIANO, Servando: *Una Inmaculada de Gregorio Fernández en la Catedral de Astorga*. A.E.A., 1950, p. 74.

27 LLAMAZARES, Fernando: *Astorga y Maragatería*. León, 1987, pp. 24-25.



VILLACASTÍN. Parroquial. Sepulcro del Obispo Messía de Tovar.



ASTORGA. Catedral Retablo de la Concepción. Cartela.

momento, evocan al promotor y mecenas de la obra, de este y de los otros dos retablos de la Catedral, y al tracista, el canónigo Peñalosa.

De nuevo nos encontramos con un retablo del primer barroco, sobrio y elegante, muy de acuerdo con el estilo imperante en el momento de su ejecución.

Retablo de Santa Teresa de Jesús

El tercer retablo de la Catedral astorgana que pagó Don Alonso Mexía de Tovar, es el dedicado a la santa abulense que conoció siendo niño y a la que profesó una viva devoción bien manifiesta en diversas ocasiones. Estilísticamente similar a los anteriores, aunque de distinta traza, debida a Peñalosa, con imagen de la Santa que es sin duda una de las primeras realizadas, presenta también el escudo episcopal y en lienzo, de los pinceles del trazista, la entrega del Collar a Santa Teresa y Santos de la especial devoción del Obispo, ya que en ese sentido son mencionados en el testamento de Don Alonso.

Estos altares fueron enriquecidos asimismo por la piedad del Obispo con lámparas de plata, hoy desaparecidas y dotaciones para sufragar el gasto de aceite de las mismas, como también deja estipulado en el testamento.

El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas

En la zona gallega de la diócesis de Astorga destaca como centro de culto mariano y como importante conjunto monumental el Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas. El punto de partida del esplendor de este

lugar de culto está precisamente en el Obispo Alonso Mexía de Tovar. En 1624 visitando aquella zona de su diócesis encontrándose en la feligresía de San Miguel de Vidueira le acometieron unas fiebres malignas que en determinado momento hicieron perder a los facultativos la esperanza de vida. El Obispo acogióse al amparo de la Virgen de las Ermitas y a su intercesión atribuyó su instantánea mejoría. Ello se tradujo en un decidido interés por el santuario concretizado en:

1.º La construcción de un templo de una sola nave, que corresponde con parte de la principal del Santuario actual.

2.º La edificación de una casa para Residencia del Administrador y Capellanes y alojamiento de los Obispos de Astorga en sus visitas al Santuario.

3.º La ampliación o mejora de un mesón para acogida de los peregrinos.

4.º El comienzo del Patronato que ejercerán en Las Ermitas los Obispos de Astorga.

Un retrato de grandes proporciones, debido con probabilidad a los pinceles de Juan de Peñalosa figura en la galería de Obispos del Santuario, dejando constancia en una cartela de la afición del Sr. Mexía por el lugar: «El Sr. Don Alonso Messia de Tovar Obispo de este Obispado. Nuestra Señora de las Ermitas sanó milagrosamente andando en Visita, dio grandes dones y trabajó mucho en este templo».

Es decir que también se extendió su largueza en piezas de mobiliario aunque hoy no es posible identificarlas a excepción de un interesante sillón cuyo respaldo de madera labrada efigia a Don Alonso y presenta como elementos decorativos los cuarteles de su escudo episcopal y otros símbolos²⁸.

D. Juan de Peñalosa y Sandoval

Estrechamente unido a las empresas artísticas de D. Alonso Mexía de Tovar en Astorga está la figura del cordobés D. Juan de Peñalosa y Sandoval, personalidad interesante: pintor, poeta, tracista de retablos. Discípulo de Pablo de Céspedes tiene obra documentada en Córdoba²⁹, pero aún están muy necesitados de investigación otros aspectos de su biografía bastante confusa, como las circunstancias de su venida a Astorga que suponemos sería atraído por una prebenda o canonicato en la Catedral. No es tampoco fácil aclarar si la relación entre el Obispo y Peñalosa era previa a la estancia de ambos en Astorga o se fraguó aquí. Pues el dictado de «familiar» de Don Alonso Mexía de Tovar no ha de entenderse, como en ocasiones se ha hecho, por razones de parentesco de sangre, sino que el término en el ambiente eclesiástico designa al eclesiástico dependiente y comensal de un obispo.

En definitiva, lo que queda fuera de toda duda es que D. Alonso aprovechó las altas calidades artísticas de Peñalosa para las empresas artísticas que llevó a cabo en Astorga y ejerció con el canónigo un mecenazgo de tipo personal digno de más amplio estudio hasta la muerte del pintor-canónigo, acaecida el 31 de mayo de 1633³⁰.

RAZONES PARA EXPLICAR EL MECENAZGO DEL OBISPO MEXÍA DE TOVAR

No es nunca fácil descubrir todos los condicionamientos que actúan en las decisiones de las personas, aunque no es aventurado suponer al menos algunos.

Si D. Alonso Mexía de Tovar tiene una evidente inclinación a favorecer las artes y a enriquecer con obras de indudable categoría artística casi todos los lugares vinculados con su biografía hay que pensar que dejando a parte posibles razones de índole psicológica pueden explicarlo las siguientes.

1.º El clima de mecenazgo que vive desde su infancia. Su familia dejó en Villacastín buena prueba de ello: Capilla Sepulcral en la parroquial, retablos, convento de Clarisas... A su paso por las Universidades de Alcalá y Salamanca, por la capellanía de las Descalzas Reales y la Abadía de Villafranca del Bierzo se encontró con

28 CORREA-CARBALLO CALERO RAMOS-GONZÁLEZ GARCÍA, Bonet: *El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas*. Orense, 1987.

29 VIÑAZA, Conde la: *Adiciones al Diccionario Histórico*, T. III. Madrid 1894, p. 225.

30 LLAMAZARES, Fernando: «Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad. Testamento. Muerte y Almoneda». TIERRAS DE LEÓN, n.º 41. León, 1980, pp. 89-96.



ASTORGA. Catedral. Retablo de la Majestad.



ASTORGA. Catedral. Reja del Coro.

la continua presencia de eclesiásticos y nobles que perpetuaban su memoria con donaciones más o menos suntuosas y protegiendo a diversos artistas.

2.º La indudable prosapia de su casa y las posibilidades de su hacienda permitían el destino de importantes cantidades a obras de arte.

3.º Don Alonso Mexía de Tovar es un hombre de cultura, sus estudios universitarios, la rica biblioteca que dejará con cláusulas meticulosas al mayorazgo de los Mexía, las obras por él escritas lo evidencian.

4.º De natural devoto y con sincera vocación eclesiástica que le obliga a renunciar al mayorazgo de su familia con muchas posibilidades, en la financiación de obras para el culto encontrará una vertiente más de su devoción. Destaca su devoción a la Virgen ya muy presente en su familia y a Santa Teresa de Jesús, por razones de conocimiento personal.

5.º No está tampoco exento el deseo de perpetuar su memoria: retratos, inscripciones y la heráldica recordarán a los venideros su generosidad.

6.º Para la realización de las obras se vale D. Alonso de maestros de categoría, aunque por lo general dentro del ámbito local, excepcionalmente acudirá a otros lugares como Valladolid, donde se encarga a Gregorio Fernández una Inmaculada para la Catedral astorgana y al rejero Matías Ruiz una reja para Villacastín.

7.º Estilísticamente las obras encargo del Obispo Mexía se encuadran dentro del estilo protobarroco, es decir existe una sincronía entre estilo y época, que supone un gusto actualizado de acuerdo con el contexto general de la época.

En resumen D. Alonso Mexía de Tovar puede ofrecerse como paradigma de eclesiástico culto, adinerado, devoto que emplea buena parte de sus haberes y mucho de su interés en el enriquecimiento mobiliario de iglesias y templos directamente con él relacionados.

DON GASPAR DE HARO Y GUZMÁN, VII MARQUÉS DEL CARPIO, COMITENTE ARTÍSTICO DURANTE SU VIAJE A ROMA COMO EMBAJADOR ANTE LA SANTA SEDE

José Carlos Agüera Ros

Universidad de Murcia

Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Liche y séptimo Marqués del Carpio fue, como es sabido, una de las figuras más señeras en la comitencia artística no sólo española sino también europea del siglo XVII, según criterio unánime de la historiografía más reciente. De hecho constituye un ejemplo excelso del patronazgo y gran coleccionismo pictórico, que bien puede parangonarse con los más egregios representantes de la realeza y la alta iglesia de su tiempo, que al igual que algunos miembros destacados de la aristocracia tuvieron en el encargo y adquisición de cuadros una de sus grandes aficiones cuando no la principal, movidos por afán, gusto, sensibilidad y conocimiento. No se pretende aquí, sin embargo, tratar y pormenorizar su perfil y la cuantía y calidad de sus colecciones, objeto por otra parte hoy de estudios¹, sino por el contrario añadir algunos matices a su ilustre personalidad de comandatario y como ésta se amplió a cierta generosidad, siempre en el campo artístico, para con alguna instancia determinada en su viaje a Roma.

En efecto, nombrado por Carlos II como Embajador de España ante la Santa Sede, a primeros de mayo de 1674 arribó con toda o parte de su familia a la ciudad de Murcia, en viaje hacia la de Cartagena para embarcarse allí con destino al puesto de diplomático en Roma. Esta llegada que venía a ser, en principio y por lo que se deduce, a lo sumo una breve estancia para disponer la partida o sólo un mero paso, por trabas e inconvenientes de muy diversa índole se convirtió para el aristócrata y sus acompañantes en un largo período de residencia alternativa entre ambos núcleos poblacionales durante más de dos años. La alta alcurnia del noble, su monta y prestigio políticos y el boato con que se rodeaba no pudieron pasar desapercibidos para las instancias de poder de la entonces pequeña capital del antiguo reino y por ello obran abundantes y regulares noticias locales del Archivo Municipal de Murcia y del Cabildo diocesano, que aparejadas con otras de orden artístico permiten reconstruir bastante bien dicha estancia y sus pormenores.

Las noticias comienzan el 5 de mayo de 1674 cuando el Concejo murciano acordó dar la bienvenida a los Carpio, que habían llegado a las inmediaciones de la ciudad a la villa de Espinardo, donde casi seguro residirían en el palacio de los Marqueses de ese topónimo. Por las mismas fechas, el 11 de dicho mes, también

1 Para la actuación del aristócrata como comandatario y su gran colección, que al presente estudia en una Tesis Doctoral la Licenciada M^{ra}. Victoria Caballero Gómez a quien agradecemos sus sugerencias, vid. especialmente José M^a. Pita Andrade, «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio», A. E. A., Madrid, 1952, p. 223, Alfonso E. Pérez Sánchez, «Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio», A. E. A., Madrid, 1960, p. 293 e id. «Las colecciones españolas de pintura italiana» en *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 67 y sobre todo el estudio de Francis Haskell, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, 1984, traducción española de la edición inglesa de 1963, pp. 195-197, a los que se debe añadir Gregorio de Andrés, *El marqués de Liche: bibliófilo y coleccionista de arte*. Madrid, 1975, M. B. Burke, «Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain». Tesis Doctoral inédita, Universidad de Nueva York, 1984 y el reciente acercamiento de Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid, Nerea, 1990, p. 137.

el Cabildo Catedral informaba haberlos cumplimentado añadiendo que recibieron a los prebendados con «grandísimas manifestaciones de afecto», agradeciendo los honores de los capitulares². En esa localidad aún permanecían a primeros de junio, pues así se expresa cuando el 4 de ese mes los munícipes decidieron felicitar a la Marquesa del Carpio por el natalicio de un vástago, iniciativa que al día siguiente secundó la Diócesis y que justifica tan larga residencia en lo que entonces era apenas un reducido núcleo huertano³. A lo largo de los meses siguientes se produciría la paulatina imbricación del Marqués en la ciudad de Murcia, pues aunque faltan noticias de su estancia hasta septiembre, es seguro que el 29 de dicho mes, día de San Miguel y una de las fiestas locales oficiales, asistió por expreso deseo a la reunión del Concejo, para informar del pleito que éste seguía sobre el tanteo de la vara de sacas, según lo explicita el Acta correspondiente⁴.

La partida hacia la Ciudad Eterna se demoró y debió complicar en los meses siguientes, seguramente a causa de problemas políticos y diplomáticos. De hecho en Espinardo seguían Carpio y su familia en junio de 1675, cuando el 26 remitió al Concejo murciano y al Cabildo Catedral, reunidos cada uno en sesión extraordinaria, sendas cartas fechadas en dicha villa el día antes, donde informaba de la que creía su definitiva marcha a Italia y ofrecía sus servicios, acordando ambas instancias despedirle⁵. Mas tal anuncio no pasó de un intento frustrado, pues el personaje sólo llegaría a Cartagena donde un nuevo aplazamiento del viaje, motivado posiblemente por los indicios de la epidemia de peste que al año siguiente afectó a la ciudad mediterránea, le obligaría a volver a Murcia. En ella estaba otra vez hacia enero de 1676, según se infiere de que el 3 de ese mes el Cabildo catedral acordara reiterarle por los prebendados D. Ginés Pérez de Meca Ponce de León y D. Diego de Sicilia la bienvenida, informando poco después, el 17 del mismo, que el Marqués los había recibido con agradecimientos⁶. No obstante menudearían las idas y venidas de Don Gaspar a Cartagena, donde permanecía algún miembro de su familia, pues el 16 de junio escribía desde allí al Concejo murciano que persistía el «achaque de su hija» y que no mejoraría, según los médicos, de no mudarla de «temperamento», por lo que había decidido enviarla a Murcia con la Marquesa⁷. Esta al poco ya estaba en la capital del antiguo reino, pasando a residir en las Casas del Obispo, el primitivo Palacio episcopal junto a la catedral, como se explicitaba el día 19 en la decisión de los canónigos de cumplimentarla una vez más. Siempre en el mismo mes, la vuelta el 21 de su ilustre consorte motivó una sesión concejil extraordinaria para reiterarle saludos y ambos recibieron el 23 una nueva visita del Cabildo⁸.

Durante todo el verano de 1676 la familia del Carpio permaneció en Murcia capital, pues diciéndose siempre en el Palacio Episcopal constan actuaciones notariales ya sólo de Don Gaspar ya en unión de su esposa, titulándose Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares, Duque de Montoro, Conde de Morente, Marqués de Liche, Gran Canciller de la Indias y Embajador en Roma. Se trata de seis poderes rubricados todos ellos, durante julio y agosto, al Cardenal de Aragón, al Marqués de la Guardia, a D. Francisco de Salazar, caballero alcañtario y escribano regio y a otros prohombres para administrar sus estados, así como de una obligación para pagar a don Juan Manuel de Ortega, vecino de Sevilla, Tesorero de los Reales Alcázares y de sus estados de Olivares, 154.000 reales que le prestó para la jornada de la embajada a Roma⁹. Tantas prevenciones indican que para entonces la marcha definitiva era ya algo inminente si bien, con todo, no acaeció aún hasta octubre de ese año, cuando el 14 envió misiva al Concejo murciano, convocado en sesión extraordinaria, notificándole su despedida y también la vuelta de su esposa a Madrid, que evidentemente no le acompañaba a Roma¹⁰. Como en anteriores ocasiones la Ciudad acordó visitarle y ofrecerle todo lo que necesitara y ese mismo día el aristócrata apoderó a un tal Miguel Clemente, capitán y vecino de Cartagena, para vender una embarcación suya propia llamada Nuestra Señora de la Misericordia y las Ánimas del

2 Archivo Municipal de Murcia que en adelante citaremos abreviado como A. M. M., al igual que Actas Capitulares como Ac. Cap. 1674, s. f. (sin folio), y Archivo Catedral de Murcia citado en adelante como A. C. M., Ac. Cap. 1670-1675, B-24, f. 277.

3 A. M. M., Ac. Cap. 1674, s. f. y A. C. M., Ac. Cap. 1670-75, B-24, f. 280.

4 A. M. M., Ac. Cap. 1674, s. f.

5 A. M. M., Ac. Cap. 1675, f. 138 y A. C. M., Ac. Cap. 1670-75, B-24, f. 336 vuelto.

6 A. C. M., Ac. Cap. 1670-75, B-24, f. 8 vuelto.

7 A. M. M., Ac. Cap. 1676, ff. 116 y vuelto.

8 A. C. M., Ac. Cap. 1676-80, B-25, ff. 42 vuelto y 43 y vuelto; A. M. M., Ac. Cap. 1676, f. 122.

9 Todos ellos en protocolos del Archivo Histórico Provincial de Murcia (A. H. P. M.), ante Juan de Egea, 1676, Sig. 955, ff. 390-391 vto. a 12-7, f. 416 a 20-7 esta la obligación, f. 430 a 28-7, f. 511 a 25-8, f. 522 a 29-8, f. 524 a 29-8 y ff. 527-528 vto. a 30-8.

10 A. M. M., Ac. Cap. 1676, f. 254 y vuelto.

Purgatorio¹¹. La nota que el 16 envió al Cabildo sobre el mismo particular es la última noticia de la dilatada estancia de Haro en Murcia¹², donde como veremos en seguida también se proyectó su gran personalidad de comitente de obra artística.

Apuntar toda esta información, en apariencia extrartística, nos ha parecido necesario para explicar la singularidad que supuso que un personaje de tan gran transcendencia artística, hiciera y promoviese encargos de obra en y para un ámbito como el murciano, en principio tan extraño a su raigambre familiar y fina sensibilidad. Tal comitencia se dio a conocer ya hace tiempo, si bien de forma meramente puntual e inconexa y por ello merece la pena revisarla para enmarcar sus razones, circunstancias y justificarla en la medida de lo posible. De hecho, la medianía del panorama artístico local afectaba a la sazón incluso a la pintura, que fue la única manifestación importante de la centuria y por ello sorprende que Haro encomendase a don Nicolás de Villacis sendos cuadros, aún ilocalizados, de «*La Cruz*» y «*La Concepción*» así como una bandera o estandarte¹³. Pero ahora, a la vista del largo tiempo que permaneció en la ciudad de Murcia, se aclara el encargo en parte ya que no en todo, pues ignoramos el motivo y destino concretos del mismo.

La escasísima producción segura y conservada del pintor murciano Villacis (1616-1694) no permite saber si ambas obras podían figurar siquiera, lo que parece difícil, junto a la muy alta calidad que presentaba mayoritariamente el conjunto de la colección del noble. Por ello es más probable que surgieran a instancias de motivos devocionales o del afán de don Gaspar por reunir cuadros muy diversos, incidiendo en ello su natural curiosidad. En cuanto al estandarte en cambio, por lógica parece casi seguro que iría destinado a ornar su bajel o a figurar en su séquito. Asimismo cabe deducir una más que posible relación con el artista, no ya tanto por la dilatada estancia referida sino también por la calificación personal y social que tenía este último como hidalgo de sangre, pintor versado y desde luego algo culto como lo demuestra su librería, bien informado del medio italiano donde estuvo casi una década y sobre todo bien conectado en la ciudad y fuera de ella, a tenor de la elogiosa biografía que le dedicó Palomino, al hacerlo incluso amigo y discípulo del gran Velázquez¹⁴.

Pero la gestión artística de Haro en Murcia se amplió también al monasterio de Agustinas descalzas del Corpus Christi pues, ya fallecido, el 26 de agosto de 1689 las monjas apoderaban a un tal Juan Barbari, romano, residente en la capital partenopea, para reclamar a los herederos una «*himaxen del gloriosso San Agustín de madera pintada, hechura de Nápoles, que dicho Excm^o. Sr. Marqués mandó hazer para (...) este convento*». La noticia, publicada por López Jiménez aunque de modo parcial, abreviada y sin articular¹⁵, es de sumo interés y por ello ha parecido oportuno reproducir en un apéndice el documento íntegro, dada su precarísima conservación, estudiándolo en profundidad. Así a la demanda se añadían «*dos armas de mármol*» con sus escudos nobiliarios, para que todo «*se colocasse en la (¿iglesia?) del, para que en ttodo tenga devido cumplimiento la voluntad (de) su Excelencia como patrón que fue deste dicho convento*». Quedaba implícito, además, que tales obras ya estaban hechas, al declarar que se hallaban «*entre la ropa y alaxas*» que dejó, reforzando la petición con el argumento de que «*ttodo consta por sus cartas que escribió a este convento, (las quales) están presentadas en el prozeso y auttos de su testamentaria*». No olvidaron precisar que una vez obtenidas, se enviaran «*en las navecaciones que le pareziere a este convento, manifestándolo por franco y libre de aduanas y demás derechos y contribuciones, por ser alajas para el culto divino y adorno deste convento*».

Resulta por consiguiente indudable que mantuvo algún contacto con el cenobio, pues se alude incluso a una correspondencia, tal vez para asegurarse y obtener provechos espirituales. A cambio no hay duda de que les otorgó su protección y quizá hasta un patronazgo, que se tradujo en la obligación de costear y entregarles las preesas artísticas aludidas, de las cuales la escultura según López Jiménez bien pudo ser una conservada en clausura hasta su destrucción en la Guerra Civil, sin que tampoco quede rastro o alusión posterior, que sepamos, sobre los escudos. Por otra parte, aunque en el documento se le llama «*patrón*», no está aún del todo

11 A. H. P. M., Juan de Egea, Sig. 955, ff. 644 y vuelto.

12 A. C. M., Ac. Cap. 1676, B-25, f. 70 vuelto.

13 José M. Pita Andrade, «Nicolás de Villacis al servicio del Marqués del Carpio», A. E. A., Madrid, 1960, p. 295.

14 Para el estudio completo y actualizado de su figura, José C. Agüera Ros, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. Tesis Doctoral (1988) de la que hay edición microfichada, Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 12 microfichas (264 fotogramas), 1989.

15 J. C. López Jiménez, *Escultura mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII*. Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, p. 84.

claro que detentase tal prerrogativa con las obligaciones y derechos efectivos que conllevaba para sí y sus descendientes.

En conclusión, a la vista de todo lo expuesto, parece claro que el recuerdo dejado por el ilustre personaje en Murcia debió ser muy fuerte. Un postrer testimonio adicional es el de que al morir en Nápoles ya como Virrey, el Cabildo diocesano en sesión del 23 de diciembre de 1687 acordó escribir dando su pésame a la Marquesa viuda¹⁶.

APÉNDICE DOCUMENTAL

A. H. M. El convento de Agustinas de la ciudad de Juan de Egea Murcia reclama obras donadas por D. Gaspar 1689, Sig. nº. 96 de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio. ff. 536 y vuelto 26-VIII-1689

«En un locutorio del muy relixioso conv^{to}. de monxas de Corpus Xpti. Agus(tinas) descalzas extramuros de la ciudad de (Murcia), a veyntte y seis días del mes de agosto (de mil y) seiss^{os}. ochenta y nueve años, detrás de la Rexa de dho. locutorio parezió la M. R. M^{te}. Josepha de la Cruz, priora y administradora ynsolidum de los vie(nes), propios y renttas deste convento, por sí y en nom^{te}. y a m^{te}. abundamt^o. de las demás (re)ligiosas que del son y serán, por quien hizo vastante apro^{bn}. de rato en forma, de que estarán por lo que aquí se contendrá so expressa oblig^{ón}. que hace de sus vienes y rrenttas y dixo que da todo su poder cunplido el que de de(recho) se rrequiere al S^{re}. Juan Barbari, romano, residente en la çiu^d. de Nápoles, para que parezca ante los Sres. de la Junta diputada sobre la testamentaria del Excm^o. Sr. Marqués del Carpio Don Gaspar de Haro y Guzmán, Virrey que fue del Reyno de Nápoles, y ante los procuradores (...) y ante el Escm^o. Sr. Virrey que al presst^o. es y fuere de dho. Reyno y (...) quien más con der^o. pueda yntente y pida se le entregue la himaxen del gloriosso San Agustín de madera pintada, hechura de Náp(oles) que dho. Excm^o. Sr. Marqués del Carpio mandó hazer pr^a. (...) éste conv^{to}. con las dos armas de mármol y que se colocasse en la (...) del, de forma que en ttodo tenga devido cumplim^{to}. la voluntad (de) su Ex^a. como patrón que fue deste dho. conv^{to}, la qual hechura y (...) al presst^o. se halla entre la ropa y alaxas que quedaron por (su fin y muerte), según ttodo consta por sus cartas que escribió a este convento (las quales) están presentadas en el prozeso y auttos de su testamentaria (y en)tregado que sea de dha. hechura y armas dé dello los reçivos y carttas nezessarias a favor de las perssonas que lo fueren lexm^{as}. con (...) *ff. vuelto* del dolo y engaño y las demás que le fueren pedidas, con ttodas las cláusulas nezessarias y para dho. efecto hazer y solizitar todos los auttos, pedim^{ts}., decrettos, scriptt^{as}. mandatto, ynstancias, requerim^{ts}. y deligençias que juzgare convenir hasta su real entrega de dha hechura de Sr. Sn. Agⁿ. y armas y pueda presentar papeles, testigos, provanzas, hazer abonos, poner atachas, recusar a qⁿ. convenga, formar artículos, pedir dellos devido pronunciam^{to}., oyr sentten^{as}. y auttos, consentir lo favorable, apelar y suplicar de lo adberso para donde convenga, (...), provizió y despachos, requerir con ello a qⁿ. sea nezess^o = y entregado que sea de dha. hechura y armas las remita en las envarcaciones que le pareziere a este convento, manifestándolo por franco y libre de aduanas y demás derechos y contribuciones por ser alajas para el culto divino y adorno deste conv^{to}. y aga las demás dilig^{as}. nezess^{as}., que para ttodo le otorga poder cunplido sin limitaz^{ón}. y con franca y g. adm^{ón}. y facultad (...) en qⁿ. las veçes que le pareziere, que siendo todo echo por el dho. Juan Varbari las aprueva y rattifica y a su seguro obliga los vienes y renttas deste conv^{to}. con poder a las Just^{as}. que de sus caussas devan conozzer para que le apremien a estar por ello, como por ss^a. passd^a. en cossa juzgd^a., ren^o. las leyes de su favor con la que prohíbe a la gl. ren^{ón}. en forma, en cuyo testimonio así lo otorgó ante mi el presentte scrivano público, siendo a todo testigos Don Fernd^o. Martínez, presvíterro, Ginés (...) Román y Alexandro Navarro Carreño vez^{es}. desta çiu^d. y la otorgt^o. a qⁿ. yo el essn^o. doy fee conozco lo firmó». Rubricado : «Josepha de la Cruz, yndigna pr^a., ante mi Juan de Egea» .

¹⁶ A. C. M., Ac. Cap., 1686-90, B-25, f. 144 vuelto.

SIGLO XVIII

LAS COLECCIONES ARTÍSTICAS DEL IV MARQUÉS DE LOS BALBASES EN MADRID Y GÉNOVA

José Luis Barrio Moya y Rosa López Torrijos

Universidad de Alcalá

El día 30 de julio de 1721 moría en Madrid en sus casas «sitas en esta villa inmediatas al convento del Spiritu Santo»¹, Don Carlos Felipe Spinola y Colonna, marqués de los Balbases y miembro distinguido de una ilustre familia genovesa muy vinculado a la historia de España desde el siglo XVII.

El título de marqués de los Balbases fue concedido por Felipe IV el 17 de febrero de 1621 a Don Ambrosio Spinola y Grimaldo, que de esta manera quiso pagar al ilustre militar italiano sus destacados servicios durante la Guerra de los Treinta Años, entre ellos las tomas de Julich y de Breda, esta última inmortalizada por Velázquez en un cuadro memorable.

Fue segundo marqués de los Balbases Don Felipe Spinola, que, nacido en Génova, ocupó altos cargos en la Corte de Madrid, puesto que Felipe IV le nombró presidente del Consejo de Flandes. Su intervención como militar fue desastrosa, ya que su actuación durante la revuelta de Cataluña frente a Felipe IV en 1640 provocó el Corpus de Sangre, acaecido en Barcelona el 7 de junio de 1640.

Don Pablo Spinola fue el tercer marqués de los Balbases y al igual que sus antepasados siguió prestando grandes servicios a la Monarquía española. De esta manera fue gobernador del Milanesado y embajador en Viena durante el reinado de Carlos II. Participó también en las negociaciones de la paz de Nimega e intervino activamente en la concertación del matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans. Murió en Madrid en 1699.

El cuarto marqués de los Balbases fue Don Carlos Felipe Antonio Spinola y Colonna, a quien correspondió el título por ser hijo legítimo de Don Pablo Spinola y Doña Ana Colonna. Por la nobleza de su nacimiento y tradición familiar ocupó puestos principales en la Corte de Felipe V, primer monarca español de la Casa de Borbón, a quien siempre demostró gran fidelidad. De esta manera el rey le nombró caballero de la Orden de Santiago, gentilhombre de Cámara y miembro del Consejo de Estado.

Casado con Doña Isabel María de la Cerda y Aragón, hija de los duques de Medinaceli, la unión quedó rota por la muerte de su esposa, que no obstante le dio tres hijos: Jerónima, Ana y Carlos Ambrosio.

Doña Jerónima Spinola casó con Don Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, marqués de Priego. Doña Ana Spinola fue duquesa de los Arcos por su matrimonio con Don Joaquín Ponce de León, que poseía aquel título. Por último Don Carlos Ambrosio, además de heredar el título marquesal, fue gentilhombre de Felipe V y caballero mayor de la princesa de Asturias, Luisa Isabel de Orleans, futura esposa del efímero Luis I.

Don Carlos Felipe Spinola y Colonna otorgó su testamento cerrado en Madrid, el 8 de noviembre de 1718², en él establecía que si falleciese en «esta Corte de Madrid o en otro lugar como no diste mas de diez leguas de

1 Las casas del marqués de los Balbases no eran otras que las de la marquesa del Valle, Doña María de la Cerda, descendiente de Hernán Cortés, y que tras pertenecer a los Spinola fueron a parar a manos de la Hermandad del Refugio por donación testamentaria del duque de San Pedro. La casa fue derribada a mediados del siglo XIX (Ramón de Mesonero Romanos, *El viejo Madrid*, tomo 2.º, Madrid 1926, p. 84).

2 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo 16158 sin foliar.

ella» su cuerpo fuese traslado al Colegio de Nuestra Señora de la Presentación, vulgarmente conocido como las Niñas de Leganés³. Pide además que se digan por su alma ocho mil misas rezadas.

Muy vinculado a Italia pide a sus testamentarios que si él no pudiese hacerlo, trasladen los restos de sus padres, depositados en el Colegio de Nuestra Señora de la Presentación, (Niñas de Leganés) y los suyos propios «al convento de su patronato [de los padres] y mío de religiosos carmelitas descalzos de su lugar de Rossan, en el estado de Milán y Provinzia de Torlonia»⁴.

Una vez fallecido el marqués de los Balbases se procedió, el 1 de agosto de 1721 a realizar el inventario de los bienes que poseía en su residencia para realizar a continuación la tasación de los mismos.

Meses más tarde, entre enero y febrero de 1722 se procede a inventariar los bienes de Génova por orden de su hijo y heredero Carlos Ambrosio Spinola de la Cerda, que otorga los correspondientes poderes en Madrid, ciudad a la que se envía también una copia de lo inventariado en Génova.

Gracias a estos documentos del A.H.P.M. nos es posible conocer las colecciones del IV marqués de los Balbases y comprobar no sólo la diferente calidad de ambas sino también la distinta forma de realizar los propios inventarios en España e Italia.

Dada la amplitud de ambos documentos, principalmente el italiano, nos limitaremos en esta ocasión, a dar un esbozo general de ambas colecciones y a señalar más detenidamente las piezas de la colección madrileña.

Como hemos indicado anteriormente, la colección madrileña se encontraba en la casa de los Spinola situada junto al convento de clérigos menores del Espíritu Santo.

La tasación comienza el 10 de enero de 1722. Agustín Sanz Caballero, relojero, tasa los relojes, doce en total, de los cuales dos son alemanes, tres ingleses (dos de ellos de faltriquera) y uno italiano (de viaje con despertador).

El 12 de enero del mismo año, Manuel Salgado, tapicero, tasa lo correspondiente a su oficio.

El marqués poseía doce tapicerías de varios paños cada una, más seis paños sueltos, un repostero y cinco alfombras. De estas últimas dos son turcas, una del Cairo (la de menor valor, sólo 90 reales) y dos persas, una de ellas «fabrica de la Yndia de Portugal» que alcanza la tasación más alta: 4.062 reales.

Los tapices, mucho más numerosos en la colección española que en la italiana, muestran una vez más la influencia del gusto español por el uso de tales decoraciones y también por la demanda del producto a los Países Bajos.

La serie más rica es la de los *Triunfos de la Iglesia*, según dibujo de Rubens, compuesta por trece paños y cuatro sobrepuestas, tejida en Bruselas y tasada en 29.932 reales⁵. Naturalmente se trata de una versión de la famosa serie encargada por Isabel Clara Eugenia al pintor y conservada en las Descalzas Reales de Madrid. El original consta de veinte paños y la serie del marqués de los Balbases es un nuevo conjunto, hasta ahora desconocido, a añadir a los realizados en Bruselas⁶.

Sigue la serie de la *Creación del Mundo*, igualmente flamenca compuesta por once paños, dos sobrepuestas y cuatro sobreventanas y tasada en 25.860 reales.

Hay también series flamencas con la fábula de *Psiquis y Cupido*, *Diana*, *el rey Ciro*, *Judas Macabeo* y otras de «bosques», «jardines y figuras», es decir, las derivadas de la influencia de la pintura de paisaje flamenco en los tapices del siglo XVII⁷.

El 23 de marzo se realiza la tasación de las pinturas. Se encarga a Baltasar Gambazo «del arte de la pintura». La colección consta de 140 cuadros, de los cuales 73 son retratos, 15 paisajes, 14 pinturas de tema

3 El colegio de Nuestra Señora de la Presentación de niñas, conocido como Niñas de Leganés fue fundado en 1630 por un miembro de la familia Spinola, Don Andrés Spinola. Fue derribado en la segunda mitad del siglo XVII.

4 A.H.P.M. P.º 16158 sin foliar.

El lugar citado es Rosano, antiguo feudo de los Spinola, situado entre Voghera y Tortona, por tanto entre las actuales regiones de Lombardia y Piemonte. En él se conserva actualmente la Villa Rosano que tiene incorporada la antigua iglesia de carmelitas descalzos. En ella se conserva un fresco con el triunfo de Ambrosio Spinola y algunos sarcófagos con el escudo de la familia.

5 «Ytten otra tapizeria de flandes de treze paños, su historia triunfos de la Yglesia, con quatro sobre puertas, que tienen setenta y quatro anas de corrida y seis de caída, la qual es fina de Bruselas, dibujo de Rubens, 29932 rs.».

6 Véase Nora de Poorter *The Eucharist series* en «Corpus Rubenianum Ludwig Burchard» Parte II vol. III. London Philadelphia 1978.

7 Una de las series lleva el escudo de los Colonna («Ytten otra tapicería de jardines y figuras de seis paños con la marca (f), en que se incluye una columna, fina de Bruselas, que tiene cinco anas y media de caída y veinte y seis y media de corrida, 4964 rs.») procedente por tanto de la familia materna italiana: Anna Colonna madre del marqués.

religioso, 12 floreros, 11 perspectivas, 8 de tema histórico, 4 bodegones, una alegoría y dos obras sin especificar.

La tasación, como hemos visto, la hace Baltasar Gambazo del que no hay, que sepamos, noticias ni históricas ni artísticas. Su trabajo en la tasación se limita a reconocer malamente la iconografía y a tasar el valor en reales castellanos. La mediocridad del personaje hace que tengamos una idea sólo aproximada del contenido de la colección, ya que ni tan siquiera se realiza una identificación adecuada de los personajes de la familia Spinola y en dos casos solamente se aventura atribución a un autor.

Se inicia la tasación por la pintura más importante y valiosa de la colección: un retrato del marqués de Leganés •de tres varas de alto por una y tres cuartas de ancho (2,52 x 1,47), de mano de «Bandique maltratado, 1100 rs.». Tanto el valor de la pintura como la mención del autor nos lleva a pensar más que en una atribución de Gambazo en una información de la casa.

Como es sabido, una hija de Ambrosio Spinola, la famosa Polixena, se casó con el marqués de Leganés, por donde se inicia la relación de ambas familias.

El retrato más famoso del marqués de Leganés, pintado por Van Dyck es el que se encuentra actualmente en la colección del Banco Urquijo⁸, cuyas medidas son algo distintas (200 x 125) de las reseñadas en nuestro inventario. En el inventario de la colección del propio marqués de Leganés se relacionan otros dos retratos suyos hechos por el mismo pintor⁹ y se conocen también varias copias.

Curiosa resulta la tasación y atribución de otros retratos: «ytten quatro pinturas con sus marcos tallados y dorados retratos uno de una monja, otro de una señora sentada, otro de un ginobés sentado y el otro un cavallero vestido a la antigua» ... «valen el de la monja y ginobes a duscientos reales cada uno y el de la señora y cavallero a la antigua, que son de Vandiq y del Tiziano, maltratados valen mil y duscientos reales, 1.600 rs.». Estos retratos junto a un arcángel San Miguel de la escuela de Rubens son las únicas atribuciones que menciona el inventario.

Poseía también la colección Balbases retratos del rey Carlos II, de su madre, del propio dueño de la colección y su mujer, de la familia materna («tres pinturas de casa Colonna»), otra versión del marqués de Leganés, de Inocencio XI, del cardenal Spinola de Santa Cecilia (Giovanni Battista Spinola, cardinale di Santa Cecilia hecho por Inocencio XI en 1681), y otros sin identificar: «una monja», «un dux de Genova», «un hombre» y «una mujer», «doce retratos de la Casa de Austria».

Los paisajes se describen como «país con un palacio», en el mejor de los casos. Los bodegones como «pinturas de diferentes cosas de comer», y los floreros sin más detalle que el nombre.

Como es lógico, si son más explícitas las descripciones iconográficas de las pinturas religiosas, las únicas individualizadas en el tema.

Finalmente, interesa señalar las pinturas de carácter histórico: ocho obras dedicadas al tema de «las empresas de Ostende». Como es sabido, se refiere al asedio de la ciudad holandesa por el archiduque Alberto en 1601-04, al que se incorporó Ambrosio Spinola y que es tema frecuente en la decoración palaciega de la familia¹⁰.

También tasa Gambazo otra serie de obras que nos muestran el interés del marqués por el teatro y que atestiguan la importancia de las representaciones en la corte madrileña y la afición del marqués a tales representaciones.

Además de «una cortina con que se cubre el teatro, pintada sobre bocadoillo», existen una serie de obras interesantes para la historia del teatro:

—ytten otra mutazion de teatro con trofeos militares que se compone de catorze columnas de tabla recortadas con sus prespectibas, las ocho grandes y las otras seis de segundo cuerpo chicas con sus pilastras y seis bambalinas, 600 rs.

—ytten otra mutazion de Salon pintada de relojes, cosas de la China y aparadores, con ocho bastidores de tres baras de alto, que los ultimos tienen dos estípites de madera recortados y dichos bastidores tienen por atras

8 DÍAZ PADRÓN, M.: «Colección Banco Urquijo» *La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII*, n.º 316.

9 LÓPEZ NAVÍO, J.: *La gran colección de pinturas del marqués de Leganés* «Analecta Calasanciana», 1962, pp. 259-330.

10 Quizás la más conocida sea el fresco del gran salón de la Villa Spinola di San Pietro en Sanpiedarena (Génova), obra de G. A. Ansaldo).

otros lienzos cubiertos de nubes y otros catorze estípites de madera recortada sin bambalinas y friso lienzo recortado, 400 rs.

—ytten otra mutazion de seis bastidores de lienzos y sus columnas de madera recortada, que tiene tres baras de alto y la pintura es mutazion de jardin con su friso de lienzo finjidas quatro columnas y sus bambalinas, 300 rs.

—ytten otra mutazion de lienzo pintado a dos azes que por un lado representa un Palacio con sus balcones y por el otro murallas, castillos y fortificazion que se compone de ocho bastidores, de tres baras de alto su forro, quatro bambalinas de nubes con otros tres lienzos en bastidores de diferentes cazerias y torreones, 400 rs.

—ytten otra mutazion en lienzo pintado de Jardines y Bosques que se compone de seis bastidores con sus prespectibas de madera recortada con unos muchachos y emperadores y tienen a tres baras de alta con su forro de nubes en dos bastidores, 200 rs.

—ytten otros ocho bastidores grandes que llaman machones principales con sus prespectibas de madera que hazen a las tres mutaciones de Salon, Galería y Bosque, con sus ojas de movimiento y su valor queda incluido en el prezio de las mutaciones antezedentes, 0.

—ytten un frontis para el teatro que son dos bastidores de cinco baras y media de alto pintado en cada uno una columna con su pedestal y dos pilastras del mismo tamaño que todo tiene siete baras de alto y alrededor otra cornisa con su colgante de lienzo y festones que se componen de quatro bastidores, 150 rs.

—ytten siete estatuas en tabla recortada dadas de color azul ymitazion de bronze con sus zocalos, 70 r.

—ytten un cavallo de madera recortada que parece unicornio de color de oro, 10 rs.

—ytten quatro pedazos de una Cuba de lienzo con sus bastidores, 20 rs.

—ytten tres estatuas que la una es un cavallo de carton recortado con sus pedestal, y su Piramide de madera recortada y dos bichos azul y de color oro también de tabla recortada y lienzo y tres olas de agua en ondas de pasta dadas de azul, 40 rs.

—ytten un zocalo de lienzo pintado con sus bastidores con tarjeta en medio y festones de flores y son dos posiciones de zirculo a los dos extremos que tiene ocho baras de largo, 40 rs.

—ytten un Peñasco con un rompimiento de aguas de quatro ruedas de mobimiento ymitazion de agua despeñada, 20 rs.

El inventario continua el 13-5-1722 con las piezas de escultura tasadas por José de Uriber, un total de seis piezas todas religiosas y pertenecientes a la capilla.

El mismo día se tasan las armas por Pedro Luis «arcabucero».

El 12-4-1722 Juan Muñoz, tasador de las joyas de la Reina y contraste de la ciudad, tasa la plato, oro y joyas.

Y por último, el 5-6-1722 Pedro del Castillo, librero, tasa los libros: 256 títulos con 341 volúmenes.

Aunque el interés de la librería del marqués es evidente, incluso como fuente de cuestiones artísticas, no nos vamos a detener ahora en ella y pasamos sin más a comentar muy someramente la colección italiana.

El documento copiado para Madrid consta de 58 folios. Se extiende el 26-1-1722. El heredero, V marqués de los Balbases da poderes a Domenico María de Mari para realizar el inventario.

Se comienza por el palacio Spinola situado junto a la iglesia de San Lucas¹¹. La tasación la hacen Rollando Marchelli, Gerolamo y Constantino Tirazzo «peritos de tal efecto elegidos».

La colección de pinturas, descrita por habitaciones del palacio y numerada en el inventario, consta de 252 entradas, alguna de ellas correspondiente a piezas dobles. Como es lógico predomina la escuela genovesa con Cambiaso, Il Sarzana, Piola, Vasallo, seguido de italianos de Lombardía y Nápoles (Procaccini, L. Jordán, Salvator Rosa) y demás zonas del país. Existe también una fuerte presencia de nórdicos, sobre todo los autores de escenas de género (Bambocciate) y flamencos de los siglos XVI y XVII. Destaca Mons. Valentino con 8

11 La iglesia de San Lucas fue fundada por Oberto Spinola en el siglo XII y la casa familiar se hallaba situada a sus espaldas. Entre 1674 y 1766 pasó a la familia Spinola un palacio situado también en las proximidades de la iglesia de San Lucas: el palacio de los Grimaldi en la plaza de Pellicceria (actual Galería Nacional, con una de las colecciones de pintura más importantes de Génova). (Véase Giovanna Rotondi Terminiello *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Pellicceria* Genova 1976). El estudio del inventario que aquí mencionamos y su cotejo con la colección de la galería italiana es pues tarea del mayor interés, aunque, lógicamente, queda fuera de nuestros objetivos presentes.

cuadros. De Van Dyck sólo cita un retrato, y de Rubens dos originales (S. Sebastián y dos generales); cuatro de su escuela, entre ellos una copia del retrato del marqués Ambrosio a caballo. De Caravaggio se cita una bacanal de tres figuras, una de las cuales bebe de un vaso (desconocido), un almuerzo y un concierto de música.

De Ribera se cita un Martirio de San Bartolomé. También menciona tres cuadros de Velázquez curiosamente citados. El primero de ellos dice «un cuadro di Luca Giordano anzi di Don Diego Velasco.. che rappresenta una testa di femina scapiliata» El segundo representa «un esclavo con pendiente de coral en una oreja» y el tercero «un busto de Felipe IV».

La libería registra 427 entradas y hay igualmente tapicerías y objetos del máximo interés, que merecen lógicamente estudio aparte.

MECENAZGO MUSICAL DEL INFANTE DON LUIS DE BORBÓN Y FARNESIO

*José Rogelio Buendía
María del Rosario Peña Lázaro*

Desde la dinastía de los Austrias los príncipes reales españoles eran educados en dos actividades placenteras que, salvo contadas ocasiones, practicaron asiduamente: la cinegética y la estética. La primera les servía para mantener su forma física. La segunda era un mero placer estético y cognoscitivo. Todo príncipe desde su nacimiento estaba en continua relación con las Bellas Artes, debido a las impresionantes colecciones pictóricas que les rodeaban, especialmente antes del incendio del Alcázar madrileño en 1734 y sobre todo hasta la entrega a la nación española por Fernando VII de la mayoría de los cuadros de la Corona.

Otras de las actividades artísticas que por lo general cultivaban, eran el teatro y la música. Desde Carlos V los más importantes compositores, organistas, músicos y cantantes españoles, amén de algunos extranjeros especialmente contratados, intervienen en las orquestas y conciertos organizados por la realeza. La Capilla Real tendrá una relevante importancia desde la etapa borbónica.

A partir de la llegada, en 1729, de Domenico Scarlatti a la corte de Felipe V, radicada en esos momentos en Sevilla, acompañando a su alumna María Bárbara de Braganza, la música popular española será transcrita al lenguaje cortesano. Scarlatti durante varios años estará, como antes y después otros músicos, estrechamente ligado al ámbito cortesano; de esta manera, desde 1733, cuando la corte retorna a Madrid, la seguirá en sus periplos anuales: Navidad en el Pardo, primavera en Aranjuez, verano en San Ildefonso y otoño en el Escorial¹. En el intermedio de cada uno de los citados lugares, excepto los dos últimos, se pasaba una corta temporada en el Buen Retiro. Estos viajes son los llamados en la documentación del momento jornadas reales.

Cuando Fernando VI y Bárbara de Braganza acceden al trono en 1746, las actividades musicales se acrecientan, apoyadas por la exquisita sensibilidad y profundos conocimientos en la materia de la soberana. El propio Rey —o la Reina— cantan a dúo con el famoso «castrato» Farinelli —Carlo Broschi— desde la barca real de la escuadra del Tajo. Desde su llegada a la corte el cantante italiano es agasajado y mimado como muy pocos artistas, no solo del momento sino de toda la historia de España, lo han sido.

Desaparecido Scarlatti, su impronta queda marcada en algunos músicos relacionados con la corte como el organista y compositor Padre Antonio Soler, quien, al parecer, había recibido lecciones del italiano. También en Sebastián Albero, primer organista de la Corte de Fernando VI, de quien fue maestro y protegido, se perciben elementos scarlatianos.

Más de este grupo de músicos cortesanos nos interesa destacar por ahora, por sus estrechas relaciones con el infante don Luis, la recia personalidad del piacentino Francesco Courcelle (1762-1778). Aunque de origen francés, su formación fue italiana. Contratado desde 1734 como maestro de música de los infantes, llega pronto a hacer sombra al propio Scarlatti, alcanzando el grado de maestro de la Real Capilla y director de los prestigiosos Niños Cantores tres años después.

1 Las fechas en que se iba de un lugar a otro, con pequeñas oscilaciones de un año a otro, eran las siguientes: dos de enero del Buen Retiro al Pardo, última semana de marzo del Pardo al Buen Retiro, veinte de abril del Buen Retiro a Aranjuez, veintidos de junio de Aranjuez al Buen Retiro, diez de julio del Buen Retiro a San Ildefonso, veinte de octubre de San Ildefonso al Escorial y nueve de diciembre del Escorial al Buen Retiro. En el Archivo del Palacio Real de Madrid se conserva abundantísima documentación sobre estos viajes.

Su sueldo pronto está por encima del de todos los músicos contemporáneos, recibe mil quinientos ducados anuales como maestro de música de la Real Capilla y al parecer mil doscientos más como profesor de los infantes². Hemos de resaltar especialmente que entre 1742 y 1745 se le menciona entre la servidumbre del cuarto del infante don Luis, de este modo le acompaña al Pardo en 1742, a San Ildefonso en 1743 y 1745 y a Aranjuez en 1744. Y en todas las ocasiones dirigiendo bien un cuarteto o un quinteto.

Indudablemente era músico de exquisita sensibilidad, como demuestra su *Sonata en La mayor* dada a conocer por Rosario Álvarez. Sus amplios conocimientos y actividad se reflejan en sus más de cuatrocientas composiciones musicales entre las cuales hay seis óperas que compone para la Real Capilla. La destrucción del archivo de ésta le obligó, junto a José Nebra y Antonio Litores, a reconstruir rápidamente lo desaparecido. El infante don Luis llevaba a las jornadas reales, cuando aún era niño de corta edad, un clavicordio por lo que no sería extraño que Scarlatti o Soler intervinieran en alguna ocasión para él.

Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio nació en Madrid el día veinticinco de julio de 1727, muriendo, tras intensa y atractiva existencia, en su palacio de Arenas de San Pedro el siete de agosto de 1785. Era el cuarto hijo varón, de los que aún vivían, de Felipe V. Sus años de infancia y juventud pasaron en el constante peregrinaje que suponían las jornadas reales. En su educación tuvieron fundamental importancia, aparte del marqués de Scotti³ y de sus diversos confesores, figuras a las que hasta hoy no se ha dado relevancia alguna, como el anticuario Alejandro Panel⁴. Su madre Isabel de Farnesio y sus gustos artísticos, marcaron profunda huella en el niño y adolescente.

La reina, guiada, casi cegada, por la idea de obtener para sus hijos reinos, títulos, posesiones o grandes rentas que les proporcionaran desahogada vida, teniendo ya designadas las posesiones italianas para los dos hermanos mayores de don Luis, pensó en la iglesia para él. No se ha de olvidar el dato vital en la regia mente, la existencia de dos hijos de Felipe V nacidos de su anterior matrimonio. En manera alguna podía imaginarse que sería su primogénito quien reinaría en España por largos y fructíferos años. En 1734 comenzaron las conversaciones con Roma para conceder al infante el arzobispado de Toledo, lo que se conseguiría al año siguiente, el cardenalato y, más tarde, el arzobispado de Sevilla. Las negociaciones fueron verdaderamente arduas, incluso tirantes, llegando en ocasiones a estar al borde de importantes incidentes diplomáticos. No era para menos. Los reyes españoles pretendían que se hiciera arzobispo a un niño de siete años.

Pero quiso el destino que el temperamento e inclinaciones de don Luis, no casaran con las imposiciones de la vida eclesiástica por lo que en el año 1754 renunció a sus altas dignidades. Los motivos de la renuncia, ya dichos, son claros, el porque se produjo en ese momento y no en otro, muy posiblemente tenga relación con el cambio de la persona que don Luis tenía a su más director servicio, la elección del duque de Montellano tras la muerte del marqués de Scotti, acaecidas ambas en 1752. Lo que no es en absoluto cierto, aunque se haya dicho repetidamente, es que don Luis abandonara la iglesia para casarse. Lo primero lo hizo en 1754 y lo segundo no sucedería hasta 1776.

Graves problemas se oponían al matrimonio. La Ley Sálica de 1713 disponía que los reyes españoles habían de haber nacido y sido educados en España lo que no se cumplía en ninguno de los hijos de Carlos III. Si don Luis contraía matrimonio y tenía descendencia, podía cuestionarse la sucesión a la corona española. El rey hizo primar los intereses políticos a los familiares. Permitió el matrimonio a su hermano pero tras la aprobación de la Pragmática Sanción de 1776, elaborada solo unos meses antes de la boda, que disponía las condiciones en que habían de celebrarse las uniones maritales con manifiesta desigualdad en el origen social de los cónyuges. A don Luis se le obligó a elegir esposa —no se casó desde luego por amor— entre la clase de caballeros insignes de la baja nobleza, de forma que sus hijos quedaban privados del apellido y categoría del padre y heredarían los de la madre. De igual forma habían de vivir fuera de la corte, pudiendo venir a ella solo el infante. La frase del rey alcalde «Primero Carlos, luego rey» no solo no se cumple en su actuación para con su hermano, sino que se convierte en su antónima.

A consecuencia de tal mandato construyó el infante el palacio de Arenas de San Pedro donde viviría retirado viniendo a Madrid en contadas ocasiones, cumpleaños, onomásticas reales y alguna especial celebra-

2 Archivo General de Palacio, expediente personal, caja 1146/1 y legajo 159 Felipe V. 3108 numeración nueva.

3 Anibal Scotti era descendiente de una noble familia italiana, había venido a España como embajador del duque de Parma y Plasencia. Hombre de confianza de Isabel de Farnesio en lo político y en lo artístico, influyó de importantísima forma en la vida de la época.

4 Jesuita amante de las artes que fue también confesor de don Luis.

ción, como la doble boda de sus sobrinos los infantes don Gabriel y doña Carlota Joaquina. La otra mansión mandada edificar por él, el palacio de Boadilla del monte, hacía años que estaba terminado en lo esencial. La tristeza y melancolía que irremediamente le invadirían en Arenas, las combatía con sus aficiones musicales y cinegéticas. Huelga recordar los padecimientos en este sentido de Felipe V, Fernando VI y, en menor medida, Carlos III. Las visitas que allí recibía, léase, por ejemplo, Goya, serían también de gran ayuda.

Su otra afición, la pintura, le llevó a reunir una gran colección —tema de una tesis leída en la UAM por R. Peña— dividida a su muerte entre su esposa —la aragonesa Teresa de Vallabriga— y sus tres hijos —Luis, Teresa y María Luisa—. El papel que en la vida artística zaragozana desempeñaría su viuda, no ha sido aún desvelado.

Junto a Goya fue Paret otro de los pintores que trabajaron para el infante. Hay una diferencia que nos parece fundamental en el trato que dio a unos y otros artistas. A los dos pintores mencionados les encargó obras pictóricas para su colección —algunas de ellas verdaderas obras maestras—, pero a la vez mantuvo con ellos relaciones fuera de las puras y meramente profesionales. Es conocida la labor de Paret como intermediario de las amistades femeninas del infante, sucesos, desde luego, previos a su boda. Casi una tarea de correveidile que el artista habría de pagar cara. Goya fue compañero de caza y contortulio en largas conversaciones cinegéticas. En el caso de Boccherini, sin embargo, no conocemos relación más allá de la profesional. Parece que don Luis sintiera un mayor respeto por los músicos a la vez que una mayor proclividad y amistad con los pintores. El carácter de los que le rodearon, tanto músicos como pintores, hubo de jugar primordial papel.

La melomanía de don Luis era en realidad afición a toda actividad sonora. Lo corroboran las preciosas máquinas autómatas musicales —precedente de la música electrónica— que mandó hacer a Esteban del Espinoy. Tenían algunas complicadísimos sistemas mecánicos que ponían en movimiento decenas de figuras móviles. La pajarera con una gran variedad de aves vivas que el infante tenía en Arenas de San Pedro, que se arruinó rápidamente tras su muerte, es un aspecto más de lo dicho. Ya desde niño llevaba pájaros en las citadas jornadas. El extenso Gabinete de Historia Natural que poseía con animales disecados de todas clases no contradice lo anterior, sino que une a ello el afán por rodearse de belleza en cualquier forma de manifestación.

Uno de los aspectos más oscuros de la vida del infante eran sus disposiciones testamentarias. Aunque su partición de bienes es de todos conocida, el testamento no había sido encontrado por el momento, a pesar de la búsqueda de varios investigadores. Afortunadamente hemos tenido la suerte de encontrarlo. En lo esencial, aparte de algunos detalles significativos, corroboran las noticias dispersas en diversos artículos.

La vida de don Luis se movió entre el cumplimiento de las obligaciones impuestas desde su niñez por su madre —con la que mantuvo nutrida correspondencia altamente esclarecedora— y lo que su temperamento y espíritu le dictaban. Su nacimiento en el seno de la familia real, guió sus pasos por unos senderos que no hubieran sido los elegidos voluntariamente por él. La época en que le tocó vivir solo le permitió leves y esporádicos escapes a lo que de un miembro de la familia real e hijo de Felipe V se esperaba. Al estudiar su vida son evidentes los roces producidos entre los cánones de la época y algunos de los más importantes capítulos de su existencia.

En este dilema entre lo ansiado y lo impuesto la música fue uno de sus más importantes refugios. En su forzado retiro de Arenas se rodeó de un escogido grupo de músicos. Francesco Landini, la familia Font y Luigi Boccherini fueron quienes directamente trabajaron para él.

Aparte de la innegable influencia materna la música que don Luis sabía le fue enseñada por Francesco Landini, su maestro durante larguísima años. Estuvo el músico al servicio del infante desde febrero de 1747 hasta julio de 1779, momento en el que deja su actividad aunque sigue percibiendo sus emolumentos. Ello significa que fue incluido en la nómina preparada por el propio don Luis de personas que habían de pasar con él a las varias residencias que habitó, cuando abandona el seno de la familia real a causa de su matrimonio. Medió por tanto elección personal. Pocos servidores encontramos en las pertinentes listas que lo fueran en parecidos períodos. Aunque a partir de 1782 figura como jubilado a causa de su «reumatismo general», a la muerte de su protector, agosto 1785, aún vivía y recibía pensión al igual que sus dos hijas⁵.

Es don Luis claro ejemplo de un importante aspecto de la vida social del momento que a veces nos pasa desapercibido. Los criados o sirvientes una vez admitidos en el seno de una familia noble o aristócrata,

5 Archivo Histórico Nacional, sección estado, legajo 2566.

pasaban a formar parte de ella incluidos sus descendientes. Era una especie de seguro social. Entre las pensiones pagadas por el infante, son muchas las percibidas por los hijos, o incluso sobrinos, de algunos servidores.

El sueldo asignado a Landini osciló entre los ocho mil reales anuales de cuando entró al servicio del infante, y los quince mil alcanzados al final de su periodo activo. Para poder comparar con las cifras dadas diremos que Francesco Brozetti, platero, cobraba seis mil reales anuales en 1752, Francisco Maruenda, cerrajero, tenía asignados tres mil trescientos reales anuales en 1751 y Domingo Orsi, capellán de honor, cobraba en 1749 cuatro mil cuatrocientos reales anuales. Aunque sean cifras de varios años más tarde, interesa especialmente saber que Luis Paret en 1774 percibía catorce mil cuatrocientos reales, son siempre cifras anuales, Esteban del Espinoy en el mismo año, doce mil reales y Alejandro de la Cruz, el pintor, tenía asignados en 1780 doce mil reales⁶.

La labor de los Font cerca del infante no tuvo carácter didáctico sino puramente profesional. Forman una larga familia: larga en número y en documentación originada. Estaba formada la familia, musicalmente hablando, por el padre, Francisco, y tres hijos, Antonio, Pablo y Juan. Tanto las fechas de su entrada a trabajar para don Luis, como los sueldos de cada uno de ellos, son distintos.

Francisco era exacto coetáneo del infante pues había nacido en 1727; tras su estancia en el ejército entre 1745 y 1770, al año siguiente aparece en las nóminas de dependientes de don Luis como viola, con un sueldo de nueve mil reales anuales. El mayor de los hijos, violín, cobró sus siete mil setecientos reales a partir de agosto de 1776. Pablo, también violín, comienza a trabajar en noviembre de 1779, con unos emolumentos de cinco mil quinientos reales. El último de los hermanos, Juan, cobró sus cuatro mil cuatrocientos reales a partir de septiembre de 1782. Antonio aparece en la documentación como violín primero, Pablo simplemente como violín y el tercero como violín segundo.

Al igual que otros muchos servidores, nuestros músicos estaban nombrados sólo por el infante, sin que ninguno de ellos tuviera nombramiento real. Aunque el dato pueda parecer carente de relevancia, en realidad es de gran importancia. Una vez acaecida la muerte de don Luis, el rey se hizo cargo de los servidores nombrados por él aunque estuvieran adscritos a su hermano, mientras que los que no reunían tal condición quedaron desamparados. Por esta razón se origina una verdadera avalancha de peticiones de ayuda económica tanto por parte de los Font como de otros muchos.

La primera de las peticiones de los Font data de mayo de 1786, don Luis había fallecido en el agosto anterior, y va firmada por el padre y los tres hijos. La contestación real, de tres semanas más tarde, prometía atender la demanda siempre que se produjera alguna vacante en la Real Capilla. Tras algún otro memorial que omitimos, el tres de enero de 1787 de nuevo Francisco Font escribe a Floridablanca recordando todo su historial y pidiendo una plaza de viola que iba a quedar libre. Aunque la plaza era de violín, la iba a ocupar un viola que conocía el citado instrumento, de forma que de resultas la vacante era de viola. Es claro que Francisco Font no tocaba el violín porque en tal caso no hubiera sido necesario el mencionado cambio. A pesar de todo no obtuvo la plaza porque en febrero del mismo año se le prorroga graciosamente el sueldo que gozaba con don Luis. La prórroga le había sido prometida hasta que no obtuviera plaza en la Capilla Real.

Las peticiones originadas por padre e hijos son decenas y decenas. Elejimos por ello sólo aquellas que aportan algún dato de interés. En una de 1792 argumenta Francisco que en varias ocasiones asistió a las «academias» que ofrecían en sus cuartos los entonces príncipes, Carlos y María Luisa. Es lógico que, por la fecha en que escribe, ponga de relieve los servicios prestados a los ya reyes obviando otras de sus actividades.

Pero hay datos que nos permiten pensar que, a pesar de los lastimosos términos que a veces se emplean en las peticiones, Francisco Font no quedó del todo desamparado. En enero de 1787 firma el músico una cuenta en concepto de copias de partituras. El día dos del siguiente mes le es pagada por quien había encargado el trabajo, la marquesa de Peñafiel. Las piezas copiadas, diez minuetos, seis sinfonías, un concierto y un quinteto, eran obras de Boccherini. Es precisamente él quien pone el visto bueno a la factura. Triste destino de músico el verse relegado a copista.

Francisco Font hubo de morir en los últimos meses de 1800 o primeros de 1801 porque en marzo de ese año su viuda eleva petición de ayuda económica. Su nombre era Teresa Planes. Se le concedieron mil reales por un año.

6 Loc. cit. legajo 2566 documentos 165, 166 y otros sin numeración.

Del mayor de los hijos, Antonio, conservamos pocas noticias. Siguió la tradición familiar de elevar constantes memoriales con dispares resultados según las ocasiones. De su muerte tenemos indirecta noticia cuando su viuda, Luisa Iparraguirre, devuelve a la Real Capilla dos violines y una cajita «que pudo librar del gobierno intruso»⁷. El documento lleva la fecha incompleta, pues sólo pone veinticuatro de julio, pero por el texto se puede deducir la fecha, hubo de ser entre 1808 y 1813.

Del segundo de los hijos, Pablo, conocemos bastantes más datos. Tras las consabidas peticiones, en agosto de 1792 solicita se le conceda la suprimida plaza de contrabajo de la Real Capilla. Le apoyó Cayetano Bruneti quien al «informar» la petición, opina que es plaza necesaria⁸. Aunque no alcanzó su pretensión de inmediato, en enero de 1794 se le dio plaza supernumeraria del citado instrumento. El nombramiento definitivo data de noviembre de 1797; la vacante se había producido por muerte de José Juliá.

La salud del músico no debía ser buena ya a comienzos del siglo XIX si juzgamos por los permisos pedidos para salir fuera de Madrid a tomar aguas medicinales. Tras ser nombrado en septiembre de 1815 primer contrabajo, murió el quince de abril de 1822. Tiempo antes había hecho junto con su mujer declaración de pobre⁹.

Juan, tercero de los hijos, trabajaba para don Luis desde 1777 aunque no figure con nombramiento hasta 1782. Su titularidad como músico de la Real Capilla es de diciembre de 1791. La plaza, que había sido solicitada por él un mes antes, resultaba vacante por muerte de Manuel Dalp, músico de los más asiduos en los festejos de las jornadas reales. En su caso el informe había sido pedido al director de la Capilla. Tras los avatares de la guerra de la Independencia fue músico de cámara de Fernando VII.

Una de las noticias que de él tenemos nos llena de interrogantes. Es una petición de permiso para ir a Arenas a resolver «diligencias propias». La inicial duda de si pudiera tratarse de alguna de las otras localidades españolas así llamadas y no de la abulense, queda solucionada al parecer con el nombre completo en otro de los documentos. El haber vivido el músico junto a don Luis en la villa hace suponer que no sea una mera casualidad. Por otra parte en fecha tan avanzada del nuevo siglo, ocho de julio de 1820, nadie quedaba en Arenas de la familia del infante. Los hijos habían salido hacia Toledo a los pocos días de la muerte de su padre y Teresa de Vallabriga lo hizo pocos años más tarde. Aunque el músico padecía de las vías respiratorias, «afección catarral acompañada de paroxismos asmáticos», en las cercanías del lugar no existe ni existía establecimiento de aguas con tales propiedades medicinales. Hemos de deducir que el motivo de su vuelta al lugar fuera puramente familiar al haber, quizá, emparentado con persona de la zona.

Concedida la jubilación en septiembre de 1836, se le dejó el disfrute de cuatro quintas partes del sueldo que tenía, trece mil reales anuales, «en atención a los años que ha servido y a que se halla imposibilitado de continuar en el real servicio»¹⁰. A pesar de los problemas que le causaron los avatares políticos del momento, Fernando VII le distinguió con cierta gratificación de su bolsillo secreto.

Pero sin ningún lugar a dudas el más importante de los músicos que don Luis tuvo a su servicio fue Luigi Boccherini. Ridolfo Luigi nació el diecinueve de febrero de 1743 en el seno de una familia dedicada a la música. Su padre, Leopoldo, era violoncelista y contrabajo, su hermano, Giovan Gastón, del que luego nos ocuparemos, estuvo relacionado también con el mundo de la música y su hermana María Ester se dedicó al baile. Casada con Honorato Viganó, fue madre de Salvador Viganó Boccherini.

La formación de Boccherini se inició con las lecciones paternas a las que sucedieron las de Francesco Vanucci y G. B. Constanzi. Tras trabajar en Viena y Luca pasó a Milán donde realizó sus primeras apariciones importantes en público. A una estancia en París junto a Manfredi sucedió la venida a Madrid de ambos músicos. El viaje se produjo por la invitación del embajador español en aquella ciudad, a quien un inmediato mecenazgo real pareció seguro. Estas frustradas promesas abrieron el camino a la labor de protección del músico por parte de don Luis. No deja de ser significativo el hecho de la indirecta subordinación del infante al rey, toma a su servicio a Boccherini una vez que su hermano le ha oído y no ha manifestado deseo alguno de que trabaje para él.

7 Archivo General de Palacio, expediente personal, caja 370/1.

8 Todos los memoriales de petición se mandaban informar por persona versada en la materia, opinión que se solía acatar salvo poderosos intereses en contra.

9 Loc. cit. caja 370/8. Archivo Histórico Nacional, sección estado, legajo 2619.

10 Archivo General de Palacio, expediente personal, cajas 370/12 y 2687/53.

El nombramiento de Boccherini como artista al servicio del infante data del ocho de noviembre de 1770, citándosele como «violón de Su Alteza». Su remuneración era de catorce mil reales anuales, a los que se añadieron cuatro mil reales de ayuda de costa concedidos el veintidós de septiembre de 1772. Otros doce mil reales se sumarían a partir del catorce de agosto de 1784 en concepto de compositor de don Luis¹¹. Ello conllevaba que no podía componer más que para su protector. Muchas de las obras compuestas por estos años están expresamente dedicadas al infante. A pesar de que Boccherini no consta en «nómina» hasta 1770, en 1769 ya compuso en España y para don Luis varios cuartetos, que fueron publicados ese mismo año. Hemos de deducir de ello que su llegada a Madrid se produjera posiblemente a comienzos del año citado o a finales de 1768. En París estuvo, al menos, hasta el verano de 1768. Algunos de los cuartetos mencionados van dedicados «alli Signori Diletanti di Madrid» en clara alusión a su nuevo protector o protectores.

Estos años en que empieza a trabajar para el infante, y quizá por ver sus necesidades económicas perfectamente cubiertas, son apacibles y tranquilos en todos los sentidos. Al poco tiempo de tener su nuevo trabajo, 1771, casó con Clementina Pelicha, natural de Roma, con la que al menos tuvo seis hijos. Cinco llegaron a adultos, Luis Marcos, José Mariano, María Teresa, Mariana e Isabel. La mayor de todos ellos había sido una niña llamada Joaquina que en septiembre de 1799 ya había muerto. Por lo que se deduce del testamento del músico hubo de morir esta hija entre abril de 1785 y la dicha fecha, aún podemos acortar más este período ya que en un documento que pronto citaremos de septiembre de 1786, se habla todavía de seis hijos. Hubo de morir por todo ello Joaquina Boccherini, primogénita del músico, entre 1786 y 1799. Sin mucho tardar la seguirían sus tres hermanas. Dada la época en que nos movemos nada extraño sería que el matrimonio tuviera algún vástago más que muriera prematuramente.

Como sucede con los casos de otros servidores de don Luis, el de Francisco Landini por ejemplo, los nombres del primer hijo y segunda hija del violoncelista permiten pensar en sendos halagos al mecenas y protector. Es una mera posibilidad ya que el del hijo bien pudiera deberse al de su propio padre y en cuanto al de la niña nada puede afirmarse pues desconocemos si en su fecha de nacimiento el infante estaba ya casado con Teresa de Vallabriga. Pero aún cuando la hipótesis en este caso no se cumpliera, en el de otros criados se puede afirmar. El temperamento campechano y extremadamente familiar de don Luis lo propiciaba. Esta característica de su forma de ser era una de las más vituperadas por sus contemporáneos.

Con la boda del infante Boccherini se trasladó a los diversos lugares que fueron su residencia. La más permanente entre ellas sería el palacio de Arenas de San Pedro en el que todavía hoy conocemos las habitaciones que ocupó. En 1785 comenzarían las desgracias para el músico, ensañándose en él en algunos momentos. En el mencionado año mueren su mujer y don Luis, quedando desasistido tanto sentimental como económicamente. Bien es verdad que ni en uno ni otro aspecto duraría mucho la situación. A finales de septiembre eleva una petición al rey, escrita y firmada de su puño y letra aunque sin rubricar, en la que pide se le continúen sus haberes. Argumenta su petición aludiendo a su viudez y sus seis hijos. La favorable respuesta le prometía la concesión de la primera vacante de violín que se produjera en la Real Capilla. En el intermedio se le conceden doce mil reales anuales¹².

En marzo de 1786 encontramos su nombre con el cargo de director de la orquesta de la duquesa de Benavente. Aunque su sueldo era de doce mil reales anuales, menos de lo que disfrutaba con don Luis, hemos de tener en cuenta que la duquesa sufragaba algunos de los gastos de los músicos. Conservamos precisamente el recibo de un corte de vestido de «rizo piñuela de Francia» para Boccherini que costó mil ochenta reales. A finales del citado año recibe su primera remuneración, «Los claveros del arca de la tesorería de mi casa pagarán en virtud de éste y de recibo a don Luis Boccherini, músico director de mi orquesta, 10.000 reales de vellón, importe de los diez meses contados desde marzo de 1786 en que le admití de tal con el sueldo de un mil reales en cada uno, hasta fin de diciembre del mismo año, tomándose la razón en mi contaduría»¹³. Aparte de su sueldo contaba, por parte del duque de Osuna, con cuatrocientos reales por cada pieza musical que adaptase a guitarra, instrumento del que éste era un virtuoso.

La orquesta de la duquesa de Benavente se componía de diecisiete personas, director y compositor, voz, cinco violines, dos oboes, dos contrabajos, dos trompas, dos fagot, una flauta y templador de clave.

11 Archivo Histórico Nacional, sección estado, legajo 2566, relación de «Otros criados» nombrados sin aprobación del rey.

12 Loc. cit. legajo 2631, documentos 13 a 16.

13 SOLAR QUINTÉS: *Anuario Musical II*, 1947, pp. 81-104.

En 1787 contrajo Boccherini segundo matrimonio con María del Pilar Joaquina Porreti, el día dieciocho de abril, hija de Domingo Porreti. Fue Domingo Porreti, natural de la ciudad de Sora en el reino de Nápoles, violoncelista de la Real Capilla hasta el año de su muerte, 1783.

Desde sus segundas nupcias hasta el año de su muerte, poco sabemos de nuestro músico. Aunque se ha hablado con insistencia de un viaje a la corte prusiana, la autenticidad del documento que servía de base a tal noticia, una carta del músico escrita desde Breslau, hoy es puesta en entredicho. Dado, por otra parte, que en 1799 estaba en Madrid, es extraño que ninguna noticia haya quedado de los supuestos viajes de ida y vuelta. Viajes que en absoluto son necesarios para explicar las composiciones que efectivamente hizo y dedicó a Federico Guillermo II, con quien Boccherini había tomado contacto antes de la muerte de don Luis. A partir de enero de 1786 su nombre figura como compositor de música de cámara del entonces príncipe prusiano con un sueldo anual de mil coronas.

El panorama de la vida del músico en el final de siglo en Madrid, no parece que fuera muy feliz. Así se deduce de las cartas por él escritas al compositor y editor Ignaz Pleyel¹⁴ y de su propio testamento. En éste y tras hablar de los bienes que ha conseguido reunir de su primer matrimonio, cerca de setenta y cinco mil reales, manifiesta «...habiendo tenido que echar mano de ellos por la calamidad e injuria de los tiempos, no tan solamente para mi subsistencia y mantenimiento, sino también la de dichos mis hijos por haber quedado en la menor edad, contribuir a su colocación y otros gastos indispensables que han ocurrido, y a haberme faltado aquellos auxilios y ventajas que me prometía, me veo en el día constituido en un corto sueldo para mi decente mantenimiento, el de dicha mi segunda mujer e hijos, por lo que no existe la mayor parte o casi todas de dichas alhajas y bienes y por consiguiente el valor de ellos...»¹⁵. La alusión a lo corto de su remuneración y la queja de su situación, son claras.

Su maltrecha economía es comprensible si tenemos en cuenta que a la muerte de Federico Guillermo II su sucesor en 1798 le negó la continuación del contrato. Se unió a ello la salida de Madrid de los Osuna en el mismo año. La pensión concedida por Carlos III de que gozaba, le fue continuada por Carlos IV. Aunque no conozcamos la cuantía alguna remuneración hubo de recibir también de su último protector Luciano Bonaparte¹⁶.

A comienzos de siglo varias desgracias personales le sumieron en el más profundo desamparo sentimental y emocional. En 1802 murieron sus hijas Mariana e Isabel y dos años más tarde lo harían su segunda mujer y su hija María Teresa. Solo le quedaban sus dos hijos varones. Poco sobrevivió el compositor a las últimas muertes citadas; el veintiocho de mayo de 1805 murió Luigi Boccherini en la casa número cinco de la calle Jesús y María. Se le enterró en la parroquia de los Santos Justo y Pastor, precisamente aquella que se hiciera bajo el patronato de don Luis. Dispuso en su testamento, ya mencionado, que se le amortajara con el hábito de San Francisco y se le dijeran cincuenta misas rezadas. La cuarta parte de ellas, como era norma, en su parroquia y el resto donde decidieran sus testamentarios. El 1927 sus restos mortales fueron trasladados a Luca y depositados allí en la basílica de San Francisco.

El testamento, otorgado ante el escribano Antonio Martínez Llorente, declaraba por herederos a sus cinco hijos entonces vivos, recuérdese que es de 1799, a los que aún tuviere en su matrimonio y a su mujer. Los dos varones, únicos en sobrevivirle, habían sido los nombrados curadores y tutores de los restantes vástagos. Al señalar las disposiciones que el testamento anula y revoca, apunta declaraciones de pobre. El primero de los testigos firmantes es Francisco del Campo, secretario de Teresa de Vallabriga, el resto son nombres desconocidos.

La producción musical de Boccherini, perfectamente conocida, se puede consultar en cualquiera de los libros especializados¹⁷. Tal conocimiento en gran parte se debe a la relación que el propio músico fue haciendo a lo largo de su vida. El original se destruyó en la guerra civil española pero afortunadamente antes de su desaparición había sido publicada por Picquot en 1851 y por Alfredo Boccherini en 1879. Lo publicado por éste, biznieto del compositor, representa una de las más importantes fuentes para la reconstrucción de su vida¹⁸.

14 PLEYEL, Ignaz (1757-1831): Pianista y compositor austriaco. A fines del siglo XVIII fundó en París la fábrica de pianos que lleva su nombre.

15 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 22319, folio 112 y ss.

16 BONAPARTE, Luciano (1775-1845): príncipe de Canino, hermano de Napoleón I. Fue embajador en España en 1803.

17 *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.

18 BOCCHERINI, Alfredo y CALONGE: *Apuntes biográficos*. Madrid, 1879. Biblioteca Nacional.

En el catálogo del archivo de música del Real Palacio de Madrid, se citan dos obras cuyos originales se conservan allí. Son, la obertura de «*La buona figliola*» (segunda parte), que es el número setenta y nueve del catálogo, y un quinteto para flauta y cuerda con el número mil cuatrocientos noventa y cuatro. En el inventario general de la Real Capilla no consta ninguna obra suya¹⁹.

En otro de los inventarios de música del Palacio Real, el titulado «inventario general de las obras de música vocal e instrumental que al fallecimiento del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII se han encontrado en su real archivo cuyo valor se ha tasado de real orden por don Indalecio Soriano Fuertes, maestro compositor y director de la Real Cámara de su Majestad y los profesores de la misma Real Cámara y Capilla, don Luis Veldrof y Don José isidoro de la Vega, veintiocho de mayo de 1834», figuran algunas obras de Boccherini en el apartado de la música remitida desde Roma, son, diecinueve quintetos, doce tríos y una sinfonía periódica incompleta. De los tríos, seis de ellos son para viola, violín y violoncelo. Los tríos son tasados a real cada uno, individualmente los quintetos a veinte reales y la sinfonía está sin tasar²⁰.

Seis de los dúos citados son los encontrados por Solar Quintés en 1958 en el Archivo Histórico Nacional en dos cuadernos apaisados cuya primera hoja reza «Seis dúos a dos violines de D. Luis Boccherini, compositor de S.A.R.E.S. Infante Don Luis»²¹. Otro ejemplar, también hallado por el mismo investigador, se custodia en la Biblioteca Nacional de Burdeos.

Aunque con pocas posibilidades y esperanzas de encontrar algo de interés, por haber sido creado en fecha más moderna que la que nos ocupa, hemos revisado la documentación conservada en el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid. Efectivamente, los fondos más antiguos conservados son de hacia 1830, aunque por su estado material semejan ser muy anteriores, y nada hay que pueda sernos de interés. Son libros de matrícula, exámenes, historiales de alumnos y profesores, etc.

En cuanto al temperamento del músico se suelen narrar dos anécdotas puestas siempre de manifiesto para corroborar la repetida idea de su vanidad. Una refiere el suceso acaecido con el violinista Alejandro Boucher²² a quien Boccherini negara su permiso para interpretar uno de sus quintetos aduciendo su extremada juventud. Otra versa sobre el pequeño enfrentamiento habido con el entonces príncipe de Asturias, luego Carlos IV. Como éste opinara negativamente de una de las obras de Boccherini, le respondió el propio autor que era necesario el don de la inteligencia antes de manifestar semejante juicio.

Por nuestra parte somos bastante reticentes acerca de la credibilidad de ambos sucesos o, al menos, de su significación. Aunque la segunda es la causa que se ha venido repitiendo de la caída en desgracia del músico, ya hemos visto como Carlos IV le renovó la pensión que tenía. La primera queda sin valor alguno al saber que ante la petición de Boucher, Boccherini se sentó junto a él para enseñarle a ejecutar la pieza. No es rasgo de persona altiva y ofendida segundos antes.

Mencionamos al comienzo la persona de Giovan Gastón, o, castellanizado, Juan Gastón Boccherini. Su nombre figura en las listas de los familiares de Teresa de Vallabriga confeccionadas a la muerte de don Luis. No se especifica ocupación, como en la mayor parte de los casos, y tiene una remuneración anual de dos mil doscientos reales. La cantidad es pequeña si la comparamos, por ejemplo, con los siete mil setecientos reales del confesor, padre José Manjón, con los ocho mil ochocientos del peluquero Santos García, el que aparece en el cuadro de Goya, o con los cuatro mil cuatrocientos de la costurera²³. La labor que desempeñara sería de escasa importancia.

La documentación sobre los Boccherini puede llevar a una cierta confusión nacida de los dos siguientes elementos, la mención por parte de Luigi de la existencia de seis hijos suyos y una posterior de cinco, y la aparición sin «identificarse» de Juan Gastón. Hay que empezar, para no dejar hipótesis alguna que analizar, por cuestionarse si hubo relación familiar entre ellos. El apellido extranjero (aunque los apellidos italianos no eran muy infrecuentes con un monarca que había reinado dilatados años en Nápoles), la afirmación de Juan

19 Archivo General de Palacio, sección administrativa, legajo 767 y Catálogo Música Palacio Real, Madrid, 1938.

20 Loc. cit. igual legajo.

21 SOLAR QUINTÉS: *Anuario Musical XIII*, 1958, pp. 225-259.

22 BOUCHER, ALEJANDRO (1778-1861): violinista francés que residió mucho tiempo en Madrid como solista de la Real Capilla en tiempos de Carlos IV.

23 Archivo Histórico Nacional, sección estado, legajo 2566, relación de treinta de agosto de 1785. Se habrá reparado que todas las cantidades guardan un intervalo de mil cien reales o múltiplo de esta cantidad. Es costumbre de la época que se repite muy frecuentemente.

Gastón de haber sido llamado por don Luis a España (procedía de Viena ciudad en que Luigi había trabajado) y su presencia entre los sirvientes de Teresa de Vallabriga, apuntan a un más que probable lazo familiar.

Aunque Solar Quintés afirma que Juan Gastón era hijo de Luigi, no fue así. Nosotros también contemplamos tal posibilidad suponiendo que el violoncelista hubiera casado con su primera mujer, romana de nacimiento, antes de venir a España, y que hubieran dejado el hijo con algún familiar hasta ver la marcha que tomaban los hechos en nuestro país. Todo ello era necesario para encajar el hecho de que Juan Gastón procedía de Viena²⁴. Uno de los documentos encontrados de él hace descartar tal posibilidad. Es una petición de ayuda económica fechada en nueve de julio de 1800 en la que dice tener sesenta años y cuatro hijos. Afirma también que a pesar de haber sido llamado por el infante don Luis a España, no se le pudo colocar por los avatares que precedieron a la boda de su protector. Debió nacer por tanto en 1740 y ser hermano mayor de Luigi. Aunque la mencionada petición no fue contestada positivamente, una segunda de 1801 le concede lo pedido. Fue el conde de Cibera quien informó del demandante.

Es significativo el desconocimiento que de la vida del infante y de todo lo relacionado con ella, se tenía en la época en la corte y se sigue teniendo hoy. Baste recordar que al morir don Luis se pregunta a Aristia, su secretario, desde Madrid el número y nombre de los hijos del infante. Más sorprendente aún es la respuesta al manifestar que conoce lo relativo a los dos hijos mayores pero duda del menor. Aunque Aristia hacía ya algún tiempo que no vivía en Arenas, a raíz de un pequeño altercado con don Luis, extraña que desconociera tales noticias.

Llama igualmente la atención que un investigador de la talla de Solar Quintés para temas musicales, dé equivocados algunos datos básicos. Cuando habla de la interpretación del famoso quinteto de Boccherini por el maestro Bretón en 1856, dice que se produjo después de veintiseis años de la muerte del infante cuando en realidad hacía setenta y un años. Afirma igualmente que la renuncia a las dignidades eclesiásticas se produjo al morir Felipe V, 1746, ya hemos visto que fue en 1754. Sin duda el dato ha sido tomado de la Enciclopedia Espasa que lo da equivocado mayor extrañeza producen los errores vertidos por el conde de Fernán Núñez, por su cercanía en el tiempo a los hechos que relata y su pertenencia a la nobleza. Afirma, por ejemplo, que el infante vivió su infancia retirado de la corte y sus padres, cuando es realidad incontestable que siguió con toda normalidad las jornadas reales. Este desconocimiento se ha de achacar a las muy especiales circunstancias que rodearon la existencia de don Luis y a la falta de un posterior y minucioso estudio.

Otro de los músicos relacionados con él, aunque de forma muy pasajera, fue José Bonfanti. Sabemos de él que solía acudir a las academias, sesiones de estudio y tertulia cultural celebradas en el cuarto del infante. Era músico de la Capilla Real ya en los tiempos de Fernando VI y Farinelli. Conocemos tales datos por algunos memoriales de su viuda²⁵.

24 Aunque no tenemos prueba documental de que Juan Gastón fuera músico no es mucho suponer viniendo de familia de músicos y habiendo sido llamado por un gran melómano. Pudo también haber sido hecho venir a instancias del hermano y más por motivos sentimentales que profesionales. En Viena se ganaba la vida como bailarín.

25 Loc. cit. legajo 2631.

CAMBIO DE PATRONATO DE UNA CAPILLA EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE MURCIA

María Rosario Caballero Carrillo

Universidad de Murcia

En la España del Barroco, donde ascender en la escala social traía aparejadas, casi siempre, mejoras económicas, la posesión de un lugar destinado a enterramiento era aspiración bastante generalizada con miras a encumbrar la estirpe. Hasta muy entrado el siglo XVIII era costumbre común realizar el enterramiento en el interior de las iglesias. El deseo de permanecer en un ámbito sagrado, en contacto con sacerdotes y fieles en general, fue determinante en este fenómeno de convertir las iglesias en auténticos cementerios.

También en Murcia, durante el siglo XVIII y según un estudio realizado por A. Peñafiel, la mayoría de los testadores expresan su preferencia por la parroquia correspondiente, seguida de los conventos de San Francisco, Santo Domingo, Santa Teresa, y ya en menor medida, el resto de las fundaciones existentes en la capital¹.

La posesión de lugares de enterramiento, generalmente de carácter familiar, es propio de los ciudadanos más influyentes: nobleza y altos cargos, pero también es aspiración de una burguesía acomodada que ve en ello una posibilidad de relevancia social. Esta apetencia por parte de un escogido sector de la sociedad va a ser aprovechada por la Iglesia como medio de financiar sus obras. Cabildo, conventos y parroquias, mediante la venta de la capilla mayor y hornacinas laterales van a poder costear buena parte de sus respectivos edificios. Sobre todo para las órdenes religiosas, que no percibían nada de los diezmos, este procedimiento les permitió una base económica considerable sin la cual muchas de ellas no hubieran podido afrontar la construcción de sus conventos e iglesias.

El régimen de venta de capillas no suponía el abandono total del protagonismo de la Iglesia respecto a tales espacios; su construcción debía someterse al plan general del edificio y su mantenimiento era igualmente regulado y vigilado. Las disposiciones encaminadas a este control de las capillas particulares establecían la actuación de visitadores anuales para conocer su estado y obligar a sus patronos a hacer las reparaciones pertinentes, tanto en su arquitectura, como en objetos litúrgicos.

Durante el siglo XVIII son frecuentes los casos de desinterés de los patronos hacia sus capillas de enterramiento. Se abandona su mantenimiento e incluso a veces se desconocía por parte del cabildo, parroquia o convento, quienes eran sus propietarios. En tales ocasiones, la Fábrica Mayor de la Catedral o el convento, reclamaban y se apropiaban de la capilla o buscaban un nuevo patrono más solícito.

Toda esta situación ha podido ser constatada en documentos relativos a una capilla del convento de Santo Domingo de Murcia².

La capilla de San Luis Beltrán situada en la iglesia del convento de Santo Domingo se encontraba en tan lamentable estado que, el 30 de octubre de 1703 el convento presentó una petición al Provisor y Vicario General del Obispado para que éste notificara al patrono, un tal Diego Pellicer, la necesidad de su reparación dentro de un plazo de 30 días. Pasado dicho plazo y otros más, el convento volvió a insistir en su pretensión

1 PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Testamento y buena muerte. Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII*. Ac. Alfonso X el Sabio, Murcia 1987.

2 A.H.M. Protoc. 2751. Fol. 79.

y «se mandaron edictos para si había persona que tuviera derecho a la capilla y su patronato, lo dedujera dentro de cierto término». Al mismo tiempo, se requirió la intervención del maestro de obras, Juan Fernández García, para que la reconociera y declarara el estado de la misma. El informe dado subrayó el mal estado en que se encontraba «amenazando ruina y que para su aderezo eran menester mil reales de vellón». En vista de tales hechos, se concedió licencia al Real Convento de Santo Domingo para dar la capilla y su patronato a la persona mejor indicada para su rehabilitación, recayendo éste en la persona de Marcos Real Valiente, quien tomó posesión plena de ella el 27 de febrero de 1712.

La venta de esta capilla de San Luis Beltrán se inserta en los principios del siglo XVIII, cuando ya empezaba a decaer un tanto el tema del patronazgo de capillas. Una relación publicada recientemente sobre el estado de las capillas de la Catedral en 1764 es bien elocuente al respecto. Muchas habían pasado de nuevo a la Fábrica Mayor por desinterés de sus patronos, y la dotación de objetos litúrgicos era bastante deficiente en otras³. La depresión económica a raíz de la Guerra de Sucesión y una mayor secularización de la sociedad, que progresivamente se deja sentir en nuestro país en la etapa Borbónica, pudieron ser causa de este paulatino descenso de los patronazgos.

En el abandono del mantenimiento y cuidado de las capillas concurrían una serie de factores, según apunta Cristina G. Cortines, como la falta de medios económicos, haber adquirido otro lugar de enterramiento o ausencia de la ciudad⁴. Este último fue seguramente el motivo por el que el patrono de la capilla de San Luis Beltrán, Diego Pellicer abandonó el cuidado de la misma, pues según datos recogidos se le cita como vecino de Murcia, pero morador en Fuente Álamo, y este alejamiento físico de la ciudad pudo ser la causa determinante del desinterés hacia su lugar de enterramiento.

En el proceso de transmisión de esta capilla, desde el llamamiento que se hace para su reparación el 30 de octubre de 1703, hasta la escritura de venta que se hace a su nuevo propietario, Marcos Real Valiente, el 27 de febrero de 1712, pasa un período de nueve años en el que se gestionan plazos, edictos, informes, licencias, etc.

Como primer paso, el convento presenta una petición al Provisor y Vicario General del Obispado, D. Francisco Bravo Soler para que éste notifique al patrono el estado de abandono de su capilla, obligándole, en el plazo de 30 días a hacer las reparaciones oportunas. Pasado este plazo y otro más, en 1705 seguía su propietario sin cumplir los requerimientos hechos por el convento, ante lo cual y después de enviar edictos por si había otras personas con derecho a ella, el nuevo Provisor y Vicario General, D. Luis Martínez de Arroyo, siendo Obispo de la Diócesis D. Luis de Belluga y Moncada, da licencia al Prior y convento de Santo Domingo para dar su patronato a la persona que quisieren. Licencia otorgada el 14 de diciembre de 1707.

Después de hacer el convento algunas gestiones para ver si había alguna persona interesada en ostentar de nuevo el patronato de la misma, apareció un pretendiente en la persona de Marcos Real Valiente, vecino de Murcia, el cual prometió que la repararía a su costa y dotaría de todo lo necesario si la obtenía como enterramiento para sí y sus sucesores. En respuesta a tal petición, y tras consulta y beneplácito del Provincial de la Orden el 5 de septiembre de 1710, poco después, el 30 de octubre de ese mismo año, el Prior del convento de Santo Domingo, Fray Juan Jiménez, reunido con otros monjes, acuerdan su adjudicación a Marcos Real y se pide de nuevo licencia para ello al Vicario General, quien la concede el 5 de septiembre de 1711.

Como final del proceso se otorga escritura de concesión el 27 de febrero de 1712. Estipulándose en ella los derechos y obligaciones entre ambas partes. El convento da libertad al nuevo propietario para *adornar con lo que le pareciere, poner reja y losa y fundar capellanías y mandar hacer sus exequias, fiestas, misas, sermones y todos los demás sufragios que fuese su voluntad*⁵. Marcos Real se compromete a su reparación y mantenimiento. Emplea 1.600 reales en el arreglo de su fábrica, además manda realizar y dorar un retablo, gastando en todo más de 4.000 reales.

Para su mantenimiento establece una dotación de seis ducados de vellón anuales, dos para reparaciones y cuatro para una Pía Memoria de doce misas rezadas y una cantada por el día de Todos los Santos, o en su octava. Para la financiación de esta Pía Memoria ofrece una casa en Trapería, en Las Cuatro Esquinas, calle San Cristóbal, sobre la cual ya existía un censo de 210 reales de pensión anual que se hacía al convento de

3 PEÑAFIEL RAMÓN, A.: Op. cit. nota 1, p. 86.

4 GUTIÉRREZ CORTINES, C.: *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI*. Bilbao 1987.

5 A.H.M. Protoc. 2751. Fol. 83.

Religiosas de San Antonio de Padua. En su testamento y partición de bienes se especifica que el coste de la misma es de 3.300 reales de principal y por ella se paga al convento de Santo Domingo 66 reales de pensión anual, cargados sobre la citada casa de Trapería, la cual pasa a su hijo mayor con los mismos gravámenes⁶.

El 26 de abril de 1712, poco tiempo después de haber formalizado la compra de la capilla y al hacer las disposiciones para su testamento, dispone ser enterrado en ella, cubierto con hábito franciscano —la mortaja más elegida en la época, símbolo de humildad y valedera de numerosas indulgencias— en ataúd de madera, forrado en negro. Manda igualmente que el día de su muerte se digan dos misas cantadas, una en su parroquia de San Miguel y la otra en dicha capilla. De las otras misas que quiere se ofrezcan por su alma, el mayor número corresponde al convento de Santo Domingo⁷.

Su relación debió ser estrecha con este convento, su hijo mayor era religioso profeso de la orden dominica, Fray Francisco Real Valiente. Por eso, cuando en su testamento dispone la creación de un mayorazgo en la persona de su segundo hijo José, al establecer las cláusulas sucesorias del mismo, se especifica que en caso de faltar alguna vez herederos para hacerse cargo de tal vínculo, pasen todas sus propiedades al citado convento, con obligación de que cada año se celebren por él, su primera mujer, padres, abuelos, etc., un buen número de misas cantadas y rezadas.

A la vista de su testamento, partición de bienes y otros documentos consultados sobre arrendamientos que se le hacen, como el caso de la encomienda de la Villa de Calasparra⁸, su posición tuvo que ser holgada económicamente. No desempeñó cargos públicos ni su origen era noble, pertenecía a ese sector burgués ávido de relevancia social.

NUEVA ADVOCACIÓN DE LA CAPILLA

Marcos Real, tras hacerse cargo del patronato de la capilla de San Luis Beltrán, y tras reparar su fábrica, manda realizar un retablo y camarín con la imagen de San Vicente Ferrer, cambiando así la advocación de la misma.

Este cambio de advocación está dentro de la libertad que la Iglesia daba a los propietarios de capillas para su ornamentación e iconografía, y se debe a la intensa devoción que el nuevo patrono profesa a San Vicente Ferrer *su abogado en todas sus aflicciones y necesidades*⁹. Devoción íntimamente ligada a la exaltación y popularidad que en la Región de Murcia suscitó la estancia y predicación del santo valenciano en los inicios del siglo XV (1411), y que aún pervivía en el siglo XVIII.

San Vicente Ferrer (1350-1419) permaneció en nuestra tierra por espacio de un mes, según se desprende de las Actas Capitulares de 1411¹⁰. Su visita fue fructífera en conversiones de moros y judíos, aprobando el Concejo, a instancias suyas, unas Ordenanzas encaminadas tanto a la reforma de las costumbres (prohibición de juegos de azar; descanso dominical; etc.), como a reglamentar las relaciones de convivencia entre cristianos, moros y judíos (Ordenanzas de 24 de marzo de 1411). Dejó entre nosotros un nutrido grupo de adeptos y es tradición que la Cofradía de la Preciosísima Sangre fue fundada el 11 de abril de 1411, en la Iglesia de Santa Eulalia de los Catalanes, por unos penitentes seguidores de San Vicente Ferrer durante sus predicaciones en Murcia. Se afirma igualmente que las primeras ordenanzas de la Cofradía fueron redactadas por él, aunque sus estatutos o reglamento definitivo data del comienzo del siglo XVII¹¹.

Esta corriente local de devoción al santo dominico explica por sí sola el cambio de advocación de la capilla. Por otra parte, es de extrañar que ante tal veneración popular no hubiese sido objeto de especial atención en la citada iglesia anteriormente.

Su primer titular, San Luis Beltrán (1526-1581), también dominico, goza en el siglo XVII, época de su

6 A.H.M. Protoc. 2476. Fols. 212-432.

7 A.H.M. Protoc. 2476. Fol. 300.

8 A.H.M. Protoc. 2751. Fol. 109.

9 En el inventario y partición de sus bienes, tras su fallecimiento, se alude entre sus pertenencias a un cuadro de San Vicente Ferrer *con marco negro* que fue tasado por el pintor local Manuel Sánchez en 300 reales.

10 A.M.M. Actas Capitulares, 1410-1411. 29 de enero.

11 VALCÁRCEL, C.: *Semana Santa en la Región Murciana*. Murcia, 1981.

beatificación (1608) y canonización (1671), de gran popularidad dentro de las nuevas devociones que trae consigo la Contrarreforma. Entre nosotros y en este mismo período son varias las representaciones que se hacen del santo, de las cuales prácticamente ninguna ha llegado a nuestros días. Gilarte, Villacis, Conchillos y Senén Vila pintaron escenas referentes a su vida ascética y vocación misionera. Todo ello justifica claramente el que por esas fechas se le dedicara una capilla en el convento murciano.

En general, entre estos dos santos dominicos existen frecuentes afinidades, a pesar de su diferencia cronológica, como son su origen valenciano y su vocación misionera, aunque el talante combativo de San Vicente, apocalíptico y terrible en sus duros sermones, se suaviza en la hondura mística de San Luis Beltrán.

ANÁLISIS Y SEGUIMIENTO DE LA CAPILLA

La nueva capilla de San Vicente Ferrer tuvo que realizarse a tenor de los documentos consultados, entre 1710-1712. Su forma y ubicación correspondería al tipo de capilla hornacina, en uno de los pasillos laterales de la iglesia, manteniendo a través de un pequeño vano su comunicación con las capillas colindantes¹².

En la escritura de concesión se hace referencia a su retablo dorado y camarín con la figura del santo titular, cerrándose, como era usual, con una reja de hierro. Según referimos al principio, la construcción de estas capillas debía someterse en todo al plan general del edificio, aunque en este caso concreto no se trata de una construcción sino de una remodelación y reparación de la misma, por lo cual no hay disposiciones en este sentido en los textos consultados.

Por las fechas indicadas, el estilo barroco pleno y decorativo sería el determinante en ella: pequeño retablo en madera dorada, decorado con columnas salomónicas, en el que lo ornamental ofrecía un fuerte predominio. Dentro de este primer tercio de siglo, dos dinastías de retablistas oriolanos, los Caro y los Gil, centran su actividad en Murcia y a ellos se debe la mayoría de las realizaciones en este campo. En los conventos vecinos de Santa Clara y Santa Ana, quedan testimonios de este tipo de obras, como el pequeño retablo de San José de la iglesia de Santa Clara, obra de los Gil y con el que podríamos aventurarnos a relacionar, por cronología y función la fisonomía de la capilla que comentamos: altar con retablo dorado, con dos columnas salomónicas decoradas con cabezas de querubines a ambos lados del camarín central.

Es imposible verificar un seguimiento de esta capilla. Desde su realización en 1710-1712, bien pudo mantenerse hasta la remodelación general de la iglesia de Santo Domingo que tuvo lugar en 1742. Sin embargo, aunque desapareciera su disposición como tal, la veneración a San Vicente Ferrer se mantuvo y mantiene en ella hasta nuestros días. En su fachada oriental y dentro de una hornacina situada en la zona superior, una imagen del santo se asoma a la que fuera antigua plaza del Mercado, rememorando así la predicación que realizó en aquel lugar en 1411. Tras vicisitudes como la exclaustación de 1835; Fuentes Ponte, a fines del siglo XIX, menciona una capilla dedicada a San Vicente Ferrer en la nave derecha de la iglesia. La describe *con mesa de altar y grada, pórtico compuesto con dos columnas y su frontón: en su centro y en su nicho se venera una imagen del santo, que es de vestir, de 1'57 metros de altura con bastante mérito, la escultura de su cabeza y manos*¹³. Esta capilla, junto con otras, fueron destruidas durante la guerra civil y sus imágenes escondidas. Pasada la guerra se restauraron las esculturas, pero siguieron en un desván de la iglesia hasta que se bajaron y colocaron de nuevo en ella hacia 1972-1973.

Actualmente, esta imagen de San Vicente Ferrer se encuentra en la capilla de La Aurora. Es una preciada figura que ha sido atribuida indistintamente a Salzillo y a su discípulo Roque López. Originariamente fue una imagen de vestir, Sánchez Lozano la restauró después de la guerra y según éste mismo, fue enlaziada por Sánchez Aracié¹⁴. Se le representa vestido con hábito dominico, mostrando su mano derecha alzada, con el dedo en señal de juez, aludiendo a sus predicaciones en las que anunciaba la proximidad del Juicio Final. En su otro brazo debió sujetar algún objeto, seguramente un libro abierto con las palabras que resumían sus enseñanzas: *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*. Es una figura salzillesca, de gesto

12 Esta disposición desaparecerá tras la construcción nueva de la iglesia llevada a cabo en 1742, transformando el pequeño vano de unión en un auténtico pasillo, con la consiguiente apertura de las capillas laterales.

13 FUENTES PONTE, J.: *Murcia Mariana*. Lérida, 1880, p. 106.

14 GONZÁLEZ DUCAU, C.: *El Escultor Roque López*. Tesis de licenciatura inédita. Madrid, 1974.

vivaz y gran finura de modelado. Las restauraciones de que ha sido objeto, en ropajes sobre todo, la alejan un tanto de sus caracteres primitivos.

Esta presencia del santo en la iglesia, aunque desligada por completo de aquella capilla originaria que le dedicara Marcos Real, viene a ser como el último testimonio de ese reconocimiento local iniciado en el siglo XV, a raíz de su estancia entre nosotros, y que ha pervivido, bajo diferentes formas, hasta nuestros días.

Como conclusión al estudio realizado sobre este caso concreto acerca de la relación patronos, capillas de enterramiento e Iglesia, hemos podido constatar su plena adecuación en el marco general de conocimiento existente sobre el tema, y corrobora, una vez más, la pervivencia, a principios del siglo XVIII, de una sociedad en donde difícilmente se podía separar lo civil de lo religioso.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, J. C.: *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La capilla del Rosario*. Ac. Alfonso X el Sabio. Murcia, 1982.
- BELDA NAVARRO, C.: *El gran siglo de la Escultura Murciana*. Historia de la Región Murciana. T. VII. Murcia, 1980.
- FUENTES PONTE, J.: *Murcia Mariana*. Lérida, 1880.
- GUTIÉRREZ CORTINES CORRAL, C.: *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI*. Bilbao, 1987.
- HASKELL, F.: *Patronos y Pintores*. Cátedra. Madrid, 1984.
- MALE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985.
- *L'art Religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*. Paris, 1951.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1984.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Testamento y buena muerte. Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII*. Ac. Alfonso X el Sabio. Murcia, 1987.
- RÉAU, L.: *Iconographie de L'Art Chrétien*. T. III. Paris, 1958.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: *Cuadernos de San Luis Bertrán*. Valencia, 1981. N.º 11.
- TORRES FONTES, J.: *Los enemigos del hombre*. Murgetana n.º 61. Murcia, 1981.
- Cuatro epidemias de peste en la Murcia del siglo XV*. Cuadernos de Historia. T. X. 1983.
- Los judíos murcianos a fines del XIV y comienzos del XV*. Miscelánea Medieval Murciana. Murcia, 1981.
- TORRES FONTES, J. Y MOLINA, A. L.: *Un reino fronterizo castellano: Murcia en los siglos XIV y XV*. Historia de la Región Murciana, T. IV. Murcia, 1980.
- VALCÁRCEL, C.: *Semana Santa en la Región Murciana*. Murcia, 1981.

UN MECENAS DE LA ILUSTRACIÓN, EL CARDENAL DESPUIG

Catalina Cantarellas Camps

Univ. de las Islas Baleares

1. ROMA, UN OBJETIVO

En 1782 Antonio Despuig y Dameto (Palma de Mallorca, 1745-Lucca, 1813), que en 1803 alcanzará el cardenalato, realiza su primer viaje a Roma. El móvil del mismo es uno, la justificación formal otra, pues no en vano la ciudad, y con ella la embajada española, «es el centro de las intrigas más sutiles», repetidamente denunciadas por José Nicolás de Azara, a la sazón diplomático en aquella y más tarde embajador¹. Es preciso pues actuar con diplomacia, arte que Despuig nunca descuidó, y disfrazar el verdadero objetivo del viaje que no es otro que atraerse el beneplácito de la Santa Sede para un cargo que ambiciona, el de Auditor de la Rota Romana por la Corona de Aragón, con una excusa convincente: acudir a Nápoles para atender asuntos familiares².

Las gestiones resultan adecuadas y en 1785 accede al cargo de Auditor de la Rota. Es éste el primer nombramiento obtenido desde que ha decidido abandonar Mallorca, donde ha residido hasta ahora, para buscar fortuna en Madrid, pero no el único que alcanzará ni mucho menos que ambicionará.

Una década más tarde, en 1794, y a raíz de su problemático nombramiento como arzobispo de Valencia, sus objetivos políticos están perfectamente definidos. Anhela un cargo diplomático, concorde, afirma, con «la instrucción que me dieron mis padres... (orientada a) que siguiera la carrera de la milicia o de la política». El destino apetecido para tal fin es Italia, con preferencia Roma, «ministerio... (que) llenaría todas las medidas de mis deseos y de mi ambición si fuera capaz de ella». Sólo en última instancia, y en defecto de lo anterior, Despuig se conforma con el Arzobispado de Sevilla, prebenda que es la que obtendrá en 1794, en sustitución del Arzobispado de Valencia, del mismo año, y que prácticamente no llega a ejercer³.

Despuig desea en definitiva residir en Roma debidamente acreditado. Desde su primera estancia italiana, en el año citado de 1782, éste ha sido su interés. El poder y la pompa le atraen por igual. Sus condiciones y virtudes son las idóneas; su adaptación al marco es total. «Lei e un perfetto italiano e pare nato in Italia» le habían dicho como un halago⁴. En el italianismo de Despuig coinciden diversos autores, difiriendo en el juicio sobre el valor del hecho. El Padre Bartolomé Pou, jesuita mallorquín refugiado en Roma y que mantuvo una dilatada y diversa relación con el futuro cardenal, se refería al mismo en estos términos: «hubiera visto a mi amigo italianizado: mil finezas de palabra, nada en el corazón»⁵.

Aunque no con todo el honor de que se consideraba merecedor, Despuig consigue por una vía u otra permanecer en Italia largas temporadas, e incluso morir allí. La estancia inicial, entre 1784 y 1791, ha concluido con su acceso al obispado de Orihuela, sustituido luego, en 1794, por el arzobispado de Valencia, y

1 Cit. por SARRAILH, J.: «La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII», México, F.C.E., 1974, p. 366.

2 BATLLORI, M.: «Cartas del P. Pou al Cardenal Despuig», Palma, Ed. Raxa, 1946.

3 SALVÁ, J.: «El Cardenal Despuig», Palma, Imp. Alcover, 1964 Citas pp. 175-179.

4 Ibíd., p. 92.

5 BATLLORI, M.: op. cit., p. 73.

por el de Sevilla en el mismo año, cuya renuncia en 1799 es recompensada con la Presidencia de la Junta de Amortización de Vales Reales para los bienes de la Iglesia. Durante estos ocho años el alejamiento de Roma no es ni mucho menos total. Dejando de lado viajes y contactos esporádicos, no hay que olvidar que es uno de los tres arzobispos que integran la Comisión enviada por Godoy a Roma en 1797 con el pretexto de «consolar religiosamente» al Papa ante la política francesa, que de todos modos y pese a esta Comisión, triunfara, al año siguiente, con la proclamación en Roma de la República. Ante ello y ante el consiguiente exilio de Pío VI, Despuig se ve obligado a regresar a España en 1799. Ha sido elevado a Patriarca de Antioquía⁶.

En 1803, con Pío VII, consigue el cardenalato. Tras ello pasa tres años en Mallorca. En 1807, poco antes del estallido de la Guerra de la Independencia, se halla de nuevo en Roma. No volverá a España. A pesar de su traslado a París a raíz de la ocupación napoleónica de los Estados Pontificios, y confinamiento de Pío VII en Fontainebleau, consigue regresar a Italia donde fallece, en la estación termal de Lucca.

2. EL INICIO DEL «CURSUS HONOREM» Y EL PROBLEMA DE LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA CULTURA

Hasta principios de la década de los ochenta, concretamente hasta 1782, cuando se presenta en Madrid con una carta de recomendación para Floridablanca, Antonio Despuig ha centrado su «cursus honorum» en el marco de la diócesis de Mallorca. Su ascendencia noble le ha facilitado un rápido ascenso, aunque sólo fuera por el hecho de poder invocar los méritos de su linaje en caso necesario y a falta de propios. En 1774 ya se ha situado en la siempre apetecida y «decorativa» canongía⁷. Simultáneamente ha iniciado sus relaciones con dos instituciones importantes en la España ilustrada, con la Universidad de Mallorca y con la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País. En el seno de esta colabora en las tareas que aquella promueve en relación con el campo artístico, las cuales se concretaron en la abertura de una escuela de dibujo, acaecida en 1778, el mismo año de creación de la Sociedad Económica, y posteriormente en la instauración de dos nuevas enseñanzas, escultura y arquitectura. Así adquiriría su forma definitiva la Academia Mallorquina de Nobles Artes⁸.

Si bien Despuig aparece inscrito como Socio Protector de la escuela de dibujo desde el primer momento, su intervención, que iba a centrarse en el mecenazgo, no parece que fuera definitiva sino a partir de 1796, en la cima de su carrera. Desde luego, aunque no hay constatación al respecto, es posible que inicialmente contribuyera en alguna medida al sostenimiento de la academia pero en este caso su aportación debió ser mínima.

Otra actuación debemos unir a la reseñada. Se trata de la subvención de un mapa de Mallorca, empresa promovida por él mismo y llevada a cabo por Julián Ballester y Francisco Muntaner en calidad de grabador, en 1785. De nuevo la acción se realiza tras el cierre de lo que en propiedad podemos calificar como su etapa mallorquina.

Estas circunstancias reseñadas no dejan de ser significativas por cuanto resulta extraño no hallar ningún testimonio definitorio del mecenazgo de Despuig antes de 1780. Mecenazgo tan concluyente posteriormente. Consideremos además que en la época no faltan en Mallorca los obispos bienhechores, de acuerdo con la denominación de Sarraih, que permanecen estrechamente vinculados a las tareas de la Sociedad Económica y que como es frecuente contribuyen a la fundación y mantenimiento de enseñanzas diversas.

La tibieza mostraba por Despuig en estos momentos con relación a la Ilustración mallorquina, no es pues consecuencia del entorno. Ante ello y ante los afanes ilustrados demostrados luego, cabe pensar que éstos se

6 Relativo a la Comisión de Godoy, la interpretación clásica de Muriel, reoigida por Menéndez Pelayo, M. en «Historia de los Heterodoxos españoles», Madrid, B.A.C., 1956, t. II, p. 505, ha sido ampliamente matizada.

7 «Un canónigo no bautiza, ni casa, ni entierra, ni ora, ni enseña, ni confiesa, ni administra. El papel suyo es estrictamente decorativo», en «Cartas político-económicas al Conde de Lerena», cit. por VICENS VIVES, J.: «Historia social y económica de España y América», Barcelona, Ed. Vicens Vives, 1979, v. IV, p. 71.

8 CANTARELLAS, C.: «La institucionalización de la enseñanza artística en Mallorca: La Academia de Nobles Artes (1778-1808), en «Mayurqa», v. (19), pp. 279-293.

9 BATLLORI, M.: op. cit.

instrumentalizaron en favor propio, como un recurso para adquirir prestigio y renombre. No es casual que el mapa topográfico de Mallorca promovido por Despuig, el cual lo dedicará a María Luisa de Borbón, princesa de Asturias, date de 1785, cuando ya se ha introducido en la Corte española. Por otra parte es indudable que el contacto con Italia resultó definitorio a la hora de orientar su tarea en el ámbito artístico.

3. EL ESTÍMULO ITALIANO: EL AFÁN COLECCIONISTA

El interés de Despuig hacia la adquisición de obras diversas y especialmente objetos artísticos, surge probablemente como una respuesta mimética a la dinámica cotidiana de la época, y encuentra en Italia el campo idóneo de experimentación. Las primeras noticias que conocemos al respecto datan de 1782 cuando adquiere en Roma, con ocasión de su primera visita a la ciudad, una serie de grabados, en la que no faltan las típicas *vedute* de la Roma antigua litografiadas por Piranesi, y encarga al P. Pou una tarea semejante en Bolonia⁹.

Es el comienzo de una colección que se ira concretando y ampliando, y que originara proyectos museo-gráficos y de utilidad pública, destinados todos ellos a su depósito en Mallorca, y que sólo en una pequeña parte se llegaron a realizar, ya después de fallecido el cardenal. Esto ocurre con el Museo de Raixa, su empresa más famosa, que no quedara definitivamente instalado hasta 1826, y que fue la principal preocupación de Despuig. Eligió el lugar de su ubicación, en una finca de su propiedad, e invirtió importantes sumas tanto en la reforma de la casa como en la adecuación del material exponible, contratando en Italia a cuatro artistas para tal menester¹⁰.

La colección reunida en Raixa e integrada por obras de la Antigüedad fue la que le dio mayor renombre pero no fue la única formada. A ella hay que unir tanto una rica biblioteca, que englobó la formada con inteligencia y recursos por Juan Bautista Herman canónigo de Valencia,¹¹ y una colección pictórica que comprendía obras adquiridas en diversos mercados, con preferencia en los italianos. La colección, en parte dispersa y pendiente de estudio, reunía, a juzgar por las relaciones documentales, obras de autores y escuelas diversas, pertenecientes mayoritariamente a los siglos XVII y XVIII. Las láminas grabadas recogían el inexcusable recuerdo a los hitos artísticos, a Rafael y las Estancias, o al *Parnaso* de Mengs.

No es nuestro propósito relacionar detalladamente el contenido de las colecciones formadas por Antonio Despuig, sino únicamente constatar su existencia, incidiendo en la conjunción de coleccionismo y afanes arqueológicos que el contacto con Italia despertó en Despuig, y que dieron forma al proyecto del Museo de Raixa¹².

En 1787 Despuig adquirió al pintor y anticuario Gavin Hamilton unos terrenos en Ariccia, cerca de Roma, emprendiendo unas excavaciones que se prolongarían hasta 1796. La fiebre por horadar el terreno en busca de preciados testimonios afectaba a muchos. Pío VI, con quien Despuig tenía relaciones estrechas, era un apasionado en este sentido, y en la embajada española tampoco escaseaban los arqueólogos. El mismo José Nicolás de Azara, que pese a su espíritu volteriano es calificado como un «amigo», aunque temporal, por el prelado mallorquín, realiza fructuosas catas, recibiendo por tal motivo la visita inesperada del Papa¹³.

Las excavaciones de Ariccia no proporcionaron todos los resultados apetecidos. Los hallazgos escultóricos eran los más anhelados y estos amén de poco relevantes, eran escasos. Para paliar este déficit Despuig recurrió con frecuencia al mercado de antigüedades, completando la operación con el recurso de las reproducciones. Jovellanos en la etapa de su confinamiento en el castillo de Bellver enjuició críticamente las piezas depositadas ya en Raixa, considerándolas suficientes para formar un Museo «decente»¹⁴.

10 CANTARELLAS, C.: «Raixa una aplicación de la idea de villa italiana en Mallorca», *Mayurqa* 17 (1980), pp. 79-83. Resume la bibliografía sobre el tema.

11 A. de Laborde considera la biblioteca de Herman valiosa, tanto cuantitativamente como por su contenido, vid. «Viatge pintoresc i històric (El país Valencià i les Isles Balears)», Barcelona, Pubs. Abadía de Motxerrat, 1975.

12 BOVER, J. M.: «Noticia histórico artística de los museos del eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca», Palma, Imp. Guasp, 1846.

13 SARRAILH, J.: op. cit., pp. 368-369.

14 JOVELLANOS, G. M. de: Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos, Madrid, B.A.E., T. L, Madrid, 1859, p. 160.

En otro lugar hemos estudiado la incidencia y el significado del coleccionismo de Despuig en el contexto insular y su papel de acicate en la transformación de los códigos estéticos. Consideramos pues innecesaria toda reiteración en esta línea¹⁵. Lo que si importa destacar es el destino público proyectado por Despuig para sus colecciones, por cuanto ejemplifica sus afanes como mecenas, afanes que en este caso nacen enviados, como un producto de mera retórica sin poca base más allá de la obtención del elogio.

4. DESPUIG COMO PROTECTOR

La cultura de Despuig, según el juicio de Batllori, no era especialmente elevada¹⁶. Pese a ello, los deseos del prelado de participar en el ambiente ilustrado y sus inquietudes arqueológicas, originaron una notable actividad que se centró, tanto en la vertiente del coleccionismo, como, en el ámbito del mecenazgo, ambos interrelacionados.

Como mecenas, Despuig orientó su interés de forma muy especial en el campo artístico, cita común en su *Diario*, mayoritariamente inédito, con abundantes notas sobre el tema aplicadas a los lugares que visita¹⁷. En su mecenazgo se diferencian empresas concretas por un lado, y proyectos teóricos, que quedaron sin realización, por otro.

En la primera vertiente el punto más destacado corresponde a su papel en la Academia Mallorquina de Nobles Artes. Independientemente del significado político de su actuación, lo cierto es que su contribución, centrada en la subvención económica, fue decisiva, y sin lugar a dudas la más esplendorosa dentro del contexto. En 1805 la Sociedad Económica le erigió en reconocimiento Director primero.

Es en 1797 cuando la ayuda ofrecida alcanza su cima, momento en que surge en el seno de la Academia la última escuela, la escuela de arquitectura, establecida en tal año y que se suma a la de escultura, del año anterior, y a la de dibujo, pionera desde 1778. Despuig siguiendo una costumbre cuyos inicios exactos desconocemos, extiende a las enseñanzas de nueva implantación los fondos aportados a la escuela de dibujo. Remunera a los directores de las mismas con cincuenta libras anuales, y otorga una recompensa para el alumnado, también anual y en cada caso, de trescientos reales. De este modo, la Sociedad Económica puede manifestar en 1797 y con razón que la Academia debe su subsistencia a la generosidad de Despuig¹⁸.

Parece lógico pensar que el mecenazgo de Despuig cubrió otras necesidades de la Academia, entre ellas una perentoria, la disponibilidad de material para la enseñanza. Despuig debía tener propósitos en este sentido como se deduce de una carta de 1787 manifestando la intención de dedicar los beneficios resultantes de la venta del mapa de Mallorca a la compra de «los yesos en grande de todas las primeras estatuas de Roma»¹⁹. Ante la decisión de formar la colección de Raixa, acumuló allí todo lo obtenido, y si hizo alguna entrega de material a la Academia, ésta debió ser poco importante. El mecenazgo se canalizó en este sentido a través de la idea del Museo de Raixa, concebido como un *divertimento* privado a la vez que como un legado cultural de utilidad pública. A esta última intención se afilia su deseo de abrir una Biblioteca pública, cuyo núcleo en todo caso hubiera estado conformado por la adquirida al ilustrado Juan Bautista Herman. Creemos no obstante que este deseo era antes que otra cosa expresión de una fantasía. Por supuesto quedo sin ejecutar.

Su actividad como protector de la Academia Mallorquina fue la más encomiada en la época, y sin duda ella complacía sobremanera a Despuig²⁰. Intervino no obstante en otras empresas concretas, costeando en Mallorca una serie de reformas arquitectónicas y decorativas tendentes, con escasas excepciones, a ilustrar su celo como religioso. A modo de ejemplo citemos el testimonio más destacado y significativo, por cuanto se relaciona con una causa de batificación activada por él en calidad de Auditor de la Rota, la causa de Catalina Tomás, cuya

15 CANTARELLAS, C.: «La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración», Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1981, pp. 73-74.

16 Vid. BATLLORI, M.: op. cit., y: «El Cardenal Despuig», en «Vuit segles de cultura catalana a Europa», Barcelona, 1958, pp. 137-162.

17 Algunos fragmentos del mismo, relativos al primer viaje a Italia, se hallan recogidos en J. Salvá, op. cit., pp. 93-113.

18 En el Suplemento al «Semanario Económico, instructivo y comercial de Mallorca», 23 de diciembre de 1797, p. 232.

19 Cit. por POMAR, J.: «Ensayo histórico sobre el desarrollo de la instrucción pública en Mallorca», Palma, Soler Prats, 1904, p. 377.

20 (Barberi): «Sucinta relación del distinguido mérito del eminentísimo y excelentísimo Señor Don Antonio Despuig y Dameto, cardenal de la Santa Iglesia Romana», Palma, Imp. Guasp, 1813.

biografía escribió. Costeó las decoraciones efímeras levantadas para celebrar el acontecimiento; la capilla funeraria de la nueva Beata en el monasterio palmesano de Santa Magdalena, donde había profesado, y una supuesta capilla natalicia en Valldemossa.

5. LOS SUPUESTOS IDEOLÓGICOS

La correspondencia de Antonio Despuig contiene una serie de declaraciones de principio sobre alguno de los lugares comunes a la literatura e ideología de la época. Destacan las referidas a sus anhelos de aparecer como un excelente protector del Arte, y especialmente de ser reconocido como tal. Sin duda pensaba que la serie de nombramientos al respecto —1782, académico de San Fernando y en 1794 consiliario de la misma; socio honorario de la Económica de Amigos del País de Osuna y Valencia, en 1794; en 1796 socio honorario de la Academia de Bellas Letras de Sevilla— eran, junto con sus actuaciones concretas, un aval más que suficiente para ello. Llega a acariciar el sueño de acceder al cargo de «Segundo Protector», en seguimiento de Godoy que era el Primero, de «todas las Academias de Bellas Artes, sociedades, gabinetes, antigüedades, excavaciones y museos de todo el Reino», considerando poseer las dotes necesarias para tal menester²¹.

Las referencias artísticas de Despuig giran sobre tres supuestos constantes y concatenados. Uno se refiere a Italia como cuna del arte, y por tanto como el modelo a emular. Otro versa sobre su papel de mecenas en la educación de artistas. Finalmente insiste en la necesaria difusión de la cultura, sea por medio de obras escritas, sea, y sobre todo, a través de la imagen grabada. Hay que tener presente que estas referencias no se conforman como un cuerpo doctrinal. Se trata de simples observaciones contenidas en su *Correspondencia*, y que como norma suelen enmarcarse en la propia exposición de sus méritos, con ocasión de solicitar o agradecer prebendas.

Despuig se limita en realidad a recoger con superficialidad algunos tópicos de la Ilustración, desde el pedagogismo al valor del pasado artístico como informador de la actualidad, orientados siempre en el contexto del servicio al Estado y concebidos como ejercicios de retórica hueca antes que como un programa realmente ilustrado, del que Despuig carecía²². Simplemente trasladó al campo artístico la habilidad demostrada en el político para alcanzar renombre y prebendas.

21 Cit. en J. Salvá: p. 227. Minuta de una carta a Godoy, en 1797, que ignoramos si cursó.

22 Para la teoría artística de la época, vid. HENARES, I.: «La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII». Granada, 1977.

LOS MARQUESES DE DOS AGUAS, DE VALENCIA, MECENAS DE LAS ARTES

Francisco Javier Delicado Martínez
Susana Vilaplana Sanchís

Mecenazgo y patrocinio proveniente y dimanado del áureo nombre de los Rabaça y el muy esclarecido de Perellós, convergen y entroncan en la vida artística valenciana de las centurias del XVIII y XIX, vizcondes que fueron de Roda en su ascendiente alcurnia por merced que en 1366 confirmaron las Cortes de Zaragoza, y señores de la baronía de Dos Aguas¹ en el decurso del siglo XV, arreciada a marquesado en 1699 en débita concesión de Carlos II el Hechizado. Y con resonantes ecos de gesta en el Bailío de Negroponto, a través de Ramón Rabaça de Perellós y Rocafull (Valencia, 1637 - Isla de Malta, 1720), su más ínclito, y célibe, prohombre, Gran Maestre y Príncipe Soberano que fuera de la Orden de Malta².

El mentado nombre de los Rabaça, vinculado desde mediados del siglo XIV al de Perellós, perteneció a una de las familias más opulentas y nobles. Los Rabaça acrecentaron sus medios económicos a través de los contratos mercantiles verificados con Oriente, y mediante el cobro de tributos llamados «Derechos de la generalidad» o impuestos indirectos del reino de Valencia, hasta tal punto, que en el siglo XVII, para ponderar lo imposible —como manifiesta Castañeda y Alcover³— se afirma «que a tanto no bastaba la renta de Don Giner —Rabaça—». Las diversas coyundas de los Rabaça de Perellós con las pródigas familias valencianas de los Montagut, Vives, Boil y Mercader, aumentó otras tantas veces su nobleza y poderío económico, ascendiendo la renta de la Casa de los Dos Aguas durante el siglo XVI a diez mil ducados, haciendo de ella una de las casas más destacadas y nobles del solar español; y que en el siglo XVIII prosiguió en un proceso de concentración de patrimonio señorial, promovido por la práctica del mayorazgo y por la endogamia de las familias aristocráticas, que la encumbraron.

Verdadero mecenas de la cultura valenciana del siglo XVIII se considera al egregio Giner Rabaça de Perellós y Lanuza (Valencia, 1706-1765) III Marqués de Dos Aguas y Conde de Albatera. De su preponderancia crematística deriva, de un lado, el que rigiera como protector y figurase como primer director honorario, junto a Manuel Téllez-Girón de Carvajal y Ponce de León, coronel agregado al regimiento de Nápoles, de la recién creada Academia de Santa Bárbara en 1754; y de otro, la renovación de su palacio que iba a dar acogida a una diáspora de artistas, y que constituirá la síntesis de la aristocracia valenciana del momento, esplendor de una burguesía encastillada que alcanzó su apogeo en el transcurso del siglo XVIII, donde riqueza y estilo se contraen y fusionan en la arquitectura civil ornamentada del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas⁴, obra única en su género en España, de enorme valor expresivo que, como apuntara el Marqués de Lozoya⁵, recuerda, más que a los edificios, a los muebles y a las porcelanas de su tiempo, y en el que la evocación de la Fuente de los

1 Vide CASTAÑEDA y ALCOVER, Vicente: «Ascendencia, enlaces y servicios de los Barones de Dos Aguas, cuyo solar es el reino de Valencia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1914, Tomo XXX, pp. 509 a 519.

2 ALMUNIA REBOUL, José Luis: «Las joyas del gran maestre Perellós». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, enero-junio de 1929, nº 23, pp. 5-23.

3 CASTAÑEDA Y ALCOVER, V.: *op. cit.*, p. 509.

4 Vide, DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier y VILAPLANA SANCHÍS, Susana: «La Casa-Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, de Valencia. Diversidad estilística y síntesis bibliográfica». Valencia, 1988 (en prensa).

5 LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1945, p. 211.

Cuatro Ríos, del Bernini en la plaza Navonna de Roma, que Rovira conoció directamente en su viaje a la ciudad de los Papas, es evidente. Diáspora de artistas, a saber:

DOMINGO, Luis (1718-1767). Pintor, escultor, retablista y adornista, director a la sazón por la Escultura, junto al modelador Ignacio Vergara, de la Academia de Santa Bárbara, venturosa precursora de la Real de San Carlos y Académico de Mérito de la Real de San Fernando. Y autor de la abigarrada y profusa decoración de la Iglesia de San Andrés, hoy San Juan de la Cruz, todo oro y bruñido, parroquia de los Dos Aguas, sus protectores. Como define Joaquín Bérchez, en su interior Luis Domingo tuvo un protagonismo sin cortapisas, desplegando una decoración de marcados acentos escultóricos sin freno ni medidas sobre pilastras, entablamentos, lunetos, arcos y claves de la bóveda o muro del imafronte, en suma sin lógica tectónica, siendo el estuco el auténtico protagonista⁶, una gran agitación del rococó.

En el Palacio de Dos Aguas se debían a este artista los adornos interiores, de los que pocos resquicios restan para poder enjuiciar vislumbrando su exégesis primigenia, tras la remodelación decimonónica sufrida en el edificio. Participó asimismo en la construcción de la carroza de las Ninfas, carruaje rococó, de exuberante atavío rocallesco, para uso de los anfitriones de la morada.

ROVIRA Y MERI —no Broncadell—, Hipólito (Valencia, 1693-1765). Uno de los mayores temperamentos de genio fracasado, un atronado talento cual mentor enajenado, un válido del marqués, pintor y grabador. Hábil y diestro en la burilada, diseñaría hacia 1740 una de las obras más descollantes del Siglo de la Ilustración, la magnífica, potente por bravía y convulsa portada del Palacio de Dos Aguas, portada retablo, una gran máquina de quebrado perfil, inspirada quizás en grabados bávaros, frecuentemente utilizados por grabadores hispánicos, y cuya prodija labra, despojada de las extravagancias del genio, se debe al cincel del «maestre pedrapiquer» y estatuario Ignacio Vergara.

La vieja casona gótica renovará su distribución. El Rovira artífice agrupará los distintos departamentos con poca habilidad en derredor de los patios, lo que dará lugar a repetidas transformaciones en el devenir de los siglos XIX y XX. El artista se interesó más por concebir una nueva fachada de gran efecto que de darle una correcta ordenación al edificio, fachadas que fueron pintadas al fresco por Rovira, con temas alegóricos de idéntico estilo que la portada.

Vestigio de este período lo constituye la volteada bóveda baída de la caja de escalera principal de palacio que se alzaba y ascendía a la planta alta, hoy oculta en su armoniosa perspectiva; planta por las que las locuras del genio mentor, venturoso perturbado, deambularon; estancia donde el protegido a pan y manteles residía. En la misma, la progenitura roviresca, cuya febrilidad no le daba tiempo a pensar en que trabajaba, acuñó su huella en una enmarañada composición pictórica al fresco.

Su desenfrenada pasión, cual portentosa máquina de excentricidades, decidió su ingreso en el Hospicio o Casa de Misericordia, destinando el Marqués de Dos Aguas, de su pecunio, una peseta diaria para costear cuanto necesitara su favorecido, un verdadero elfo genésico, así como su entierro.

VERGARA Y GIMENO, Ignacio (Valencia, 1715-1776). Primer director de Escultura y fundador, junto a su hermano y pintor José, de la Academia de Santa Bárbara, siendo Director General de la Real Academia de San Carlos.

Con treinta años de edad, ejecutó la labra de la portada del Palacio de Dos Aguas. Tallada en cuarenta y una galeradas de gabarda, piedra diáfana alabastrina procedente de las canteras de Niñerola, feudo del Señorío de los Dos Aguas, en Picasent, se metamorfosea esta singular composición en dos cuerpos de febril turbulencia, sobre cuyo dintel pende acuñado en emergente incisión el blasón del marquesado. Estructura el jambaje sendas humanas masas, jayanes, de grandilocuente corporeidad miguelangelesca. Alegorías de los vicios y de las virtudes —que ya estudiaran los profesores Santiago Sebastián y Salvador Aldana— pululan inmersas en tan embrollada y retrepada trama de riscos.

Por documento transcrito que dio a conocer el vizconde de Bétera⁷ sabemos que Ignacio Vergara fue autor de la carroza denominada *de las Ninfas*, datable hacia 1753 y cuyo coste ascendió a ciento cincuenta libras, pieza de museo al presente, recuperada, en el mismo lugar para quienes fue destinada. Dicho carruaje, rococó, es de talla dorada, con figuras y hojarascas decorativas, y escenas mitológicas pintadas al óleo en los centros

6 BERCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura y Academicismo en el Siglo XVIII valenciano*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1987, p. 94.

7 BETERA, El vizconde de: «Una obra inédita de Vergara». *Valencia Atracción*. Valencia, agosto de 1954, n.º 235, pp. 8-9.

y fondo de la caja y portezuela, habiendo sido estudio reciente de la investigadora Carmen Rodrigo Zarzosa. Ignacio Vergara estuvo secundado en dicha obra por los escultores y decoradores Luis Domingo, Cristóbal Compañ y Gabriel Escuder.

Prócer individuo de la estirpe Rabaça lo fue *Vicente Rabaça de Perellós y Lanuza*, fenecido en 25 de octubre de 1804, hermano de Giner Rabaça de Perellós y Lanuza, IV Marqués de Dos Aguas, y Caballero de la Real Orden de San Juan de Jerusalén, quien en sesión académica de 26 de octubre de 1795 había sido nombrado Académico de Honor de la Real de San Carlos⁸. Regaló a dicha Corporación cuarenta estampas en las que se hallaban grabadas las cabezas de la Escuela de Atenas, de Rafael de Urbino⁹, figurando documentadas en el Acta de la Junta Ordinaria de 8 de marzo de 1791 que practicó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que en grafía textual transcrita dice:

«El Sor Director General —de Escultura, José Puchol— presentó veinte y cuatro papeles de varias cabezas, parte de cuarenta ojas que es la colección completa, de las dibujadas por el Caballero Mengs por la pintura de Rafael en el Vaticano que representa la Escuela de Atenas, cuyo don ofrecía a la Academia en Nombre de el Señor Don Vicente Perellós para que siendo apropiado para la enseñanza de los Discípulos se sirviese admitirlas, que dando dicho señor con el cuydado de recojer las diez y seis ojas restantes al cumplimiento de la obra, y haviéndose examinado, parecieron muy provechosas, para los que en la sala de los principios se hallan en estado de poderlas dibujar teniendo ya algún manejo en el lápiz, para lo cual se acordó se coloquen algunos con marcos y cristales, y se vayan remudando conforme los vayan dibujando los discípulos, y que el presente Secretario —Mariano Ferrer— pase a dar las devidas gracias a dicho Señor Don Vicente en nombre de la Junta»¹⁰.

En el linaje mención de que ha lugar, gran mecenas de las artes, en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX, puede considerarse al eximio y militar *Salvador Rabaça de Perellós y Lanuza*, Teniente General de los Reales Ejércitos, Caballero que fue —como los que le precedieron— de la Real Orden de San Juan de Jerusalén, y de la Real y Militar de San Hermenegildo, Académico de Honor de la Real de San Carlos¹¹, y hermano de Giner Rabaça de Perellós y Lanuza, IV Marqués de Dos Aguas, fallecido en 1820.

El citado estratega, acaecido su óbito en 1830, había hecho cesión a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de un importante legado, su colección pictórica y de xilografía. En el año descrito, y en sesión celebrada por la mentada Real Corporación en 2 de mayo, *«el Secretario de la misma, Vicente María de Vergara, hizo presente a la Junta, que el difunto Académico de Honor, Teniente General Don Salvador de Perellós, en su testamento militar de 30 de enero de 1829, había legado a la Real Academia todas las Pinturas y Grabados que poseía bajo las condiciones que se expresan en el oficio con que notició al Exmo. Sr. Presidente —Don Francisco de Longa— su fallecimiento el Exmo. Sr. Marqués de Dos Aguas»¹²*, Giner Rabaça de Perellós y Palafox (Valencia, 1786-1843), V de la progenie, y que reproduce las Actas de la Real Academia, a la letra aseverando:

«Exmo. Sr.:

El Teniente General D.ⁿ Salvador de Perellós y Lanuza, en su testamento, que como militar

8 A.A.S.C.V. (Archivo de la Academia de San Carlos, de Valencia), «Libro II de Acuerdos en borrador de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800». Manuscrito. Sign. 18. Acta de la Junta Particular de 26 de octubre de 1795.

9 A.A.S.C.V., «Libro II de los Individuos de la Real Academia desde su creación». Manuscrito. Sign. 120, folio 37 r^o.

10 A.A.S.C.V., «Libro II de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800». Manuscrito. Sign. 4. Acta de la Junta Ordinaria de 8 de marzo de 1791.

11 Salvador Rabaça de Perellós y Lanuza había sido nombrado Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Junta de la sesión de 13 de junio de 1817. Vide: A.A.S.C.V., «Libro de Acuerdos en limpio de Juntas Particulares desde febrero de 1817 hasta diciembre de 1827». Manuscrito. Sign. 22. Acta de la Junta Particular de 13 de junio de 1817; y «Libro II de los Individuos de la Real Academia desde su creación». Manuscrito. Sign. 120, folio 53 v^o.

12 A.A.S.C.V., «Libro de Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde enero del año 1828 hasta noviembre de 1845». Manuscrito. Sign. 9. Acta de la Junta Ordinaria de 2 de mayo de 1830.

escribió y firmó de su puño en 30 de enero del pasado año de 1829, y bajo cuya disposición falleció en 6 de los corrientes, en su artículo 28, dice lo que a la letra copio:

«Otro sí de jo, lego y mando a la Real Academia de S.^a Carlos de esta ciudad todas mis pinturas y grabados, bien entendido, que este legado, es con la precisa o indispensable condición que en tiempo alguno pueda la expresada Rl. Academia desacerse de las Pinturas y Grabados, que le mando, aun en el caso que se la ofrezca o determine regalar alguna a Príncipe, Potentado, u otra cualesquiera persona, pues si tal sucediera, quiero y es mi voluntad, que pasen todas en pleno dominio al que es o fuere Marqués de Dos Aguas, porque el objeto que me propongo en legarlas a la referida Rl. Academia, se dirige a que sirvan de base, o dígame principio a una Galería de las tres Nobles Artes, que debe establecer la misma con Rl. Aprobación, para fomento y adelantamiento de ellas, y para el recreo de su particular, cualquiera que sea se clase, y tampoco quiero, que otro ningún estudio fuera de mi patria Valencia se aproveche de más.

Lo que comunico a V.E. para q^e sirva disputar a quien estime conveniente para que recoja el mencionado legado de poder de D.ⁿ Mariano Guiral —y Blasco— comisionado al efecto. Dios gue. a V.E. m^d a^d. Valencia y marzo 2 de 1830. Excmo. Señor. B.L.M. de V.S. = Marqués de Dos Aguas = Exmo. Sr. Dn. Francisco Longa, Presidente de la Rl. Academia de S.^a Carlos»¹³.

En el Acta aludida se inserta y acompaña una relación de veintiuna pinturas al óleo, así como diversos grabados y estampas, de todo lo cual se hizo cargo Vicente María de Vergara, Secretario de la Real Academia, en 9 de marzo de 1830, tomándose la siguiente resolución: «La Junta quedó entendida con la mayor satisfacción de la generosidad, y singular afecto hacia el cuerpo del difunto Académico de Honor Sr. Perellós, acordando que a más de hacerse mención honorífica, quando se continúe la impresión de actas —la última databa de 1812—, del aprecio que mereció al Cuerpo la adquisición de unas obras tan conducentes para la prosperidad de las Artes, se conformó también con la propuesta que hizo el mencionado Secretario, de que se pinte y coloque en la Sala de Juntas el retrato de dicho señor Perellós, todo lo qual se acordó se inserte en el oficio que se dirija al Exmo. Sr. Marqués de Dos Aguas. Igualmente aprobó la Junta la propuesta del antedicho Secretario de q^e. los Profesores componentes de la Comisión de Pinturas examinando las que acaban de mencionarse, se sirva informar quales juzga originales y quales copias»¹⁴.

En Junta Ordinaria de 6 de febrero de 1831¹⁵, la antedicha Comisión de Pintura, compuesta por Miguel Parra y Mariano Torrá, presentó, según el acuerdo de la Junta Ordinaria de 2 de mayo del año anterior, su parecer acerca de qué pinturas eran originales y cuáles copias de las comprendidas en el legado del difunto Don Salvador Rabaça y Perellós, procediéndose éstas a adicionarse al Inventario manuscrito que la Academia iniciara en 1797¹⁶ y entre las que se citan obras de Juan Ribalta, Espinosa y Murillo, entre otros autores.

13 *Ibidem*, Acta de la Junta Ordinaria de 2 de mayo de 1830.

14 *Ibidem*, Acta de la Junta Ordinaria de 2 de mayo de 1830.

15 A.A.S.C.V., «Libro de Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde enero del año 1828 hasta noviembre de 1845». Manuscrito. Sign. 9. Acta de la Junta Ordinaria de 6 de febrero de 1831.

16 A.A.S.C.V., Inventario General de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, Modelos y Vaciados, Dibuxos de todas clases, y Diseños de Arquitectura. Y también de las obras pertenecientes al ramo del grabado; de los libros e impresiones; con alguna noticia de su execución y adquisición: ultimam^e de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos». Hecho en el año de 1797 (adicionado hasta 1834) por el Secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos Directores. Libros manuscrito. Caja 157. Pintura.

Nota: «Todos los Quadrod q^e. a continuación se expresan desde el n^o 201 hasta el n^o 221 son pertenecientes al legado q^e. hizo a la Acad.^a su Individuo de Honor el Exmo. Sr. Dn. Salvador Perellós y Lanuza».

201. *Sacrificio de Isaac* con marco dorado, prolongado de 8 palmos y 3/4 de alto y 6 1/2 ancho, de Senén Vila.

202. *Los azotes a la columna* con marco dorado de 6 1/2 palmos de alto y 5 1/2 de ancho. De Juan Ribalta.

203. *La Transfiguración* con marco dorado de 7 palmos de alto y 4 3/4 de ancho. Copia por Francisco Ribalta.

204. *San Pedro* con marco de caoba de 5 1/4 palmos de alto y 3 3/4 de ancho. Copia de Ribera.

205. *San Antonio abad* con marco dorado de 6 1/4 alto y 3 1/2 palmos ancho. Por Francisco Ribalta.

206. *El Niño del buen sueño* con marco dorado de 5 1/2 palmos alto y 4 1/2 ancho. Copia floja de Espinosa.

207. *El Niño del buen sueño o Sagrada Familia* con marco dorado de 4 palmos 3/4 alto y 4 ancho. De Espinosa el Viejo.

208. *Un Santísimo Cristo* con marco dorado de 4 palmos 3/4 alto y 4 ancho. Copia floja de autor desconocido.

209. *San Francisco de Asís*, con marco dorado de 4 palmos y 3/4 alto y 4 de ancho. Copiado de una estampa del Baroccio.

210. *La Visitación* con marco dorado de 4 palmos 3/4 alto y 3 1/4 ancho. Copia de Espinosa.

La Real Academia de San Carlos correspondería seguidamente a la labor como intermediario prestada por Giner Rabaça de Perellós y Palafox, V Marqués de Dos Aguas, Grande de España y Gentil Hombre de Cámara de S.M. con ejercicio, designándole Académico de Honor en Junta Particular de 21 de octubre de 1931¹⁷.

Este último prohombre, V Marqués de Dos Aguas, postrero de la linajuda rama troncal Rabaça de Perellós, fallece en Roma en 1843 sin herederos forzosos al carecer de descendencia legítima y directa, con lo que se extingue la estirpe así denominada, no sin haber otorgado testamento en la «civitas» del Latium, en 21 de febrero del mencionado año, por el que designaba heredero universal a su hijo natural Vicente Dasí Lluesma, de hacendada familia labriega, y con el que convivió largos años en la Ciudad Eterna.

Vicente Dasí Lluesma (Bétera, 1825 - Valencia, 1893) será el I Marqués de Dos Aguas de la nueva rama generacional Dasí, por Real Cédula de 21 de junio de 1851 y Real Despacho de 4 de mayo de 1853¹⁸, aglutinando un poderío económico que iba parejo a su importancia en honores, haciéndose típica la sentencia «es

211. *La Sagrada Familia* con marco dorado de 5 palmos alto y 3 1/4 de ancho. Original de Murillo.

212. *La Calle de la Amargura* con marco dorado apaisado de 3 palmos 3/4 alto y 5 1/4 ancho. Original de Murillo bastante retocada.

213. *La Oración del Huerto* con marco dorado apaisado de 2 palmos 3/4 alto y 5 1/4 ancho. Original de Murillo.

214. *Santa Eulalia* con marco dorado de 3 palmos 1/2 alto y 2 1/2 ancho. De Juan Ribalta.

(Los restantes que se citan no constan anotados en el mencionado Inventario referido manuscrito, pero sí figuran en la relación del Acta de la Junta Ordinaria de 2 de mayo de 1830, sin citar autores:)

15. *San Josef y el Niño* con marco de caoba de 1 1/2 palmos alto y 1 1/2 ancho.

16. *San Joaquín y Santa Ana* con marco de caoba de 1 1/2 palmos alto y 1 1/2 ancho.

17. *La Virgen y el Niño* con marco de caoba de 1 1/2 alto y 1 1/4 ancho.

18. *Un Santísimo Cristo* con marco dorado de 2 palmos alto y 8 1/2 ancho.

19. *El Niño perdido* con marco dorado de 6 1/2 palmos alto y 8 palmos y 1/2 ancho.

20. *Un país* con marco de madera de 5 1/2 alto y 2 1/2 ancho.

21. *San José, la Virgen y el Niño* con marco dorado de 1 1/2 alto y 1 palmo ancho.

Estampas (o grabados)

Nota: «Todos los grabados q^{te}. a continuación se expresan desde el n.º 202 hasta el n.º 227 son pertenecientes al legado q^{te}. hizo a la Rl. Acad.^a su Individuo de Honor el Exmo. Sr. D. Salvador de Perellós y Lanuza».

202. *Exequias de Julio César* con marco pulimentado y cristal apaisado.

203. *Carro de triunfo fúnebre del 2 de mayo* con marco id. y cristal.

204. *Otro carro de triunfo fúnebre del 2 de mayo*, id., id., id.

205. *El Nacimiento* por Dn. Rafael Mengs con marco y cristal.

206. *El Descendimiento* por Dn. Rafael Mengs con marco y cristal.

207. *El Pismo de Sicilia*, por Rafael de Urbino con id., id.

208. *La caza del avestruz* con marco y cristal.

209. *La pesca del cocodrilo* con marco y cristal.

210. *La caridad romana* por Murillo, con id., id.

211. *Jacob trocando las manos*, Por Barbieri con marco id., id.

212. *Porcia en el cuarto de Venuti* con marco y cristal.

213. *Psique implorando a Juno*, marco dorado y cristal.

214. *Psique en el Templo de Ceres*, con id., id., id.

215. *Todo el Olimpo* con id., id., id.

216. *Generosidad de Psiche con sus hermanos*, id., id.

217. *El banquete de los dioses*, con id., id.

218. *El pérfido consejo*, con id., id.

219. Dos cuadernos del «Viaje Pintoresco de España».

220. «Viaje del Papa Pío VI» (con 14 estampas [tachado]).

221. Una colección de adornos. Estampas 8.

222. Seis estampas de diferentes asuntos.

223. Otras seis estampas de diferentes asuntos.

224. Treinta y seis estampas de «Las Logias» de Rafael.

225. Diez y seis cuadernos chicos de diferentes estampas y asuntos.

226. Diez estampas de diferentes asuntos y tamaños.

227. «Colección de trajes de España», en 34 estampas.

17 A.A.S.C.V., «Libro de Acuerdos de las Juntas Particulares desde junio de 1828 hasta septiembre de 1845». Manuscrito, Sign. 24. Junta de 21 de octubre de 1831. Ver también el *Catálogo de los señores individuos de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia en 1832*. Valencia, Impr. Benito Monfort, 1832.

18 GARCÍA CARRAFA, Alberto y Arturo: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e hispanoamericanos*. Madrid, 1952, Tomo LXVIII (apellido Perellós), p. 192.

mes ric que el Marqués de Dos-Aigües» (es más rico que el Marqués de Dos Aguas), concentrando de su antecesor cuarenta y ocho señoríos (Onil, Tibi, Quatretonda, ...), diez baronías (Castalla, Luchente, Daya, ...), dos vizcondados (Rueda y Perellós), dos condados (Albatera y Plasencia), y un marquesado, siendo la cuarta casa de España en número de vasallos, 21.011, en el transcurso del siglo XIX, detrás de las de Osuna, Arcos y Medinaceli. El testimonio más elocuente de su mecenaje artístico, como lo fue el de los que le antecieron en la centuria del XVIII, lo constituye la casona solariega que lleva su nombre, el Palacio de Dos Aguas.

Dasí Lluesma supo rodear su espectro de una intensa vida social que, como afirma Antonio Igual Úbeda, «reunía en sus salones lo más florido de la aristocracia y la cultura ciudadana»¹⁹. Para ello precisaba tan paradigmática edificación un remodelamiento y una reordenación que iba a dar acogida a una pléyade de artistas, tanto autóctonos como foráneos, entre 1856 y 1867, y en el que el patrocinio del noble iba a ser evidente; y de cuyo efluvio dimanar:

ÁLAMO, Eleuterio. Escayolista, autor de la decoración de la marquesina y conjunto de adornos de estuco en relieve que circunda el «salón de fiestas». Fechada en el friso en 1865.

ASENJO AROZARENA, Salustiano (Pamplona, 1831 - Valencia, 1897). Catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Escuela Superior de B.B. A.A. de San Carlos y profesor de Dibujo de la Escuela Industrial. Ejecutor de las desaparecidas pinturas representando «El Día» y «La Noche» del derribado edificio de Verges en la plaza de las Comedias, y del retrato del paborde Sala y Bañuls, conservado en la Universidad Literaria de Valencia. Su obra en el Palacio de Dos Aguas está constituida por la pintura al óleo sobre tela intitulada *Entrega de la Valencia árabe a Jaime I* o «Consorcio de Valencia y Don Jaime por la Religión», conjunto grandilocuente firmado por su autor (S. Asenjo) a los pies de los tiernos infantillos que flanquean el blasón valenciano, e insertando la data (1866). De tema histórico, presenta la escena a una joven doncella genuflexa, que, postrada ante el rey Don Jaime, y la Virgen en el centro de la composición como intercesora, recibe un crucifijo acatando la religión del vencedor. Su ubicación centraliza el «salón de fiestas». Como ha tres décadas asertara el crítico Vicente Aguilera Cerni, «grupo solemne que se expresa con grandeza convencional»²⁰.

AZNAR PORCAR, Vicente (? - Valencia, 1895). Litógrafo, participante en la Exposición Regional de 1867, y autor de varios retratos así como de una copia de Santa María penitente para el ex-convento de capuchinos de la Magdalena. Trabajó en la ornamentación de la «sala pompeyana» de la Casa de Dos Aguas.

BELLMONT LLEONART, Vicente (Valencia, 1836 - ?). Paisajista y discípulo de Carlos Haes. Mención honorífica en la Exposición de Bellas Artes de la Feria de julio de 1871, de Valencia. Son suyas diversas pinturas de exorno en el Palacio de Dos Aguas.

BLASCO ¿Y MAICAS, Aurelio? Discípulo de la Academia de San Carlos y de la de San Fernando; y alumno de Gerome, en París. Laboró las decoraciones de talla de palacio.

BREL Y GIRALT, José María (Valencia, 1831-1894). Pintor vinculado a la tradición académica neoclásica, de una acentuada ortodoxia y convencionalidad. Profesor ayudante de Dibujo Lineal y de Adorno, y de Dibujo de Figura, desde 1864 en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos con un sueldo anual de 3.000 reales de vellón; plaza de ayudante que sería suprimida en 1873 y restituida en interina regencia por Real Orden de 4 de septiembre de 1889. Supravalorado como pintor taurómaco, no ha sido dado a conocer como el gran retratista que fue durante el período de la I República. Corresponden a su autoría las alegorías techales al templo de «El Día» y «La Noche» de la Casa Consistorial, sendos lienzos sobre la vida de Santa Rita de Casia en la Real Parroquia de los Santos Juanes, y un «San Bruno» copiando a Ribalta, de la Iglesia del Real Colegio del Corpus Christi (El Patriarca), de la ciudad de Valencia, así como otras obras en el Museo Municipal de Bellas Artes de Xàtiva (retrato de Alfonso XII) y pinturas con escenas cristológicas que orlan las bóvedas de la Iglesia de la Transfiguración de Macastre, de jugoso colorido y factura bien aceptable.

En la palaciega mansión de los marqueses de Dos Aguas actuó de asesor artístico de buena parte de su decoración, debiéndose a su emulsión interpretativa las composiciones de diversos salones, que se citan, y cuyo análisis ha dado a conocer la historiadora Ángela Aldea Hernández en un trabajo actualmente en prensa; independiente de la elaboración que aquí se presenta:

19 IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Historiografía del Arte Valenciano*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, pp. 70-71.

20 AGUILERA CERNI, Vicente: «Sobre algunas pinturas del palacio de Dos Aguas». *Diario Levante* («Suplemento de Valencia», p. 3), Valencia, viernes 18 de junio de 1954, n.º 4.662.

— *La Aurora*, tema acuñado en el techo del «salón pompeyano» e inscrito en un octógono. Una joven doncella desnuda cruza el amplio espectro sideral entre brumas, arropada por tímidos cendales, mientras que alados infantillos le presentan su dádiva de flores.

— *El genio poético rindiendo homenaje al amor*, pintura al óleo también denominada «genio, gloria y amor» por la cartela que integra, y ubicada sobre medallón circular en el centro techado del «salón azul», de época Luis XV. De textura cuidada aunque muy elemental, es de dibujo probo y colorido armonioso; no exenta de artificio y amaneramiento, aquélla sobre la que Brel echó sus restos de la ringlera palaciega. Firmado (J. Brel) y fechada (1866) del lado inferior izquierdo del que mira. Lienzo sobre el que hizo una extensa crítica la prensa valenciana en su momento²¹, plasma los más célebres poetas del Renacimiento junto a las mujeres que les inspiraron aquel amor ideal que a su vez las inmortalizó. Cierra el fondo la columnata del templo de la Gloria, en el cual se supone que se hallan todas aquellas sempiternas figuras. Es de advertir que la efigie de Camoens porta una armadura, con estructura de acero cincelada, con aplicaciones de bronce dorado al fuego, decorada con escenas mitológicas y caballerescas, capricho de Dasí Lluesma perpetuado en el lienzo de Brel, la cual había pertenecido a la armería del Conde de Peralada, ascendiente de los Marqueses de Dos Aguas. Discretas pinturas en la parte alta de los planos de las paredes del «salón azul» recuerdan en alegorías de frágiles rostros, los hijos de los dueños de la casa, simbolizando la Escultura y la Pintura.

— *El tocado de Venus*, pintura del techo ligeramente alabeado, de la sala tocador de palacio. Encarna a *Hebe*, hija de Zeus y Hera, diosa griega de la juventud, modelo de las jóvenes núbiles helénicas, locura de amor de las deidades del Olimpo. Junto a ella, etéreas damiselas de gráciles cuerpos le asisten en su aderezo y atavío, acotadas por amorcillos que se agitan entre el turbido éter. Entre el esfumato, odaliscas jaleantes ante un templo.

— *Eubea, diosa de la noche*, que cual auriga, guiando un carro tirado por dos corceles negros, atraviesa el espacio sideral, insertando en su parte inferior el Silencio, personificado por Harpócrates llevándose el dedo a la boca y por la oca que le sirve de atributo; y el Sueño, hombre durmiendo en los brazos de Morfeo. Todo engastado en lienzo octolátero sobre el techado de la antecámara, sala que distribuía los aposentos destinados a la intimidad de los señores de la augústea mansión.

— *El beso de la Noche*, pintura que integra el cielo raso del dormitorio marquesal, sala de confianza habilitada para el descanso de los anfitriones de la casa. Composición similar a la anterior descrita, una faetonte conduce una biga atoadada por dos lechuzas níveas cruzando el constelado empíreo, mientras que sirenas y sirénidos vagan por el espacio velando el descanso.

— Serie de pinturas enmarcadas por medallones, efigiados con los retratos de los ilustres valencianos, el escultor *Ignacio Vergara*, el pintor *Juan de Juanes*, *Guillén de Castro* y *Luis Vives*, y las perdidas de *Ausias March* y del *Padre Tosca*, que orlan los paramentos de la antesala del «salón de fiestas» o salón de baile, datadas hacia 1866.

Se deben también a Brel las composiciones pictóricas que, cual *Glorias*, decoran las dos crujías del oratorio, de igual modo que las escenas de caza, desaparecidas, que ataviaban las medianeras del comedor marquesal.

CONTRERAS, ¿José Marcelo de? Ornamentista que junto a Aznar Porcar exornó la «sala pompeyana».

FLORES VELA, José (Valencia, 1816-1879). Pintor escenógrafo, hermano de madre de José Vicente Pérez Vela, con cuya obra a veces se confunde. Laboró en las decoraciones de los cafés-teatros de la ciudad y de los coliseos Principal, Princesa y Apolo, de Valencia, y en los de las poblaciones cercanas de Alzira, Carcagente y Llombay. Autor de la decoración de la «sala chinesca» del Palacio de Dos Aguas.

FRANCÉS Y PASCUAL, Plácido (Alcoy, 1834 - Madrid, 1902). Desde 1861 profesor y catedrático de Dibujo Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, y expositor en los certámenes nacionales de 1862, 1866, 1890 y 1892, distinguiéndose en el género del retrato desarrollado en su etapa madrileña. Con destino al Palacio de los Duques de Santoña ejecutó los amores de «Venus y Mercurio». En Valencia y Palacio de los Dos Aguas fue autor de los cuatro lienzos que, en forma de plafones laterales, evidencian cada uno de ellos a *Venus* y *Cupido*, y firmado P. Francés a los pies de la primera pintura ovalada, del lado diestro a la vista del espectador, del año 1866. Su conjunción exacerba un refinado cromatismo y un

21 Diario *Las Provincias*, Valencia, 4 de marzo de 1866, n.º 33, p. 2.

amaneramiento acentuado. Se inscriben en el techo del «salón de fiestas». Así mismo realizó el plafón central del techo que representaba a «Adán y Eva en el Paraíso Terrenal» en el salón denominado Luis XVI del Palacio de Berbedel, hoy Museo de la Ciudad.

FRANCINI. Escultor italiano, autor de los adornos, estucos y figuras de la ornamentación interior y exterior del palacio de Dos Aguas, documentada la portada lateral versante a la antaño calle de la Garrofera, hoy Poeta Querol. Y del retablo de la Catedral de Valencia que fundó el platero Leandro García.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María. Escultor al que se debe la talla en madera de la *Virgen del Rosario*, obra perdida que albergó el retablo de escayola del oratorio de palacio, ubicado en la planta noble, datada en 1866²².

GONZALVO. Ejecutor como adornista de diversas pinturas de las salas de palacio.

MOLINELLI, Francisco. Catedrático de Escultura de la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia desde 1861 hasta 1870 con un sueldo anual de 12.000 reales de vellón. Participante en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867 por la estatua «Honor Nacional» con la que obtuvo tercera medalla. A su cincel incumbe en Madrid la decoración de cuatro hornacinas de escultura clásica para una columnata por encargo del Marqués de Portugalete. En el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas es autor de los relieves del oratorio con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, y de la barroquizante escultura de la *Virgen del Rosario* portando al Niño Jesús en brazos, obrada en yeso y cuyo dictamen fue aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Junta Ordinaria de 6 de marzo de 1864²³, en sustitución de la anterior, vergariana, albergada en la hornacina central de la convulsa portada principal.

MONTESINOS Y RAMIRO, Rafael (Valencia, 1811-1877). Autor de la alegoría techal del comedor de palacio, alumno que fue de la Real Academia de San Carlos entre 1828 y 1843, Académico de Mérito de la misma y profesor de la Cátedra de Colorido y composición, y de Artes Polícromas. Pintor de Cámara honorario en 1851, participó en la decoración de uno de los salones del Palacio de Oriente, de Madrid, junto a Bernardo López. Cultivó el paisaje y el retrato, concurriendo activamente en los certámenes nacionales (Exposiciones Nacionales de 1856, 1864 y 1867), regionales (Exposición Pública Valenciana de Bellas Artes, 1855; y Regional Valenciana, 1867) y locales (Liceo Artístico, 1842, 1853 y 1860; y Sociedad Económica de Amigos del País, 1845 y 1847) con varias menciones honoríficas en su haber, y representado con obras en el Museo de Bellas Artes «San Pío V» y Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

La aludida alegoría, de efecto sorprendente y disposición oval, que centra el techo del comedor palaciego, representa *La luz fecundando la creación*, corolario y simbología de los cuatro continentes, de confusa interpretación del artista, obra pictórica que lleva inserta la data «7 de mayo de 1862». Pintura cuya descripción va más allá de la mera representación de los continentes. De hecho, la clave de su interpretación iconográfica, según estudio reciente de Vicente Borrego Pitarch, estriba en la acción que emprenden las figuras alegóricas que bajo la esfera solar se hallan enfrentadas. Ningún atributo se ajusta a los emblemas que la mayor parte de las fuentes ofrecen sobre la fecundidad, pero el evento de derramar una lluvia de flores sobre las cuatro partes del mundo parece insinuar esta idea. Lienzo cuya glosa es la alegoría del sol engendrando las cuatro partes del mundo, que ponen al servicio de los Marqueses de Dos Aguas las variedades agrícolas, evidenciadas tanto en esos bodegones frutales que acompañan a algunas representaciones, como en los productos y cereales que ostentan los amorcillos que disocian las escenas, advirtiendo que toda la ornamentación en escayola de la estancia está preconcebida bajo el mismo programa que planteara Montesinos²⁴.

NICOLI, José. Escultor italiano de la segunda mitad del siglo XIX. Dirigió los adornos, estucos y figuras del Palacio de Dos Aguas, particularmente de las fachadas y del patio interior o de luces que media entre el zaguán y la escalera, y cuya iconografía no se repite en ningún otro valenciano, presentando una clara influencia neoclásica. Los apuntados ventanales góticos del XV, en la reforma decimonónica se transforman en balconcillos abalaustrados de férreo varillaje interno en su amasijo de yeso. Quicios, boceles, marcos y molduras de sobrepuestas se exornan con alegorías de barro cocido.

PARRA PIQUER, José Felipe (Valencia, 1824 - ?). Pintor de flores. De sobrio colorido y entonación

22 Diario *Las Provincias*, Valencia, 8 de abril de 1866, nº 68, p. 2.

23 A.A.S.C.V., «Libro de Acuerdos de Juntas Generales. Años 1856 a 1874». Manuscrito, Sign. 11. Junta de 6 de marzo de 1864.

24 Vide, X: «Biografía. El pintor Montesinos». Diario *Las Provincias*. Valencia, 28 de julio de 1877, pp. 1-2.

recuerda las escuelas flamenca y holandesa. Participa en las Exposiciones Nacionales de 1860, 1862 y 1864 con envío de bodegones y floreros. Autor de los lienzos perdidos de bodegones que adornaban los medios puntos de los arcos que surmontan las puertas del comedor del Palacio de Dos Aguas.

RAMEL Y CHATENAIT, Augusto (Grenoble, 1827 - Valencia, 1872). Asentado en Valencia desde 1850, sus obras rivalizan con las de Parra Piquer, siendo muy numerosos sus bodegones y floreros durante el siglo pasado en coleccionistas particulares, de gusto flamenco. A su pincel incumbe los lienzos que adornaban las paredes del comedor y las del salón pompeyano de la casa de los Dos Aguas.

XIMENEZ CROS, Ramón María (Valencia, 1829-1865). Arquitecto malogrado en plena juventud, catedrático de agrimensores y aparejadores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, ejecutor de varias obras civiles en la ciudad de Valencia, como la desaparecida casa de Verges (de estilo pompeyano) en la plaza de las Comedias, y la de la Sociedad de Crédito Valenciano en la plaza de la Congregación.

Unidad decorativa ante un estilo dado es el reto que va a asumir el arquitecto Ramón María Ximénez y Cros, autor e innovador del ambicioso plan de ornamentación de la fachada rococó del Palacio de Dos Aguas. Proyecto que en su momento, 1863, suscitó una aguda polémica antes de su aprobación, llegando a aseverarse en el extenso informe crítico negativo, emitido por Jorge Gisbert Berenguer, arquitecto inspector de distrito del Cuartel del Mar, qué significaba dicha ornamentación, manifestando que es impropia del siglo XIX y que si no es porque Ramón María Ximénez es amigo y compañero suyo, pensaría que dicho proyecto se halla concebido y ejecutado por algún bastardo italiano descendiente de los barrocos y berninis. Continúa argumentando que en dicha composición aparece una confusión mezquina de adorno y que la elevada fachada sólo puede albergar a las aves nocturnas, para concluir indicando que el proyecto le sea devuelto a su autor para su reconsideración²⁵. El Arquitecto mayor de la ciudad Carlos Spain y Pérez evacuó informe acerca de lo expuesto por Gisbert, razonando que la obra no debe juzgarse con sujeción a los principios grecorromanos, sino con absoluta independencia de ellos. Spain aconseja que la fachada se concluya bajo el mismo estilo que ya tenía, otorgándose la correspondiente licencia de la obra.

Ximénez, artífice, va a organizar la ornamentación de la fachada palaciega, retomando el tema de la rocalla para jambajes y dinteles, abalaustrando el balconaje e impostando los diferentes niveles, el último con amorcillos y crestería, y —como afirma José Luis Ros— transformando la imagen de las torres con cornucopias en las ventanas, estípites y frontón partido con personajes femeninos, pretendiendo seguir en su afrancesada interpretación el orden de la portada. El proyecto inicial será cambiado no en el estilo propuesto sino en las variaciones formales, por el decorador Nícoli²⁶. George Kubler analiza la misma como una división por paneles en una clara separación de pisos. «Los marcos de las ventanas, sin embargo, muestran un extremado grado de elaboración de motivos de rocalla resaltando con estucos contra la superficie pintada del muro; mientras ambicionan semejar mármol, más bien parecen sedas. Las sugerencias textiles de la ornamentación de la fachada, a modo de moaré, son muy vigorosas; desde los pisos superiores la decoración de estuco y pintura parece corresponder a lambrequines, adornada con festoneadas guirnalda»²⁷.

En el año de 1867 las obras de ornamentación de palacio habían concluido. Con dicho motivo, Dasí Lluesma, Marqués de Dos Aguas, organizó un suntuoso baile en la noche del 17 de mayo, estando representada tanto la aristocracia valenciana como madrileña, que había acudido para solemnizar la inauguración de tan magno evento. A tal efecto, y notorio es advertirlo, un avezado periodista —si así se quiere designar, dada la trayectoria y uso que se le asignará al edificio en el siglo subsiguiente— comentaba en la prensa valenciana, y a través del diario *Las Provincias*, lo que sigue:

«Perpetuo renombre merecen estos distinguidos mecenas de las artes patrias —los marqueses de Dos Aguas— que sólo al ingenio de los artistas valencianos encomendaron, no la renovación, sino la reconstrucción completa de su morada, que de hoy más será museo —y subrayamos esto por su trascendencia— que

25 A.H.M., P.U. (Archivo Histórico Municipal de Valencia, Sección Policía Urbana). Año 1863, Caja 97. Expediente de la «Reforma de la fachada de la casa solar del Excmo. Sr. Marqués de Dos Aguas, situada en la plaza de Villarrasa, n.º 2».

26 ROS ANDREU, José Luis: «Palacio del Marqués de Dos Aguas. Museo de Cerámica». *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, Tomo II, pp. 719-720.

27 KUBLER, George: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII». *Ars Hispaniae*. Madrid, 1957, Tomo XIV, p. 319.

garde a las generaciones futuras la prueba de que no ha degenerado en nuestro suelo esa noble concepción de lo bello, que es sin duda el más sobresaliente rasgo del carácter de sus hijos»²⁸.

Casa regnícola ésta de Dos Aguas, de una burguesía cuyo desmoronamiento será apremiante en el siglo venidero, sus últimos reposteros penderían en la Exposición Nacional celebrada en Valencia en 1910 junto a gran parte de los efectos y pertrechos que cobijaba la linajuda estirpe de tan augústea mansión. El blasón ya se había truncado.

El Palacio de Dos Aguas, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias desde 1954, acoge en su seno el legado de otro patricio al que le da nombre, González Martí. Palacio encantado en el ayer, al servicio de una aristocrática preponderancia, y perpetuado al presente. Un destino frente a otro destino, amalgamados.

No sin razón esgrimía el crítico Aguilera Cerni ha tres luengas décadas, cuando el noble palacio se destinó a preclaro museo: «Aquí todo está vivo, desde la epopeya narrada por Asenjo, hasta la tamizada voluptuosidad que Francés disimuló entre cendales de égloga. Todo sobrevive en su sitio y no precisamente en silencio, para el que sepa escuchar»²⁹.

28 UN PERIODISTA DE 1867: «Baile en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas». Diario *Las Provincias*, Valencia, domingo 19 de mayo de 1867, n.º 471, p. 1.

29 AGUILERA CERNI, V.: *op. cit.*, p. 4.

DONACIONES DE PLATERÍA EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

Natividad Esteban López

I. EE. CC.

En los desplazamientos realizados por la geografía provincial intentando hacer el estudio de su platería, nos hemos encontrado con numerosas obras que hacen alusión a su procedencia como fruto de donación o regalo, tanto en inscripciones de las propias piezas como en documentos parroquiales.

Las donaciones han llegado por diversos caminos, así las hay procedentes de la creación de capellanías; de cofradías relacionadas con determinadas advocaciones de la Virgen o de algún santo, como la de Nuestra Señora del Robusto de Aguilar de Anguita¹; pero sobre todo destacan aquellas realizadas por personas particulares, bien laicas o eclesiásticas, regaladas a las parroquias de los lugares que les vieron nacer o en los que ejercieron su ministerio; tal es el caso de un cáliz, copón y custodia que el obispo don Francisco Delgado y Venegas regaló a la catedral de Sigüenza².

En el presente trabajo vamos a estudiar una serie de piezas —cuatro cálices, una custodia y juego de vajajeras, salvilla y campanilla— regaladas, el primer cáliz por un laico que trabaja como platero en Madrid, y las restantes por eclesiásticos que ocuparon cargos fuera de la propia diócesis.

1. CÁLIZ

Material. Plata en su color.

Estado de conservación. Bueno.

Medidas. Altura 26,5 cm., diámetro de copa 7,5 cm. y de pie 13,5 cm.

Marcas. En el borde exterior del pie, en parte frustras por su situación en el mismo borde, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 9. y JHP/L...

Inscripción. DADIBA QUE HIZO LEON MAN¹ DE LA TORRE YJO DE LA PUEBLA DE BALLE AÑO DE 1791, en el borde exterior del pie.

Localización. Parroquia de Puebla de Valles.

Copa cilíndrica, ligeramente acampanada en el borde; subcopa separada de la copa por dos molduras y dividida en sectores mediante espejos rectangulares, entre ellos racimos de vid. Ástil formado por un cuerpo cóncavo y otro troncocónico, también de perfil cóncavo. El nudo consta de una moldura cilíndrica con adornos vegetales, otra convexa con vegetales diferentes y, entre ambas, un cuerpo troncocónico invertido, muy estilizado con adornos superpuestos de cruz y paño de la Verónica; cruz, cordero y libro; y cartela con INRI y guirnalda. Se continúa el ástil con dos cuerpos cilíndricos de perfil cóncavo separados por molduras con vegetales. Pie circular de borde recto, con una zona cóncava lisa, otra convexa con guirnalda y otra troncocó-

1 A.P.: *Libro de cuentas de Nstra Lra. del Bobusto. Aguilar de Anguita 1767-1851*. Cuentas de 1801-1803, fol. 31 v. y Cuentas de 1823-1825, fol. 56 v.

2 ESTEBAN LÓPEZ, N.: *La plata de la catedral y museo de Arte Antiguo de sigüenza* (tesis de licenciatura inédita) Madrid 1983, pp. 131-133 y 151-152, figs. CLVIII y CLXXXVII-CLXXXIX. Se estudian el cáliz y copón; la custodia desapareció en la guerra de la independencia frente a los franceses.



a

b



*Figura 1. a) Cáliz. Madrid. José Larreur; h. 1790.
b) Marcas de villa y corte de Madrid. Puebla de Valles.*

nica dividida en sectores trapezoidales mediante bandas verticales, en cada uno de los sectores símbolos de la pasión sobre nubes: túnica y dados; cestillo con clavos; cruz, caña y vergajo; y columna con látigos.

Presenta marcas de villa y corte de Madrid impresas por los respectivos marcadores que actuaban en 1790, ya que aunque la segunda cronológica no podemos leerla, teniendo en cuenta que la inscripción nos ofrece la de 1791, es seguro que corresponde a ella; en cuanto a la de artífice, también aparece partida y sólo leemos el nombre abreviado e inicial del apellido, pero resulta bastante acertado adjudicarla a José Larreur, de quien hemos visto varias veces marca en diferentes obras y coinciden, además de la abreviatura del nombre, los rasgos que se aprecian del apellido.

Estilísticamente es una pieza dentro de la línea neoclásica en la que trabajó su artífice, dominando la geometrización en sus formas y disponiendo los motivos decorativos de manera que no rompen el clasicismo de la pieza.

Por la inscripción sabemos que fue regalo de León Manuel de la Torre, platero del colegio de Madrid que había nacido en Puebla de Valles, en el año 1752, ya que en la relación de colegiales de 1808 figura con 56 años, casado, natural del citado municipio y residente en la plaza de Herradores 5³.

2. CUSTODIA

Material. Plata en su color.

Estado de conservación. Bueno.

³ A.C.C.M.: *Relación de colegiales de 1808*. Agradecemos a don José Manuel Cruz Valdovinos la deferencia que tuvo, en su momento, de permitirnos consultar los datos referentes a los plateros madrileños que él había recopilado durante su investigación en el Archivo del Colegio de San Eloy de Madrid.



a

b



Figura 2. a) Custodia. Córdoba. Manuel Aguilar y Guerrero; h. 1818.
b) Marcas. Casillas de Atienza.

Medidas. Altura 74,5 cm., del pie 9,3 cm., piñas 3,5 cm., lado del pie 20,3 cm., diámetro de viril 18 cm., con ráfagas 33,5 cm., y cruz de remate 8,5 cm. x 7,5 cm.

Marcas. En la peana león rampante, AGUI/LAR y VEGA/18. Inscripción. En un lado de la peana, en letra inglesa «Esta cust^o la dono a esta Ygla. para el mayor culto del Ssmo. Sacramento el Presb^o Don Pedro Ben^o Lafuente presb^o actualmente de la Sta Metropona Yg. Cathl de Grana en pequeño reconocimiento de haber sido Baut^o y natu. del lugar de Casillas de Atienza Obispado de Sigüenza Año de 1825».

Localización. Parroquia de Casillas de Atienza.

Viril circular moldurado con un cerco de nubes y ráfagas irregulares; de la nube central superior parte una cruz latina de remate con los brazos terminados en perillas y ráfagas en sus ángulos; en la inferior un querubín. El ástil formado por un cuerpo troncocónico adornado con nubes y cuatro querubines, una columna estriada con capitel corintio y con basa formada por un gran plinto con gallones, otro más pequeño y tres toros, entre ellos escocias más estrechas. Pie formado por un cuerpo prismático rectangular cuyas caras laterales están adornadas por una cenefa de espejos y perlas con rosetas en los ángulos y un hilo de contario a cada lado; en uno de ellos aparece la inscripción antes reseñada. Todo ello apoya en cuatro bellotas a manera de patas.

Presenta un completo sistema de marcaje integrado por la de localidad de Córdoba, impresa por el marcador Diego de Vega y Torres que actuaba en el cargo en 1818, como indica la cronológica que aparece junto a su nombre; la de artífice pensamos que corresponde a Manuel Aguilar y Guerrero, aunque puede tratarse de otro con este apellido, ya que se conoce otra marca de este artífice⁴.

Nos encontramos ante una obra usual en la platería española de la primera mitad del siglo XIX, si bien los centros apartados de Madrid ofrecen una serie de variantes y peculiaridades, como puede ser su gran tamaño; el tipo de ástil rompe con los esquemas cortesanos de la época, aunque sigue estando dentro de los cánones neoclásicos.

4 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, pp. 141 y 142.



*Figura 3. Cáliz. Madrid. José Robledo; h. 1819.
El Pozo de Guadalajara.*

Nuestra pieza fue donada en el año 1825, por un hijo del lugar llamado Pedro Benito Lafuente, sacerdote, que ejercía ministerio en la catedral de Granada.

3. CÁLIZ

Material. Plata en su color.

Estado de conservación. Bueno.

Medidas. Altura 25 cm., diámetro de copa 7,5 cm. y de pie 14 cm.

Marcas. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 19 y ..RO/BLEDO.

Inscripción. En el pie EXmo. E YLmo. S^R D. MAN.^L YSIDORO PERZ, OBPO. DE OAJACA/ A LA PARROQUIA DE SU NATURALEZA, CON EFECTO DE ORATORIO. 1840.

Localización. Parroquia de El Pozo de Guadalajara.

Copa cilíndrica ligeramente acampanada en el borde, un anillo de ajedrezado lo separa de la subcopa. Ástil de forma troncocónica de superficie cóncava con dos molduras, una de sogueado y otra de contario, en su arranque. Nudo campaniforme muy estilizado y colocado de forma invertida con un cuerpo cilíndrico en la parte superior adornado de ajedrezado y friso de roleos en el centro; se continúa el ástil con un cuerpo troncocónico entre dos molduras, la superior sogueada y la inferior con círculos enlazados y perla en el centro. Pie circular con un cuerpo troncocónico alto, por él se une al ástil, con un borde de contario en la parte baja, una zona lisa ligeramente cóncavo-convexa y borde recto con friso de círculos y perla y fina moldura inferior.

La obra fue realizada por el platero madrileño José Robledo, como nos indica la marca de artífice que presenta, quien debió realizarla hacia 1819, a juzgar por la cronológica que aparece bajo los escudos de villa y corte de Madrid, impresos por los respectivos marcadores que actuaban en el cargo en la citada fecha. En la Enciclopedia de la plata española nos sitúan al citado artífice trabajando entre 1821 y 1828⁵, según nuestra pieza podemos ampliar su actividad unos años más, al menos a 1818.

Estéticamente está dentro de la corriente neoclásica caracterizada por una línea muy geométrica como podemos observar en diferentes partes, así la copa tan cilíndrica, el cuerpo que inicia el nudo, la forma troncocónica de unión con el pie y la división del mismo. Incluso los motivos y zonas de localización de la ornamentación así nos lo manifiestan.

5 FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. Y RABASCO, J.: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid 1984, p. 278.



a

b



Figura 4. Cáliz. Barcelona. Francisco de Asís Carreras 1848-1854.

b) Marcas. Cantalojas.

4. CÁLIZ

Material. Plata en su color.

Estado de conservación. Bueno.

Medidas. Altura 24 cm., diámetro de copa 8,3 cm. y de pie 13,8 cm.

Marcas. En el borde exterior del pie +/BAR, F./C... y ORTEL/VPYNT.

Inscripción. D. DAM G. SAES ALA IGLA. DE CANT., en el borde del pie.

Localización. Parroquia de Cantalojas.

Copa muy acampanada en el borde y lisa; subcopa bulbosa adornada con palmetas incisas y separada de la copa mediante una moldura de perfil triangular. Ástil formado por una especie de jarrón con una moldura sogueada en la parte superior dos pequeños cuellos separados por moldura de contario. Nudo de jarrón estilizado adornado, en su parte superior, por una franja de palmetas ligeramente relevadas; se continua el ástil con un pequeño cuello enmarcado por molduras. Pie circular de borde recto con moldura de perfil cóncavo decorada con palmetas incisas en la parte baja, otra convexa terminada en troncocónica, con el mismo motivo de palmetas, en esta ocasión más estilizadas y largas.

Presenta marcas de la ciudad de Barcelona empleada durante el siglo XVIII y XIX hasta 1860 aproximadamente. La de artífice pensamos corresponde a Francisco de Asís Carreras, quien vivió entre los años 1797 y 1862⁶, y debió realizarla en el período de tiempo transcurrido desde 1848 a 1854, que es cuando debió encargarlo el donante. La otra marca corresponde al marcador y probablemente se trate de Agustín Ortells, de quien no sabemos nada más que trabaja en el siglo XIX⁷.

6 *Ibidem*, p. 257.

7 *Ibidem*, p. 260.



a

b

Figura 5. Cáliz. ¿Aragonés? h. 1864.

a. Detalle subcopa, ástil y nudo.

b. Detalle del pie. Palazuelos.

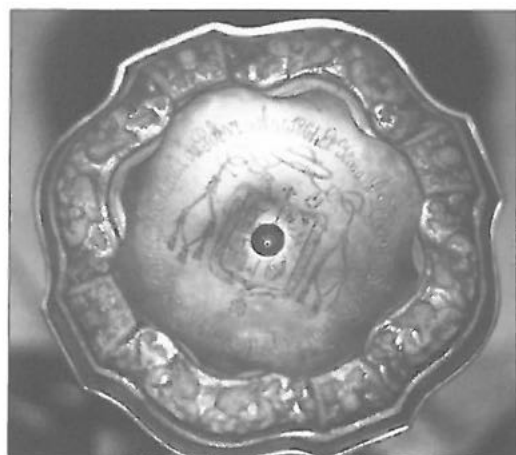


Figura 6. Inscripción y heráldica del cáliz n.º 5.

Estilísticamente es una pieza que en su estructura puede hablarnos ya de romanticismo, aunque la ornamentación es todavía neoclásica.

El que encontremos una obra barcelonesa en esta parroquia no es muy extraño si tenemos en cuenta que el donante es don Damián Gordo Sáez, natural de este lugar y que fue obispo de Tortosa (Tarragona) entre los años 1848 y 1854, tiempo en el que pensamos encargó el cáliz⁸.

⁸ MINGUELLA Y ARNEDO, T.: *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos*. Madrid 1913, III, p. 481.

5. CÁLIZ

Material. Plata sobredorada.

Estado de conservación. Bueno.

Medidas. Altura 29 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 16 cm.

Heráldica. Escudo episcopal, en el interior del pie.

Inscripción. El Ylmo Sr D. Basilio Gil Bueno Obispo de Huesca a su parroquia natal de Palazuelos 1864, en el interior del pie rodeando el escudo.

Localización. Parroquia de Palazuelos.

Copa levemente acampanada y subcopa gallonada con un borde que semejan ráfagas irregulares y una moldura de nubes con querubines, otra gallonada la une al ástil; éste está formado por un jarrito con una sucesión de molduras en la parte superior y adornos de acantos, muy planos, en el cuerpo. Nudo formado por un grueso baquetón con acantos y gallones dispuestos si métricamente, ya que una moldura lo divide en dos por su centro, y un cuerpo acampanado invertido con cuatro pilastras adosadas y, entre ellas, hojas incisas; culmina el ástil con un baquetón similar al citado, pero de menor tamaño. El pie se compone de dos cuerpos bien diferenciados; el superior formado por un baquetón muy grueso, de gran diámetro, adornado con un friso de gallones con querubines; el inferior mixtilíneo de mayor diámetro y borde moldurado, tiene una zona convexa adornada con querubines y espejos ovales entre vegetales, y otra cóncava adornada, únicamente, con bandas verticales.

Obra sin marcas, lo que dificulta su clasificación exacta; no tenemos más dato que la fecha de 1864 de la inscripción lo que ya nos indica que está realizada hacia esa época; pensamos puede ser originaria de Zaragoza o quizás Huesca, aunque no conocemos datos de la plata oscense en esa época, por ello pensamos que, probablemente, fuera encargada por el donante a algún platero de la ciudad del Ebro.

Estructuralmente algunos elementos, como el nudo y forma mixtilínea del pie, recuerdan las obras del siglo XVIII, y la copa y ástil, en su inicio, a obras de siglos anteriores. La ornamentación de acantos, gallones y disposición simétrica de la misma nos lo sitúan dentro del estilo neoclásico, si bien se observan en él elementos ya románticos, como la forma del pie con ese estrangulamiento que lo divide en dos cuerpos e incluso los querubines que lo decoran.

Fue donado a la parroquia de Palazuelos por don Basilio Gil y Bueno, natural del lugar, siendo obispo de Huesca, en el año 1864⁹.



Figura 7. Juego de vinajeras, salvilla y campanilla. Madrid; 1879-1885. Tortonda.

9 *Ibidem*, p. 494. Fue obispo de Huesca desde 1861 a 1870.

6. SALVILIA, VINAJERAS Y CAMPANILLA

Material. Plata en su color y cristal.

Estado de conservación. Deteriorado, una de las vinajeras está rota.

Medidas. Salvilla: altura 2 cm., longitud 23,5 cm. y ancho 13,1 cm. Campanilla: altura 10 cm., y diámetro de faldón 4,5 cm. Vinajeras: altura 16,5 cm., diámetro de boca 5,5 cm. y de pie 5 cm.

Heráldica. Escudo real, en el mango de la campana.

Inscripción. Regalo de Don Julián Bermejo Confesor de Alfonso XII y M^o Cristina. Natural de Tortonda. Localización. Parroquia de Tortonda.

Las jarritas son de cristal decorado con vegetales y tapa casi circular, unida mediante charnela al asa, decorada con una cenefa de ces y flores con perilla de remate; el pie es circular troncocónico con una moldura junto al borde. Asa en forma de bastón con vegetales unida al vaso mediante dos anillas, una en el cuello, decorada con un friso de perlas, y otra en el cuerpo, adornada con vegetales. La campanilla tiene el cuerpo liso, casi recto. Vástago abalaustrado rematado en pequeña bola. Salvilla de orilla moldurada con un hilo de perlas y fondo rehundido y liso.

Carecen de marcas, pero por la inscripción que muestran sabemos que fueron donadas durante el reinado de Alfonso XII y M.^a Cristina, a quienes pertenece el escudo del vástago, entre 1879 y 1885; probablemente fueron realizadas en Madrid, aunque no conocemos otras obras de este tipo con marcas, pero seguramente se realizaran en la Real Fábrica de Platería.

Resultan unas piezas poco usuales en la época, pero no por ello carentes de importancia; estilísticamente hay algún motivo ornamental que nos recuerda el neoclasicismo, como los contrarios, pero en conjunto están bastante alejada de esta línea.

LAS OCULTAS IDEAS DE CLIENTES, PATRONOS Y ARQUITECTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA SANTA CAPILLA DEL PILAR DE ZARAGOZA

Documentos, dibujos y borradores de Ventura Rodríguez¹

Juan Francisco Esteban Lorente

Universidad de Zaragoza

LAS OCULTAS IDEAS DE TODOS ELLOS

El presente estudio ha sido publicado en 1989, más extensamente y con el apéndice documental que aquí se cita, en la revista de nuestro Departamento de Historia del Arte de Zaragoza, con el título «Ventura Rodríguez al servicio de una idea. La Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza», en *ARTIGRAMA* n.º 4 (1987), pp. 157-205; lo completan otros dos trabajos nuestros publicados, el primero «La sección aurea en unos planos de Ventura Rodríguez (1750)», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez 1987, pp. 270-278, y el otro titulado «Enigma numérico de la capilla angélica de la Virgen del Pilar», en *Lecturas de Historia del Arte*, Inst. Ephialte, n.º 2 (1990), pp. 430-434.

Queremos analizar una serie de cuestiones referentes a las ideas del encargo de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza así como la respuesta del arquitecto ante las requisitorias y problemas ideológicos, el núcleo de nuestra exposición son unos documentos conservados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con la signatura 2-33/1. Parte de esta documentación ya fue dada a conocer por Teodoro Ríos y Fernando Chueca Goitia².

Para una información de las etapas constructivas del templo del Pilar de Zaragoza ver los estudios de T. Ríos y A. Anson y B. Boloqui³.

La obra del pilar desde la juventud de Carlos II está especialmente protegida por el interés real, a ello se deben las sucesivas intervenciones de los maestros de la corte, pero el eje de todo el templo era desde el principio una devoción, la Virgen del Pilar y su capilla y es el pueblo (naturalmente dirigido por los canónigos) quien más contribuye a la fábrica y quien alimenta y conserva las tradiciones ideológicas; así se establece una transmisión ideológica entre patronos, clientes y arquitecto, enviado por el patrón para con su sabiduría dar cumplimiento a las pretensiones de los clientes⁴.

Se va a construir un templo mariano en el que era privativo hacer patente la tradición y, según ella, la primera capilla que Santiago construyó para la Virgen y su Pilar era de *proporción doble*. Santiago estaba

1 Queremos agradecer la amabilidad con la que siempre hemos sido tratado por los académicos y el personal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Un especial recuerdo a la eficacia de Esperanza Navarrete.

2 RÍOS, Teodoro: «Algunos datos para la historia de las obras del actual santo templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar», en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 11, (Zaragoza, 1925), pp. 1-79.

CHUECA GOITIA, Fernando: «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», en *Archivo Español de Arte*, 52, (1942), 185-210; en la nota 4 ya da noticia de algunos de los documentos que trabajamos: las cartas cruzadas entre D. José de Carvajal y Ventura Rodríguez. Estos documentos estaban entonces en el Armario 2, Legajo 33.

3 RÍOS, Teodoro: op. cit.

ANSON, A. y BOLOQUI, B.: «Catedral basílica de Ntra. Sra. del Pilar», en *Las Catedrales de Aragón*, CAZAR, Zaragoza, 1987.

4 Carta de José Diego a Pablo Diego, Madrid 12, septiembre, 1750: «es fábrica que la costean los fieles, no la costea la Iglesia ni los canónigos: ...es cosa de su Real Patronato...».

acompañado por 7 convertidos (que es un número simbólico). Teológicamente la Virgen tiene una función suprema, la de *engendrar humanamente* al Hijo de Dios que ya existía pues había sido *engendrado por sí mismo*. Además, el templo es imagen de Ella misma⁵.

Cuando Felipe Sánchez, en 1678, delineó la planta del nuevo templo que luego, rectificándola, hizo suya el arquitecto real Francisco Herrera, estos presupuestos del pueblo, dirigido por los canónigos, tuvieron que considerarse. Así se delineó un templo rectangular en proporción doble, y con su interior dividido en dos espacios-función, éstos se ejecutaron en 7 tramos, no sólo, pensamos, en recuerdo de los 7 convertidos (el primer conjunto de fieles que adora a la Virgen que además simboliza la totalidad física de la humanidad sometida a los planetas), sino como simbolismo numérico de la propia Virgen⁶.

Los tramos del espacio interno se armonizan en planta y alzado de acuerdo cuadrado, al rectángulo $\sqrt{2}$ y a la razón ϕ (número áureo o divina proporción)⁷, podían haberse escogido otros sistemas. Pensamos que estos sistemas son totalmente intencionados, pues la razón $\sqrt{2}$ es la única capaz de engendrarse a sí misma, como Dios, y la razón ϕ es la del crecimiento humano y de la naturaleza, procede del cuadrado y engendra la perfección, es un número distinto a la unidad con quien colabora. Si Lucca Paccioli en 1499 discurrió para encontrarle similitudes divinas⁸, fácil sería en este momento utilizarla con sentido simbólico de Dios-Hombre, engendrado y presentado por la Virgen del Pilar.

Cuando Ventura Rodríguez llegó a Zaragoza el 15 de septiembre de 1750 ya vino avisado de todas estas pretensiones, las asimiló y las ejecutó, utilizó en su nueva construcción el rectángulo doble, el cuadrado óptico, la $\sqrt{2}$ y la razón ϕ . Geométricamente se usaba un lenguaje simbólico-parlante. Formalmente había que usar otro también, así usó el orden corintio, en la antigüedad propio de las diosas como Vesta, que es la principal de ellas, por ello, entre los cristianos, para la Virgen María, pero lo apoyó en pedestales toscanos, porque indican la más remota antigüedad y firmeza (Serlio, Libro IV, siguiendo a Vitruvio), y así ejemplificaba la conservación de la tradición, por medio de guardar dentro de la obra el primitivo muro, tosco de abodas muy duras, que con sus manos edificara Santiago⁹. Para estas medidas buscó soluciones no sólo a la práctica sino justificaciones geométricas para sus ideas, por ello vemos ese eptágono compuesto por dos medios polígonos, hexágono y octógono¹⁰. Los números y su geometrización en polígonos parecen tener especial trascendencia: El medio hexágono nos alude al 3; la partición que Ventura Rodríguez realiza de los tres lados en tres partes nos muestra el 9; la planta del recinto de la Virgen, concebida en proporción doble habla del cuadrado, 1, 2 y 4; igualmente hablan del cuadrado-1 la $\sqrt{2}$; del pentágono-5 habla la razón ϕ ; del hexágono-6; eptágono-7; octógono-8; círculo y red del decágono-10; en conjunto tenemos pues la década. No son estas elucubraciones gratuitas, porque el propio arquitecto las plasmó en dibujos, rasguños, planos y justificaciones escritas.

Éstas eran las ocultas ideas de nuestros personajes: hacer un templo que fuera una caja de resonancia de distintos postulados religiosos, acuñados por la fe, la tradición, el culto, el lenguaje simbólico y la funcionalidad.

Este espacio construido con el rigor de estos lenguajes habla por sí sólo y por ello se hace operativamente más eficaz; al menos esto debieron de pensar, o no se hubieran tomado tantas molestias.

5 BUENAVENTURA, San: *De Purificatione B. V. Mariae*, Sermo IV.

6 El 7 además de ser el número profético del Apocalipsis, y del de la totalidad en San Agustín, fue desde Pitágoras el de la virgen. Desde la Edad Media se contrastan iglesias dedicadas a la Virgen, realizadas con este sistema 7/3, es, como luego veremos, el número de la Sabiduría, del Espíritu Santo, etc... ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: «Unas cuestiones simbólicas del románico Aragonés», en *Homenaje a D. Antonio Ubieta Arteta, en su jubilación del profesorado*, Fac. F. y L., Univ. Zaragoza, 1988.

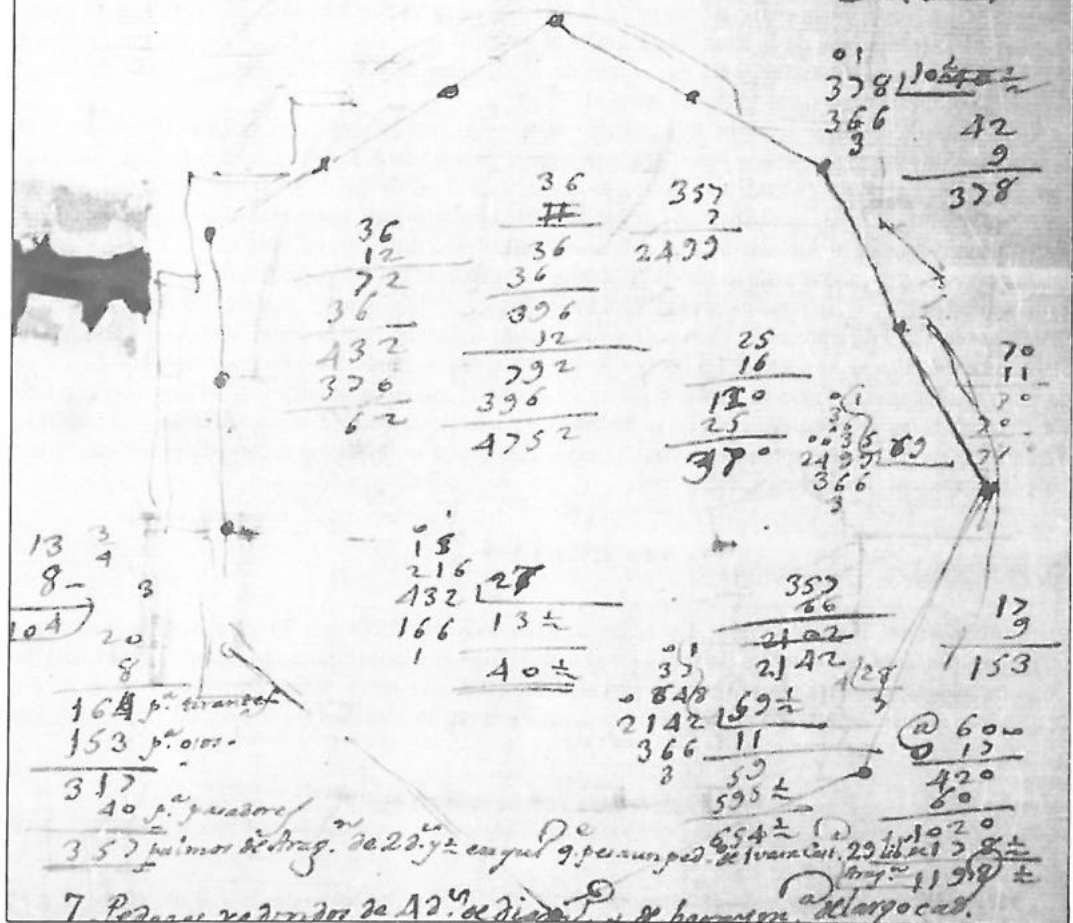
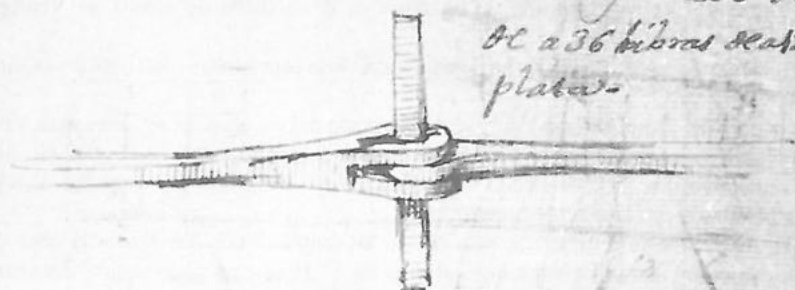
7 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: «La sección áurea en los planos de Ventura Rodríguez (1750)», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*.

8 PACIOLI, Luca: *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946.

9 Doc. 1. En la carta anteriormente citada: «*Dijete que de la primitiva fábrica del Apóstol sólo encontraría un pedazo de muro que hace espaldas a Na. Sa., de material de adobes, pero sobrenatural, muy fuerte: que esta primitiva y milagrosa fábrica había sido en figura dupla...*».

10 Dibujo 1v.

Se ha apurado la @ de hierro
de a 36 libras de azoche. a 117 de
plata.



Dibujo n.º 1.

UN ERROR TRANSMITIDO

Abrimos unas líneas para explicar la transmisión de un error, el de la fecha de venida de Ventura Rodríguez a Zaragoza, en 1750.

La transmisión de unas malas lecturas documentales ha llevado a atrevidas expresiones con cierto descrédito para el arquitecto y su obra.

En 1788, al publicarse la obra del abate Antonio Ponz, se da la noticia del encargo del rey Fernando VI a Ventura Rodríguez para ocuparse en las trazas y obra de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, se añade que éste vino a Zaragoza en septiembre de 1753, volviendo a Madrid, trabajó los diseños, los aprobó el rey, continúa el comentario comparándola con la obra de Loretto¹¹.

En 1829 J. A. Ceán Bermúdez vuelve a tomar las palabras en las ampliaciones que hizo a la obra de Llaguno, quien tras afirmar que el rey nombró a Ventura Rodríguez en 1750, éste no pudo venir a Zaragoza hasta 1753, donde levantó los planos y vuelto a Madrid trazó lo que se había de construir de nuevo y lo que se debía renovar¹².

Teodoro Ríos, que consultó tranquilamente los archivos catedralicios zaragozanos, dio a conocer en 1924 una rica documentación cuyos aciertos y errores seguirán hasta hoy el resto de los estudiosos. Una mala lectura le llevó a afirmar que Ventura Rodríguez vino a Zaragoza el 15 de diciembre de 1750 (en lugar de septiembre)¹³.

Este desliz provocó una continua cadena de seguidores, quizá el más llamativo sea T. F. Reese¹⁴ quien, fiándose de la publicación de T. Ríos y siguiéndola al pie de la letra, llegó a afirmar que nuestro arquitecto firmó los planos en Madrid a 20 de noviembre de 1750, antes de visitar Zaragoza, viniendo después a comprobar el lugar, llegando el 15 de diciembre de 1750.

Recientemente el error se sigue manteniendo aunque la duda ha llevado a paliarlo. A. Anson y B. Boloqui¹⁵ en dos sucesivas publicaciones siguen primero la opinión de T. F. Reese, acusan la duda, e intentan corregir los incongruentes asertos que dio lugar el desliz de T. Ríos. En 1987 ya se afirma que Ventura Rodríguez estaba en Zaragoza el 20 de noviembre de 1750, tomando como testimonio la fecha y rúbrica de los planos conservados en el Archivo del Pilar, ejecutando otros posteriormente en Madrid.

Pues bien corrigiendo la mala lectura de T. Ríos y considerando estos documentos de la Academia de San Fernando podemos concluir que nombrado Ventura Rodríguez por el rey para «plantear» la Santa capilla del Pilar antes del día 7 de septiembre; el arquitecto fue visitado el domingo por la noche, día 6, por el jesuita José Diego quien le puso al corriente de las obras y proyectos; al día siguiente, a medio día, emprendió el camino de Madrid a Zaragoza, donde ya estaba el día 15; el día 21 el arquitecto jesuita, Pablo Diego, hermano del anterior, tras haber recibido una carta de su hermano, enviada desde Madrid el día 12, al no poder visitar a Ventura Rodríguez, pues emprendía un viaje, le envió una misiva incluyéndole la carta de su hermano y una serie de proyectos, (Documentos, 1, 2 y 3).

EL PEDESTAL

Los que hemos llamado dibujos 4 y 5, los consideramos ejecutados por Ventura Rodríguez en algún tiempo de los tres primeros meses del año 1755. Lo deducimos por lo siguiente: El 20 de noviembre de 1750 firma los planos, conservando un juego el Archivo del Pilar, que luego serán sometidos al juicio de dos académicos, y que Ventura Rodríguez se niega a rectificar en los términos recomendados por ellos¹⁶. Los

11 PONZ, Antonio: *Viaje de España. Madrid*, viuda de Ibarra, 1788, (ed. facsímil), tomo XV, carta I, 12 (pp. 6-7).

12 LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos de España desde su restauración* (ed. Turner, Madrid 1977), tomo IV, cap. XIV, (p. 237).

13 RÍOS, Teodoro: op. cit., pp. 21-27.

14 REESE, Thomas Ford: *The architecture of Ventura Rodriguez*, Garland P., New York and London, 1976, II, nota 66, vol. 2.º, p. 78.

15 AA. VV.: *Guía histórico artística de Zaragoza. Ayuntamiento de Zaragoza*, 1982, pp. 265-278; ídem: *Las Catedrales de Aragón*, CAZAR, Zaragoza, 1987, pp. 274-276.

16 Documentos 5 y 6. Fueron publicados parcialmente por T. RÍOS y F. CHUECA, op. cit.

planos fueron luego aprobados por el Rey, quien aprobó así mismo el 6 de enero de 1754, la maqueta en madera del tabernáculo que se iba a hacer como Santa Capilla, para la Virgen del Pilar. El 7 de noviembre de 1754 vino a Zaragoza el arquitecto para dirigir el comienzo de las obras, poniéndose la primera piedra el 3 de diciembre. El primero de abril se contrata con Juan Benito Pirliet toda la obra de mármoles y piedras.

A la vista de los datos consideramos que entre diciembre de 1754 y abril de 1755 fue cuando Ventura Rodríguez hubo de diseñar los nuevos pedestales para las columnas, información que le era necesaria a Pirliet para poder contratar.

Hemos de llamar la atención en que entre el proyecto, aprobado por dos veces por el monarca, y la ejecución hubo una variante que es la registrada en estos dibujos. Tras las críticas, totalmente rechazadas por Ventura Rodríguez, pasó un tiempo de reflexión lo que llevó a hacer algún caso a las críticas y así nos encontramos que el pedestal que ahora diseña para las columnas y todo el cuerpo de la Santa Capilla, aunque es de las mismas dimensiones que el anterior, tiene una pieza más, el contrazócalo, que equivale, aproximadamente, a medio pie. Este contrazócalo recibe las columnas del medallón central que iban, en origen, a apoyarse sobre el altar, así se soluciona uno de los reparos puestos por los académicos. (No parece que en altura se tomaran soluciones para elevar todo los 5 pies recomendados [1,40 m.] por los académicos, ya que no alteró la medida del pedestal, cuyas longitudes forman, para nuestro arquitecto, un todo único con el conjunto).

La única diferencia entre el pedestal dibujado en principio y ejecutado en la maqueta y el realizado es la inclusión entre el pedestal y la basa de la columna de una pieza nueva lo que llama contrazócalo, esta pieza y todas las medidas son las que aparecen en los dibujos, que comparadas con las realizadas y con las dibujadas en los planos dan una rigurosa exactitud, la única diferencia entre los planos por un lado y los dibujos y realización es la ya mencionada pieza del contrazócalo cuya dimensión se resta del dado del pedestal.

Los dibujos aludidos, n.º 4 y 5 presentan el pedestal. El primero es un apunte con medidas al que se le superpusieron tres siluetas de hombre, el segundo es un dibujo más pulido pero contiene las mismas medidas que el anterior, éste lleva la inscripción: *terminación del pedestal o basamento en Zaragoza*.

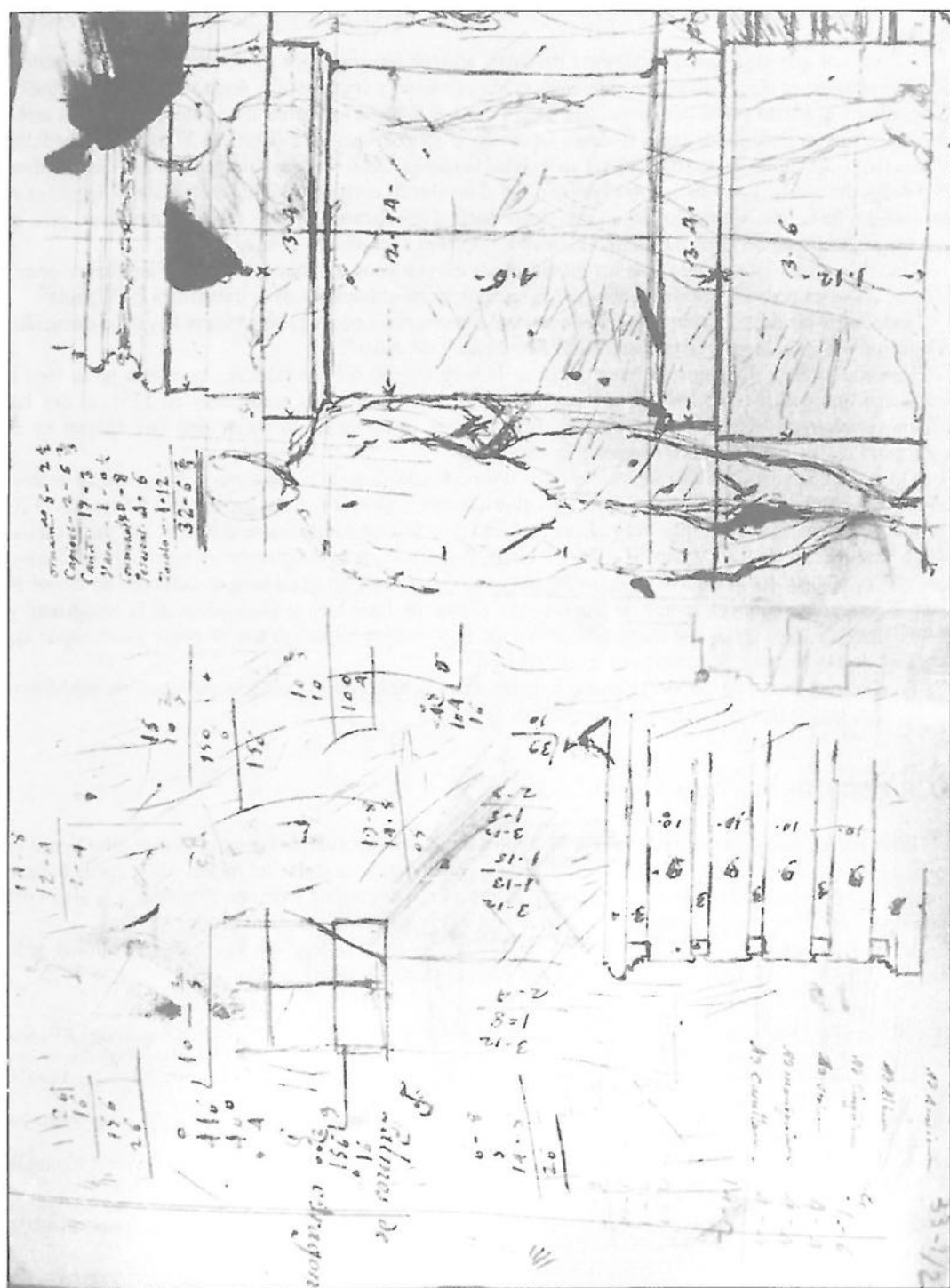
MEDIDAS Y PROPORCIONES

Abordamos en primer lugar este punto porque el orden de columnas previsto y ejecutado en la Santa Capilla es corintio, pero el pedestal que se diseñó en primer lugar y el que se ejecutó, es un pedestal toscano. En los dibujos que presentamos el pedestal está limitado por la parte inferior y superior por el zócalo y el contrazócalo, cada una de las tres partes iba a ser realizada en una piedra diferente (zócalo en piedra de Ricla, pedestal en piedra de La Puebla de Albornón y contrazócalo de Tabuenca, [dibujo 2v.]) pero sólo se utilizaron dos tipos de piedra, uno oscuro para el zócalo, piedra de Ricla, y otro claro para el resto.

Las medidas dadas en ambos dibujos son las mismas, están expresadas en pies y dedos castellanos, a razón de 16 dedos el pie, sin duda en las instrucciones se incluyó la conversión a palmos y dedos o pulgadas aragonesas, pues en los planos se había representado las dos escalas, castellana y aragonesa. La diferencia en la conversión de pies castellanos a palmos aragoneses da siempre un margen de error de unos 5mm., (277 pies castellanos = 400 palmos aragoneses; 8 dedos castellanos son aproximadamente 8 1/2 dedos aragoneses). El conocimiento de este pequeño margen de error debió de ser, sin duda, lo que llevó a nuestro arquitecto a precisar sus medidas en 1/2 y en 1/3 de dedo, con lo que conseguía una aproximación de 5 mm.¹⁷

Estudiando las medidas dadas y comparándolas con el sistema que establece Vignola encontramos que Ventura Rodríguez siguió el modelo de Vignola propuesto para el orden corintio, en columna y sus partes y

17 Dibujos 4 y 5. Las medidas se dan en pies y dedos castellanos, son las siguientes, alto y ancho: Zócalo 1,12 y 3,6; Dado del pedestal 4,6 y 2,14; Base del pedestal 0,8 1/2 y 3,4; Cimacio del pedestal 0,7 y 3,4; Contrazócalo 0,8 y 2,14; Basa de la columna 1,0 1/2 y 2,13; Caña (fuste) 17,3 y 2,1; Capitel 2,6 2/3; Ornamento (entablamento) 5,2 1/2. De precisiones de 4, 3, 1 3/4, 1 1/2, 1/2, dedos, etc. En cuanto al sistema de proporciones utilizado, tomando las medidas de altura y anchura del zócalo, pedestal y contrazócalo, podemos establecer las siguientes razones: 1.ª la totalidad = 106/54 dedos, dupla; 2.ª el pedestal más contrazócalo = 78/52, sexquialtera; 3.ª pedestal = 70/46, sexquialtera; 4.ª el dado del pedestal = 54,5/46. De estas razones sólo las dos últimas son las contempladas en los tratados de arquitectura, dado que la pieza llamada contrazócalo es totalmente extraña.



Dibujos n.º 6.

entablamiento, y en cuanto al pedestal utilizó las indicaciones del pedestal toscano, si bien hizo unas pequeñas variantes¹⁸.

El pedestal que organiza es totalmente irregular; aparece integrado por tres elementos fundamentales, zócalo que luego es absorbido por las diferentes gradas, pedestal y contrazócalo; éste es el elemento extraño. Descontando el zócalo que se usa para nivelar el exterior y el interior, los elementos a considerar son los otros dos. Organiza un pedestal de perfil toscano, siguiendo el modelo que para él hiciera Vignola; las medidas siguen fielmente las del mismo tratadista, y en realidad lo que ha hecho Ventura Rodríguez es sustraer un filete de 8 dedos del dado del pedestal y sobremontarlo con el nombre de contrazócalo. Así mismo alteró ligeramente las medidas de la basa y cimacio, dando más importancia a los elementos rectos sobre las molduras, pero el sistema proporcional del conjunto es rigurosamente el mismo, (ver dibujos comparativos).

Haciendo abstracción de esta gran irregularidad, nos encontramos con otra: la de montar un estricto orden corintio sobre un pedestal toscano, ambos temas sacados escrupulosamente de la tratadística de Vignola¹⁹.

Todas estas medidas se pasaron escrupulosamente a la práctica y pueden comprobarse hoy en la ejecución, a razón de 836 mm. la vara castellana, dividida en 3 pies y 48 dedos²⁰.

Queremos volver a destacar la importancia de la irregularidad del contrazócalo, pues esta pieza vino a solucionar uno de los reproches que a Ventura Rodríguez le hicieron los académicos en 1751, el que las columnas del frontis apoyaran directamente sobre el altar, ahora ya no lo hacen sino que apoyan en el contrazócalo, elevando imperceptiblemente la estructura.

Queda una pregunta que hacerse: ¿por qué los señores académicos no le criticaron la irregularidad de usar un orden corintio con un pedestal toscano?²¹ cuestión que está clara en los planos presentados y firmados el 20 de noviembre de 1750. La aceptación y reconocimiento de esta irregularidad tiene que tener una justificación tal que en su tiempo fuera considerada como necesaria. Pensamos que es la siguiente: en las recomendaciones, que conocemos por los documentos, se insiste en conservar parte de un muro antiguo así como no mover el antiguo pilar, todo obra del tiempo de Santiago por el año 40. Pues bien la plasmación de la antigüedad y primitivismo de estos restos que ahora quedan ocultos en la antigua estructura sólo se podía hacer, según las reglas de la arquitectura, por medio del orden toscano²².

La construcción de un pedestal toscano bajo un orden corintio no es más que una cuestión simbólico-explicativa, que se hizo necesaria en el lenguaje de la época.

EL HOMBRE DE VENTURA RODRÍGUEZ

En el primer dibujo del pedestal (dibujo 6), junto a él, colocó tres siluetas humanas, dos de ellas tienen el mismo canon y son iguales en postura, la primera apoya en el suelo a la altura del zócalo y la segunda lo hace sobre el zócalo, como si fueran dos hombres colocados uno en el exterior y otro en el interior a la altura del altar. Estos hombres miden escasamente lo que el total del pedestal = 6 pies y 10 dedos [1,85 m.].

El tercer hombre aún es de mayor estatura, apoyándose en el suelo llega con su cabeza casi al final de la basa [c. 2,10 m.]. Esta figura no es un ensayo desechado, aunque lo pueda parecer.

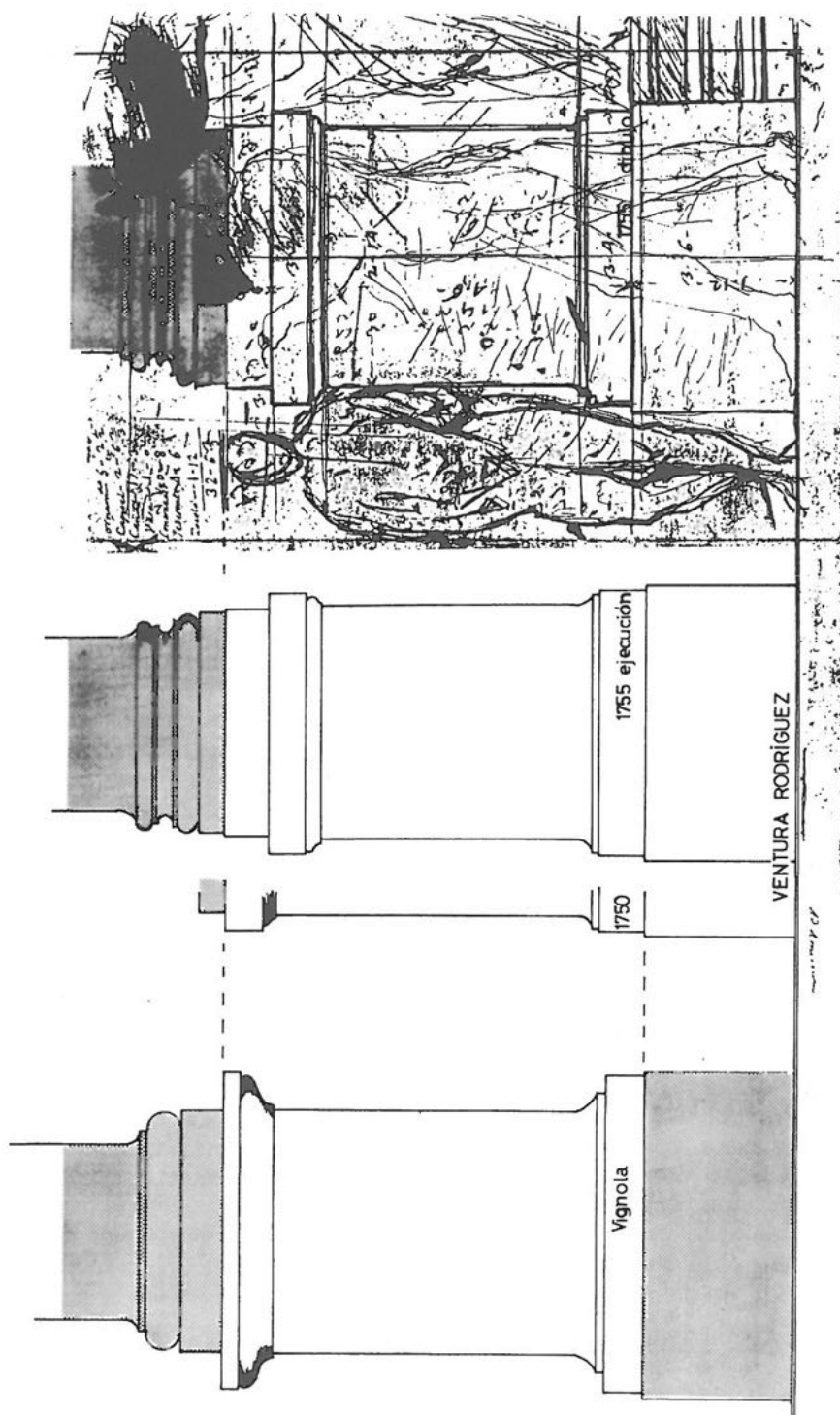
18 Para comprobar este sistema de proporciones utilizado es suficiente con que tomemos un ilustrativo manual de años posteriores, *Il Vignola illustrato, proposto da Giambattista Spampini, e Carlo Antonini studenti d'architettura...* Roma, 1770, Marco Pagliarini; en este manual encontramos comparados, en texto y en gráfico, los diversos órdenes y sus partes, según fueron teorizados por Vitruvio, Palladio, Serlio, Scamozzi, y Vignola.

19 Tómense las medidas de la nota 17, transformense en dedos y dividir las por el diámetro de la columna = 33 dedos, encontraremos los mismos cocientes que establece Vignola.

20 Medidas actuales: Pedestal alto total: 1,87 m.; zócalo 0,50 m. x 0,95 m.; pedestal, base 0,15 x 0,915 m.; dado 0,91 x 0,805 m.; cimacio 0,17 x 0,91 m.; contrazócalo 0,14 x 0,805 m.; pedestal + contrazócalo, alto 1,37 m.; diámetro de columna c. 0,574 m.

21 Nos estamos refiriendo a los Doc. 5 y 6, carta que le dirige D. José de Carvajal y Lancaster con los reparos que a los planos hicieron unos académicos, firmada el 17 de marzo de 1751, y la contestación por el arquitecto. Parcialmente fueron publicadas por CHUECA y RÍOS, y utilizadas por nosotros en «La sección áurea en los planos de Ventura Rodríguez (c. 1750)», ya citado.

22 Serlio (L. 4) modernizando a Vitruvio se extiende ampliamente en la aplicación del orden toscano o rústico, que conviene a las cosas fuertes, fortalezas etc. lugares para guardar tesoros...; Vignola y Arfe siguiéndole en el comentario hablan de ser el toscano el menos usado y carente de adorno, pues los Toscanos, sus inventores, sólo miraron por la eficacia y fortaleza. Palladio (L. 1, cap. XIII) dice de él, siguiendo a Vitruvio, que tiene en sí parte de aquella primitiva antigüedad.



Dibujos comparativos.

Estos hombres ideales cumplen varias funciones: por un lado puede verse un motivo claro: humanizar la arquitectura, realizada a escala humana; el soporte de esta arquitectura, pedestal, adquiere las dimensiones de un hombre ideal, el cual se repetirá orgánicamente en las tres dimensiones (cinco veces en la altura del primer cuerpo, 15 en la altura total, etc.), sin olvidar que el hombre ideal está hecho en razón ϕ , como lo está hecha esta arquitectura. Además este primer hombre ideal de 1,85 m. es el que facilita la estatura para las figuras de ángeles que flanquean la cúpula y para San Miguel del remate, en los planos del proyecto.

El segundo hombre de 2,10 m. facilitó la estatura para los santos que coronan el primer cuerpo, siempre según la escala de los planos originales.

Quizá pueda verse en estos dos hombres una alusión a los dos sistemas proporcionales, que sabemos utilizó para armonizar toda la estructura: ϕ y $\sqrt{2}$. Además nos parece muy verosímil que en estos hombres se encuentre una consideración simbólica: el gigante dio su estatura a aquellos 8 santos, gigantes en la fe y devoción mariana. El hombre ideal presta su porte a los «16 ángeles mancebos».

INTERCONEXIÓN DE ESPACIOS. BALDAQUINO Y TABERNÁCULOS

El 20 de noviembre de 1750 rubrica Ventura Rodríguez los planos generales de la Santa Capilla. En el de la planta general aparece ya un proyecto de nueva disposición del presbiterio de la nave principal. Hasta entonces su frontis estaba ocupado, como hoy, por el retablo mayor antiguo, el de Forment. Ventura Rodríguez propone trasladar el retablo mayor al actual coreto, el muro este de todo el templo, y hacer un baldaquino sobre gradas para cubrir el altar mayor, a imitación romana.

En los documentos que aportamos pueden verse el alcance de estas ideas, que no se llevaron a efecto. (Doc. n.º 4, Dibujo n.º 2r.).

El doc. 4 es un borrador de la leyenda que iba a acompañar a la planta general y que acompañó, aunque ligeramente retocada. Destaquemos la parte que nos interesa:

5. Altar mayor de en frente del coro, que sólo se ha de componer de la mesa y tabernáculo muy ligero y transparente, como va figurado, para que desde la nave del medio se vea el sagrario de la Santa Capilla, y el retablo que hoy hay, que es gótico y hace como una pared que cierra el espacio que hay entre un pilastrón y otro, por cuya razón impide que se pueda ver la dicha Sta. Capilla, se debe mudar colocándole en el testero de la nave principal en la pared de Oriente.

El dibujo n.º 2r. presenta unos rasguños de planta y alzado del interior del templo en su mitad oriental.

En los planos definitivos sólo marcó cuatro basamentos del baldaquino o «tabernáculo» de altar mayor, suprimiendo el cierre del antiguo retablo, de modo que el tramo intermedio entre el presbiterio y la Santa Capilla (tabernáculo o sagrario de la Santa capilla, según los textos) quedaba sin tocar.

Pero gracias a estos dibujos sabemos que la idea del arquitecto V. Rodríguez iba mucho más lejos. Proyectó algo que no fue aceptado, sin duda por su elevado costo. Además o quizá en lugar del tabernáculo que cubriría el altar mayor, había previsto una gran estructura, un grandioso baldaquino de planta semioval que situado en el tramo intermedio uniría el presbiterio de la nave con el dorso de la Santa Capilla, de modo que el relieve previsto, hoy obra de C. Salas, se vería como retablo, pero además la mayor elevación del baldaquino permitía ver los volúmenes del tabernáculo-capilla de la Virgen del Pilar. Esta construcción llegaba justo por debajo de la bóveda del correspondiente tramo.

La pretensión de Ventura Rodríguez, aprovechando el gran espacio del templo, era pues crear una compleja estructura de interconexión de espacios, los espacios-destino del gran templo. Si esto hubiera llegado a ejecutarse hubiera sido uno de los espectáculos más sensacionales y delirantes de arquitecturas caladas dentro de otras.

EL EPTÁGONO

Terminada la construcción del templo, antes de 1750 hubo varios proyectos para la obra de la Santa

Capilla, de los que se ha conservado alguno²³. Por los documentos que ahora presentamos podemos darnos cuenta como las ideas se habían elaborado en distintos sectores interesados. Los hermanos José y Pablo Diego facilitaron a Ventura Rodríguez sus propias ideas, el hacer una especie de tabernáculo totalmente abierto, el poner tres a modo de altares mirando al Este..., y quizá más orientaciones²⁴.

En el Dibujo-1 tenemos un rasguño revelador y de gran importancia para este asunto, en un sobre aprovechado, que tiene que ser de 1750, en Zaragoza, cuando nuestro arquitecto estaba preparando su idea con la compilación de otras muchas, dibujó un eptágono y circunscribió a éste el rasguño del perfil de la planta de la Santa Capilla, aquí es el eptágono el que engendra la planta, luego ajustó la idea y la mejoró, pero la madre de la idea es el eptágono, y 7 es el número del Espíritu Santo y el de la Virgen como Madre de la Sabiduría Eterna, 7 es el número pitagórico de la virgen, 7 son los tramos de su templo²⁵. Pero este eptágono dibujado tiene una peculiaridad, la mitad del polígono es un semihexágono y la otra mitad es un semioctógono, los lados del hexágono están divididos en tres partes cada uno y los otros en dos, así confronta 8 y 9 espacios. No cabe la menor duda que lo dibujado es un tema simbólico y no operativo, pues en ese momento conocía de sobras que el espacio a utilizar era un rectángulo $\sqrt{2}$. Quizá esté aquí presente un constante recuerdo y casi precepto, la Santa Capilla había de estar separada en dos partes, una el «Sancta Sanctorum», recinto de la Virgen que debía de ser de proporción doble, y la otra para la adoración de los fieles. En un semihexágono el diámetro es el doble que el lado, y aquí el lado es el frontis de los tres altares. En la otra media circunferencia se inscribe un semioctógono, y no podemos olvidar que el diámetro del hexágono y el lado del octógono están en razón ϕ^2 y que el lado del hexágono es $\sqrt{2}/2$ en relación con el lado del cuadrado. Con esta figura armoniza en su primera idea las proporciones del Vaso, que como demostramos son $\sqrt{2}$ y ϕ^2 .

Si acabamos de descubrir la operatividad del número 7 en la definitiva composición de la Santa Capilla, no podemos olvidar la composición y significado del número y sus componentes: $3+4=7$. El número divino es el 3 y el terrestre y humano el 4 que además como par es femenino, es «Dios en la madre de la Tierra»: la figura de Ventura Rodríguez tiene 3 lados de hexágono y 4 lados de octógono. Tampoco podemos pasar por alto la enorme similitud que la planta de la capilla tiene con una figura que comenta Giordano Bruno, la *Figura Mentis*²⁷; igualmente era entonces de dominio público las variadas especulaciones y significados de las *Letanías marianas*, tema que se destinará para adornar los abundantes relieves de esta iglesia; pues bien *Sedes sapientiae*, puede perfectamente asimilarse a los conceptos de Bruno. Además hemos de tener en cuenta que toda la letanía mariana está construida en base el número 7: en total son 55, $12+43=55$; $12=4 \times 3$; 12 dedicadas a Dios = Dios en cada una de las cuatro orientaciones terrestres; 43 utilizado como 4 y 3, que sumados dan 7 que es el número de la Virgen y que a la vez significa Dios en la Madre. En total 55 que es el número de la salvación, los dos cincos que lleva el nombre de IEVE, según San Isidoro, y es que el rosario fue concebido como *escala de salvación*, y con él las letanías marianas²⁸. Hemos de prestar atención, para pensar que no fueron cuestiones

23 RÍOS, T.; ANSON, A. y BOLOQUI, B.: op. cit.

24 Doc. 1 y 2.

25 En la obra impresa en 1719 como conmemoración de la traslación del Santísimo al nuevo templo del Pilar, el autor, HEBRERA, José Antonio: *Descripción histórico-panegírica de las solemnes demostraciones festivas del Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Augusta Ciudad de Zaragoza, en la traslación del Santísimo al Nuevo Templo de Nuestra Señora del Pilar* Zaragoza, Manuel Román, 1719, pp. 162 y ss. nos explica que en el octavario del Pilar se predicaron 7 sermones y discurre sobre su simbolismo: «...como el Espíritu Santo es septiforme en sus influjos. Tu septiformis gratia. ...se quiso imitar la idea de Salomón. Fecit ergo Salomon festivitatem celebrem septem diebus. ...En la casa que para sí edificó la Eterna Sabiduría erigió siete columnas (citando a San Gregorio) ...Porque de la preciosa cantera de esta Santa Iglesia metropolitana en cuyo seno fabricó para sí habitáculo y morada la Madre de la Sabiduría Eterna, contó, erigió y levantó siete columnas, siete oradores evangélicos que sustentando con su aplicación y desvelo la fábrica material del templo...»

26 ESTEBAN: «La sección áurea...» op. cit.

27 BRUNO, Giordano: *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophicos*, Praga, 1588. Estudiado por YATES, Frances A.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983.

28 En este siglo se publican las Letanías de REDELIO, 1742, luego las de DORNN, 1750, que tienen incluso edición castellana en Valencia, 1768. Desde 1754 se está construyendo la parroquia de La Almunia de Doña Godina, imitando en cierto modo al Pilar, y se concibió con un programa de Letanías marianas. Ver ALLO, ESTEBAN y MATEOS: «La Almunia de Doña Godina. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del la Asunción», en *ARTIGRAMA*, 3, (1986), pp. 237-266. CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tomo IX, Paris, 1930.

COURTH, Franz: «Marianische Gebetsformen», en *Hanbuch der Marienkunde*, Regensburg, 1984. SAUREN: *Die Lauretanische Litanei*. Kempten, 1895. DE SANTI: *Le litanie lauretanae*, Roma, 1897.

casuales, que son 11 las cúpulas del Pilar, dispuestas en grupos de 5, y $55 = 11 \times 5$; y como hemos visto se programaron 7 sermones que fueron comparados con la Casa de la Sabiduría «Sedes sapientiae».

Estamos ante la generación de la idea que surge primero como concepción simbólica y parlante, porque el simbolismo tiene aún operatividad; lo místico es lo que le confiere valor y eficacia a la construcción en el nacimiento de la IDEA, como así lo fue desde la antigüedad.

LA IDEA PRIMARIA

De las noticias ya conocidas y de estos nuevos documentos de la Academia de San Fernando podemos sacar un conocimiento aproximado de lo que fueron las IDEAS primarias del templo del Pilar y de su Santa Capilla o tabernáculo, como bien se le llamó.

Sin duda cuando en el último tercio del siglo XVII se inicia la obra del actual templo y Felipe Sánchez hace los planos, que luego servirán a Francisco Herrera, se pretendió hacer uno de los mayores templos de la cristiandad, y se optó por la planta rectangular en proporción doble, no sólo por ser la más avanzada para las ideas artísticas que corrían sino porque este templo era en su primera concepción doble: iglesia y santuario de la Virgen del Pilar; y un rectángulo doble había sido la planta del primitivo santuario. En la misma idea se pensó en 3 naves y 7 tramos, en tramos de planta cuadrada, otros rectángulo $\sqrt{2}$ y otros en razón ϕ .

Éstos son refinamientos tanto de sentido estético como simbólico. Hay una cierta tradición en construir algunos templos marianos en la combinación de $3/7$, tanto porque 7 es símbolo apocalíptico, profético, como porque es el número de la Virgen, desde los pitagóricos²⁹. También las razones $\sqrt{2}$ y ϕ han sido y siguen siendo las más perfectas de cuantas ha encontrado el hombre en la naturaleza y en su pensamiento³⁰. La primera, $\sqrt{2}$, proviene del cuadrado, es lo estático y lo que se engendra a sí mismo; sabemos que el cuadrado y el cubo fue símbolo de Dios uno e inmutable (así es utilizado en la bóveda de El Escorial, colocado a los pies de Dios), podemos suponer que la $\sqrt{2}$ fue conscientemente utilizada como razón divina. El número áureo, o divina proporción, ϕ , es la humana, la del crecimiento de la naturaleza, la que surgió cuando el hombre calculó por primera vez una ecuación de segundo grado, con Pitágoras al menos; genera una progresión a la vez aritmética y geométrica, es decir a la vez se genera por sí misma y por la suma de un elemento anterior (eg. $1 + \phi = \phi \times \phi$). No sabemos de ningún texto que la refiera a la Virgen, sólo Lucca Paccioli la comparó a Dios y sus diversas cualidades³¹. Pero siendo conscientes de la utilidad de los números a nadie se le escaparía la similitud de la razón de $\sqrt{2}$ con Dios y la ϕ con la Virgen quien engendra por el Espíritu, $\phi + 1$. Creemos que además de una cuestión de moda estética, aquí pudo ser intencionadamente simbólica.

29 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: «Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés», en *Homenaje a D. Antonio Ubieta Arteta, en la jubilación de su profesorado*, Fac. de F. y L., Univ. de Zaragoza, 1988.

30 GHYKA, Matilda C.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Buenos Aires, 1953: El número de oro. Poseidón. Buenos Aires, 1968.

SCHOLFIELD, P. H.: *Teoría de la proporción en la arquitectura*. Labor, Barcelona, 1971.

31 PACIOLI, Luca: *La Divina Proporción*. Losada, Buenos Aires, 1946, cap. V.

ARTE RELIGIOSO Y MECENAZGO POPULAR EN LA VILLA DE HUELVA (1701-1740)

David González Cruz

Universidad de Sevilla

1. CONSIDERACIONES GENERALES. FUENTES DOCUMENTALES Y METODOLOGÍA

Inmersos en el estudio de la mentalidad religiosa barroca, dentro de un programa de investigación de mayor amplitud dirigido por el profesor Álvarez Santaló y encaminado a desvelar las actitudes humanas y las conductas colectivas ante la vida y la muerte, esta comunicación no es más que un intento de aproximación a los móviles religiosos que impulsaron a los onubenses a promover y patrocinar obras de arte. Sin duda, la obra artística, por el hecho de ser realizada por el hombre, necesita ineludiblemente de un análisis de los comportamientos y mentalidades, tanto de los autores materiales de ella como del contexto sociológico en el que se halla circunscrita. Nosotros, en esta ocasión, nos limitaremos a considerar las motivaciones socioreligiosas de una sociedad confesionalmente católica que le tocó vivir al artista y que le proporcionó a éste un mensaje estético del que muy excepcionalmente pudo escapar¹. Lógicamente, el escultor de retablos, el imaginero u orfebre debían ajustarse a la sensibilidad y gustos de sus clientes. Pero en la Huelva de la primera mitad del siglo XVIII, con una población en torno a los 2.500 habitantes² y dos tercios de sus vecinos dedicados al «gremio de la mar» y, por ello, rayando el límite de la pobreza, sólo la Iglesia y la oligarquía política y económica podían —por sí solas— encargar un retablo de una imagen o, incluso, una gran pintura mural. Ciertamente, esa oligarquía era minoritaria, se reducía a dos casas de negocios dependientes de comerciantes gaditanos, a varias familias propietarias de tierras y algún que otro funcionario real o del Duque de Medinasidonia.

Ante este panorama, parece claro que las diferentes instituciones eclesiásticas (parroquias, cofradías y hermandades, conventos, hospitales, etc.) actuaron como principales promotores del arte local. Los templos, capillas y ermitas, necesitados del efectismo visual emanado de las doctrinas de Trento, se engalanaron con púlpitos adornados, altares repletos de piezas de platería, retablos e imaginería barroca. La iglesia, evidentemente, poseía una considerable capacidad de influencia en los fieles y en su piedad individual, y supo en cada momento solicitar de los feligreses aportaciones económicas para encargar las obras que, de acuerdo con las preferencias devocionales de los onubenses, fueran precisas tanto para el culto religioso como para el adorno de los lugares sagrados. Las parroquias, conventos o hermandades se constituían así en el mejor vehículo de contacto entre el artista y el pueblo, contribuyéndose de este modo a fomentar el mecenazgo popular a través de donaciones, mandas pías y colectas o suscripciones efectuadas entre los vecinos de la villa. En este sentido, el estudio detenido y sistemático de las «mandas pías no acostumbradas»³, registradas en los testamentos onubenses, aporta una información de riguroso valor científico que permite conocer la extracción social de los

1 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, p. 269.

2 Los datos poblacionales ofrecidos por Núñez Roldán indican que en 1713 había en la villa de Huelva 625 vecinos, y que en 1744 se produjo un leve incremento situándose la población en 657 vecinos. Con objeto de conocer el número de habitantes se ha utilizado como índice multiplicador 3,90.

3 He denominado «mandas pías no acostumbradas» a aquéllas que no tenían el carácter de forzosas y se realizaban por iniciativa personal del otorgante.

donantes que participan económicamente en el patrocinio de una obra de arte, las motivaciones que les impulsan a ello, y las instituciones eclesiásticas a las que van destinadas las citadas donaciones. Por esta razón, se ha llevado a cabo un barrido total de la documentación testamentaria existente en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Huelva, concretamente de 1.272 testamentos, correspondientes a cuarenta años (1.701-1740). Tras un completo vaciado al que se ha sometido a esa documentación, con posterioridad, se han cuantificado los datos y elaborado los pertinentes cuadros estadísticos sobre los que se cimenta esta investigación. Por supuesto, la utilización de otras fuentes notariales u de otro tipo (contratos, donaciones, etc.) hubieran completado la panorámica del arte onubense, pero las inexcusables, las razones de espacio a que debe someterse esta comunicación impiden penetrar en otros terrenos documentales. Con todo, el análisis de las mandas pías nos va a proporcionar una perfecta radiografía de los canales que comunican al artista con el pueblo, y por los que éste último ejercía su mecenazgo.

2. MECENAZGO DE LAS MANDAS PÍAS

El testador, al disponer su última voluntad, deja traslucir su vivencia religiosa, pero es en el apartado de las mandas pías donde el otorgante, liberado del formulario notarial, expresaba su piedad individual. Esa manifestación de los propios sentimientos religiosos del testador se traducía en un legado concedido a las imágenes de su devoción, que en el 44,55% de las ocasiones estaba constituido por objetos de adorno o por obras de arte. El onubense del siglo XVIII, imbuido de una mentalidad barroca y efectista, trató de hacer brillar en toda su esplendor, las diferentes representaciones de Cristo, la Virgen y los «santos del cielo», recargándolas de joyas, ricas vestiduras y altares profusamente adornados de valiosos objetos.

Desde luego, orfebres, escultores y artesanos encontraron en los legados píos un mercado propicio para la venta de sus productos artísticos. La pobreza y las crisis de subsistencias no parece que fueran barreras insalvables en la Huelva del Setecientos para efectuar este tipo de donaciones, sobre todo si tenemos en cuenta que todas ellas servían al testador como mérito para la salvación del alma ante la proximidad de la muerte.

Habiéndose llegado a este punto, es justo preguntarse por los motivos que promovieron una mayoritaria elección de la obra artística para cumplimentar el capítulo de las mandas pías. Sin duda, el fervor sentido hacia determinadas imágenes implicaba un deseo inmediato de que éstas gozaran en sus cultos de la mayor brillantez posible. Asimismo, la perdurabilidad de la obra artística podría repercutir en un prolongado efecto intercesor de la donación, atestiguado en los testamentos con un expresivo «para siempre jamás». Por otra parte, la donación artística, normalmente realizada con la función de ser mostrada públicamente, en ocasiones sería prueba inequívoca de la posición social del otorgante de ahí quizás el interés por parte de éste de que tales legados se lucieran en las funciones y festividades principales del año. Pero parece desprenderse de la documentación manejada que el fin al que se destina la donación no siempre es cumplido por los mayordomos, familiares o religiosos conventuales. No en vano, Sebastiana Domínguez⁴ pedía que unos pulseros de perlas que había donado a Nuestra Señora de la Merced se depositasen «en el depósito de tres llaves de dicho convento y ningún padre comendador que fuere dellas puede prestar para función ninguna». También preocupada dona Dionisia de Peña Villalba por el correcto uso de su legado «al glorioso martir San Sevastián», manda que las doce saetas y una diadema de plata «estubiesen y parasen en poder de sus hermanos y susesores y que ninguno de ellos las pudiese bender, empeñar ni enagenar»⁵. A pesar de todo, este presumible incumplimiento de la voluntad del testador no fue obstáculo para impedir que las mandas pías continuaran siendo, a lo largo de toda la centuria, un válido instrumento de mecenazgo popular.

3. PROCEDENCIA SOCIAL DE LOS DONANTES DE LEGADOS ARTÍSTICOS

Aunque la procedencia social de los otorgantes de mandas pías fuese muy diversa, se advierte que sólo

4 Archivo Histórico Provincial de Huelva. Registro de escrituras públicas de Juan Díaz Real. Año 1708. Folio 179. Legajo 284.

5 Archivo Histórico Provincial de Huelva. Testamento de Dionisia de Peña Villalba, redactado el 27 de marzo de 1705 ante el escribano Pedro Jiménez Montilla. Legajo 318.

manifestaron el deseo de concederlas las personas que tenían una economía saneada. Frecuente es, por ello, que en la documentación testamentaria aparezca el nombre del testador precedido de «don» o «doña»; el resto, hombres de mar y jornaleros en su mayoría, bastante tenían con pagar el ritual post-mortem. De todos modos, el hecho de que en los testamentos sólo se dé noticia de la profesión del 52,63% de los otorgantes nos impide conocer, con exactitud, la clase social a la que pertenecía cada uno de ellos. No obstante, sabemos que 6 donantes (31,58%) eran clérigos seculares, y junto a ellos ejercían también la función de mecenazgo el escribano público Diego Pérez Barrientos, un maestro zapatero y un mediano propietario de tierras y ganado. Significativo resulta, en efecto, la elevada proporción de clérigos entre los donantes. Ello fue debido a que éstos pertenecían a las familias que controlaban el poder político y económico en la villa⁶, y, por tanto, eran poseedores de un status privilegiado, y también por el deseo de éstos de dar brillo a las iglesias donde desarrollaron su pastorado eclesial y de las que conocían sus necesidades artísticas reales. No en vano, el 83,33% de los presbíteros destinaron las mandas pías a las iglesias parroquiales de la villa.

En cuanto al sexo, serían las mujeres, más devotas de las imágenes de culto que los varones, pero no por esta razón más religiosas⁷, las principales promotoras del arte onubense con un 57,78% de las mandas. Por otra parte, como se preveía, las fuentes ofrecen una información muy parca sobre la profesión y extracción social de las donantes, aunque sí se observa, con frecuencia, que sus nombres van precedidos del ilustre «doña» con que el escribano público —en este caso el portavoz de la comunidad— dignificaba a ciertas testadoras.

4. LA IGLESIA Y EL MECENAZGO POPULAR

Aunque la temática religiosa fuera utilizada también en las obras artísticas que decoraban los hogares onubenses, es indudable que el artista tuvo en los diversos establecimientos religiosos que en la villa estaban abiertos al público un digno mercado para su producción. Como ya se expuso anteriormente, la Iglesia a través de sus diferentes organizaciones propiciaba la colecta de fondos extraordinarios. En este contexto, el análisis de las mandas pías enviadas a las diferentes instituciones eclesiásticas permite apreciar las preferencias hacia uno u otro establecimiento.

Desde luego, los conventos eran los máximos beneficiarios de las donaciones pías, debido quizás a que los clérigos regulares, más numerosos que los seculares y con una mayor capacidad de penetración social, poseían más resortes de acción sobre la población⁸. Además, en las iglesias de las distintas órdenes religiosas de la villa se hallaban las imágenes de las devociones más requeridas por el vecindario, y a las que iban destinadas el 88,24% de las mandas artísticas correspondientes a los conventos onubenses. En un segundo lugar aparecen las dos parroquias de la villa —Iglesia Mayor de San Pedro e Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción—, a donde van dirigidas el 24,44% de las mandas. Este puesto de preferencia obedece, principalmente, a que el 63,64% de las otorgadas a las dos parroquias fueron concedidas por los clérigos que ejercían en ellas su apostolado. Asimismo no hay que olvidar la devoción de los feligreses hacia determinadas imágenes veneradas en sus altares (Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de la Concepción, Santa Ana, Cristo de la Columna, etc.). Por último, las ermitas y capilla de Hospital de la Caridad se repartían el resto de las mandas destinadas a instituciones eclesiásticas.

En cuanto a las cofradías y hermandades, entre las que se establecía una verdadera competencia para sacar a sus titulares en procesión⁹ o en adornarlos en sus altares, éstas sólo eran las destinatarias del 8,89% de los legados artísticos. A primera vista, el porcentaje resulta muy bajo, pero es explicable si tenemos en cuenta que un considerable número de mandas iban dirigidas a imágenes, aunque no se especifica en el testamento si sobre ellas tenían autoridad la hermandad que se ocupaba de su culto.

6 GONZÁLEZ CRUZ, D.: «Los conventos en la Huelva del siglo XVIII: vida económica y mentalidad religiosa», en *Archivo Hispalense*, n.º 220, Sevilla, 1989.

7 LARA RODENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «Piedad y vanidades en la ciudad de Moguer. Un modelo de mentalidad religiosa y ritual funerario en el Barroco del 1700», en *Huelva en su historia* n.º 2. Colegio Universitario de la Rábida. Huelva, 1988.

8 EGIDO, T.: «La religiosidad colectiva de los vallisoletanos», en *Valladolid en el siglo XVIII*. Tomo V de la Historia de Valladolid. Valladolid, 1984, p. 166.

9 DEFORNEAUX, M.: *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, 1983, p. 113.

Mandas artísticas destinadas a la Iglesia

	N.º de mandas
PARROQUIAS	11 24,44%)
—Iglesia de San Pedro	9
—Iglesia de N. S. de la Concepción	2
ERMITAS	6 (13,33%)
—San Sebastián	1
—San Blas	1
—Nuestra Señora de la Cinta	1
—Nuestra Señora de la Soledad	2
—Nuestra Señora de Clarines	1
CAPILLA DE HOSPITAL DE LA CARIDAD	3 (6,67%)
COFRADÍAS Y HERMANDADES	4 (8,89%)
—Hermandad de N. S. del Rosario	3
—Hermandad de N. S. de los Reyes	1
CONVENTOS	21 (46,67%)
—San Francisco de Asís	6
—Nuestra Señora de la Merced	8
—Nuestra Señora de la Victoria	3
—Nuestra Señora de la Rábida	4

5. ARTE RELIGIOSO Y PREFERENCIAS DEVOCIONALES

El arte religioso onubense normalmente fue fruto del mecenazgo de quienes, poseyendo un status económico por encima de los mínimos niveles de subsistencia, sentían una devoción especial por determinada imagen. La donación de una obra artística a una devoción particular tenía siempre su génesis en los comportamientos y creencias religiosas de la comunidad. Por ello, el análisis de las imágenes elegidas por los testadores para concederles un legado pío proporciona una panorámica veraz de las preferencias de los donantes.

Ciertamente, la devoción a la Virgen en sus diferentes advocaciones acapara el 65% de las elecciones, confirmándose así que la Madre de Dios, gracias a su capacidad de intercesión ante «Nuestro Señor Jesuchristo», se convirtió en el pilar más estable sobre el que se sostenían las raíces más profundas de la religiosidad popular¹⁰. A ello ayudó, en gran medida, la difusión, tras la Reforma Católica, del culto a Nuestra Señora del Rosario y al Misterio de la Concepción. No en vano, la Inmaculada, en la villa de Huelva, tuvo en los frailes de la Merced¹¹ y franciscanos a su principales valedores y defensores. Por otro lado, el escaso porcentaje de donaciones a Cristo demuestra, a todas luces, que el testador prefería recurrir a la divinidad utilizando como mediadora a la Madre de Dios y «santos de su corte celestial», antes que hacerlo directamente a Dios.

¹⁰ GONZÁLEZ CRUZ, D. y LARA RÓDENAS, M. J. de: «Actitudes ante la muerte en los hospitales sevillanos. El Hospital de las Cinco Llagas (1700-1725)», en *Actas del I Encuentro de Religiosidad Popular*, Barcelona, 1989.

¹¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Escultura mariana onubense*. Huelva, 1981, p. 37.

Mandas artísticas concedidas a imágenes y devociones

	N.º de mandas
VÍRGENES	26 (65%)
—N. S. del Rosario	6
—N. S. de la Concepción	5
—N. S. de la Merced	4
—N. S. de la Caridad	3
—N. S. de la Victoria	2
—N. S. de los Milagros	2
—N. S. de la Cinta	1
—N. S. de la Soledad	1
—N. S. de los Reyes	1
—N. S. de Clarines	1
CRISTOS	3 (7,5%)
—Cristo de la Columna	1
—Santo Entierro de Cristo	1
—Jesucristo Sacramentado	1
SANTOS	11 (27,5%)
—San José	3
—San Sebastián	1
—San Blas	1
—San Antonio «el Grande»	1
—San Francisco de Paula	1
—Santa Ana	4

6. TIPOLOGÍA ARTÍSTICA DE LAS MANDAS PÍAS

El arte religioso barroco surgido tras el Concilio de Trento en la Huelva del siglo XVIII, tuvo en la pintura y la escultura a dos instrumentos válidos para difundir los grandes dogmas de la fe católica. Por poseer una fuerte carga de simbolismo fue considerado durante la Edad Moderna como lenguaje apto para los que no sabían leer¹², quienes en Huelva representaban un 86% de la población —según los datos extraídos de un sondeo aleatorio realizado con las firmas de los testadores—¹³, lo cual es un índice que nos da idea de la importancia que tuvo la obra artística en la educación religiosa de los onubenses.

La pintura de temática religiosa, como se desprende de la estadística, no fue elegida por los testadores para donarlas a los establecimientos religiosos. Por el contrario, en los hogares onubenses este tipo de producción pictórica era tenida mayoritariamente como objeto de adorno y de culto individual. Sin embargo, la escultura —imágenes de bulto redondo y retablos—, considerada desde siempre más apta para desarrollar el culto comunitario, fue el medio más utilizado en las iglesias para representar a Dios, a la Virgen y a los «santos del cielo». Por otra parte, las mandas pías, en estos cuarenta años, se hacían eco de la realización de un retablo en

12 MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Ed. Ariel. Madrid, 1975, p. 502.

13 LARA RÓDENAS, M. J. de y GONZÁLEZ CRUZ, D.: «El militar de provincias ante el Siglo de las Reformas. Una aproximación a su vida familiar, social y económica a través de la documentación testamentaria: cincuenta años en el caso de Huelva (1680-1730)». en *Actas del II Congreso Internacional de Historia Militar*. Madrid, 1989.

Obras de arte y objetos artesanales

	N.º de mandas
ARTES ESCULTÓRICAS	9 (21,43%)
—Retablo de Santa Ana	2
—Retablo para altar de San Antonio	1
—Dorado del retablo de N. S. del Rosario	1
—Dorado de la Urna del Santo Entierro	1
—Coro de la Iglesia de San Pedro	1
—Imagen de Santa Ana	2
—«Verónica dorada y estofada»	1
PINTURA	0
ARQUITECTURA	1 (2,38%)
OFEBRERÍA	18 (42,86%)
—Joya de plata sobredorada con la efigie de Nuestra Señora del Carmen	1
—Anillo de piedras blancas	1
—Pulseros de perlas, aljotar, etc.	6
—Diadema de plata	1
—Doce saetas de plata	1
—Sarcillos	1
—Cinco pendientes	1
—Diez «joyitas de distintas ymágenes»	1
—Joya de cristal con cuatro clavos de plata	1
—Vara de plata a San José	1
—Cuchara de plata para naveta de incensario	1
—Campanilla de plata para el Corpus Christi	1
—Dos candeleros de plata	1
OBJETOS ARTESANALES DE ADORNO	14 (33,33%)
—Guardapiés	5
—Velos de persiana y tafetán para altares	3
—Mantilla de raso y tafetán	2
—Frontal para el altar	1
—Alfombra de colores	1
—Colgadura de seda de tafetán listado	1
—Manteles «con encajes del país»	1

la Iglesia de San Pedro en honor de Santa Ana, y otro en la Iglesia Conventual de los franciscanos para el altar de San Antonio «el Grande», así como de un coro en la Iglesia Mayor de San Pedro.

La orfebrería, con un 42,86% de las mandas, se constituyó en el otro pilar básico sobre el que se sustentaba el arte religioso onubense, ya que junto a los objetos de adorno tenían la función de dar realce y brillantez a las imágenes o altares a los que iban destinados.

En lo referente a obras arquitectónicas éstas no se prodigaron, ya que no se produjo la construcción de nuevas iglesias ni conventos. Los testamentos nos informan, exclusivamente, de la obra de restablecimiento de

la ermita de Nuestra Señora de la Cinta, a la que contribuyó Manuel Moreno¹⁴ con un legado de una novilla, según la documentación «hija de Copetuda». Tendremos que esperar al Terremoto de 1755 para detectar un auge de la arquitectura en los establecimientos religiosos, motivada por las obras de reparación de los daños originados por el movimiento sísmico.

* * *

Limitado, una vez más, por los ineludibles condicionamientos de espacio a los que debe restringirse toda comunicación, no me ha sido posible detenerme, con la profundidad que el tema requería, en la exposición de los móviles religiosos que generaban la obra artística, la tipología de ésta, los canales de comunicación entre el artista y el pueblo, así como en las motivaciones que hacían preferir a una institución eclesiástica u otra en el momento de elegir el destino de las mandas pías. A pesar de todo, es evidente que el arte onubense, en el período estudiado, se hallaba enfocado preferentemente a la producción de obras de temática religiosa que tenían en el pueblo al más generoso de los mecenas. El artista, ante la inexistencia de burgueses y nobles con un status económico elevado, se apoyó en la piedad individual de todos los onubenses con el fin de conseguir un mercado propicio donde colocar su producción artística. En este sentido, la Iglesia, con todos los mecanismos a su alcance y a través de las donaciones de sus feligreses, propició y consolidó el mecenazgo popular en el arte religioso onubense durante los primeros cuarenta años del siglo XVIII.

14 Archivo Histórico Provincial de Huelva. Registro de escrituras públicas de Antonio Bautista Monsalve. Año 1724. Folio 156. Legajo 137.

LA REAL CASA DE MISERICORDIA DE TUDELA, UN BUEN EXPONENTE DE LAS IDEAS ILUSTRADAS

María Larumbe Martín

Esta comunicación intenta hacer resaltar el importantísimo papel desempeñado por las Sociedades Económicas de Amigos del País en la promoción de obras para el servicio público. Entre otras, como se verá, la de Tudela llamada «Real Sociedad de los Deseosos del Bien Público», fundada en 1770, fue un buen exponente como su mismo nombre indica.

Voy a centrarme en una sola obra, la fundación y erección de la Casa Misericordia de esta ciudad que resume a mi juicio los objetivos y el trabajo desarrollado por esta sociedad con la ayuda económica de notables personalidades de Tudela. Por otro lado, desde el punto de vista arquitectónico es una obra interesante, ya que en ella intervinieron importantes maestros locales y arquitectos de reconocido prestigio en la corte como Ventura Rodríguez.

Al iniciarse el último tercio del siglo XVIII comienza a gestarse este Hospicio o Casa de Beneficencia cuando Doña María de Hugarte y su esposo Don Ignacio de Mur, al carecer de sucesión directa, dejaron en su primer testamento (1766), autorizado por el escribano real Pedro Miranda y Jarreta, todos sus bienes para la fundación y manutención en la ciudad de Tudela de una Casa Misericordia para pobres de ambos sexos, designando como patronos a la Ciudad y al Cabildo eclesiástico¹.

Años más tarde cuando se constituyó la Sociedad Económica de Tudela, se propuso en sus estatutos la tarea de desterrar el ocio y la miseria con la consigna «socorre enseñando» que seguían estas sociedades, y desde un principio pensaron en la formación de un hospicio, pues a su juicio era una necesidad urgente en una ciudad tan populosa y abundante de mendigos como Tudela². El marqués de San Adrián que fue el verdadero promotor de la Sociedad Tudelana, escribió un libro sobre las Casas de Misericordia al que dio el título de «Idea de felicidad para el Reino de Navarra».

Uno de los socios Don Diego Huarte, expresó que su tía Doña María Hugarte, ya entonces viuda de Don Ignacio Mur, había destinado todos sus bienes a tal fin, y que nada se había hecho por no haber encontrado la mencionada señora las personas idóneas que pudieran encargarse de comenzar las gestiones.

Inmediatamente la Sociedad se puso en contacto con ella, y obtenida su autorización, se inició el proceso para la formación de la citada Casa. Se vendieron sus bienes y las rentas se pusieron en poder de un Depositario suministrándole solo lo preciso para su manutención.

Ocho socios de número fueron destinados a tramitar tan importante obra, dedicándose inicialmente a estudiar cual pudiera ser el sitio ideal para la construcción de la Casa. Se eligió un erial, es decir, un terreno sin cultivar ni labrar, de propiedad municipal en el que trabajaban algunos cordeleros y se procedió a solicitarlo al Ayuntamiento.

1 A.H.N., Sección Consejos, 5.064.
Testamento del 10 de septiembre de 1760.
Testamento del 26 de noviembre de 1766.
Testamento del noviembre de 1771.

2 Ídem. nota n.º 1.

La Ciudad concedió el terreno llamado el «Pradillo», a pesar de que por su alquiler cobraba cinco ducados anuales. Como era de esperar el gremio de cordeleros y alpargateros de la ciudad y su merindad se opuso entonces pretextando que no tenía otro lugar para sus hilarzas. Añadían además que el lugar elegido no era conveniente por la proximidad de las jabonerías que lo hacían insano y porque al levantarse el edificio se privaría al Rastro de la ventilación necesaria y se reduciría el alveo del río Queiles con el consiguiente peligro de inundaciones.

En esta situación por orden del Real Consejo de Navarra. Dos médicos y un arquitecto reconocieron el lugar, y tras una declaración favorable se confirmó la concesión que se había hecho a la Sociedad.

Cuando ya parecía que podía ponerse en marcha la ejecución e iban a demarcarse los terrenos, de nuevo quedó todo paralizado pues la Ciudad expuso que la comisión concedida por la bienhechora a la Sociedad para levantar el hospicio «podría rozar con los derechos de Patronato» por considerar que la construcción, gobierno y dirección correspondían a la Ciudad y Cabildo eclesiástico designados patronos desde el primer testamento, y en consecuencia se negaba en rotundo a su ejecución en cualquier lugar de la ciudad.

Pero Doña María de Hugarte reafirmó su voluntad de que fuera la Sociedad, integrada por personas ilustradas, quien se encargara de la ejecución, alegando su derecho a variar el patronato y destino de sus bienes cuyo producto era de cerca de dos mil pesos anuales, y que había destinado a la construcción y manutención de este Hospicio³.

En esta conflictiva situación, la Sociedad escribió al Conde de Floridablanca (1778) para pedir su apoyo, exponiendo que la «Casa de Misericordia podría concebirse como un taller para el beneficio público y oficina donde se promueban la aplicación, la industria, las manufacturas y el cumplimiento de las Reales Instrucciones con cuyos encargos ha querido honrar, S.M. a los Cuerpos de las Sociedades»⁴, es decir, definiendo su proyecto de Casa Misericordia u Hospicio no como un establecimiento donde exclusivamente se recogiesen niños expósitos, sino como el centro en el que se promoviese la agricultura, comercio e industria de Navarra, mediante la adecuada formación de jóvenes y personas desocupadas de cualquier edad, en definitiva, una enseñanza profesional que permitiese a los jóvenes ganarse honradamente la vida. El propio marqués de San Adrián redactó un informe metódico referente al tejido de paños para que esta industria pudiera establecerse en el Hospicio de Tudela⁵.

Así la Sociedad seguía las recomendaciones que Campomanes había hecho algunos años antes en su DISCURSO SOBRE EL FOMENTO DE LA INDUSTRIA POPULAR «y que se enseñe a los labradores y a sus mujeres e hijos, a utilizar sus horas de ocio para entregarse a trabajos accesorios y a humildes fabricaciones relacionadas con la agricultura»⁶.

La carta fue remitida al gobernador del Consejo de Castilla quien en vista de todos los antecedentes aconsejó que en caso de que la Sociedad no llegara a tener los bienes de Hugarte para fundar el Hospicio, no debería quedar excluida de su gobierno, particularmente en lo referente al establecimiento de arte y manufacturas para lo cual sería muy útil su intervención «por las circunstancias y luces de sus socios, por su celo y el conato con que procuran introducir las en un país abundante en frutos, y muy falto de industria».

Como era de esperar el Fiscal de Consejo opinó que se debía ejecutar el Hospicio en el terreno concedido por el Ayuntamiento, haciendo formar el plan de la Casa que, como ya se ha dicho, debía acoger un amplio programa de actividades, de manera que contaría con «la distribución de salas, cuartos y oficinas que se necesitasen en proporción a las Artes, manufacturas, oficios y personas que hayan de practicar, enseñar y socorrer». Por último aconsejó al Rey que apoyase esta fundación encargando a la Sociedad Tudelana la dirección y gobierno en lo relativo a Escuelas Patrióticas que se instalasen ella. Esta determinación fue aceptada por la real Cámara⁷.

3 A.M. de Tudela. Libro 20, n.º 43 y 44.

4 Ídem. nota n.º 1.

Carta fechada en 17 de enero de 1779 en la que se exponen todos los antecedentes.

5 MAGALLÓN, José María (Marqués de San Adrián): *Representación al Rey Nuestro Señor que hace Joseph María Magallón y Mencos, Señor y marqués de San Adrián...*, Madrid 1799.

6 SARRAILH, J.: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1905.

7 Ídem. nota n.º 1. 13 de febrero de 1779.

El Rey mostró un gran interés por este establecimiento y lo tomó bajo su real protección⁸. Para atajar cualquier inconveniente que pudiera retrasar la erección de la Casa, dispuso que se creara una Junta de la Casa Misericordia formada por dos individuos de la Sociedad Económica, un capitular de la Ciudad y otro del Cabildo eclesiástico.

La Sociedad tenía ya arreglado un plano que había mandado formar a un maestro de Tudela «de algún nombre en este Reino» (muy probablemente sería Marzal), después de haber visto la casa Misericordia de Zaragoza.

El 22 de mayo de 1779 la citada Junta envió a la Real Cámara de Madrid los diseños acompañados de una minuciosa explicación de las oficinas, manufacturas y demás dependencias. El proyecto fue remitido a Don Ventura Rodríguez, arquitecto mayor de la villa de Madrid, para que lo examinase, pues había ciertos defectos en la organización interna, como la duplicación de entradas para hombres y mujeres que exigían dos porteros cuando con uno solo tenía suficiente la casa si las puertas de las habitaciones de hombres y mujeres saliesen al patio. Por otro lado dada la importancia de la ventilación y desahogo de los pobres que habían de residir en el Hospicio se hacía necesario dotar a las mujeres de un corral de igual capacidad y extensión que el de los hombres⁹.

Ventura Rodríguez examinó el diseño y memoria, encontrando bue na la distribución del interior, pero puso tres objeciones al proyecto. La primera de ellas referente a la solidez buena rectificando el grueso de los muros interiores que sería conveniente aumentar hasta una vara con lo cual la fábrica sería más firme y «bien ligada» y además se aislaría mejor el edificio del frío y del calor. La segunda trataba de la forma de cerrar las ventanas y la tercera relativa a la altura de la iglesia. Esta última fue sin duda la más importante pues propone una gran modificación variando la proporción de cuatro a siete por la de cuatro a diez, pudiendo así abrirse ventanas en los costados que iluminarían la nave, demasiado oscura en el proyecto. En el crucero sustituye la bóveda vaída por una media naranja con vanos que aumentaría la luminosidad en este punto. Finalmente presentó el diseño de la fachada principal ya que ésta faltaba en el plan presentado por la Sociedad Tudelana, así como una sección del edificio¹⁰.

La Real Cámara decidió que se ejecutasen los planos de Don Ventura Rodríguez a excepción de las reformas que pretendía introducir en la iglesia, la mayor altura y la cúpula, porque ésta debía ser un oratorio privado con separación para hombres y mujeres y sin puerta a la calle, nombrándose al mismo Rodríguez para reconocer la obra de la Casa Hospicio de Tudela¹¹.

De todo ello se deduce que la fachada principal es obra de Ventura Rodríguez, mientras que en el resto se siguieron los diseños de Marzal. El exterior es de una gran sencillez, se muestra como un bloque en el que en absoluto se refleja la complicada organización del interior que agrupaba dependencias de muy distinta índole, como talleres para hombres no recluidos que necesitasen ganar un pequeño jornal y para mujeres que trabajasen las primeras materias (lana, lino, cáñamo, algodón...), aposentos para los niños huérfanos a los que después de leer y escribir se les enseñaba un oficio, salas para recoger a vagos y mendigos, y otras piezas concebidas como lugar de corrección¹².

La planta de esta casa misericordia guarda una perfecta simetría al organizarse en dos patios cuadrados separados por la iglesia. Cada uno contaba con su propia escalera encajada en el ángulo más cercano al vestíbulo, de esta manera se aseguraba una total independencia para la parte destinada a los hombres y la de las mujeres. Parece ser que los talleres se ubicaron en la planta baja, mientras que en las superiores estaban las habitaciones corridas concebidas como salas de estar o dormitorios.

8 Ídem. nota n.º 1.

YANGUAS Y MIRANDA: *Diccionario Histórico y político de Tudela*, Zaragoza, 1828.

9 Ídem. nota n.º 1.

Carta fechada en Madrid el 27 de julio de 1779.

10 Ídem. nota n.º 1.

Carta de D. Ventura Rodríguez fechada el 22 de marzo de 1780.

11 Ídem. nota n.º 1.

Carta dirigida a D. Ventura Rodríguez en agosto de 1780. A.M. de Tudela, Sociedad Económica de Amigos del País, Casa Misericordia, carta del 3 de agosto de 1780.

12 MURCIA, P. J.: *Discurso político sobre la importancia y necesidad de los hospitales, casas de expósitos y hospicios que tienen todos los estados y particularmente España*. Madrid, 1798.

La fachada principal es muy dilatada, y está concebida con una severidad máxima casi escurialense, al eliminarse todo ornato superfluo. Está construida en ladrillo, material muy utilizado en Tudela desde antiguo, sobre un zócalo de sillería como basamento. Se organiza en planta baja y dos pisos superiores con huecos rectangulares dotados de sencillas embocaduras. Una fuerte cornisa de remate acentúa la horizontalidad de la fachada. El lienzo central, que se corresponde exactamente con la anchura de la iglesia del interior, queda ligeramente realzado porque se adelanta un poco respecto a la línea general de la fachada, en él se rompe el monótono ritmo de los huecos abriéndose una gran puerta de entrada, cuya sobria y solemne embocadura de piedra con pilastras laterales enlaza con el balcón central de la planta noble con antepecho de hierro y sobre él el escudo de los Hugarte enmarcado por guirnalda (a cuyos lados se abrieron posteriormente pequeños huecos). Un potente frontón triangular con óculo concluye este cuerpo central. El eje de este frontispicio queda así perfectamente materializado con la puerta, balcón, tema heráldico y óculo.

La casa se inauguró en 1791 dando aposento a 80 pobres, pero las obras no pudieron concluirse en su totalidad antes de finalizar el siglo. La guerra de la Independencia retrasó más su terminación teniendo en cuenta que durante esos años fue ocupado el edificio por los franceses que establecieron allí su hospital; tras ello volvió a instalarse de nuevo el Hospicio, que por segunda vez tuvo que ser desalojado durante la guerra civil para destinarlo a cuartel.

Así la iglesia no se levantó hasta mediados del siglo XIX y al parecer se siguieron las trazas aprobadas por la Real Cámara, teniendo que ser financiada por el Ayuntamiento y la Sociedad Económica¹³. Su única nave está dividida en cinco tramos y se articula mediante pilastras jónicas que mantienen un entablamento. Dado lo tardío de su construcción se introdujeron algunas modificaciones, así por ejemplo, se restó importancia al crucero al suprimirse la bóveda vaida de la que hablaba Rodríguez y cubrirse la nave con un cañón corrido desde los pies hasta la cabecera. Pero sin embargo a pesar de la fecha tan tardía en que se realiza, se mantiene un claro carácter académico.

El resto del proyecto no corrió la misma suerte y nunca llegaron a cerrarse los patios. En especial uno de ellos quedó muy incompleto pues prácticamente faltan dos crujías.

Notable fue pues la intervención de esta Sociedad tudelana en la génesis y construcción de esta obra de claro carácter ilustrado pues en este momento son frecuentes las llamadas de atención sobre la importancia y necesidad de los hospicios, casas de expósitos y hospitales, como por ejemplo el Discurso de Pedro Joaquín de Murcia sobre esta tema (1798) y otros que hacen que a finales del siglo se reconozca la beneficencia como un servicio público, y personalidades de la época como Campomanes o Jovellanos lo defiendan. El mismo Rey se muestra muy interesado por este tema y en 1790 envía circulares a todos los preladados del Reino para conocer el estado de los niños expósitos y sus casas¹⁴.

Esta nueva inquietud de los círculos ilustrados del país, queda magníficamente recogida en los estatutos de la Sociedad de los Deseosos del Bien Público que se impone la tarea de «desterrar el ocio y la miseria» y este era precisamente el gran servicio público de los Hospicios.

Muy recientemente se ha inaugurado una magnífica y confortable nueva casa de misericordia o residencia de ancianos construida bajo proyecto del arquitecto Rafael Moneo, que sin duda alguna se adapta mejor que la antigua a las necesidades que hoy en día tiene un establecimiento de este tipo. En consecuencia, el edificio del siglo XVIII está abandonado en la actualidad y su estado de conservación es pésimo, de manera que si no se pone un remedio urgente se arruinará en poco tiempo y desaparecerá para siempre una obra que fue tan importante para la ciudad de Tudela. Además perderemos la fachada de Ventura Rodríguez, que si bien es muy sencilla, resulta interesante pues sigue abriendo nuevas luces en la investigación de la prolífica y variada obra de este arquitecto, que como aquí se demuestra supo adaptarse a cortos presupuestos y a características locales.

13 CASTRO ÁLAVA, J. R.: *Los Amigos del País y su ambiente histórico*. Navarra, T.C.P., n.º 150.

14 MURCIA: op. cit.

HERNÁNDEZ IGLESIAS, F.: *La beneficencia en España*, Madrid, 1876. SARRAILH: op. cit.

EL MARQUÉS DE YRANDA Y EL COLECCIONISMO DE MUEBLES Y OBJETOS Suntuarios A LA MODA EN TIEMPOS DE CARLOS III

Ángel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

El fenómeno del coleccionismo artístico adquirió durante el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, una nueva dimensión en la Corte de España respecto a épocas precedentes. Si en el siglo XVII fueron las colecciones de pinturas y tapices —le siguen en importancia las vajillas y objetos de plata labrada— las que centraron el interés de los inventarios *post mortem*, según revela J. Fayard en su estudio sobre los miembros del Consejo de Castilla¹, será en el siglo XVIII cuando una nueva modalidad, la del coleccionismo mobiliario, irrumpa con gran fuerza, fruto de la nueva sensibilidad y gustos estéticos impuestos por los monarcas de la Casa de Borbón².

Muebles selectos y artículos suntuarios a la moda —porcelanas, lacas, cristal, plata labrada, alfombras, colgaduras de seda o papel chinesco—, de fabricación nacional o importados, se convertirían a menudo en codiciados objetos de arte, adquiridos por una clientela erudita obsesionada por la belleza y la elegancia. «Entre los acaudalados, sobre todo en Francia —afirma E. Lucie-Smith—, la belleza era una obsesión, por lo que el coleccionismo de muebles finos llegó a convertirse en una especie de manía»³. Francia, Italia, Sajonia e Inglaterra, ya a finales de siglo, serían los principales proveedores europeos, mientras que exóticos productos procedentes de China, Japón o la India, introducidos en Madrid a través de la Compañía de las Indias Orientales, propiciarían con sus nuevos temas y formas decorativas el triunfo del estilo rococó, en el que las «chinoiserías» o chinerías jugarían un papel decisivo⁴.

Varios factores coadyuvaron a impulsar el nuevo coleccionismo: de una parte, el sentido de comodidad y *doucer de vivre* que desde la Corte de Luis XV de Francia⁵ se extendió al resto de Europa, incluida España; de otra, el afán de ostentación y riqueza que, libre ya de las pragmáticas contra el «luxo» dictadas en épocas anteriores —no olvidemos que éstas se mantuvieron hasta el reinado de Felipe V inclusive— podía manifestarse ahora sin restricción alguna, revelando, a través de signos externos, la posición social de sus propietarios⁶. Las Reales Fábricas, seguidas por los gremios artístico-industriales de Madrid, vendrían a satisfacer, en este sentido, con sus múltiples productos suntuarios —alfombras, tapices, sedas lisas o espolinadas, bordados, pasamanerías, muebles y carruajes, bronce, relojes, objetos de plata, marfiles y piedras duras, arañas, espejos, vidrios y porcelanas— las necesidades inherentes al amueblamiento y decoración de los palacios reales y

1 FAYARD, J.: *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1982, pp. 419-436.

2 Sobre la evolución de los gustos en la Corte durante el siglo XVIII, véanse: JUNQUERA, J. J.: «Salón y Corte, una nueva sensibilidad», en *Domenico Scarlatti en España* (Catálogo general de las Exposiciones), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 411-416; GÁLLEGO, J.: «Arte y gusto en la Corte», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987, pp. 169-179.

3 LUCIE-SMITH, E.: *Breve historia del mueble*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1980, p. 96.

4 Véase el apartado «Oriente y chinerías» de la obra de SCHÖNBERGER, A. y SOEHNER, H.: *El Rococó y su época*, Barcelona, Salvat Editores, 1963, pp. 83-86.

5 Véase VERLET, P.: *Les meubles français du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 15-20.

6 Véase SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Historia del Luxo, y de las Leyes suntuarias de España*, tomo II, Madrid, en la Imprenta Real, 1788.

mansiones nobiliarias, estableciendo a la par una fuerte competencia, dada su alta calidad artística, con aquellos artículos procedentes del extranjero cuya exquisitez y perfección trataba de emularse.

En este contexto, el que hemos dado en llamar «coleccionismo a la moda» presentará dos vertientes claramente diferenciadas: una, la del coleccionismo real; otra, la del coleccionismo aristocrático.

El origen de las colecciones reales borbónicas estaría, según Y. Bottineau⁷, en los regalos e intercambios realizados entre los miembros de las casas reinantes europeas y en las frecuentes adquisiciones de obras de arte verificadas por nuestros príncipes y soberanos en el extranjero, tarea en la que embajadores y *marchands-merciers*⁸ actuaron a menudo como agentes de compra. Francia e Italia fueron, sin lugar a duda, a través de regalos, compras o simples intercambios, los primeros suministradores artísticos de la Corona. Los envíos procedentes de Versalles, París, Lyon, Meissen o Nápoles fueron habituales bajo Carlos III⁹. María Luisa de Parma, princesa de Asturias, muy atraída por la moda parisina, fue obsequiada regularmente —entre 1769 y 1791— por Luis XV y Luis XVI con piezas de porcelana de Sèvres¹⁰. Con Carlos IV, por último, auténtico *dilettante*, mecenas y coleccionista¹¹, las compras de cuadros y objetos de arte, como señala J. J. Junquera¹², se multiplicaron, destacando, por su novedad, la adquisición de artículos ingleses, como placas de porcelana de Wedgwood, arañas y relojes.

La segunda modalidad a que nos referíamos la constituiría el coleccionismo nobiliario o aristocrático. La aristocracia ilustrada madrileña, siguiendo los dictados de la moda, emularía, en este sentido, los gustos de la realeza en aspectos tales como el vestido, la decoración o el mobiliario modernos, reuniendo en sus casas, lujosas y confortables, importantes colecciones de arte. Si ya en la centuria anterior la nobleza había mostrado su interés, aunque de una manera escasa todavía, por los ricos muebles y objetos de lujo —bufetes y escritorios de ébano y caoba, guadamecies, colgaduras de brocado para camas, vajillas de plata labrada—, según se deduce del estudio de F. Checa y M. Morán¹³ sobre las colecciones de Monterrey, Leganés y Benavente, será precisamente ahora, en el siglo XVIII, cuando este tipo de artículos se diversifiquen y adquieran preponderancia.

Ejemplo revelador de lo aquí expuesto sería la extraordinaria colección de muebles finos y objetos suntuarios del marqués de Yranda, una de las más sobresalientes, sin duda, del Madrid de Carlos III, equiparable, quizá, en riqueza, a la poseída por el marqués de la Ensenada¹⁴ en tiempos de Fernando VI. El conocimiento de esta singular colección proviene del inventario de «vienes muebles, menaje de casa y efectos de caballeriza» inserto en la escritura de dote que, con motivo de su matrimonio, otorgó el marqués de Yranda a doña Josefa de la Torre el 31 de julio de 1777¹⁵.

Don Simón de Aragorri y Olavide, marqués de Yranda, nació en Hendaya, Francia, probablemente hacia finales del primer cuarto del siglo XVIII —desconocemos el año exacto—, en el seno de una influyente familia vasca de ascendencia franco-española¹⁶. Ministro honorario del Consejo de Hacien-

7 Véase BOTTINEAU, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne del Lumières, 1746-1808*, capítulo II «Cadeaux et achats: de l'article de mode à l'objet de collection», París, De Bocard, pp. 129-195.

8 Sobre el importante papel desempeñado en Francia por los *marchands-merciers*, véase VERLET, P.: «Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au XVIII^e siècle», en *Annales*, enero-marzo, 1958, pp. 10-29.

9 BOTTINEAU: *op. cit.*, pp. 157-168.

10 *Idem*, *id.*, pp. 168-179.

11 De gran interés es el artículo de PERERA, A.: «Carlos IV, "Mecenas", y coleccionista de obras de arte», en *Arte Español*, 1958, pp. 8-35.

12 JUNQUERA, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, p. 32.

13 MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 283-295.

14 El inventario de sus bienes, formado el 29 de julio de 1754, ha sido estudiado por Bottineau, *op. cit.*, pp. 149-152.

15 «Escritura de capital otorgada por la Sra. D.^a Josefa de la Torre, Marquesa de Yranda, a favor del Sr. Marqués de Yranda su marido. Julio 11 de 1785». A.H.P.M., *prot.* 21.653, fols. 907-967.

16 Don Simón de Aragorri y Olavide, según consta en la escritura de dote que, con motivo de su matrimonio, otorgo al marqués doña Josefa de la Torre, su futura esposa, el 4 de septiembre de 1777, nació en «Andaya, Provincia de Labort, Obispado de la Ciudad de Bayona, Reyno de Francia; hijo legitimo del Señor Don Nicolás de Aragorri y Leremburu, natural que también fue de la misma patria, y de la Señora Doña Juana de Olavide y Michelena, que lo fue de Anoa, nullius Diócesis en el País Vascongado, sus padres difuntos (...)». A.H.P.M., *fol.* 17.918, fol. 552 («Carta de pago y recibo de dote que otorgó el Señor Marqués de Yranda a favor de la Señora Doña Josefa de la Torre en 4 de septiembre de 1777»).

da¹⁷ durante el reinado de Carlos III, y consejero de Estado¹⁸ bajo Carlos IV, recibió del primero, el 9 de noviembre de 1769 —en atención a los servicios prestados a S.M. durante el ministerio de don Miguel de Múzquiz¹⁹—, la concesión de los títulos de marqués de Yranda y vizconde de Ascubea²⁰, por los que hubo de pagar, en concepto de derechos de media annata, una cantidad de 2.250 ducados de vellón²¹. Su fortuna, evaluada en base al «caudal, efectos, créditos y bienes» declarados en la escritura de capital mencionada más arriba, ascendía en 1777, año de su boda, a un cuerpo de hacienda de 18.934.809 reales y 27 maravedís de vellón²². El marqués, ya viudo, falleció en Madrid el 17 de abril de 1801²³, habiendo otorgado testamento dos días antes de su muerte ante el escribano Santiago de Estepar²⁴. Entre las cláusulas en él contenidas llama nuestra atención, por su interés artístico, la sexta, en la que don Simón de Aragorri dejaba a su amigo el Ilmo. Sr. don Bernardo Iriarte, del Consejo y Cámara de Indias de S.M., «una caja guarnecida de diamantes y esmeraldas con un retrato»²⁵.

Tras este breve preámbulo biográfico abordamos, sin más dilación, el análisis del inventario de bienes formado en 1777, elemento clave para determinar los gustos artísticos del marqués. En dicho inventario aparece consignada la relación de muebles, colgaduras y cortinajes, porcelanas, relojes, plata labrada, menaje doméstico, carruajes y guarniciones de caballería que a la sazón se hallaban en su residencia o «casa havitación», sita en la madrileña calle de Hortaleza esquina a la Red de San Luis²⁶. Todas estas piezas fueron tasadas, según consta en el inventario, «por peritos en cada clase» cuya identidad no figura, ascendiendo su valor a 707.397 reales y 14 maravedís de vellón, de los cuales 511.513 rs. y 6 mrs. vn. corresponderían a los «vienes muebles, menaje de casa y efectos de cavallería» y los 195.884 rs. y 8 mrs. vn. restantes a la plata labrada²⁷. Las pinturas de la casa y la «librería» o biblioteca de la misma, de las que no existe relación pormenorizada al quedar excluidas del inventario, importaban, respectivamente, 18.501 rs. y 16 mrs. vn. y 59.331 reales²⁸. Resulta curiosa, a este respecto, la escasa afición hacia la pintura mostrada por el marqués, hecho fácilmente constatable si comparamos el valor total de los cuadros, muy pequeño, con el de algunos muebles o complementos que ya por sí solos alcanzaban dicho precio.

El lujoso marco donde transcurría la vida cotidiana del marqués de Yranda, ejemplo de buen gusto y confort en el que tapicerías, muebles y objetos de arte combinaban armónicamente aunando belleza y funcionalidad, aparece detallado en el inventario, sala tras sala, con suma minuciosidad: ricas colgaduras de lustrina de Lyon o damasco, con las cortinas a juego, revistiendo las paredes —también se emplearon las de pequin, algodón, lienzo pintado, papel chinesco, papel pintado y guadamecies—; cortinajes de seda —preferentemente lustrina, damasco, tafetán o moer—, lienzo y algodón con sus correspondientes cordones y borlas; alfombras

17 Así figura en el *Elenco de Grandezas y Títulos Nobiliarios Españoles, 1986* (recopilado y redactado por A. Alonso de Cadenas y López; J. de Atienza—Barón de Cobos de Belchite y Conde del Vado Glorioso— y V. de Cadenas y Vicent), Madrid, Ediciones de la Revista Hidalguía, 1986, p. 366 y en *Grandezas y Títulos del Reino. Guía oficial*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1975, p. 283. En el documento precedente (nota 16) el marqués de Yranda aparecía como miembro «del Consejo de Su Magestad en el de Hazienda», *ibídem*.

18 Así consta en su testamento, otorgado en Madrid el 15 de abril de 1801. A.H.P.M., *prot.* 21.682, fol. 496 («Testamento otorgado por el Excmo. Sr. Marqués de Yranda. Abril 15 de 1801»). En 1798, el marqués de Yranda, vocal de la recién creada Junta de Hacienda, era ya miembro del Consejo de Estado, según refiere MURIEL, A.: *Historia de Carlos IV*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, n.º 115, Madrid, Ediciones Atlas, 1959, p. 87.

19 Así lo expresaba el propio marqués de Yranda en la cláusula catorce de su testamento. A.H.P.M., *prot.* 21.682, fol. 498. Sobre don Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda de Carlos III, véase *Diccionario de Historia de España*, tomo II, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, p. 1.179.

20 A.H.N., *Consejos*, lib. 628, fol. 54 y 54 v.º.

21 El 25 de octubre de 1769, según consta en un documento del Archivo Histórico Nacional, don Simón de Aragorri satisfizo dicha cantidad, equivalente a 843.750 maravedís, 281.250 mrs. por el título de vizconde de Ascubea y 562.500 mrs. por el de marqués de Yranda. A.H.N., *Consejos*, leg. 11.758.

22 A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 966 bis v.º.

23 A.H.P.M., *prot.* 21.688, fol. 552 v.º.

24 A.H.P.M., *prot.* 21.682, fols. 496-498 v.º.

25 *Ídem*, *id.*, fol. 497.

26 A.H.P.M., *prot.* 21.653, fols. 914, 927 v.º. Ciertos muebles del inventario, de escaso valor, se encontraban en Aranjuez, según figura en uno de sus apartados (fols. 937 v.º-938 v.º).

27 *Ídem*, *id.*, fol. 959 r y v.º.

28 *Ídem*, *id.*, fols. 966-966 bis.

turcas y de Aubusson; pantallas de chimenea; biombos; confortables sillerías, con sus canapés «de cabriolé» o «a la otomana» y sus sillas y taburetes a juego, tapizadas de la misma tela que las colgaduras y cortinas; suntuosas mesas talladas y doradas con tableros de mármoles embutidos; burós o mesas escribanía de diversos tipos; adornadas camas «de aparato»; arañas de cristal de Venecia; artísticos relojes; floreros, tibores y piezas de escultura para *desserts* o ramilletes de porcelana de Sèvres; estufas y jarrones de loza de Marsella; servicios de mesa de Sèvres y Marsella; vajillas y cuberterías de plata labrada o sobredorada; finas cristalerías y mantelerías bordadas, etc.

La descripción de las diferentes estancias, dentro del elegante y fluido rococó —estilo internacional que los adornistas franceses Oppenordt, Meissonnier, Pineau y Pillement, entre otros, difundieron por todo el continente europeo a partir de sus colecciones de diseños²⁹—, con sus frecuentes alusiones a motivos chinoscos, nos permite recrear unos interiores plenamente integrados donde decoración y mobiliario fueron pensados al unísono, buscando siempre la delicadeza, el refinamiento, la comodidad y el bienestar.

RELACIÓN DE MUEBLES Y OBJETOS DE ARTE CONTENIDOS EN EL INVENTARIO

Colgaduras de pared

Las veinte colgaduras, de variadas clases³⁰, que recubrían los muros de la casa —la ornamentación parietal era completada con sobrepuestas «a la italiana» talladas y doradas y anchas molduras doradas o pintadas al temple en frisos y cornisas—, en las que a menudo se incluían las cortinas, importaban 60.218 reales de vellón, destacando, por su belleza, las siguientes:

- «Una colgadura de lustrina de León de Francia, fondo amarillo, listas blancas y matices, con trescientas setenta y una varas (...), a 48 rs. vn.: 17.808 rs. de vn.»³¹.
- «Una colgadura de damasco carmesí, con doscientas y cincuenta varas (...), a 20 rs.: 5.000 rs. de vn.»³².
- «Una colgadura de pequin amarillo y flores, con noventa varas (...) a 30 rs.: 2.700 rs. de vn.»³³.
- «Una colgadura pintada a la chinesca sobre lienzo, con treinta y nueve paños (...): 12.000 rs. de vn.»³⁴.
- «Una colgadura de papel chinosco toda forrada en lienzo compuesta de diez y seis paños (...): 5.500 rs. de vn.»³⁵.
- «Una colgadura con ciento y setenta guadamaciles, fondo azul y dorado con flores, a 20 rs.: 3.400 rs. de vn.»³⁶.

Cortinajes

El inventario contabilizaba ochenta y dos cortinas —veinticinco de tafetán, dieciocho de algodón, quince de damasco, diez de moer, cinco de lustrina, cuatro de gasa, tres de pequin y dos de lienzo—, la mayor parte con sus cordones y borlas de seda, «sortijas» o anillas y «botones de fierro dorados a fuego» para su sujeción. Resulta difícil, sin embargo, calcular el importe total de las mismas, ya que en algunos casos su precio aparecía

29 Véase FLEMING, J. y HONOUR, H.: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 538-539, 602-603, 646-647.

30 Una de lustrina de Lyon; dos de damasco carmesí y amarillo; una de pequin amarillo y flores; una de algodón listada; dos pintadas sobre lienzo, una a la chinesca y otra color de porcelana con flores; tres de papel chinosco; dos de guadamaciles color verde, azul y oro; y ocho de papel pintado de diversos colores: blanco, azul, blanco y verde, blanco y encarnado, ceniciento, color de caña, etc.

31 A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 912 v.º.

32 *Ídem*, *id.*, fol. 917.

33 *Ídem*, *id.*, fol. 920 v.º.

34 *Ídem*, *id.*, fol. 916.

35 *Ídem*, *id.*, fol. 914 r y v.º.

36 *Ídem*, *id.*, fol. 928 v.º.

comprendido en el de las colgaduras, aunque podemos asegurar que superaban los 20.000 reales de vellón. Transcribimos seguidamente varios ejemplos:

- «Diez cortinas de muer de flores con ciento y veinte varas, a 36 rs.: 4.320 rs. de vn.»³⁷.
- «Cinco cortinas de damasco carmesí que componen ciento veinte y cinco varas (...), a 20 rs.: 2.500 rs. de vn.»³⁸.
- «Seis cortinas de tafetán blanco pintadas a lo chinesco, con cinquenta y seis varas, a 36 rs.: 2.016 rs. de vn.»³⁹.

Alfombras

Nueve alfombras, con un coste total de 28.050 reales de vellón figuraban en el inventario —tres procedentes de la fábrica francesa de Aubusson, dos de moqueta de Francia, dos turcas, una de Inglaterra y una ochavada—, siendo dignas de mención las que siguen:

- «Una alfombra grande de colores de la fávrica de Aubuson en Francia, con setenta y dos varas en quadro a 100 rs. vara: 7.200 rs. de vn.»⁴⁰.
- «Una alfombra turca de colores de setenta y seis varas en quadro: 3.300 rs. de vn.»⁴¹.
- «Una alfombra ochavada de flores, con treinta y seis varas en quadro, a 90 rs.: 3.150 rs. de vn.»⁴².

Muebles de asiento: canapés, sillas y taburetes

Los muebles de asiento, más pequeños, ligeros y móviles que en épocas pasadas, sumaban en el inventario, entre canapés, sillas y taburetes, piezas que de ordinario eran talladas y tapizadas a juego, la impresionante cantidad de doscientos, ascendiendo su valor a 28.393 reales de vellón. Los ocho canapés en él consignados fueron tasados en 4.910 reales; las treinta y cuatro sillas —todas de brazos menos dos poltronas—, en 7.811 reales y los 158 taburetes, en 15.672 reales, llamando nuestra atención, por su original diseño y elevado precio los siguientes:

- «Un canapé de cabriolé con tres asientos, tallado y dorado. cubierto de tela correspondiente a la colgadura —lustrina de Lyon de fondo amarillo, listas blancas y matices—, y sus almoadones de pluma, guarnecido de galón de oro y borlas correspondientes, con sus fundas de tafetán amarillo: 1.200 rs. de vn.».
- «Quatro sillas de brazos también de cabriolé correspondientes al canapé, a 300 rs. vn.: 1.200 rs. de vn.».
- «Veinte taburetes tambien compañeros, y veinte y cinco fundas de algodón pintado para dicha sillería, a 250 rs. vn.: 5.000 rs. de vn.»⁴³.
- «Un canapé a la otomana de tres asientos, tallado y dorado, con sus almohadones de pluma, y cubierto de muer compañero de las cortinas: 1.500 rs. de vn.».
- «Quatro sillas de brazos correspondientes al canapé, a 300 rs.: 1.200 rs. de vn.».
- «Doze taburetes también iguales y diez y siete fundas de terliz fino de colores para dicha sillería, todo junto a 250 rs. vn.: 3.000 rs. de vn.»⁴⁴.

37 *Ídem*, *íd.*, fol. 914 v.º.

38 *Ídem*, *íd.*, fol. 925 v.º.

39 *Ídem*, *íd.*, fol. 916 v.º.

40 *Ídem*, *íd.*, fol. 915 v.º.

41 *Ídem*, *íd.*, fol. 918 v.º.

42 *Ídem*, *íd.*, fol. 917.

43 *Ídem*, *íd.*, fol. 913 r y v.º.

44 *Ídem*, *íd.*, fol. 914 v.º.

Mesas

El número de mesas de ebanistería, es decir, labradas en maderas finas, registrado en el inventario era de cuarenta y cinco⁴⁵ —veintiuna mesitas rinconeras, trece de nogal (siete de ellas para juego), cuatro grandes talladas y doradas con tableros de piedra, dos de palo de rosa y tres de diverso tipo—, alcanzando los 19.280 reales de vellón, sin contar dos tableros de mármoles embutidos valorados en 1.668 reales. Las más ricas y costosas, sin duda alguna, eran las pequeñas mesas rinconeras, cuyo importe ascendía a 10.230 reales, seguidas de las grandes con tablero de piedra (3.600 rs. vn.) y de las de palo de rosa (2.700 rs. vn.). Señalar, a título informativo, que las cinco mesas que figuraban en la «pieza del comedor» eran simples estructuras de pino de forma rectangular u oval compuestas por varias tablas sin barnizar montadas sobre pies de tijera⁴⁶, hecho que viene a corroborar la poca importancia concedida en el siglo XVIII a la mesa de comedor —invento puramente decimonónico—, la cual era recubierta siempre por un mantel que caía hasta el suelo. Piezas dignas de destacarse en este apartado serían:

- «Dos mesas de palo de rosa con embutidos, cinco cuartos de largo y tres de ancho, y en los tableros sus juegos de chaquete: 2.700 rs. de vn.»⁴⁷.
- «Dos mesas grandes talladas y doradas con sus tableros de piedra blanca y negra: 1.800 rs. de vn.»⁴⁸.
- «Quatro mesitas rinconeras talladas y doradas con sus piedras verdes nuevas: 6.960 rs. de vn.»⁴⁹.
- «Una mesa de caova de doblar, con tres ojas y quatro pies, de vara y tres cuartos de largo, y vara y tercia de ancho. 280 rs. de vn.»⁵⁰.
- «Quatro mesas de nogal para juego, de dos ojas, de vara en quadro, cubiertas de paño verde, a 110 rs. vn.: 440 rs. de vn.»⁵¹.

Escritorios

Bajo esta denominación de carácter genérico hemos englobado los burós o mesas escribanía, las papeleras y los escritorios propiamente dichos que en número de diecinueve aparecían consignados en el inventario, con un valor total de 5.774 reales de vellón. Dichos muebles respondían a la siguiente distribución: siete mesas escribanía, tasadas en 2.846 reales, siete papeleras, en 1.470 reales y dos escritorios, en 400 reales. Resaltamos entre ellos:

- «Una mesa escribanía hecha en París, de quatro pies, guarnecida de bronzes, de dos varas escasas de largo y una de ancho, con un estante correspondiente: 1.160 rs. de vn.»⁵².
- «Una mesa escribanía, con gavetas y tablero de piedra, de cinco cuartos de largo, tres cuartos de ancho y una vara de alto: 960 rs. de vn.»⁵³.
- «Una papelera grande de caova, con quatro pies, y diferentes gavetas con sus cerraduras: 920 rs. de vn.»⁵⁴.

45 El inventario revela así mismo la existencia de treinta y una mesas de pino de muy escaso valor (2.028 reales) distribuidas por las dependencias de servicio.

46 A continuación transcribimos un ejemplo:

«Una mesa nueva de quatro vastidores y quatro tablas, con tres varas y media de largo y dos varas escasas de ancho: 140 rs. de vn.»
A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 930.

47 *Ídem*, *íd.*, fol. 913 v.º.

48 *Ídem*, *íd.*, fol. 914 v.º.

49 *Ídem*, *íd.*, fol. 916 r y v.º.

50 *Ídem*, *íd.*, fol. 922.

51 *Ídem*, *íd.*, fol. 911 v.º.

52 *Ídem*, *íd.*, fol. 923. Posiblemente se tratará de un *bureau plat* o mesa escritorio plana.

53 *Ídem*, *íd.*, fol. 919 v.º.

54 *Ídem*, *íd.*, fol. 923 r y v.º.

- «Una papelería de nogal ynglesa, con sus dos puertas y varias gavetas dentro, con errajes dorados y su mesa de encaje correspondiente: 240 rs. de vn.»⁵⁵.
- «Dos scriptorios grandes cubiertos de concha, con varias gavetas, todas con sus cerraduras, y mesas correspondientes de nogal: 400 rs. de vn.»⁵⁶.

Camas

Interesante resulta también el apartado relativo a las camas «de aparato» o «de colgadura», muebles en los que a menudo la tapicería contaba más que el propio armazón, cuyo importe ascendía a 22.470 reales de vellón. El inventario contabilizaba, en este sentido, una espléndida cama «imperial» con dos lujosas colgaduras de seda —ubicada en la alcoba principal—, valorada en 9.600 reales, y veinte catres de variadas tipologías —nueve de ellos vestidos con su correspondiente colgadura⁵⁷— tasados en 10.370 reales. A estas cantidades habría que añadir 3.120 reales de las «colgaduras de camas», en indiana estampada, lienzo, algodón y terliz listado, consignadas en otra sección del inventario⁵⁸. Sobresalen por su magnificencia y factura:

- «Una cama ymperial tallada y dorada con el fondo blanco, y dos cavezeras, y dos ruedas: 2.800 rs. de vn.».
- «Una colgadura de damasco amarillo achinado con dos sobrecamas y dos cavezeras correspondientes a dicha cama: 2.000 rs. de vn.».
- «Una colgadura de gasa chinesca con figuras para dicha cama forrada de tafetán, con dos fundas de cavezera y sobrecama correspondiente: 4.600 rs. de vn.».
- «Un juego de cinco remates de pluma para dicha cama: 200 rs. de vn.»⁵⁹.
- «Dos catres con dos cavezeras en forma de canapeés, con su colgadura en pavellón de lienzo pintado fino, a 1.690 rs.: 3.380 rs. de vn.»⁶⁰.
- «Un catre de nogal de herraje, con su armadura y colgadura de damasco carmesí y su sobrecama correspondiente: 1.290 rs. de vn.»⁶¹.
- «Un catre de fierro de desarmar con su pavellón, y una colgadura de gasa amarilla con su sobrecama correspondiente: 1.200 rs. de vn.»⁶².
- «Un catre de atornillar con su cavezera y armadura, pintado de color de porcelana y perfiles dorados, y una colgadura de damasco amarillo, bastante usada, con su sobrecama y rodapié correspondiente: 1.180 rs. de vn.»⁶³.

Espejos y cornucopias

Extraordinaria importancia debieron tener en la decoración de la casa los veintitrés espejos y doce cornucopias de dorados marcos distribuidos por sus diferentes salas, en un afán, propio del rococó, por traspasar la frontera del muro y conseguir una multiplicación ilusoria de los espacios, especialmente en las habitaciones más pequeñas. «Con los espejos —escribe P. Bennett Oates— se conseguía, aún más, perder la sensación de las formas arquitectónicas y unificar las decoraciones», haciendo que todos los elementos de una

⁵⁵ *Ídem*, *id.*, fol. 938. Se encontraba en Aranjuez.

⁵⁶ *Ídem*, *id.*, fol. 936 v.º.

⁵⁷ Importaban 9.290 reales de vellón.

⁵⁸ A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 946 v.º-947.

⁵⁹ *Ídem*, *id.*, fol. 919.

⁶⁰ *Ídem*, *id.*, fol. 926.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ídem*, *id.*, fol. 920.

⁶³ *Ídem*, *id.*, fol. 928 r y v.º.

habitación participasen en una apariencia similar⁶⁴. Los espejos alcanzaban la elevada suma de 30.830 reales de vellón, mientras que las cornucopias no sobrepasaban los 2.600 reales, pudiendo destacarse de este magno conjunto los siguientes:

- «Dos espejos grandes de tres varas y quarta de alto y una y dos tercias de ancho, con dos lunas cada uno, sus marcos tallados y dorados, y tableros embutidos en la pared: 9.500 rs. de vn.»⁶⁵.
- «Un espejo de chimenea francesa con su marco dorado, de vara y tercia de ancho y tres quartas y media de alto, con su adorno encima tallado y dorado, y un retrato en medio: 600 rs. vn.»⁶⁶.
- «Quatro cornucopias con sus marcos de cristal y talla dorada de cinco quartas de alto y dos tercias de ancho, con sus dos mecheros de cristal y lunas correspondientes, a 300 rs. vn. cada una: 1.200 rs. de vn.»⁶⁷.

Arañas

Seis arañas, cuatro de ellas de cristal de Venecia, valoradas en 4.380 reales de vellón, proporcionaban iluminación a diferentes estancias de la casa, sobresaliendo por su cuidada ejecución:

- «Dos arañas de cristal de Venecia con seis mecheros de metal y armadura de lo mismo, con sus barillas de fierro y borlas de seda de colores, con sus cubiertas de gasa listada: 1.850 rs. de vn.»⁶⁸.
- «Una araña grande de cristal con ocho mecheros flores de lo mismo, con su varilla de fierro y una borla de seda verde, en: 520 rs. de vn.»⁶⁹.

Relojes

Los cuatro relojes registrados en el inventario —dos de campana, uno de música y un despertador—, tasados en 7.500 reales de vellón, respondían a la siguiente descripción:

- «Un reloj de campana con su caja cubierta de concha con embutidos, guarnecida de bronces, con su repisa correspondiente: 1.800 rs. de vn.»⁷⁰.
- «Un reloj de campana con su caja guarnecida de bronce, forrada en zapa verde, con su repisa correspondiente: 1.500 rs. de vn.»⁷¹.
- «Un reloj de música para sobremesa con su caja pintada de charol, comprado a Liarte, relojero de casa: 1.800 rs. de vn.»⁷².
- «Un reloj despertador de bronce que se compró a mr. Partiet en 40 dobls.: 2.400 rs. de vn.»⁷³.

Porcelanas y cristales

El conjunto de porcelanas y lozas registrado en el inventario, en el que incluiríamos las vajillas y piezas de

64 BENNETT OATES, P.: *Historia dibujada del mueble occidental*, Madrid, Hermann Blume, 1984, p. 106.

65 A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 913 v.º.

66 *Ídem*, *id.*, fol. 929.

67 *Ídem*, *id.*, fol. 912.

68 *Ídem*, *id.*, fol. 913 v.º-914.

69 *Ídem*, *id.*, fol. 912.

70 *Ídem*, *id.*, fol. 917 v.º.

71 *Ídem*, *id.*, fol. 911 v.º.

72 *Ídem*, *id.*, fol. 926.

73 *Ídem*, *id.*, fol. 920.

porcelana de Sèvres, china y loza de Marsella, así como los *desserts* o ramilletes para mesa, sumaban 79.718 reales de vellón.

Bajo el epígrafe de «porcelana de la Real Fábrica de Seve» ofrece el inventario una de sus secciones más significativas⁷⁴. La espléndida colección de porcelana de Sevres del marqués de Yranda, tasada en 70.410 reales y 6 maravedís de vellón, comprendía una vajilla de ciento setenta piezas⁷⁵, valorada en 2.469 libras tornesas; un «desert de azul celeste con pájaros y cifras» de ciento setenta y ocho piezas⁷⁶, en 10.368 £; cuatro floreros y seis tibores, calificados como «adornos para las salas y el gavinete», en 4.368 £; y, finalmente, dieciséis piezas de «escultura para el ramillete», en 720 £. El importe total ascendía a 17.925 libras tornesas, cantidad que se vería reducida a 16.311 £. 15 s. tras serle aplicada la rebaja de un 9% «hecha en la fábrica por ser para fuera del reino». Su equivalencia en reales de vellón era de 64.009 rs. y 9 mrs. vn., precio al que habría que añadir un 10% de aumento «por todos los derechos y gastos hasta Madrid» (total: 70.410 rs. y 6 mrs. vn.)⁷⁷.

La cuantía, en libras tornesas, de todas estas piezas de porcelana de Sèvres, adquiridas por el marqués de Yranda el 12 de abril de 1775, coincide exactamente con las cuentas registradas en los archivos de la *Manufacture nationale de céramique de Sèvres*, dadas a conocer por Bottineau en el capítulo segundo de su libro *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, fruto de sus investigaciones sobre los regalos y compras efectuados en dicha fábrica por la nobleza ilustrada y la Casa Real española⁷⁸.

Transcribimos, a continuación, las piezas de adorno y esculturas para el ramillete consignadas en el inventario:

— «Adornos para las salas y el gavinete.

«Cuatro floreros que están en el gavinete:	£	864
«Dos tibores con pies grifos a £ 480:	£	960
«Dos íd. con cordones a £ 720:	£	1.440
«Uno íd. con mapas azules:	£	600
«Otro íd. azul:	£	504

— «Escultura para el ramillete.

«Un grupo que figura el zeloso:	£	192
«Un niño que representa a Baco:	£	24
«Dos íd. de Boucher:	£	192
«Ocho íd. a £ 27:	£	216
«Cuatro niños a £ 24:	£	96» ⁷⁹

Las quinientas dos piezas de «china o porcelana usada»⁸⁰, pertenecientes en su mayor parte a una vajilla

74 *Ídem*, *íd.*, fols. 938 v.º-939 v.º.

75 La formaban treinta y seis platos de sopa, setenta y dos trincheros, dos soperas ovaladas con sus platos, dos mantequeras, seis saleros, cuatro platos para rábanos, dos ensaladeras grandes, dos pequeñas, treinta jícara para jugo con dos platos, dos vinagreras, dos barcos para limones, dos salseras con dos platos y cuatro mostazeras. *Ídem*, *íd.*, fols. 938 v.º-939.

76 Componían el «desert» sesenta platos trincheros, diez y seis compoteras de cuatro distintas hechuras, cuatro azucareras, cuatro platos de a dos jícara, dos cubos para helados, cuatro para medias botellas, cuatro cubos grandes, dos ovalados para licores, treinta y seis tazas o jícara para helados con seis platos, treinta y seis tazas de café —seis de cada especie—, dos azucareros, un cubo grande para ponche, seis tazas o jícara de chocolate y un almuerzo azul con flores y frutas pintadas. *Ídem*, *íd.*, fol. 939 r y v.º.

77 A.H.P.M., *prot.* 21. 653, fol. 939 v.º.

78 «Le 12 avril 1775 —escribe Bottineau—, il fut livré à M. Legrand, pour le marquis d'Iranda, un service de table comprenant la vaisselle, le «dessert bleu céleste» et des pièces de sculpture, le tout montant, la déduction de 9% opérée, a 16.311 L. 15 s.». La referencia del Archivo de la Manufactura de Sèvres es la siguiente: «A.S., V y 5, 229 v.º-230 r.º, Du 12. dudit (avril 1775), a Monsieur Legrand pour le Marquis Diranda...». Bottineau, *op. cit.*, p. 185.

79 A.H.P.M., *prot.* 21.653, fol. 939 v.º.

80 *Ídem*, *íd.*, fols. 940-941.

completa «pintada de colores, con su cenefa y perfil dorado» y otros servicios de mesa, entre los que destacaba un juego «de china blanca y dorada para café y te» de treinta piezas valorado en 800 rs. vn., importaban 5.728 reales de vellón.

La «loza de Marsella»⁸¹, con setenta y tres piezas, entre las que sobresalían —aparte de una vajilla incompleta, cuatro jarrones para flores y un baño grande ovalado «uatro estufas grandes con sus herrajes y ruedas de madera» tasadas en 600 rs. vn., sumaba 1.360 reales de vellón.

Tasados en 2.220 reales, el inventario constataba así mismo la existencia de dos «deserts o ramilletes para mesa», caprichosos centros que, ejecutados con materiales suntuosos, especialmente porcelana, servían para adornar las mesas del comedor:

- «Un desert con tres piezas de metal plateado, con sus cristales azogados y su guarnición de flores y ramos de seda, con un cenador a la chinesca y nueve figuras de china algo mal tratadas: 960 rs. de vn.
- «Un íd. de tres piezas de fierro barnizado, con seis cubos para el vino y otras piezas de diferentes tamaños y hechuras del mismo género, y con su adorno de flores de mano y cenador a la chinesca, todo bien tratado: 1.260 rs. de vn.»⁸².

Finalmente, el apartado de «cristales y vidrios»⁸³, en el que aparecían inventariadas, entre otras piezas, una cristalería formada por ciento ochenta y cinco copas labradas y lisas⁸⁴, así como diez fanales o «campanas grandes» para cubrir los jarrones de porcelana⁸⁵ y quinientos ocho «cristales de Venecia para vidrieras»⁸⁶, ascendía a 5.382 reales de vellón.

Plata labrada

Las seiscientos cuarenta piezas de plata registradas en el inventario, correspondientes a dos vajillas de plata labrada, una nueva y otra de uso diario, y una cubertería francesa de plata dorada, cuya regulación, a veinte reales la onza, corrió a cargo de Juan Sanfauri, «artífice platero en esta Corte y ensayador en ella de la Real Casa de Moneda», fueron tasadas en 195.884 reales y 8 maravedís de vellón⁸⁷. El valor de la plata labrada, con una graduación de 1.139 marcos y 5 ochavas, ascendía a 182.253 reales, mientras que los 36 marcos y 3 onzas de plata sobredorada, «según las cuentas del Sr. Grand de París que la remitió», importaban 11.750 rs. y 17 mrs. vn., cantidad que, tras sufrir un incremento de 1.180 reales en concepto de gastos de transporte y derechos de entrada en el reino, aumentaría a 12.930 rs. y 17 mrs. vn.⁸⁸.

Ciento noventa y seis piezas, entre tarinas, platos, cucharones, «portulíes», saleros y cubiertos, componían la «bajilla nueva»⁸⁹, trescientas diez, entre las que destacaban «12 candeleros iguales», «4 cubos grandes para nieve», «2 cazuelas redondas con cabos de madera», «1 cafetera mediana» y «1 chocolatero también mediano», conformaban la «plata de uso diario»⁹⁰; y ciento treinta y cuatro, finalmente, la cubertería de «plata dorada de 296 rs. el marco»⁹¹ importada de París. Una valiosa «arquita de camino con un cubierto y recado de afeitar de

81 *Ídem*, *íd.*, fol. 941 r y v.º.

82 *Ídem*, *íd.*, fol. 943.

83 *Ídem*, *íd.*, fol. 941 v.º-943.

84 Treinta y cuatro copas de cristal grandes, de tercia de alto, lisas e iguales; diecisiete más pequeñas de dos géneros; veintiocho copas finas labradas; veintinueve lisas con pie muy alto; treinta y una copas medianas lisas; once copas grandes con pie pequeño moteadas; diecisiete pequeñas lisas y dieciocho iguales. *Ídem*, *íd.*, fols. 941 v.º-942.

85 «Diez campanas grandes que sirven para cubrir los jarrones y tiestos de china de la sala y gabinete a 80 rs.: 800 rs. de vn.» *Ídem*, *íd.*, fol. 942 v.º.

86 «Quinientos y ocho cristales de Venecia para vidrieras de ocho por siete pulgadas, a quatro rs. vn. cada uno: 2.032 rs de vn.» *Ibidem*.

87 *Ídem*, *íd.*, fol. 959.

88 *Ibidem*.

89 *Ídem*, *íd.*, fols. 957-958.

90 *Ídem*, *íd.*, fol. 958 r y v.º.

91 *Ídem*, *íd.*, fol. 959.

plata, y plato y jécaras de china», valorada en 9.240 reales de vellón y consignada en otro lugar del inventario⁹², completaría el conjunto.

Carruajes y aderezos de caballería

El apartado relativo a los coches, caballos, guarniciones, sillas y aderezos de montar pertenecientes al marqués de Yranda⁹³, evaluado en 89.755 reales de vellón. Podría servir de colofón, dada su extraordinaria riqueza artística, a la espléndida colección de muebles y objetos suntuarios consignados en el inventario.

Cuatro lujosos carruajes —tres berlinas y un forlón— de talladas y doradas cajas y cuidada tapicería, tasados en 44.000 reales, centraban la atención del conjunto, destacando por su vistosidad:

- «Una berlina a la francesa, caja y juego, colgada de garruchones, bestida de tripe encarnado, labrada y tallada la caja, a la grecca, dorada la talla, y en los tableros con pintura benturina, su intrínseco valor: 19.000 rs. de vn.»⁹⁴.
- «Una berlina con el juego de la ynglesa y cigüeñas de yerro con muelles, vestida de tripe, con medallas de talla en los tableros: 11.000 rs. de vn.»⁹⁵.
- «Un forlón con el juego a la ynglesa colgado de garruchones, vestido de tela de algodón atigrado, dorada la talla del juego y marco de la caja, con medallas de talla en los tableros y caja, color blanco, su intrínseco valor: 8.000 rs. de vn.»⁹⁶.

92 *Ídem*, *id.*, fol. 951 r y v.^o.

93 *Ídem*, *id.*, fols. 953 v.^o-956 v.^o.

94 *Ídem*, *id.*, fols. 953 v.^o-954.

95 *Ídem*, *id.*, fol. 954.

96 *Ibidem*.

PROMOCIÓN, MECENAZGO Y CAMBIO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE GRAN CANARIA, SIGLO XVIII

Juan Sebastián López García

Universidad Politécnica de Canarias

I. INTRODUCCIÓN. EL AMBIENTE DIECIOCHESCO

En la arquitectura grancanaria, especialmente la de carácter religioso, se opera una notable transformación durante el siglo XVIII. Si bien los cambios son apreciables desde las primeras décadas de la centuria no es hasta el último tercio cuando cristaliza una auténtica ruptura.

El cambio dieciochesco no debe entenderse dentro del caso particular del arte en Canarias como una simple operación superficial de lenguaje sino como toda una nueva concepción de la arquitectura. El arraigo del mudéjar hizo que el barroco, en sus manifestaciones plenas, fuera un fenómeno tardío y limitado; así y todo, las formas barrocas del XVIII en Canarias —«iglesias abovedadas»— serán toda una novedad en las islas y prepararán el camino para la ruptura neoclásica.

Si el antecedente barroco no es desdeñable, más interesante, como fenómeno, es el neoclasicismo. La ruptura neoclásica es fruto de la mentalidad y ambiente cultural renovador que se establece en las principales ciudades canarias del momento, que tuvo como focos principales de distribución de las nuevas ideas de la Ilustración las célebres tertulias laguneras del Marqués de Nava (Tenerife) y los círculos culturales de la catedral de Las Palmas (Gran Canaria)¹.

En la isla de Gran Canaria, los obispos amantes del progreso, las personalidades canarias contemporáneas, los contactos con el exterior, y la presencia de instituciones de reciente fundación como el Seminario Conciliar (foco de la cultura ilustrada)², la Real Sociedad Económica (de talante reformista y progresista) y la Academia de Dibujo, constituyeron la base de esta «Edad de Oro» canaria con su «pléyade ilustrada»³. El centro de estas transformaciones fue la capital insular, Las Palmas, receptora de los beneficios de la coyuntura alcista que se

1 Cf. MORALES LEZCANO, Víctor (1965): «La Ilustración en Canarias», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 11, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 103-127.

2 Cf. BANDA y VARGAS, Antonio de la (1982): «Noticias sobre el Seminario de la Purísima Concepción de Gran Canaria en el Archivo Universitario Hispalense», en: *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1980), Tomo I, Cabildo de Gran Canaria, pp. 227-260.

V. t. CABALLERO MÚJICA, Francisco (1981): «Antecedentes históricos del Seminario Conciliar de Canarias», en: *El Museo Canario*, XXXVIII-XL, (1977-1979), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 171-196.

INFANTES FLORIDO, José Antonio (1977): *Un Seminario de su siglo: entre la Inquisición y las luces*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 154 pp.

3 Cf. ÉVORA MOLINA, José (1981): «Una aproximación a la Ilustración en Canarias», en: *Aguayro*, n.º 132, abril, pp. 23-28; n.º 133, mayo, pp. 25-30; n.º 134, junio, pp. 28-30, Caja Insular de Ahorros. Las Palmas de Gran Canaria.

GARCÍA DEL ROSARIO, Cristóbal (1981): *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776-1900)*, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural. Las Palmas, 251 pp.

V. t. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1984): «Arte», en: *Canarias*, Fundación Juan March, Editorial Noguer, Madrid-Barcelona, p. 290.

INFANTES FLORIDO (1979): «El Obispo Tavira en Canarias, 1791-1796», en: *II Coloquio de Historia Canario-Americana* (1977), t. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, pp. 173-175.

vivió en el último tercio del siglo XVIII⁴. Rumeu de Armas ha resaltado el importante papel jugado por las autoridades civiles y religiosas, dice este autor: «Los corregidores Eguiluz y Cano y los obispos Servera, Herrera, Martínez de la Plaza, Távira y Verdugo, han unido sus nombres a la historia de la ciudad, pues todos ellos en conjunto dieron un decisivo impulso a su desarrollo y progreso, al mismo tiempo que han dejado en distintos momentos arquitectónicos de la urbe un recuerdo perenne de su celo y desinterés»⁵. A pesar de estos progresos, el insatisfecho escritor ilustrado Viera y Clavijo (1731-1813), dice de la ciudad de las Palmas: «Ojalá que hubiese en ella más comercio, más industria, más gusto, más arte y más ciencia»⁶.

II. PROMOTORES Y MECENAS

En el siglo XVIII el rasgo más interesante de los promotores y mecenas de la arquitectura grancanaria es que son impulsores de la ruptura de un lenguaje, el mudéjar, modo de construir que venía avalado por la tradición y el arraigo entre los constructores⁷. Nota destacada es el origen social y profesional de los protagonistas. En su mayor parte proceden del estamento eclesiástico o militar, actividades, que al carecerse de una intelectualidad al margen de la iglesia o la Milicia, eran las más inquietas en el ámbito de la cultura y con mayores posibilidades de ampliar su formación con contactos fuera de las islas, o, en el mejor de los casos, realizar estudios en la Península o extranjero.

A partir de la mitad del siglo, y principalmente en el último tercio, las condiciones en que se producen la promoción y el mecenazgo se deben entender como fruto de una coyuntura favorable determinada por factores particulares que se producían, casi de forma simultánea, en varios puntos de la isla. Los promotores y mecenas dieciochescos eran personajes ilustrados, amparados en su mayor parte por una estimable fortuna familiar. Su condición social no fue obstáculo para que sus aspiraciones personales se unieran a las de toda una colectividad, éste es posiblemente el detalle que posibilitó el éxito final de algunas de las obras. La muerte de los promotores iniciales hizo que la mayoría de las empresas comenzadas por ellos entraran en períodos de ritmo lento, sin que ninguna otra persona alcanzara su liderazgo. El carisma fue una de las virtudes que adornaron a esas personalidades, integrantes de la que se puede denominar «generación insular ilustrada de Gran Canaria». Sin embargo, hay que ver a cada uno de los promotores en su ámbito de influencia, a pesar de que se detectan hilos conductores a través del cabildo catedral, organismo que abiertamente —por obra de sus capitulares más destacados e «ilustrados»— apoyó todo tipo de iniciativa en la construcción de los nuevos templos, aportando algunos caudales para las fábricas. Capítular será el arquitecto más importante del siglo XVIII, autor de las dos obras principales del momento, coincidencia que produce una conjunción de intereses. Asimismo, los obispos actúan como destacados promotores, con importantes contribuciones en algunas de las obras.

III. RENOVACIÓN DEL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

La arquitectura canaria se mantuvo fiel hasta el siglo XVIII a las directrices del mudejarismo. Sólo con la

4 MARTÍN GALÁN, Fernando (1984): *La formación de Las Palmas: Ciudad y Puerto. Cinco siglos de evolución*, Junta de Obras del Puerto de La Luz y de Las Palmas, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, p. 118.

MORALES LEZCANO (1966): *Síntesis de la Historia económica de Canarias*, Enciclopedia Canaria, n.º 4, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 36 y ss.

5 RUMEU DE ARMAS, Antonio (1950): *Piraterías y Ataques Navales contra las Islas Canarias*, T. III, I.ª parte, Madrid, p. 303.

6 VIERA Y CLAVIJO, José (1978): *Noticias de la Historia de Canarias*, Ed. Alejandro Cioranescu, T. II, Cupsa Editorial, Madrid, p. 185.

7 Cf. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1977): *La Arquitectura mudéjar en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 351 pp.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel (1978): *La arquitectura doméstica canaria*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 401 pp.

Como ya es sobradamente conocido, desde la incorporación del archipiélago a la corona de Castilla privaron las soluciones mudéjares, que prácticamente informaron toda la arquitectura canaria hasta el siglo XVIII.

llegada del barroco se apreciaron los primeros cambios. El primer edificio del tipo que se ha denominado «iglesias abovedadas» o «iglesias de cúpula»⁸, llama la atención por lo tardío de su realización; una vez más se está ante esa constante arcaizante del arte en Canarias. La arquitectura religiosa será la protagonista de la renovación. En la mayoría de los casos las obras importantes —salvo la Catedral y la Compañía de Jesús— se tratan de iglesias principales de diferentes localidades (una de real patronato y dos curatos rurales). Tal como ha señalado Gutiérrez-Cortines Corral, la parroquia es el auténtico centro de la ciudad o del barrio con ella el individuo tiene una total identificación: «El ciclo entero de la vida estaba marcado por hechos relevantes que tenía por escenario el templo»⁹.

Característica de los encargos en la segunda mitad del siglo XVIII es el acudir a profesionales, en algún caso con apreciable grado de especialización y estudios realizados en la Península. Como contraste, es sintomático que en la primera mitad de la centuria el mismo superior de los Jesuitas trazara su templo en Las Palmas, decisión que posiblemente se tomaría en el seno del Colegio, con escaso control externo¹⁰. Precisamente el ambiente cultural y la presencia de la Academia será decisivo en la trayectoria del cambio de mentalidad posibilitando esa «ruptura». Estos arquitectos de la segunda mitad de la centuria estarán vinculados, por intereses de clase, a los promotores y mecenas, coincidiendo con ellos en su condición de militares o eclesiásticos. Estos artistas serán los que respondan a las necesidades del corto mercado canario, cuya mayor demanda, en el período que estudiamos, venía precisamente de Gran Canaria¹¹.

Con esta novedad, el alarife y maestro cantero pasan a un segundo plano perdiendo el protagonismo que las peculiares condiciones canarias le habían dado hasta el momento; esto no significa que, de facto, sigan siendo «maestros mayores» de algunas de las obras. Con respecto a estos oficiales, es interesante señalar que por las diferentes obras que se realizan durante el siglo XVIII, Gran Canaria será receptora de oficiales de otras islas, en particular de Tenerife¹².

El primer estilo que en Gran Canaria se enfrentó a la total hegemonía del mudéjar fue el barroco por obra del jesuita padre Visentelo, que trazó la iglesia de su Colegio en Las Palmas, le siguió el coronel Antonio Lorenzo de la Rocha con la basílica de la Virgen del Pino en Teror. Sin embargo, el cambio más radical lo supone el neoclásico. En cuanto a la introducción del mismo en Canarias dice Hernández Perera: «A las islas este lenguaje clasicista vendrá con arquitectos e ingenieros militares peninsulares, pero también con el regreso de algunos canarios cultivados que pueden enfrentarse, y lo consiguen con empresas arquitectónicas de responsabilidad (...)»¹³. Entre estos canarios destaca Diego Nicolás Eduardo que regresa al archipiélago en 1777, a quien Fraga González considera justamente como el «verdadero impulsor de la arquitectura neoclásica en Canarias»¹⁴. Eduardo es la figura clave de la renovación de la arquitectura grancanaria del siglo XVIII con la iglesia de Santiago de los Caballeros y la Catedral de Santa Ana de Las Palmas. Su obra, en gran medida, la continúa su discípulo José Luján Pérez.

8 FRAGA GONZÁLEZ (1980): *Arte barroco en Canarias*, Editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, p. 12; IDEM (1982): «Arquitectura religiosa. Siglos XVII y XVIII», en: *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 114 y 115. HERNÁNDEZ PERERA (1984): pp. 268 y 269.

9 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina (1987): *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)*, Xarait Ediciones, Bilbao, p. 27.

10 FRAGA GONZÁLEZ (1982): p. 114. Reproduce lo que dice un manuscrito sobre el padre Visentelo: «trazó la Ig.^a en una pared de las interiores del colegio. No fue menester pr.^a esto ir á tomar lecciones de Arquitectura en Vitrubio; solamente consultó á lo que sus ojos habían observado en otras, y á qe. dicta la misma razón natural sobre edificios de este género; (...)».

11 Tenerife, por estas fechas, ya había cubierto un interesante programa constructivo en sus principales localidades. Las demás islas poseían una demanda notablemente inferior.

12 BETHENCOURT MASSIEU, Antonio (1975): «Aproximación a la economía de las Islas Canarias», en: *Campus*, número especial, mayo, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 35.

13 HERNÁNDEZ PERERA (1984): p. 290.

14 FRAGA GONZÁLEZ (1976): *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Enciclopedia Canaria, n.º 17, Aula de Cultura de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, p. 16.

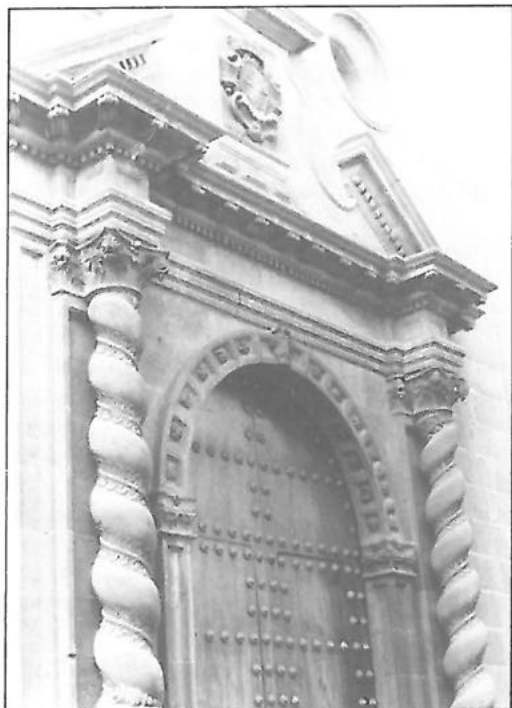


Foto 1. Iglesia de San Francisco de Borja. Las Palmas de Gran Canaria.

IV. LOS ENCARGOS: PROGRAMA CONSTRUCTIVO

IV.1. Iglesia de San Francisco de Borja. Las Palmas de Gran Canaria

La Compañía de Jesús se instaló en la ciudad de Las Palmas en 1697, aprovechando la donación de una edificación existente. Es en 1721 cuando los padres acometieron la construcción de una iglesia de nueva planta para el colegio, dada la precariedad de la capilla existente. Las obras sufrieron diversas paralizaciones por su alto coste, siendo impulsadas, como principal promotor, por la aportación del obispo Juan Francisco Guillén (1739-1750), que donó 20.000 pesos para tal fin, que se unían a otros donativos anteriores del cabildo-catedral, el deán Benítez y el comandante General Marqués de Vallehermoso. La inauguración se celebró en 1756. El Colegio se clausuró en 1767 con la expulsión de los jesuitas¹⁵.

Desde el punto de vista estilístico, el edificio, y en el contexto de Canarias, es «el más antiguo ejemplar barroco con cubierta abovedada y cúpula en el crucero sobre pechinas sin tambor»¹⁶. El autor de los planos fue el superior del Colegio en Las Palmas, Juan Visentelo, que fue fiel al esquema vignolesco que tanto se repitió en las fundaciones de la Compañía de Jesús¹⁷. La obra fue supervisada por el ingeniero militar Francisco

Lapierre que emitió informe favorable de la misma¹⁸. Como se ve, en esta obra que inicia la ruptura del lenguaje anterior aparecen, en la doble vertiente de autor y supervisor de las obras, un clérigo y un militar, así como la promoción de un obispo, constante que, con alguna variante, se mantendrá en las otras obras que se analizarán.

Repetiendo otros ejemplos que toman como modelo el Gesú de Roma, la planta es de cruz latina, con las características ya señaladas para sus cubiertas. También es de destacar la fachada enteramente cubierta por sillares de cantería, fórmula poco usada en Canarias hasta ese momento (La catedral y algún otro ejemplo aislado), pero que tendrán un mayor uso en Gran Canaria a partir de la fábrica de este edificio y, en especial, tras la obra de Santiago de Gáldar. La portada está enmarcada por dos columnas salomónicas.

IV.2. Basílica de Nuestra Señora del Pino. Teror

En sustitución de un edificio anterior, el 5 de agosto de 1760 se iniciaron las obras en la iglesia de Nuestra Señora del Pino. Éste es otro de los edificios que pertenecen al grupo de «iglesias con cúpulas»¹⁹, aunque con

15 RUMEU DE ARMAS (1950): T. III, 1.ª parte, pp. 298 y 299. Este edificio sirvió de sede al Seminario de la Diócesis, inaugurado en 1777.

V. I. DARIAS PADRÓN, Dacio V. (1957): «Sucintas noticias sobre la religión católica en Canarias», en: *Historia de la Religión en Canarias*, Editorial Cervantes, Sta. Cruz de Tenerife, pp. 254-256. Para más detalles, Vid.: ESCRIBANO GARRIDO, Julián (1987): *Los Jesuitas y Canarias, 1566-1767*, Facultad de Teología, Granada, pp. 337-394.

16 HERNÁNDEZ PERERA (1984): p. 268.

17 Véase nota número 10.

18 HERNÁNDEZ PERERA (1984): pp. 268 y 269. FRAGA GONZÁLEZ (1980), p. 12; (1982) pp. 114 y 115.

19 HERNÁNDEZ PERERA (1984): p. 269.



Foto 2. *Basílica de Nuestra Señora del Pino. Teror.*

un fuerte peso de la tradición. Su arquitectura es continuista en lo que tiene en mudéjar; la novedad es la incorporación de formas barrocas²⁰, no obstante aprovechar la arcaizante torre gótica de la construcción anterior (1708)²¹. Los planos fueron trazados por el coronel Antonio Lorenzo de la Rocha (†1783), inaugurándose las obras en agosto de 1767²².

El deseo de singularizar este templo se fundamentaba en el hecho de venerarse en él la imagen de la patrona de la isla —Nuestra Señora del Pino—, cuya devoción se había extendido por todo Gran Canaria desde el siglo XVII²³. En relación con el culto a la Virgen, siguiendo modelos peninsulares del siglo anterior, está la presencia del camarín, que aquí —en Gran Canaria— sí supone una novedad a pesar de la fecha. Sin apariencia externa en el edificio, se abre hacia el templo en el retablo rococó de la capilla mayor. Bajo el mismo se localiza el trasagrario²⁴.

Obispos y eclesiásticos tomaron la iniciativa de la empresa. El primer promotor de las obras fue el obispo fray Valentín de Morán (1751-1760), que anhelaba un gran templo mariano. Al carecerse de otros recursos iniciales, el prelado comunicó al Cabildo, en sesión de 3 de marzo de 1760, que abría la suscripción con 1.500 pesos; la institución catedralicia contribuyó con mil pesos más. A pesar de otros contribuyentes, afirman Quintana y Cazorla: «los cronistas hacen constar que sólo por la celosa y munificente gestión del obispo Morán se pudo empezar tan pronto la fábrica del Templo»²⁵. Otros textos, del mismo siglo XVIII, hablan de la activa participación de éste y otros obispos. El historiador Viera y Clavijo refiere: «Después de la catedral, el templo más suntuoso de Gran Canaria es el de Nuestra Señora del Pino de Teror (...) se ha reedificado en estos

20 FRAGA GONZÁLEZ (1980): pp. 13 y 14.

21 GALANTE GÓMEZ, Francisco (1983): *Elementos del gótico en la arquitectura canaria*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101 y 102.

TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1976): *Arte gótico en Canarias*, Enciclopedia Canaria, n.º 18, Cabildo Insular de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, p. 19. LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1989): «El programa Iconográfico del Retablo Mayor de Teror (Gran Canaria)», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n.º 3, Seminario de Arte «Marqués de Lozoya», Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 391-392, señala la peculiaridad de que este campanario imitara una de las ahora desaparecidas torres de la catedral de Las Palmas: «Hay un sentimiento mimético hacia el primer templo de la diócesis. Por medio de la imitación de una forma, que como imagen ya tiene un valor reconocido en Canarias —la catedral— se trata de resaltar el «prestigio» del edificio, aunque para eso se acudiera a un lenguaje artístico anacrónico».

22 QUINTANA, Ignacio y CAZORLA, Santiago (1971): *La Virgen del Pino en la historia de Gran Canaria*, Las Palmas, p. 190.

TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1966): «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 12, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 473-478.

23 Cf. QUINTANA y CAZORLA (1971), GUEVARA, Braulio (1982): *500 años de la aparición de la Virgen del Pino*, Las Palmas, 409 pp.

CAZORLA, Santiago (1980): *Historia de las tradiciones del Pino*, Colección «Guagua», n.º 13, Las Palmas.

24 Cf. LÓPEZ GARCÍA, art. cit. pp. 393-394.

25 QUINTANA y CAZORLA (1971): 187-189.

últimos años con toda magnificencia, a devoción de los fieles, y señaladamente con limosnas de su cabildo y de sus tres dignísimos prelados Guillén, Morán y Delgado. En la obra de este santuario célebre parece que quisieron competir el arte, la naturaleza y la piedad. La arquitectura es regular, despejada, noble y grandiosa (...)»²⁶. Junto con los obispos aparece otro personaje —también eclesiástico— que es calificado en unas «Memorias» de la época como «principal promotor»: «(...) Este (templo) es de los mejores, i más bien acabados de las islas i gastaron mucho en erigirlo, los iltmos. sres. Obispos Dn. Fr. Valentín Morán i Dn. Franco. Xavier Delgado, siendo el pral. promotor El Sor. Dr.Dn. Estanislao de Luyo y Viña canónigo de la Sta. Iglesia, (. . .)»²⁷. Este mecenas, canónigo tesorero de la Catedral de Canarias, regaló además dos esculturas que hizo traer de Génova²⁸.

En sus líneas arquitectónicas, la iglesia de Teror ofrece todavía apego a fórmulas del mudéjar, aunque con un tratamiento mucho más elaborado. De planta rectangular, sus tres naves están separadas por esbeltas columnas de fuste liso con capitel compuesto, alternando las cubiertas de madera con la cúpula que se localiza en el crucero. La fachada principal alterna los elementos de cantería con los paramentos enfoscados, siendo la única, de las cinco grandes obras del siglo XVIII en Gran Canaria, que no presenta el imafronte cubierto totalmente de cantería. En su lado derecho se adosa la torre, a la que ya se aludió.

IV.3. Iglesia arciprestal de Santiago de los Caballeros. Gáldar

El templo matriz galdense es la obra de nueva planta más compleja de las realizadas en Canarias durante la segunda mitad del siglo XVIII. Los primeros planos fueron trazados por el lagunero Antonio José Eduardo (1718-1780)²⁹; siendo revisados por su hermano, el conocido arquitecto Diego Nicolás Eduardo (1733-1798)³⁰, «quien introdujo el neoclasicismo en el Archipiélago, al hacerse cargo de la construcción de este templo»³¹. Fraga González señala la novedad e importancia que supuso esta construcción dentro del panorama arquitectónico canario: «La innovación que supone el templo parroquial de Santiago de Gáldar en la arquitectura isleña es tanto mayor si lo comparamos con el que por esas mismas fechas se había elevado en Teror para santuario de Nuestra Señora del Pino. En esta basílica su autor, don Antonio Lorenzo de la Rocha, no había sabido sustraerse a la tradición barroca, trazando una fábrica de hastial curilíneo techumbres medejáricas. Nada más contrario a lo efectuado por los hermanos Eduardo en la iglesia galdense»³². Los trabajos que se iniciaron en 1778 contaron con la pericia del maestro Patricio García, orotavense que se había reputado como excelente profesional en las obras de la iglesia de La Concepción de su villa natal y de la homónima lagunera³³.

En lo que respecta a la promoción, en Gáldar se da el caso peculiar de una menor intervención eclesiástica. El gran mecenas de la obra fue un acaudalado vecino, el capitán D. Esteban Ruiz de Quesada (1698-1794). Del mismo refiere el Obispo Tavira: «Honrado patriota que, con tanta largueza ha suministrado y sigue suministrando tan crecidas cantidades para las obras del templo» (Constituciones de la Hermandad de la Caridad de Santiago). El destacado promotor, a la edad de 95 años, se hizo retratar con su tercera esposa ante la imagen de la Virgen del Pino, patrona de la isla. El lienzo sirvió para exaltar sus generosas aportaciones a la fábrica. Junto al retrato del mecenas dice una inscripción: «El Cpn. Dn. Estevan Quesada natural de esta Villa: nació el 12 de marzo de 1698 principl. contribuyente pa. la actual edifican. del nuevo templo, principiado el 23 de Octbe. de 1778». A su esposa corresponde la siguiente: «D.^a Catalina de Victoria su tercera y presente muger, fervorosa compañera en sus quantiosas limosnas p.^a el mismo fin: nació en la Villa de Guía el 30 de agosto de 1738»³⁴.

26 VIERA Y CLAVIJO (1978): T. II, 315.

27 GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio de la (1951): *Memorias*, Cuaderno I (años 1760-70), El Museo Canario, Las Palmas, p. 112.

28 HERNÁNDEZ PERERA (1961): «Esculturas genovesas en Tenerife», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 7, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, p. 448.

29 FRAGA GONZÁLEZ (1976): pp. 20 y 21. TARQUIS RODRÍGUEZ (1966): pp. 402-408.

30 FRAGA GONZÁLEZ (1976): pp. 21 y 22. TARQUIS RODRÍGUEZ: 1966, pp. 408-429.

31 FRAGA GONZÁLEZ (1976): p. 22.

32 FRAGA GONZÁLEZ (1976): p. 24.

33 TARQUIS RODRÍGUEZ (1966): pp. 438-444.

34 En el centro del lienzo, en la peana de la Virgen, se lee: «Villa de Gáldar de 1793». El cuadro se conserva en el Museo Sacro de la Iglesia de Santiago de los Caballeros, con anterioridad estuvo instalado en la capilla de San Miguel.



Foto 3. Iglesia Arciprestal de Santiago de los Caballeros. Gáldar.

utilizada en la arquitectura de esa ciudad³⁵. Se estructura en dos cuerpos, separados por voladas cornisas sobre el que se levanta otro —a manera de ático— rematado por un frontón de arco rebajado; la fachada se flanquea por dos torres gemelas. El lenguaje clásico está presente en las columnas de fuste liso, toscanas; pilastras estriadas, tanto de capitel jónico como toscano, etc. permaneciendo algunos atavismos de tradición escurialense, utilizados durante el barroco. El edificio, que está exento, tiene planta rectangular, estructurado longitudinalmente en tres naves (la central con mayor anchura) separadas por pilares poligonales (que el Dr. Hernández Perera ve como influencia de la catedral gótica de Las Palmas) y cubiertas por bóvedas de medio cañón. Cuenta el templo con quince capillas: doce laterales (seis a cada lado), más la mayor y las colaterales. En el crucero se levanta la cúpula, sobre pechinas y tambor³⁹.

El capitán Quesada logró transmitir a todo el vecindario el entusiasmo por la obra, tanto que en un cabildo general del año 1777 el pueblo galdense se impuso medio diezmo sobre las cosechas para la fábrica, e incluso, con el mismo fin, 12 vecinos hipotecaron sus bienes a la casa Devillers de Tenerife en 1779 por 52.500 reales³⁵. Desde el cabildo catedralicio también se seguía con interés esta obra. No se debe olvidar que capitular era el arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Precisamente el deán Jerónimo Roo —primo de Eduardo— se preocupa en una de sus cartas por la financiación de las obras: «Cuidado con mi iglesia de Gáldar, que es de mayor necesidad que nuestra Catedral. Haga vuesa merced por pillar de la vacante, aunque sean seis mil pesos, porque me tiene con cuidado la rendición del tributo y que no se pare la obra»³⁶.

Un autor anónimo, de mediados del siglo XIX, refiere de este edificio: «magnífico templo dedicado á el Apóstol Santiago, el qe. después de la Catedral de Las Palmas, no reconoce igual en la Provincia»³⁷. En efecto, la iglesia arciprestal de Santiago, finalizada en 1826, destaca, aparte de ser el primer edificio neoclásico de Canarias, por su monumentalidad, no muy repetida en los templos canarios, siendo en su momento el inmueble religioso de mayores dimensiones de las islas. La fachada se caracteriza por estar totalmente cubierta de cantería, la piedra «dorada» de Gáldar, tan

35 ALZOLA, José Miguel (1950): «El capitán Quesada y la iglesia de Gáldar», en: *Boletín de Educación*, n.º especial «Gáldar histórica ciudad», Inspección Provincial de Enseñanza Primaria de Las Palmas, Tip. El Norte, Gáldar, pp. 23-25.

La escritura de la hipoteca se conserva en el referido Tesoro Sacro de la arciprestal de Gáldar.

36 PADRÓN ACOSTA, Sebastián (1950): «El deán don Jerónimo de Róo», en: *Revista de Historia*, n.º 90-91, abril-junio y julio-septiembre, La Laguna, pp. 197 y 198.

37 ANÓNIMO (1950): *Gran Canaria a mediados del siglo XIX según un manuscrito contemporáneo*, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas, p. 19.

38 En la fábrica, aunque con menor protagonismo, también se utilizó la «piedra de Grecia», de las canteras del pago galdense de la Fuente de Grecia.

39 LÓPEZ GARCÍA (1982): «Templo Matriz-Arciprestal de Santiago de Los Caballeros, Gáldar», en: *Aguayro*, n.º 139, enero-febrero, Caja Insular de Ahorros, Las Palmas, pp. 17-21.

HERRERA PIQUE, Alfredo (1982): «Arquitectura neoclásica», en: *Historia del arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas, p. 167.

HERNÁNDEZ PERERA (1984): pp. 291 y 292.

FRAGA GONZÁLEZ (1976): pp. 22 y 23.



Foto 4. Catedral de Santa Ana, fachada trasera. Las Palmas de Gran Canaria.

IV.4. Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria

El ambiente que se vivía en la capital grancanaria en el último tercio del siglo XVIII fue el coadyuvante de la continuación de las obras de la Catedral. A este progreso no fue ajeno la decidida intervención de los corregidores Eguiluz y Cano, de los que Rumeu de Armas dice: «(...), la ciudad de Las Palmas progresó en una década, bajo el experto gobierno de estos dos celosos municipales, mucho más que lo había hecho en un siglo»⁴⁰. Esa activa política no debe ser ajena a los acontecimientos que se estaban desarrollando en el archipiélago y que, en gran medida, ponían en entredicho la hegemonía de la ciudad de Las Palmas en el marco regional de Canarias.

La situación en las islas había cambiado mucho desde que se instaló la cabecera de la diócesis en Las Palmas (año 1485). No debe olvidarse que algunos obispos de los siglos XVII y XVIII habían residido parte de su pontificado en Tenerife, lo que de forma definitiva ya habían hecho los comandantes o capitanes generales; éstos desde el siglo XVII se trasladaron a La Laguna, haciéndolo más tarde a Santa Cruz, que se convierte de facto en la primera ciudad de Canarias⁴¹. La catedral tampoco transmitía la imagen del primer templo de la diócesis, contrastando con la riqueza de los principales templos tinerfeños —isla donde se planteaba trasladar la sede o segregarla— o la monumentalidad de la iglesia que se comenzaba a construir en Gáldar. La catedral era todo un símbolo que prestigiaba a la ciudad como urbe episcopal, y el edificio, como «arquitectura del poder», había quedado obsoleto.

El encargo de la «fábrica de Santa Ana» —la catedral— provino de su cabildo. Desde 1765 el obispo Delgado y Venegas (1761-1768) había iniciado las gestiones para continuar la obra. El cabildo donó 10.000 pesos, con el compromiso de obtener otros tantos entre los canónigos, al tiempo que se invitaba a la población para que contribuyese. Los fondos no fueron suficientes y la catedral continuó paralizada. Años más tarde, con algunas aportaciones acumuladas y el mecenazgo del obispo Herrera (1779-1783), que aportó 20.000 pesos, se aprobó iniciar las obras en 1780⁴². Precisamente, en ese mismo año, en sesión de 4 de diciembre, los capitulares habían manifestado «en larga, ingeniosa y cristiana conferencia con incomparable fervor, devoción y ternura, sus vivos deseos por la continuación de la obra, tan sagrada y digna de la última perfección»⁴³.

40 RUMEU DE ARMAS (1950): T. III, I.^a parte, p. 307.

41 Cf. MARTÍN GALÁN (1984): pp. 111 y 112.

42 RUMEU DE ARMAS (1950): T. III, I.^a parte, pp. 308-312.

BENÍTEZ INGLOTT, Luis (1957): «Resumen histórico del Templo Catedral de Las Palmas», en: *Historia de la religión en Canarias*, Editorial Cervantes, Santa Cruz de Tenerife, pp. 423-424.

MARCO DORTA, Enrique (1964): *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*, El Museo Canario, Las Palmas, pp. 15-17 y ss.

43 CAMACHO PÉREZ-GALDÓS, Guillermo (1981): «Don Miguel Camacho de Acosta, canónigo de la Iglesia de Canarias (1729-1811)», en: *El Museo Canario*, XXXVIII-XL, (1977-1979), Las Palmas de Gran Canaria, p. 201.

El cabildo catedralicio, como promotor, expuso sus condiciones e ideas estéticas en 1781: «que se concluya lo más presto que sea dable y permita el Arte, y que esto sea con la mayor cavilación y uniformidad, bajo el mismo estilo de Arquitectura y dimensiones que se manifiestan en la parte que está hecha, (...)»⁴⁴. Estas condiciones provocaron que el ingeniero Miguel de Hermosilla, que defendía de forma estricta los ideales neoclásicos, no aceptara el encargo. Esta negativa obligó a designar un nuevo responsable de las obras, misión que recayó en uno de los capitulares, el racionero Diego Nicolás Eduardo que dirigía la fábrica de Santiago de Gáldar, trabajo que le sirvió de referencia positiva⁴⁵. El mismo Eduardo había expresado su voluntad de finalización de las obras: «Desde luego que vi su templo entré en vivos deseos de que se promoviese su conclusión, pero jamás me pasó por el pensamiento de reputarme capaz de dirigir semejante empresa»⁴⁶.

Junto a la iniciativa del Cabildo y el apoyo de los obispos, hay un personaje que ha destacado como gran impulsor de las obras. El cronista Romero Ceballos dice en su «Diario» sobre Don Jerónimo de Róo y Fonte: «(...) la persona del cabildo que promovió la empresa de la obra nueva de la conclusión de esta Santa Iglesia Catedral, removiendo y venciendo todas las oposiciones de algunos capitulares, y otros obstáculos que la querían impedir»⁴⁷. Esta opinión la mantiene Padrón Acosta, su biógrafo, afirmando: «Y su amor al arte le impulsa, con invencible tenacidad, a llevar a cabo una gran empresa, cual fue la terminación de la catedral de Las Palmas, obra que fue fruto de su pasión por el arte y de su pasión por la patria»⁴⁸.

Los autores contemporáneos también se hacen eco de la importancia de la fábrica. Varela y Ulloa (1787) —que también reseña la iglesia de Gáldar— dice de la ciudad de Las Palmas: «Aquí está la catedral, obra del gusto gótico, que se había quedado sin acabar, y actualmente se está concluyendo por el diseño que formó Dn. Diego Eduardo, uno de los miembros de su Cabildo, y aprobó la Rl. Academia. Es hermosa y debe tener lugar entre los buenos Edificios de la Nación»⁴⁹.

Fallecido Eduardo, continuó al frente de las obras, según un acuerdo capitular de 1804, su discípulo José Luján Pérez (1756-1815), más conocido por su condición de escultor⁵⁰. Las obras continuarán a lo largo del siglo XIX, sucediéndose diversos proyectos para culminar la fachada principal del templo.

Calificada por Carmen Fraga como «la empresa arquitectónica más importante de las Islas»⁵¹, la obra de la Catedral de Santa Ana puso en evidencia la flexibilidad y formación clásica de Eduardo. Como es sabido el arquitecto intervino en un edificio que había quedado inconcluso, conocido por la «media catedral». La ampliación de la fábrica hacia la cabecera la resolvió continuando con las formas góticas del edificio heredado, en atención a lo acordado por el cabildo catedral, pero introduciendo citas clásicas, como las portadas del crucero, con pilastras jónicas y frontón. En el exterior pudo actuar con mayor libertad, lo que es apreciable en la fachada trasera del inmueble, recayente a la plaza del Pilar Nuevo, labrada enteramente en cantería, con pequeños torreones cilíndricos en el retranqueo de los cuerpos laterales.

44 MARCO DORTA (1964): p. 22.

45 RUMEU DE ARMAS (1950): T. III, 1.ª parte, 315-322: «(...), siendo una prueba práctica en abono suyo el templo que se está construyendo en la villa de Gáldar, de esta misma isla, con la advocación del Apóstol de las Españas (...)» p. 319.

BENÍTEZ INGLOTT (1957): pp. 424-426. MARCO DORTA (1964): pp. 18 y ss.

46 RUMEU DE ARMAS (1950): T. III, 1.ª parte, p. 311.

47 PADRÓN ACOSTA (1950): p. 197.

48 PADRÓN ACOSTA (1950): pp. 181-182.

49 VARELA Y ULLOA, José (1986): *Derrotero y Descripción de las Islas Canarias*, Ministerio de Defensa y Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, f. 57.

50 TARQUIS DODRÍGUEZ (1967): «Diccionario de arquitectos, alarifes...», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 13, pp. 671-680.

José Miguel ALZOLA (1981): *El Imaginero José Luján Pérez*, Colección «Guagua», n.º 26, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 43-47. TEJERA Y QUESADA, Santiago (1914): *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de don José Luján Pérez. Natural de ciudad de Guía (Gran Canaria)*, Madrid, pp. 107-111.

RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, Miguel (1978): *Los arquitectos del siglo XIX*, Colección Archivo Histórico, n.º 1, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 20-21.

FRAGA GONZÁLEZ (1976): pp. 25-26.

HERNÁNDEZ PERERA (1984): p. 294.

51 FRAGA GONZÁLEZ (1976): p. 25 v. t. 24-27.



Foto 5. Iglesia Matriz de San Sebastián. Agüimes.

(...)»⁵⁴. Las obras se iniciaron el 21 de agosto de 1796⁵⁵, contando en un primer período con 30.000 reales de los diezmos de la Cámara Episcopal, más 60.000 que aportaron los obispos Tavira y Verdugo, cantidades que, a pesar de las aportaciones populares, fueron insuficientes y alargaron nada menos que ciento cuarenta y cuatro años la finalización de la fábrica. También se deben considerar como contrariedades para la buena marcha de la fábrica —aparte de la carencia de mecenazgo—, el reinicio de las obras de la catedral de San Ana que, lógicamente, monopolizaron la atención del obispado, y, por otro lado, la extinción del señorío eclesiástico en 1837.

La iglesia de San Sebastián de Agüimes forma parte de las del «impulso neoclásico»⁵⁶, aunque el desarrollo de la obra sea tan tardío. Se desconoce la autoría y características del proyecto inicial. Joaquín Artiles, sin documentación concluyente, la cree posible obra de Diego Nicolás Eduardo⁵⁷. Mientras tanto, la doctora Fraga González, al relacionar este edificio con el de Santiago de los Caballeros de Gáldar —obra de los Hermanos Eduardo— dice: «Es evidente, la diferencia que existe entre una fábrica y la otra; ambas de carácter religioso, pero una realizada por un excelente arquitecto y la otra por simples alarifes»⁵⁸. En este sentido, lo documentado en Agüimes es la presencia, al frente de las obras, del maestro Juan Pérez de León, destacado

IV.5. Iglesia Matriz de San Sebastián. Agüimes

La peculiaridad administrativa de esta villa, dentro del antiguo cabildo de Gran Canaria, fue el ser cámara episcopal de los obispos de Canarias hasta la desaparición de los señoríos jurisdiccionales en el siglo XIX⁵². Por este motivo, no es extraño que fuera el obispo Martínez de la Plaza (1785-1790), señor territorial del lugar, el promotor de la obra. Durante su pontificado se comenzaron los trabajos de acopio de materiales, para lo que se contaba con 13.000 reales y 31 maravedís de los fondos de fábrica⁵³. En este empeño continuaron los sucesores inmediatos en la mitra canariense.

En Agüimes faltó, a pesar de la promoción episcopal inicial, un auténtico mecenas —como en el caso de Gáldar— que impulsara y atendiera de forma exclusiva la fábrica, lo que provoca reiteradas dilaciones en las obras. En la visita del obispo Tavira (1791-1796) se asienta el siguiente mandato: «Hallándose con algún caudal sobrante de Fábrica, y teniendo acopiados no pocos materiales, y confiando, como confiamos, de este vecindario que continuará con el celo que hasta aquí, contribuyendo con sus limosnas y jornales para el edificio de la nueva Iglesia Parroquial que hace tiempo está resuelto, mandamos se dé principio del, luego que venga un Arquitecto que dé las disposiciones convenientes, y arregle el Plan que ya está trazado

52 Cf. CAZORLA LEÓN, Santiago (1984): *Agüimes, Real Señorío de los Obispos de Canarias (1486-1837)*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 146 pp.

53 ARTILES, Joaquín (1977): «El templo parroquial de la Villa de Agüimes», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 23, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, p. 610.

54 ARTILES (1985): *Un legado de cinco siglos (la Villa de Agüimes)*, Las Palmas de Gran Canaria, p. 29.

55 Véase Acta Inaugural en ARTILES (1977): p. 613.

56 HERNÁNDEZ PERERA (1984): p. 297.

57 ARTILES (1977): pp. 611-612. Se fundamenta en el citado manuscrito de Dénis Grek, t. 2, p. 179, propiedad de D. José Miguel Alzola, que dice: «Los planos que se conocen de esta obra se reducen a uno topográfico en el que parece que se halla delineada la planta del templo por la mano maestra y delicada del canónigo don Diego Eduardo».

58 FRAGA GONZÁLEZ (1976): p. 24.

alarife tinerfeño, natural de la localidad de Santa Úrsula⁵⁹. Por la larga duración de las obras y el cambio de responsables de las mismas, el proyecto sufrió diversas modificaciones a lo largo del siglo XIX, debidas primordialmente a las intervenciones de Antonio Hernández, Francisco de la Torre y Francisco de León Quevedo⁶⁰. La obra se inauguró el 30 de diciembre de 1888⁶¹.

A nivel más modesto que la intervención de la Catedral y la obra de Santiago de los Caballeros, la iglesia de San Sebastián participa de las características renovadoras de los grandes templos grancanarios del siglo XVIII, aunque su realización sea posterior. Sobre planta rectangular, el interior está distribuido en tres naves separadas por columnas y cubiertas de bóveda, careciendo de capillas laterales, mientras en el crucero se levanta una airosa cúpula sobre tambor. La fachada, enteramente labrada en cantería, de gran sobriedad y muy maciza, está enmarcada por dos torres.

IV.6. Otras Obras

Antes de finalizar el siglo XVIII el neoclasicismo había irrumpido como estilo predominante en la arquitectura religiosa grancanaria, siendo utilizado, además, en edificaciones modestas, ermitas, iglesias conventuales y algunas intervenciones en edificios existentes.

En la ciudad de las Palmas, principal foco cultural de la isla, Diego Nicolás Eduardo construye dos iglesias más, las de San Agustín y San José⁶². La iglesia de San Agustín correspondía al convento agustino de la Vera Cruz, y junto a la del santo patriarca, comenzaron las obras en 1786. Los recursos estilísticos en estos casos son más limitados que en las obras mayores, volviéndose a algunas soluciones tradicionales en Canarias como la alternancia de elementos de cantería y paramentos enjalbegados. Lo mismo sucede con la entonces ermita de San Gregorio, en el barrio de Los Llanos de la ciudad de Telde, atribuida a Eduardo⁶³, cuyo rasgo más destacado quizá sea la presencia de la cúpula. En 1784, el mentado canónigo Eduardo firmó los planos de la escalera de acceso al camarín de la Virgen del Pino, en la basílica de Teror, porque la existente no se consideraba digna del templo⁶⁴. Del último tercio del siglo XVIII es la ampliación de la iglesia de Santa María de Guía, con la construcción de una nueva fachada aún con arcaizantes líneas barrocas, que se vuelven neoclásicas en las torres. En 1780, momento en que visita la parroquia el obispo Herrera, los cultos se realizaban en la iglesia del Hospicio «en donde se hacía los oficios y demás misterios a causa de estarse acrecentando el frente de la parroquia»⁶⁵.

59 TARQUIS RODRÍGUEZ (1970): «Diccionario de Arquitectos, alarifes...», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 16, pp. 722-724.

60 TARQUIS RODRÍGUEZ (1967): pp. 642-644, pp. 660-662. V.t. ARTILES (1977): pp. 614-619. ARTILES (1985): pp. 29-32.

61 ARTILES (1977): pp. 626-627. Presidió la ceremonia de la bendición D. Alejandro González, hijo de la parroquia, arcediano de Manila, quien con anterioridad había impulsado las obras, principalmente la cúpula, (pp. 616-618). La finalización total de la fábrica, con el remate de torres y frontón de la fachada no ocurrió hasta 1940 (p. 631).

62 FRAGA GONZÁLEZ (1976): p. 27.

63 HERNÁNDEZ BENÍTEZ (1958): *Telde (sus valores arqueológicos, históricos artísticos y religiosos)*, Telde, p. 189.

Antonio GONZÁLEZ PADRÓN y Carmen ALEMÁN HERNÁNDEZ (1985): «Diego Nicolás Eduardo. Autor de la Iglesia de San Gregorio de Telde», en: *V Coloquio de Historia Canario-Americana* (1982), tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 739-744. En un documento del Ayuntamiento de la ciudad de Telde, de 1851, se dice: «El templo que sirve hoy de parroquia en Los Llanos empezó a fabricarse a fines del siglo pasado a expensas del vecindario que se aumentaba considerablemente, y por el laudable celo de un vecino que, profesando la más tierna devoción a la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, deseaba ver levantado un edificio donde se le diese culto competente, (...)». El documento silencia el nombre de este promotor (HERNÁNDEZ BENÍTEZ, *ib.*, p. 191).

64 QUINTANA y CAZORLA (1971): p. 192. Los planos, conservados en la casa marquesal de Arucas, llevan la siguiente inscripción: «Studio ac labore D. Didaci Eduardo, ejusdem almae Ecclesiae Portionari libentissime impensis. D.E.».

65 GONZÁLEZ-SOSA, Pedro (1988): «Los traslados de la Parroquia», en: *Programa de las Fiestas de la Virgen*, Ayuntamiento de Santa María de Guía, (sin paginar).

MORENO MOLINA, José Fernando (1983): «El templo de Santa María de Gufa», en: *Aguayro*, n.º 147, mayo-junio, Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria (sin paginar). Si bien el cuerpo barroco de la fachada de la iglesia es de difícil atribución a José Luján Pérez, las torres neoclásicas coinciden con su estilo.

V. CONCLUSIÓN

Durante el siglo XVIII la arquitectura en Gran Canaria experimenta un fuerte cambio, se va superando el mudéjar —al que se fueron adecuando los estilos anteriores— y por primera vez, excepción de la catedral gótica del siglo XVI, se acude a un lenguaje que se podría calificar de «culto». Este fenómeno, en el archipiélago, es de mayor importancia en Gran Canaria, donde no se había realizado un programa demasiado importante en su arquitectura religiosa, siendo ahora cuando se construyen los grandes templos de la isla. Al contrario, Tenerife que contaba con magníficas iglesias mudéjares, apenas tuvo que renovar sus instalaciones eclesiásticas.

Con escasos medios, las obras dieciochescas se inician gracias al celo de promotores y algunos mecenas, pertenecientes en su mayoría a los estamentos religioso y militar. Es de destacar el notable papel de los obispos y el cabildo catedral, con el decidido apoyo de algunos de sus capitulares, que prácticamente están presentes en todas las fábricas de la isla. Como mecenas singular en el contexto isleño sobresale la figura del capitán Esteban Ruiz de Quesada. En lo que respecta a la financiación total, hay que señalar también la aportación popular o de otras familias acomodadas, como el conocido caso de la hipoteca de las casas para la construcción del templo de Santiago.

El auge constructivo se localiza en el último tercio del siglo, momento que coincide con la difusión de las ideas ilustradas en la isla, mentalidad que compartirán los promotores, mecenas y artistas. En este sentido, con el peligro que entraña el concepto, se puede hablar de un deseo de «ruptura y modernidad» en la arquitectura grancanaria, materializado por el arquitecto Diego Nicolás Eduardo. La misma figura del «arquitecto» había cambiado, con respecto a los responsables de la arquitectura en los dos primeros tercios del siglo, alcanzándose ahora, con Eduardo, una mayor profesionalidad, gracias a su formación académica. Hay que señalar que con la desaparición de esta «generación», las obras sufren un cierto retraso (el capitán Quesada fallece en 1794, Diego Eduardo en 1798, etc.), por lo que continúan durante el siglo XIX.

Otro aspecto, no menos importante, es el urbanístico. Realmente, en las intervenciones de estos promotores y mecenas, se detecta un espíritu de emulación, resultado de la rivalidad entre diferentes poblaciones (Las Palmas con La Laguna y Santa Cruz, Agüimes y su entonces barrio de Ingenio), por el deseo de potenciar una institución (Catedral), afianzamiento de una devoción (Virgen del Pino), recuperar una importancia perdida (Santiago de Gáldar) etc. Por estos motivos, junto a la imagen del edificio se potenció la de la plaza, trazándose las mayores de Teror, Gáldar y Agüimes; como es sabido, la de Las Palmas databa del siglo XVI.

LAS COFRADÍAS ASTURIANAS Y EL ARTE EN EL SIGLO XVIII

Roberto J. López López

Univ. de Santiago

La sociedad del Antiguo Régimen puede definirse como una sociedad agraria y relativamente cerrada y estable, en la que el marco ordinario de las relaciones de vecindad se establece por medio de la parroquia¹. En el interior de esta unidad que define no sólo la ordenación espacial, sino el ámbito de referencia de la vida cotidiana, las cofradías aparecen como la estructura asociativa, también ordinaria, que institucionaliza unas redes de relación con fines muy variados. Para analizar y comprender las costumbres, hábitos y actitudes sociales del Antiguo Régimen, el estudio de las cofradías resulta muy útil, pues son la expresión de una cierta comunidad de intereses no sólo religiosos, sino también civiles.

Todas las actividades de las cofradías pueden considerarse, al mismo tiempo, como expresión y medio para alcanzar los dos fines para los que, en último término, surgen: atender unas necesidades de carácter espiritual, y cubrir unas carencias de tipo social, económico o profesional. En este contexto es en el que debe entenderse lo que constituye nuestro centro de atención, las relaciones de las cofradías con las manifestaciones artísticas; porque sin lugar a dudas, las cofradías no promocionan el arte por sí mismo, sino que éste es un recurso meramente instrumental, en cuanto puede servir para suscitar la piedad de sus componentes, prestar un servicio litúrgico o contribuir al realce de unas fiestas locales.

Nuestro objeto es señalar algunos puntos de un posible trabajo más amplio. No se trata de establecer conclusión alguna, sino de transmitir unos datos sobre una realidad poco conocida, en particular en Asturias, y en la medida de lo posible, de contribuir a abrir el camino para investigaciones más sistemáticas². Los datos que utilizaremos provienen en su mayor parte de los libros de cuentas de las cofradías y se completan con otros de diversa procedencia. Nos centramos de manera especial en el siglo XVIII por ser el período del que globalmente contamos con más documentación, aunque utilicemos también noticias de años anteriores³.

Gracias a los informes remitidos al Consejo por el Regente de la Audiencia en 1771 como respuesta al cuestionario que precedió al decreto de reforma publicado en 1786, sabemos que el número de cofradías existentes en aquel año era de 380, 373 en iglesias parroquiales y conventuales y 7 en santuarios y ermitas

- 1 La parroquia puede coincidir con un núcleo de población (el pueblo, la aldea), agrupar a varios como en Galicia y Asturias, o bien corresponder a un sector de una ciudad; pero en cualquier caso su consideración como unidad existencial y de análisis es igualmente válida. Una breve explicación de estas cohesiones locales se puede encontrar en KAMEN, Henry: *La España de Carlos II*, Barcelona, 1981, pp. 13-20; sobre Asturias, vid. GÓMEZ PELLÓN, Eloy: «Los concejos abiertos parroquiales asturianos: el caso del oriente asturiano. Notas para su estudio», en *Libro del I Congreso Jurídico de Asturias*, Oviedo, 1987, pp. 457-472.
- 2 La mayor parte de los trabajos publicados sobre cofradías españolas se dedican a cuestiones institucionales, jurídico-cánónicas y sociales, y en pocas ocasiones a su papel de patrocinadores artísticos, excepto en los casos más relevantes de algunas cofradías andaluzas y castellanas. Aunque no se refieren a España, pueden consultarse dos trabajos que analizan las relaciones entre cofradías y obras de arte: BOGUCA, María: «Les bourgeois et les investissements culturels. L'exemple de Gdansk aux XVI et XVII siècles», *Revue Historique*, 526 (1978), pp. 429-440; y BRESCH-BAUTIER, Geneviève: *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Paris-Turin, 1979.
- 3 Utilizamos las siguientes siglas: ACO (Archivo Capitular de Oviedo), AHDO (Archivo Histórico Diocesano de Oviedo), AHN (Archivo Histórico Nacional), AHPO (Archivo Histórico Provincial de Oviedo), y APSJ (Archivo de la Parroquia de San Juan el Real de Oviedo).

anejas⁴. Para este trabajo hemos consultado documentación de 31, elegidas arbitrariamente; la muestra puede considerarse representativa, no tanto por el número como porque en ella aparecen cofradías muy diversas por titularidad, actuación, medios económicos y localización geográfica.

Para comprender su actuación, no basta con señalar los motivos religiosos y sociales que la inducen; se deben tener en cuenta los elementos que la limitan, esto es, la estructura institucional y de modo particular la disponibilidad económica. Por lo que hemos podido constatar, las cofradías eran instituciones de estructura un tanto precaria y con una economía fluctuante, lo cual se pone de manifiesto en la frecuencia de las revisiones de estatutos y «nuevas fundaciones»⁵; no supone esto que los problemas y limitaciones afectaran de hecho a cada una de las hermandades, pero sí el riesgo más o menos próximo de su incidencia. Resulta sintomática la insistencia del Regente sobre los gastos excesivos en comidas, festejos y celebraciones, que concluye con la recomendación de eliminar «todo gasto que no sea en la yglesia y sirva inmediatamente al culto divino»⁶; coincide con las indicaciones hechas en otros informes, si bien no es tan drástico como el Intendente de Murcia, que habla de los gastos desordenados «que sostiene impiamente la preocupación vulgar», y de las «demostraciones bárbaras y profanas» por las que considera necesario suprimir las cofradías⁷.

Parece razonable pensar que en estos informes se cargaron las tintas sobre los aspectos negativos; pero responden a una realidad. La *cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación de Somoio* (Gijón) constituye un caso representativo; fundada en 1686, diez años más tarde se encuentra en decadencia «por la confusión de tantos cofrades y azidentes del tiempo, e darles de comer [a los cofrades] el día que hazía la festividad... y por valer los mantenimientos... caros, y muchos de los cofrades de fuera del lugar no pagar las limosnas anuales»⁸. De ésta y otras noticias, y del estudio de las cuentas de algunas cofradías, se desprende que habitualmente no eran entidades con recursos económicos abundantes y constantes y, por tanto, sus limitaciones efectivas eran notables. Por eso, junto a la participación positiva en la promoción y conservación de determinadas manifestaciones artísticas, se encuentran quejas sobre omisiones e incumplimientos.

1. LA PROMOCIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS

Lo más destacable por su volumen y costo económico son los encargos de retablos para la propia cofradía o para la iglesia en la que se asienta. En total hemos encontrado ocho encargos; la información de los libros de cuentas es en gran medida económica, pero para nuestro propósito suficiente.

En la visita episcopal de 1778 se insta a la *cofradía del Rosario de Leces* a que haga «un retablo nuevo, decente y correspondiente, haciendo tarimas y frontales con igual decencia y proporción», además de otras reformas⁹. Antes de llevar a cabo este nuevo retablo, la cofradía gasta 5.532 reales en la fábrica de una nueva capilla, según la planta hecha por Pedro Blanco y encargada al maestro Juan Antonio González¹⁰. El retablo se hace en los últimos años del siglo, y su importante asciende a 7.867 reales, de los que 4.467 se pagan en 1797 por su hechura y materiales, y 3.400 en 1799 por su dorado y pintura, que realiza el vecino de Ajo (Santander) Antonio Lainz¹¹.

En las cuentas de los años 1759 y 1760 de la *cofradía del Rosario de Caldones*, se da noticia del gasto efectuado en el retablo de Nuestra Señora¹²; en total 333 reales. No se indica en el libro quién fue el escultor ni el lugar en donde se hizo, aunque se habla de ir «a la villa [de Gijón] y traher el precitado retablo». En las

4 Vid. AHN, Consejos, legs. 7090-7091. De todos modos, esta cifra debe considerarse inferior a la real; no hemos hallado ninguna mención a las cofradías de Gijón y su concejo, y tal vez haya otras omisiones.

5 En *Comportamientos religiosos en Asturias durante el Antiguo Régimen*, hemos podido estudiar el estado y evolución económica de algunas cofradías; a estos resultados nos remitimos para afirmar la precariedad institucional y económica de las cofradías.

6 AHN, Consejos, leg. 7097.

7 Vid. AHN, Consejos, leg. 7094.

8 AHDO, caja 20.23.13-14, libro de la cofradía..., f. 32 vto. Había llegado a tener más de setecientos cofrades; en 1697 tenía sólo alrededor de sesenta.

9 AHDO, caja 51.4.16-25, libro de cuentas de la cofradía..., f. 70b.

10 Vid. *ibíd.*, fs. 80b y 82b vto.-83b.

11 Vid. *ibíd.*, fs. 104b vto-105b y 107b y vto, respectivamente.

12 Vid. AHDO, caja 20.4.12-14, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 42 vto-43 vto.

cuentas de 1768 se consigna un gasto de 10 reales por «traer de la Pola [de Siero] el retablo de Nuestra Señora del Rosario»¹³; no sabemos si se refiere al anterior.

La *cofradía de la Encarnación de Somió* entrega 100 reales en 1738 «para ayuda del retablo que se a de acer a Nuestra Señora»¹⁴; en este caso la iniciativa no parece corresponder a la cofradía, sino que ésta contribuye con la parroquia. En el mismo caso se encuentra la *cofradía del Santísimo Sacramento de Bárcena*, que en 1707 entrega 120 reales para ayudar a costear un retablo; y en 1792 da a la fábrica parroquial 400 reales para la construcción del retablo mayor¹⁵.

Para su propio uso, la *cofradía de San Antonio de Ardesaldo* costea un retablo dedicado a su titular; en las cuentas de 1741 se indica el pago de 635 reales a Felipe Ribera por hacerlo y de 16 reales por el transporte de materiales¹⁶.

También para la propia cofradía, la del *Carmen de Amandi* gasta entre 1786 y 1787 unos 320 reales en el «retablo, frontal y todo lo demás que se trabajó en el altar de esta cofradía, en que se incluyen los jornales de maestros y oficiales» y materiales¹⁷. El único gasto de la cofradía en estos años —además del retablo— son los cuatro reales del costo de la visita episcopal de ambos años.

El último encargo que encontramos pertenece a la *cofradía del Santísimo Sacramento de Mieres*. En 1715 gasta 571 reales en un retablo dedicado a la Virgen del Rosario, realizado por Pedro González Moro, vecino de Moreda, y que pinta y dora Toribio de Navia¹⁸.

Además de los retablos, las cofradías financian otros elementos, menos llamativos por su volumen, pero más numerosos. La relación de los que hemos hallado es demasiado amplia; nos limitaremos a señalar unos cuantos ejemplos.

En julio de 1650 se firma un contrato entre el escultor ovetense Luis de la Vega y don Toribio de Cifuentes Vigil como representante de la *cofradía de San Antonio de Padua* de la parroquia gijonesa de San Pedro. El motivo es la realización de «una hechura de San Antonio de Padua, de la misma suerte y tamaño y labor y disposición que el susodicho [escultor] le yço en esta dicha ciudad [Oviedo] para la cofradía... del onroso santo fundada por los escribanos y procuradores desta dicha ciudad, sita en el convento de San Francisco». Se especifican algunos detalles para que pueda sacarse en procesión; debe tener «su hurna... y seis palos para que sirvan de handas y sólo se ha de añadir una tabla con su moldura para poner los dichos palos... para que se pueda llebar... con más comodidad en processión»¹⁹.

Otra imagen de San Antonio de Padua fue costeadada por la cofradía correspondiente de *Ardesaldo*. La cofradía se fundó en 1724; en las cuentas del primer año de funcionamiento se señala un gasto de 328 reales: 170 para Antonio Borja, escultor y vecino de Oviedo; 120 para Antonio Vallín, maestro pintor y también vecino de Oviedo, y 38 reales por hacer las andas procesionales y gastos del traslado de la imagen desde Oviedo a la parroquia²⁰.

La cofradía mierense del *Santísimo Sacramento* también encarga una imagen procesional; se trata de un San Juan Bautista niño, por la que paga 82 reales y medio a Pedro González Moro en 1714; la imagen se destina a «la procesión y fiesta del día de su nacimiento por ser patrono de esta iglesia» parroquial donde está establecida la cofradía²¹.

Los gastos más frecuentes se deben sobre todo a la compra de objetos litúrgicos, ornamentos y otros similares. En el libro de cuentas de la *cofradía del Rosario de Caldone*s aparecen los siguientes: en 1765-1766, 4 reales por una cruceta de una lámpara votiva; en 1779-1780, 22 reales por una lámpara; en 1790, 130 reales

13 Vid. *ibíd.*, f. 64.

14 Vid. AHDO, caja 20.23.13-14, libro de la cofradía..., f. 108.

15 Vid. AHDO, caja 34.1.22-24, libro de la cofradía..., fs. 1 y 145 vto. respectivamente.

16 Vid. AHDO, caja 52.2.17-18, libro de cuentas de la cofradía..., f. 61 vto.

17 Vid. AHDO, caja 61.1.19-23, libro de la cofradía..., f. 8.

18 Vid. AHDO, caja 31.5.35-38, libro de la cofradía..., fs. 133 vto-134.

19 AHPO, Protocolos de Oviedo, caja 305, año 1656, s. f. Sobre la vida y obra del escultor Luis Fernández de la Vega, vid. RAMALLO, Germán: *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, pp. 143 y ss.

20 Vid. AHDO, caja 52.2.17-18, libro de cuentas de la cofradía..., f. 34 vto. Sobre Antonio Borja, vid. RAMALLO, Germán: *ob. cit.*, pp. 294 y ss.

21 Vid. AHDO, caja 31.5.35-38, libro de la cofradía..., f. 123. Un poco más adelante, en las cuentas del mismo año, se señalan 40 reales por pintar y dorar la diadema del niño San Juan (vid. f. 130).

por una corona para la imagen de la Virgen; en 1791 contribuye con 271 reales en la confección de un pendón para la parroquia y la cofradía; en 1803, 32 reales de una nueva toca para la Virgen; en 1809, 10 reales para una nueva custodia que sustituya a «la que hizieron pedazos los soldados franceses de Napoleón»; en 1812, 100 reales de hacer un altar y arreglar la capilla de la Virgen²².

Destacan por no ser usuales los que realiza la *cofradía del Santo Ángel de Cuérigo*: en 1757 destinó 46 reales a rehacer la campana de la ermita en la que estaba la cofradía, y once años después 276 reales en una nueva campana con sus argollas y yugo²³. También ayuda para una nueva campana la *cofradía del Santísimo Sacramento de Mieres* en 1713 con 269 reales²⁴. La *cofradía del Santísimo Sacramento de Bárcena* destina unos 960 reales a la confección de un viril con su dosel y otros ornamentos²⁵.

2. MANTENIMIENTO Y REPARACIONES

Al igual que en el apartado anterior, estos gastos no se refieren sólo a la propia cofradía, sino que en bastantes ocasiones son en beneficio de la parroquia. Estas reparaciones pueden distribuirse en dos grandes secciones, una de elementos muebles y otra de intervenciones en los inmuebles.

Entre las primeras pueden citarse los arreglos de ornamentos litúrgicos, ofebrería religiosa, arcones, imágenes, altares, etc. Así, en la visita del año 1777 a la *cofradía del Rosario de Leces*, se le pide que compre «dos hornatos enteros con todos sus cabos, estandarte y lo necesario para el adorno de la imagen, cuio rostrillo se hará más grande... para que descubriéndose la cara más, se la haga más proporcionada a la estatura»²⁶. En las cuentas de 1808, la *cofradía de la Encarnación de Somió* apunta el gasto de 5 reales por la «blonda que faltaba a un rico manto y todo lo demás perteneciente a un vestido que regaló a la Virgen el señor don Pedro de Cifuentes, primer oficial de la Secretaría de Hacienda»²⁷. La del *Rosario de Carrandi* gasta 745 reales en 1775 en dos vestidos para la imagen, arreglo de «su corona, cuerpo, rostrillo, encarnación del Niño Jesús, pintura y hechura de andas y otras cosas precisas» y en la compra de otro rostrillo para la imagen²⁸. La cofradía ovetense de *San Pedro* gastó en el arreglo de su retablo 550 reales, según consta en las cuentas entregadas en 1783²⁹. Por su parte, la *cofradía de Ánimas de Castropol* acordó en 1757 pagar de sus bienes un marco dorado para el frontal del altar mayor de la parroquia; en 1764 contribuye con 200 ducados para el nuevo altar mayor «en atención a estar fundada en él nuestra cofradía»³⁰.

En lo tocante a los inmuebles, se encuentran algunas partidas destinadas a su conservación y arreglo. La *cofradía de San Pedro* antes citada, gasta 476 reales en 1787 en retejar y blanquear su capilla³¹. La del *Rosario de Leces*, en 1790, 211 reales por lo mismo, otros 396 en hacer el vano para una puerta que la comuniquen con la sacristía, y 104 en las puertas de madera y sus herrajes; y en 1794 paga 223 reales por dar «lanilla y blanco» a la capilla y pintar su cantería y rodapié³². La del *Santo Ángel en Cuérigo* destina 398 reales a obras de cantería y carpintería en 1772³³. La del *Santísimo Sacramento de Mieres* en 1692 gasta 111 reales en reparar parte del tejado que cayó de la iglesia, 39 al año siguiente en tejas y en 1694 doce reales en asegurar una viga de la capilla mayor³⁴. En algún caso, la ayuda es para instituciones de fuera de Asturias, si bien la cantidad aportada es pequeña³⁵.

22 Todos estos gastos en AHDO, caja 20.4.12-14, libro de cuentas de la cofradía...

23 Vid. AHDO, caja 2.6.7-14, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 81vto. y 97 vto, respectivamente.

24 Vid. AHDO, caja 31.5.35-38, libro de la cofradía..., f. 120.

25 Vid. AHDO, caja 34.1.22-24, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 59 y vto.

26 AHDO, caja 51.4.16-25, libro de cuentas de la cofradía..., f. 69b.

27 AHDO, caja 20.23.13-14, libro de la cofradía..., f. 195 vto.

28 AHDO, caja 15.3.12-16, libro de la cofradía..., f. 37.

29 Vid. APSJ, libro de cuentas de la cofradía de San Pedro, f. 136.

30 Vid. AHDO, caja 14.3.14-15, libro de acuerdos de la cofradía..., fs. 41 vto. y 48 respectivamente.

31 Vid. APSJ, libro de cuentas..., f. 148 vto.

32 Vid. AHDO, caja 51.4.16-25, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 93b-93b vto, y 99b vto, respectivamente.

33 Vid. AHDO, caja 2.6.7-14, libro de cuentas de la cofradía..., f. 110.

34 Vid. AHDO, caja 31.5.35-38, libro de la cofradía...

35 La cofradía de la Encarnación de Somió dio en 1760 una limosna de 4 reales «a un religioso de San Francisco de León, para la reedificación y reparo de la yglesia de dicho combento, en virtud de un despacho librado para este efecto del señor provisor» (AHDO, caja 20.23.13-14, libro de la cofradía..., f. 153 vto.). La del Rosario de Leces, 20 reales también para los franciscanos de León (vid. AHDO, caja 51.4.16-25, libro de cuentas de la cofradía..., f. 54b).

De mayor envergadura resultan otras intervenciones que se piden a algunas cofradías. A la del *Santo Ángel de Cuérigo* se le manda en la visita del año 1702 que repare algunos desperfectos de la ermita, «como rebocarse de cal y otros»; y en la de 1703 se compele a la cofradía para que arregle el campanario, en el que «se han desunido... algunas piedras y caído otras, aviendo quedado con manifiesto peligro de amynarse todo él». En las cuentas de 1704 se hace constar el gasto de 79 reales en el arreglo del campanario y blanqueo de la ermita³⁶. En otra visita, esta vez de 1734, se manda que la cofradía costee el arreglo del cáliz de la ermita, «se heche una viga en el cuerpo de dicha capilla por estar descabezada la que sirve de tirante, y se compongan las rejas de el arco de la capilla de el Ángel por estar en falso, y los remates del retablo»; en todo esto, la cofradía gasta 66 reales³⁷.

En grave situación parece estar la capilla de *San Antonio de Ardesaldo* a mediados del XVIII. En la visita del año 1761 se advierte que el tejado debe ser revisado, y se ordena poner los medios adecuados para evitar «la ruina que amenazan las aguas que caen de la bóveda». En la visita de 1764 se sigue insistiendo en la necesidad de solucionar tal desperfecto: «y mediante se reconoce amenazar ruina la capilla... ocasionada de las aguas que por defecto de su fábrica se entroducen, el cura y los vecinos le reparen o remueban, según y como más tengan por conveniente, usando para este efecto de los alcances que resulte tener el santo»³⁸. En los años siguientes, sin embargo, no se encuentra en los resúmenes económicos ningún gasto especial relacionado con este asunto; lo que no quiere decir que no se arreglase, aunque tal vez con cargo a fondos parroquiales, o bien gracias a donaciones particulares.

Más clara es la actuación de la *cofradía del Carmen de Amandi*. Entre 1778 y 1779 la cofradía ingresó un total de 822 reales y 28 maravedís, de los que 610 reales y 11 maravedís correspondían al saldo de años anteriores, y 212 reales y 17 maravedís a las limosnas de los cofrades y otras personas en esos años. El importe de las limosnas se entregó al mayordomo entrante; los 610 reales y 11 maravedís «al mayordomo de la fábrica de esta parroquia, mediante que por... el señor provisor de esta diócesis está mandado invertir esta cantidad en la rehedificación de la capilla mayor, de que se trata en la actualidad». Años más tarde, en 1797, se da poder al párroco para tomar las cuentas al mayordomo de la cofradía, «y para invertir en dorar el retablo de esta cofradía o en otras obras y reparos útiles y necesarios para el divino culto y honor de la Virgen Santísima, los alcances que resulten a favor de esta cofradía»³⁹.

En 1763 tres cofradías fundadas en la parroquial de Santiago de Castropol, la del *Santísimo Sacramento*, la de *San Roque* y la de *Ánimas*, deciden costear un cancel que debe colocarse en la puerta pequeña de la iglesia donde, se dice, «hace notoria falta... para todo abrigo de cera, personas y sosiego en los sacrificios»⁴⁰.

3. OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Un tercer aspecto que cabe comentar es la intervención de las cofradías en los acontecimientos y festejos públicos; las procesiones tal vez sean las formas más características, en particular las de la Semana Santa, pero no hay que olvidar otros vehículos de expresión como la música, el teatro o las formas artísticas efímeras.

Los datos que hemos podido reunir sobre las procesiones son fragmentarios, pero suficientes para establecer al menos la frecuencia relativamente elevada de estas funciones religiosas. Ya señalamos antes que el propósito de la *cofradía del Santísimo Sacramento de Mieres* al encargar una imagen de San Juan Bautista era su uso en la procesión del día de su fiesta; con igual motivo la cofradía gijonesa de *San Antonio* contrata, imitando a su homónima ovetense, la confección de una imagen de su patrón. La de *San Antonio de Ardesaldo* había establecido en sus constituciones fundacionales de 1724 que cada domingo dentro de la octava de la fiesta del patrón se debía hacer procesión con el santo⁴¹. También celebraban procesiones con la imagen titular las *cofradías del Rosario*: en la 4ª constitución de la fundada en Leces en 1731 se establece «que los primeros

36 Vid. AHDO, caja 2.6.7-14, libro de cuentas de la cofradía..., años 1634-1705.

37 Vid. ibíd., fs. 44 vto. y 45 vto.

38 Vid. AHDO, caja 52.2.17-18, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 84 vto. y 87, respectivamente.

39 Vid. AHDO, caja 61.1.19-23, libro de la cofradía..., fs. 2 y 14 vto., respectivamente.

40 AHDO, caja 14.3.14-15, libro de acuerdos de la cofradía de ánimas, f. 46.

41 Vid. AHDO, caja 52.2.17-18, libro de cuentas de la cofradía..., constitución 6.ª.

domingos avía de aver procesión con dicha imagen de Nuestra Señora»⁴²; la imagen de la cofradía de Oviedo, establecida en el convento de Santo Domingo, era sacada también en procesiones de rogativa, a veces por petición del Ayuntamiento⁴³. La *cofradía de Santa Eulalia* sacaba en procesión a su imagen no sólo en las fiestas patronales, sino también en las procesiones de rogativas⁴⁴.

El particular contenido religioso y estético de las procesiones de Semana Santa apenas necesita comentario. Como en muchos otros lugares, las celebraciones de esos días estaban protagonizadas en Asturias por las cofradías⁴⁵. En Mieres, la *cofradía del Santísimo Sacramento* interviene en las procesiones de tales días; en las cuentas del año 1701 uno de los mayordomos da cuenta de haber gastado 28 reales en «los derechos del cura de la misa y procesiones del Jueves Santo, Viernes Santo por la mañana y Domingo de Resurrección»⁴⁶; el descargo se repite en más ocasiones.

Contamos con algún dato más de Oviedo y Gijón; en particular de Oviedo. La *cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo*, «salía por las calles» el Domingo de Pascua para celebrar la resurrección, según consta en un acuerdo del Ayuntamiento ovetense de marzo de 1708⁴⁷. También pertenece al mismo convento la *cofradía del Nombre de Jesús*, que pide al Ayuntamiento en 1657 una ayuda económica para resolver «la falta de pasos que hay para la procesión que se hace por cada Viernes Santo»⁴⁸. En 1887 Canella proporciona las siguientes noticias sobre la capilla de la Misericordia, situada «en el pórtico del antiguo ex-convento de San Francisco, hoy entrada del Hospital provincial. Tiene el título de la cofradía allí establecida, hoy con escaso culto, y en su humilde retablo están varias efigies o pasos de la Pasión de Jesucristo, que figuraban en pasadas procesiones de Semana Santa. El Ayuntamiento la favorecía con limosnas para el *Miserere*»⁴⁹.

La procesión más famosa de Oviedo, al parecer, es la organizada por la *cofradía de San Pedro*; Canella señala que de las imágenes que sacaba en procesión destacaba «en grandes andas el paso de la prisión de Jesús con varias figuras de gran tamaño y vistosas ropas, llamada popularmente la Panera»⁵⁰. Esta procesión se celebraba el Martes Santo, y se conocía como «procesión de las lágrimas», según se hace constar con frecuencia en el libro de cuentas de la cofradía; en este libro se relacionan los gastos que supone la procesión: armar e iluminar con sebo los pasos, arreglar las andas, lo que se gasta con quienes llevan los pasos, el «sermón de las lágrimas», y otros. No se hace, sin embargo, ninguna descripción de los pasos; las únicas indicaciones son indirectas: «dos pares de calzones para los sayones» que se compran en 1767, y «dos túnicas para Jesús Nazareno» en 1793⁵¹. En los estatutos reformados de 1832 no se dan tampoco más datos sobre esta procesión.

En 1652 —aunque otras fuentes adelantan la fecha a 1645— se funda en la parroquia de San Pedro de Gijón la *cofradía de la Santa Vera Cruz*⁵², «cuyo principal deber era representar en la Semana Santa, la muerte y pasión de Nuestro Redentor Jesucristo, solemnizando algunas otras fiestas del año»⁵³. La cofradía se mantiene hasta el 22 de febrero de 1784, en la que se declara extinguida y sus pertenencias pasan a la *hermandad de la Santa Misericordia*, fundada en ese mismo momento; también pasan a la nueva cofradía los bienes de otras extintas (*Concepción, Santa Bárbara y San Roque*), «resultando de tanta ruina la nueva asociación piadosa, que absorbió la propiedad de todas las imágenes, ropas y demás accesorios utilizados en las procesiones y otros actos religiosos de la Semana Santa por todas las fenecidas hermandades»⁵⁴. La nueva cofradía se mantuvo

42 AHDO, caja 51.4.14-15, libro de la cofradía..., f. 2 vto.

43 Vid. CANELLA, Fermín: *El libro de Oviedo*, Oviedo, 1887, p. 254.

44 Sobre éstas y otras procesiones de rogativa, véase nuestro artículo «Las rogativas públicas en Oviedo, 1550-1840», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLIV (1989), pp. 187-200. Santa Eulalia es patrona del Principado desde 1639.

45 Además de lo que aquí diremos, pueden encontrarse más referencias en MARTÍNEZ, Elviro: *Tradiciones asturianas*, León, 1985, pp. 94-95.

46 AHDO, caja 31.5.35-38, libro de la cofradía..., f. 44 vto.

47 Vid. MIGUEL VIGIL, Ciríaco: *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo, 1889, p. 502.

48 *Ibid.*, p. 501.

49 CANELLA, FERMÍN: *ob. cit.*, p. 244.

50 *Ibid.*, p. 253.

51 Vid. APSJ, libro de cuentas de la cofradía..., fs. 67 y 162 vto. respectivamente.

52 Vid. BONET, Joaquín A.: *Biografía de la villa y puerto de Gijón*, t. I, Gijón, 1967, p. 94.

53 RENDUELES LLANOS, Estanislao: *Historia de la villa de Gijón*, Gijón, 1867, p. 346. La descripción y reproducción de algunos pasos en RAMALLO, Germán: *ob. cit.*, p. 304.

54 Vid. *Nuevas constituciones para el gobierno de la Hermandad de la Santa Misericordia constituida en la iglesia parroquial de S. Pedro Apóstol de Gijón. Año de 1887*, Oviedo, 1889, pp. 3-5.

hasta 1839, y en 1887 se redactan unas nuevas constituciones que dan paso otra vez a la cofradía, cuyo objeto es «auxiliar a la parroquia o parroquias de esta villa para que los divinos oficios, procesiones y demás prácticas religiosas de Semana Santa sigan celebrándose con la mayor solemnidad posible en la forma de antiguo establecida»⁵⁵.

Las formas musicales también están presentes en los actos de algunas cofradías. Es frecuente que en las fiestas que organizan las del Santísimo Sacramento y las del Rosario se mencione la asistencia de un gaitero⁵⁶, y también de algunos danzantes. La *cofradía de San Pedro* sita en Oviedo lleva músicos que cantan algunos motetes en la procesión del Martes Santo. A las funciones festivas de la *cofradía del Pilar* en la catedral de Oviedo deben acudir los «hermanos instrumentistas... con los instrumentos de violín, bajón, chirimía y oboe, tocándolos según y como corresponde», según acuerdo del 16 de octubre de 1770; el mismo día se acuerda pedir al maestro de capilla de la catedral que facilite una copia de las partituras «para cantar con toda solemnidad la misa en la fiesta de el Pilar»⁵⁷.

Con ocasión de las fiestas de sus patronos, las *cofradías de Santa Eulalia* y de *Nuestra Señora de la Balesquida*, ambas en Oviedo, contribuyen a organizar y costear las funciones teatrales que con tal motivo se celebraban en la ciudad, para lo que solicitan el uso de la Casa de Comedias y en ocasiones el patio del colegio San Gregorio⁵⁸; estos datos se refieren al siglo XVII.

En la novena constitución de los estatutos elaborados en 1730 para la *cofradía de Santa Eulalia* se señala que la víspera de la fiesta de la traslación de la santa, la cofradía debería atender a la iluminación de la torre de la catedral y hacer quemar fuegos en ella, mientras que al cabildo catedralicio correspondía hacer sonar las campanas y chirimías. La *cofradía del Pilar*, en la sesión de su cabildo antes señalada, discute sobre la posibilidad de ahorrar parte del gasto que anualmente debe hacer en «poner las piñas, mecheros y papeles para la fiesta de Nuestra Señora del Pilar», haciendo unos «bastidores de alguna tela vistosa» y comprando los mecheros necesarios; después de estudiar el asunto, se decidió continuar como hasta ese momento. Ambas noticias ilustran otro punto que nos parece debe estudiarse: la participación de las cofradías en las formas artísticas de carácter efímero.

Aunque sólo sea por dejar constancia de ello, porque su estudio es difícil habida cuenta de su desaparición, debemos señalar la promoción indirecta que algunas cofradías han hecho de unas representaciones plásticas de carácter popular como son los exvotos. La descripción que en 1719 se hace de los ofrecidos a la imagen titular de la *cofradía de San Francisco Javier* en la parroquia de Somió no necesita comentario⁵⁹.

4. LAS OMISIONES

Lo señalado hasta aquí corresponde a actuaciones positivas de las cofradías, si bien en algunos casos las intervenciones fueron limitadas y en otros impulsadas por la autoridad eclesiástica. En cualquier caso esto no significa que todas las cofradías estuvieran siempre en condiciones de atender este cometido. Para que el recorrido que hacemos quede completo, hay que referirse a la otra cara de la moneda.

La *cofradía de San Nicolás*, formada por los zapateros de Oviedo y existente desde 1217, se encuentra en 1758 en situación tan precaria que pide al cabildo de la catedral que le entregue algunos restos de retablos para poder así adornar su capilla de Cimadevilla⁶⁰.

Otras cofradías no parecen haber ejercido ningún patronazgo artístico, limitando sus gastos sólo a los fines espirituales señalados en sus constituciones; éste es el caso de algunas *cofradías de ánimas*, como la de Ca-

55 *Ibid.*, const. 1.^a, párrafo 1.^o.

56 Sobre la llamada «misa de gaita», vid. CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *La canción en Llanes*, Salamanca, 1978, pp. 6 y ss.

57 ACO, Libro D-58, f. 27.

58 Vid. MIGUEL VIGIL, Ciriaco: *ob. cit.*, p. 417; *Actas de las Juntas y Diputaciones del Principado de Asturias*, t. VII, Oviedo, 1964, p. 171; MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: *El teatro en Asturias. De la Edad Media al siglo XVIII*, Gijón, 1981, p. 84.

59 «...al lado del santo y pendiente de la perez [hay] más de veynte libras de zera, que en la figura de niños, manos de tullidos, y pies, gargantas, lenguas, pechos de mujeres, brazos y cavezas, ofrecieron sus devotos, cada uno asimilando en estas hechuras el trabajo de que avía sido libre» (AHDO, 20.23.15-25, libro de la cofradía..., f. 3 vto.).

60 Vid. CABAL, Melquíades: *Hospitales antiguos de Oviedo*, Oviedo, 1985, pp. 397-398.

rrandi y la de Leces⁶¹. En el libro de la *cofradía de los Mártires* fundada en Carrandi en 1778, no aparece ningún registro hasta 1801, por lo que no sabemos si se hizo algún gasto en el último cuarto del XVIII. Según una declaración escrita en 1780, la *cofradía de Ánimas de Amandi* no fue nunca visitada desde su fundación en 1680: se señala que estas visitas no eran ni son necesarias por no tener la cofradía otro caudal que el que anualmente consume por las ánimas; de todos modos, sí hubo algún gasto: en 1692 en un terno y otros ornamentos, y otro terno en los años 1773-1777⁶².

Por su especial relevancia hemos de referirnos a la ya varias veces citada *cofradía de Santa Eulalia de Mérida*. Se trata de una cofradía particular, puesto que su gobierno y funcionamiento depende de tres instituciones: el cabildo catedralicio, el Ayuntamiento de Oviedo y la Junta del Principado. Por ésta y otras razones, desde su fundación en 1616 sufre varias reformas⁶³. En un memorial posterior a 1752 se señala el incumplimiento de algunas constituciones aprobadas en 1730; de él entresacamos los puntos concernientes a nuestro tema⁶⁴. El autor del documento se queja de que todavía esté por hacer el nuevo tabernáculo que se ordenaba hacer en la 1.ª constitución de las señaladas; con respecto a lo indicado en la 9.ª, cuyo contenido ya expusimos, se acusa a la cofradía de no hacerse cargo de los gastos que le corresponden en la iluminación y fuegos; también se le reprocha a la cofradía que, en contra de lo previsto en la 10.ª constitución, no contribuye a los «gastos de cera, incienso, ropas y otras cosas necesarias para el culto divino» que origina su actividad en la catedral. «No consta —se dice al final del documento— que... se aya gastado en adorno de la capilla de la Santa de los caudales de la cofradía cosa alguna».

5. UN COMENTARIO FINAL

En las páginas anteriores hemos pasado revista a diferentes aspectos de la actividad de las cofradías en el terreno artístico. En la medida en que las fuentes lo permiten, se comprueba que estas asociaciones desempeñaron un papel importante —tal vez sin proponérselo— en la conservación e incremento del legado artístico; aunque, como también hemos visto, a algunas cofradías se les pueda reprochar su negligencia o desinterés que, por lo demás, pensamos se debe más a su propia limitación económica que a otros motivos.

Si bien es cierto que las iniciativas artísticas de las cofradías asturianas no suelen alcanzar el nivel de calidad que puede encontrarse en algunas realizaciones sevillanas y vallisoletanas (por señalar los dos ejemplos más característicos), resulta igualmente cierto que la variedad de formas y de circunstancias en las que aparecen hace necesario su estudio más pausado, profundo y extenso. Lo que aquí hemos presentado, que no es más que el resumen de unos datos de un pequeño número de cofradías, pensamos que ilustra adecuadamente la diversidad de campos y posibilidades que un estudio así ofrece para la historia del arte y para el conocimiento de las relaciones entre las formas sociales y las manifestaciones artísticas.

61 Vid. AHDO, caja 15.3.12-16, libro de la cofradía de ánimas de Carrandi; y AHDO, caja 51.4.16-25, libro de la cofradía de ánimas de Leces.

62 Vid. AHDO, caja 61.1.19-23, libro de la cofradía..., fs. 27 vto. y 59, respectivamente.

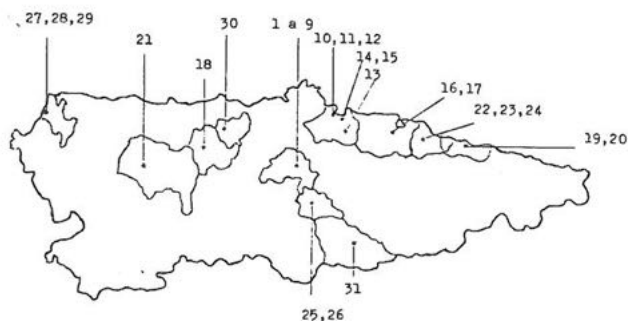
63 En otro lugar hemos tratado de esta cofradía; vid. *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo XVIII*, Oviedo, 1985, pp. 182-186. Completamos ese estudio en el trabajo citado en la nota 5.

64 Vid. ACO, caja 114, doc. suelto.

COFRADÍAS DE LAS QUE PROCEDE LA INFORMACIÓN

TÍTULO	CAPILLA, PARROQUIA	CONCEJO
1. Santa Eulalia de Mérida	Catedral de Oviedo	Oviedo
2. Nuestra Señora del Pilar	Catedral de Oviedo	Oviedo
3. La Misericordia	Convento de S. Francisco (Oviedo)	Oviedo
4. San Antonio de Padua	Convento de S. Francisco (Oviedo)	Oviedo
5. Nuestra Señora del Rosario	Convento de Sto. Domingo (Oviedo)	Oviedo
6. Nombre de Jesús	Convento de Sto. Domingo (Oviedo)	Oviedo
7. San Pedro	San Juan el Real de Oviedo	Oviedo
8. San Nicolás	Capilla en Oviedo	Oviedo
9. Nuestra Señora de la Balesquida	Capilla en Oviedo	Oviedo
10. Santa Vera Cruz	San Pedro de Gijón	Gijón
11. La Misericordia	San Pedro de Gijón	Gijón
12. San Antonio de Padua	San Pedro de Gijón	Gijón
13. Nuestra Señora del Rosario	San Vicente de Caldone	Gijón
14. San Francisco Javier	San Julián de Somió	Gijón
15. Nuestra Señora de la Encarnación	San Julián de Somió	Gijón
16. Nuestra Señora del Carmen	San Juan de Amandi	Villaviciosa
17. Ánimas	San Juan de Amandi	Villaviciosa
18. San Antonio de Padua	St.ª María de Ardesaldo	Salas
19. Nuestra Señora del Rosario	San Esteban de Leces	Ribadesella
20. Ánimas	San Esteban de Leces	Ribadesella
21. Santísimo Sacramento	San Miguel de Bárcena	Tineo
22. Ánimas	St.ª Úrsula de Carrandi	Colunga
23. Nuestra Señora del Rosario	St.ª Úrsula de Carrandi	Colunga
24. Mártires S. Cosme y S. Damián	St.ª Úrsula de Carrandi	Colunga
25. Nuestra Señora del Rosario	San Juan Bautista de Mieres	Mieres
26. Santísimo Sacramento	San Juan Bautista de Mieres	Mieres
27. Ánimas	Santiago de Castropol	Castropol
28. Santísimo Sacramento	Santiago de Castropol	Castropol
29. San Roque	Santiago de Castropol	Castropol
30. Nuestra Señora del Rosario	St.ª María de Villavaler	Pravia
31. Santo Ángel de la Guarda	Ermita en St.ª María de Cuérigo	Aller

N.B.: En el mapa se señala la localidad que da nombre a la parroquia; los límites que se indican de los concejos corresponden a la actual división del Principado.



EL CONVENTO DE SANTA CATALINA MÁRTIR DE BARCELONA, SANTUARIO DOMINICO

Aurora Pérez Santamaría

Int.^o «Infanta Isabel d'Argó» Barcelona

INTRODUCCIÓN

Convento fundado en el s. XIII, ve su fin con los decretos de disolución de las Órdenes Religiosas y Desamortización eclesiástica de 1835 y 1836 respectivamente.

Inmediatamente después, en 1837, la Junta de Comercio de Cataluña encarga al arquitecto José Casademunt la labor técnica de levantar los planos del templo, sacristía, sala capitular y claustro del convento, gracias a lo cual hoy se pueden conocer todavía, ya que el Ayuntamiento decidió la demolición de la obra arquitectónica, todavía en pie en buena parte, para instalar un mercado en el lugar que ocupó el convento más importante de la ciudad y la iglesia quizás más concurrida.

Su obra arquitectónica es fundamentalmente gótica. Su iglesia muy similar estructuralmente a otra iglesia de la ciudad: Santa María del Pino.

— Sus religiosos, los dominicos o Padres Predicadores, estuvieron siempre dispuestos a invertir de cuanto disponían para enriquecer artísticamente todo el convento, pero en especial su templo.

— Esto último es singularmente importante en el período en el que vamos a centrarnos: s. XVII (especialmente desde 1660) y primer tercio del s. XVIII, período en el que se lleva a cabo una transformación total del interior del templo: nuevos retablos, imágenes, pinturas se añaden a veces a los anteriores, pero, generalmente, los sustituyen. Y en número considerablemente elevado. Por ejemplo, por lo que respecta a los retablos tenemos información documental de dieciocho. Seis de ellos se sitúan entre principios del s. XVII y 1643, los otros doce son de a partir de 1662.

Además, para dotar de mayor espacio al templo, se derruye el muro de la Epístola, construyendo en este lado unas segundas capillas, desde la cabecera hasta los pies, capillas éstas cubiertas con cúpula. También se amplía en la cabecera la Capilla del Santísimo y la Sacristía, ésta situada en el lado del Evangelio.

Esta ampliación del templo va acompañada de cambios. Unos santos pasan de unas capillas a otras, ya que la construcción de las nuevas capillas lo posibilita, así como dedicar altares y retablos a mayor número de santos.

Esta renovación casi total del interior del templo llevada a cabo durante el Barroco es la definitiva, ya que es la que se mantiene hasta la desaparición del templo, y, efectivamente, hay coincidencia entre las fuentes documentales y la obra de Barraquer: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del s. XIX* que recoge testimonio e informaciones de quienes conocieron el templo en sus últimos años.

Esta obra y las fuentes documentales nos han permitido la reconstrucción de buena parte del interior del templo.

La obra artística que se realiza durante el Barroco es ingente y prácticamente sufragada en su totalidad por los Padres Predicadores, con la excepción de las capillas de Santo Tomás y N.^a Señora del Rosario, aunque en éstas dos últimas también contribuyen en algún momento.

— Nuestra intención es, sobre todo, destacar el extraordinario impulso de los dominicos y el papel directivo que asumen, ambas cosas en relación directa con los objetivos de esta renovación artística. Todo ello les convierte en promotores artísticos de primer orden.

CÓMO SE SUFRAGA ESTA COPIOSA OBRA ARTÍSTICA

A veces de los fondos del convento, pero lo más habitual es que fueran el Prior o cualquier otro religioso del convento, o en el caso de las capillas de nueva construcción, como es la de S. Ramón de Penyafort, sus propios padres procuradores, los que entregan los medios económicos necesarios.

Se puede afirmar que los Padres Predicadores rivalizaban, en el buen sentido, en sufragar obras artísticas. Estos medios económicos procedían de limosnas, aunque creo que debemos entenderlas en sentido amplio: lo recogido durante los numerosos y brillantes oficios litúrgicos que se celebraban en Santa Catalina, o de cualquier otra procedencia. También de los sermones, que en otras iglesias de la ciudad, o incluso, fuera de ella, predicaban los dominicos.

Así, por ejemplo, el que en 1687 es el Padre Prior, Ramón Costa, después de haber predicado varios sermones durante la Cuaresma en el hospital de Zaragoza «...y vehent era molt lo que guanyava ab ditas quaresmas, determinà, dende luego en gastarlos per lo convent...»¹ y concretamente sufragará una parte importante de la obra artística del presbiterio. Años más tarde costeará las obras de la Sacristía, al ser derruida la vieja durante el sitio a Barcelona del ejército francés de 1697, que ocasionó numerosos desperfectos en el convento.

Un dominico realmente incansable fue fray Tomás Carreras, sacristán mayor, quien sufragará los retablos de S. Jacinto y Sto. Domingo y diversas piezas de orfebrería, como un Sto. Domingo de plata, todo ello de las limosnas que, como se dice en repetidas ocasiones en la Crónica conventual, los dominicos saben pedir.

El Padre Pons Vila sufraga entre 1668-76 diversas imágenes de plata, una del Niño Jesús, las demás de santos dominicos. Aprovecha el Sto. Domingo costeadado por el Padre Carreras para hacer uno nuevo, de mayor peso, 639 onzas. Le añade 82 onzas de plata. A este nuevo Sto. Domingo se le encarnan cara y manos. Lleva también algo de oro y una esmeralda.

Valgan estos religiosos a título de ejemplo, pero todos, en mayor o menor medida, que dependerá de su habilidad en conseguir donativos o en su elocuencia al predicar, contribuirán en la obra artística de Santa Catalina. Siempre es el que aporta el dinero el que contrata la obra, aunque conste siempre que es con licencia del Padre Prior, el único que no la precisa.

Una ocasión en la que se alude muy claramente a la contribución de los dominicos en la renovación de la iglesia, la tenemos con motivo de la inminente realización de un nuevo retablo destinado a Sto. Tomás de Aquino, el segundo que se le esculpe al santo durante el s. XVII. En la respuesta a las acusaciones que se hacen a los dominicos, en el sentido de que el nuevo retablo puede afear la iglesia, ya que se invadirá algo del pasillo, rompiendo así la armonía de las capillas del lado del Evangelio, además de razonar la incongruencia de las acusaciones que se les hacen, se dice muy enfáticamente, que dicho retablo será magnífico, como todo lo que desde hace cuarenta años se ha hecho en la iglesia, período durante el cual casi todos los «altares», o sea los retablos, se han hecho nuevos, como todos saben «...y es de limosnas que los mismos religiosos han procurado, esto es lo que sabe mal al *inimicus homo*, porque desta manera dicha iglesia es muy frecuentada y capaz de mayor auditorio en los sermones y misiones como en estos años se ha experimentado»².

El *inimicus homo* creemos que podría ser cualquier otra orden religiosa, recelosa de la popularidad de los Padres Predicadores.

Algunas capillas estaban bajo patronato de algún devoto laico. Pero en este período que analizamos poco van a responder sus patronos y lo que en ellas se hará lo sufragarán también los religiosos.

De la capilla de S. Martín o de Cristo era patrona D.^a Isabel de Corbera, madre del barón de Llinás, pero no encargaba un nuevo retablo que, a juicio del Padre Sementer era muy necesario, por lo que lo sufraga este religioso y se coloca en 1667, y a los pocos meses se desmonta para proceder a su dorado, también sufragado por el P. Sementer, porque, aunque D.^a Isabel de Corbera prometió 50 L. como contribución a los gastos del dorado, no cumplió la promesa. Por todo ello, su escudo no figuró en el nuevo retablo que fue sustituido por el de la Orden.

1 *Lumen Domus o Annals del Convent de Sta. Catherina, V. y Mr., de Barcelona, Orde de Predicadors*, vol. II, p. 550.

2 *Ibidem*, vol. II, p. 526.

Al respecto dirá el Padre Sementer que si los patronos de las capillas no se preocupaban de su ornato debían hacerlo los religiosos «com a señors de la iglesia...»³.

Años más tarde, y a consecuencia de los numerosos desperfectos ocasionados por la Guerra de Sucesión, hay que proceder a diversas reparaciones en el convento e iglesia, lo que se hará por parte de todos los religiosos con extraordinaria diligencia. Y, por ejemplo, la Capilla del Santísimo hay que reedificarla totalmente, salvo los cimientos. La capilla era patronato de la casa de Centellas y el prior pide ayuda económica al conde si éste desea mantener su escudo en ella. Pero el conde se niega rotundamente y al reedificarse la capilla se eliminará su escudo que estaba en varios bloques de piedra. Termina así el patronato de los Centellas.

La reconstrucción de esta capilla la sufragará el P. Tomás Ripoll, que había sido prior del convento y gran promotor de obras artísticas y de su biblioteca durante su priorato, y que en este momento está en Roma, ya que es el Padre General de los dominicos. Y, además, enviará desde Roma, varias pinturas para ornamento de esta capilla. Un buen ejemplo del amor que sigue profesando a su antiguo convento.

El Patronato Real es casi simbólico en Santa Catalina, pero parece que los dominicos tienen interés por él, más que por razones económicas por dar mayor realce a la iglesia, como se evidencia con la capilla de S. Ramón de Penyafort.

— Felipe III había entregado un donativo para la capilla de Sto. Domingo de Guzmán, por lo que al sufragarse por el rey y el convento, se colocaron en su cúpula los escudos Real y de la Orden.

— La nueva capilla de S. Ramón de Penyafort se edifica de acuerdo con la traza del maestro Pere Blay que se considera la mejor por la mayoría de los religiosos. Además, la regala al convento por lo que de la obra arquitectónica de la capilla sólo tendrá que pagarse la mano de obra. Pero parece que en esta resolución no hubo unanimidad ya que algunos religiosos hubieran preferido la traza de otro maestro. Se acepta la preferida mayoritariamente.

En esta capilla se asentará un retablo sufragado por fray Alexandre de Vilanova y, cuando ya se considera que está terminada, se celebrarán solemnes actos litúrgicos que comienzan el 19 de abril de 1626, fecha escogida por Felipe IV, con la procesión de la traslación de las reliquias de S. Ramón, procesión que preside el monarca y recorre el centro de la ciudad. Una vez han llegado de nuevo a Santa Catalina, las reliquias se depositarán en su sarcófago gótico que de la antigua capilla se ha trasladado a la nueva.

Se ofrecerá al rey el patronazgo de esta capilla «...feta y adornada fins vuy de les almoynes y charitats que los pares procuradors que han administrat dita obra des dels fonaments fins al dia present han procurat...»⁴. Parece que con tal patronazgo se espera una Real dádiva que, por posteriores declaraciones insistiendo en que la capilla no es obra del rey, no parece claro que éste la haga. Pero en cualquier caso, será el patrono de la capilla en la que se ha colocado su escudo y un retrato suyo y de la reina realizado por un dominico de Santa Catalina durante su estancia en Madrid. Con este patronato se pretende una mayor «gloria de Deu y del sant y honra de la nostra sagrada religió y convent que aquest es nostra fí»⁵.

Desde entonces, tanto el propio Felipe IV cuando acude a Barcelona, como los sucesivos monarcas, quienes irán siempre al templo de Santa Catalina, visitarán la capilla de S. Ramón de Penyafort.

— Los religiosos de Santa Catalina no parecen tener especial empeño en tener capillas bajo patronato. Ya lo hemos visto en los casos de la capilla del Santísimo y, sobre todo, de San Martín. En otra ocasión declaran que las capillas bajo su directa dependencia y sin patrono están muy bien cuidadas, lo cual honra al convento. No hay que precipitarse en poner una capilla bajo patronato, ya que es preferible gozar de libertad⁶.

LOS PADRES PREDICADORES EJERCEN UN IMPORTANTE PAPEL DIRECTIVO EN EL TERRENO ARTÍSTICO

Lo hemos podido constatar en diversos aspectos. Uno de ellos es el de que al encargar un retablo a un escultor, en diversas ocasiones, el convento le entrega la traza, cuando lo habitual es que la realice el propio

3 Ibídem, vol. II, p. 237.

4 Ibídem, vol. I, fol. 347.

5 Ibídem, vol. I, fol. 348.

6 Ibídem, vol. I, fols. 223, 224.

escultor. Por ejemplo, en el caso del retablo mayor, obra de Pere Serra, pese a que éste es un escultor acreditado. Cuando la traza es de un religioso del convento, como ocurre con el retablo del Sepulcro de la Virgen, se le cita en el contrato como autor de la misma. Este retablo está sufragado, excepcionalmente por un donante laico. Su escultor es Joan Gra, al que no le permiten libre iniciativa, pese a que del primer retablo que le encargan, el de la Natividad de Jesucristo, y para el que debe seguir el modelo de un retablo contiguo, el de S. Antonino, quedan satisfechos «...està tan be que totom judica es lo millor de tots los altres altars que en estos temps se son fets en la nostra iglesia»⁷.

— El convento contará con un ensamblador, fray Pere Oliver, quien realizará los retablos de S. Jacinto y S. Ramón de Penyafort, aunque éste último tiene obra de talla y escultura que no realiza él, pero no se nos indica quien.

— Pero algunos escultores sí realizan su obra de acuerdo con la propia traza. Llatzer Tramulles, autor del retablo de Sta. Rosa y Sta. Catalina de Siena y Lluís Bonifaç y Miquel Gra —hijo de Joan Gra— en su obra de las tribunas esculpidas del presbiterio.

— Además del especial interés que hay por determinadas capillas —en su totalidad— desde el retablo hasta la cúpula (como ejemplo la ya citada de S. Ramón de Penyafort), se pone especial énfasis en la renovación del presbiterio, la parte más visible de la iglesia, empezando por el retablo mayor. Este se contrata con Pere Serra en septiembre de 1663.

Debió ser un retablo de grandes dimensiones. Se le pagan al escultor 2.600 L.B. Es una suma elevada teniendo en cuenta que el convento pone todo el material, incluida la madera. Ésta, habitualmente, suele tener que comprarla el escultor. Las informaciones que recoge Barraquer confirman también que era de gran tamaño y que utiliza ya la columna salomónica ornamentada⁸.

Se desea, además, que Serra realice lo antes posible este retablo. Se estipula en el contrato que el zócalo, el sagrario y las gradas estén ya colocados el día de Sto. Domingo del año siguiente —1664— y, además, que, de acuerdo con las cantidades que se le vayan pagando irá trabajando, y no trabajará en ninguna otra obra⁹.

Lo primero en dorarse de este retablo es su titular, Sta. Catalina mártir, en 1667, cuando el retablo debía hacer muy poco que estaba terminado. Una segunda fase del dorado se contrata unos años después a un conocido maestro dorador barcelonés, Magí Torrabruna, al que se encarga el dorado de la obra desde el zócalo y gradas hasta las ninfas.

El resto del retablo —gran parte del mismo— se dorará con parte de lo que ganó predicando el prior Padre Ramón Costa en 1687. Esta tercera fase del dorado del retablo mayor la realizará un dominico del convento, fray Joseph Palá, al que se considera un buen dorador.

Y este mismo prior, y durante el mismo año, decide invertir lo que pensaba destinar a la capilla de Sto. Domingo en encargar dos tribunas para el presbiterio y para ello desea que sean dos buenos escultores, que efectivamente lo serán: Lluís Bonifaç y Miquel Gra. Y ambas tribunas serán del agrado del Padre Prior porque los dos escultores reciben 50 L.B. de estrenas. Y, recién terminadas, al año siguiente de contratarlas, el prior encarga a fray Joseph Palá que busque buenos oficiales para dorarlas y que éstos trabajen bajo su dirección.

Y para terminar de «hermosear» el presbiterio, el Padre Ramón Costa quiere que se hagan unos escalones y respaldos bajo las tribunas, pero conservando los trece santos de bulto redondo que hay bajo cada tribuna. Da mucha prisa a los oficiales y se acaban el mismo año (1689) y, acto seguido, encarga su dorado al Padre fr. Joseph Palá, pero debido a cuanto ha gastado ya en el presbiterio, recibe ayuda para esta última labor de la Cofradía del Rosario.

— Aunque cuentan con sus propios recursos, tanto la Cofradía del Rosario como la Academia de Santo Tomás son fundaciones del convento, tienen su sede en él y están estrechamente vinculadas a él puesto que el Prior del convento lo es al mismo tiempo de la Cofradía y de la Academia.

La Cofradía del Rosario de Sta. Catalina fue la primera fundada en Cataluña, y siempre será la más importante. Su influencia espiritual y artística en todas las demás será aplastante. Durante el período que

7 *Ibíd.*, vol. II, p. 292.

8 «Todo en él lucía por su grandiosidad, prolijo adorno y rico dorado». «Sobre este basamento se apoyaban tres grandes columnas por lado, salomónicas y atestadas de esculturas, de hojas y angelitos a ellas adheridas como hiedra».

BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del s. XIX*. Barcelona, 1906. Vol. II, cap. 8, pp. 12 y 13.

9 AHPB-not. VIVES, Pere Pau; 1663; leg. 19, fols. 302-304.

analizamos va a encargar la ornamentación completa de su capilla y antecapilla a afamados escultores y va a convertirse en uno de los conjuntos barrocos más fastuosos de Cataluña.

Toda decisión artística se toma estando de acuerdo el Prior del convento, que ya hemos señalado lo es de la Cofradía también, y el Consejo de la misma. El retablo contratado a principios del s. XVII (1611), que albergará a una Virgen del Rosario de mármol esculpida en Italia y que llega en barco desde Génova en 1631, aún juzgado un retablo de calidad en su momento, debe de parecer anticuado a principios del s. XVIII —momento del pleno barroco en Cataluña— y se encarga un nuevo retablo al escultor Joan Roig, hijo, quien pocos años antes ha realizado la labor escultórica de la cúpula y el arco de la capilla.

A partir de 1723 se decide completar artísticamente el resto de la capilla y antecapilla y en su embellecimiento se combinará escultura y pintura. La obra escultórica se encarga primero al escultor Pere Costa.

El Padre General de la Orden va a intervenir, ante el Prior y Consejo de la Cofradía, para pedir que se modifique el proyecto en lo que atañe a la decoración escultórica de las pilastras de la antecapilla. Si bien la obra proyectada para estas pilastras le parece bella en sí, cree que no armoniza con el resto de las pilastras de la nave del templo y, por tanto, perjudica «al embelliment y adorno universal del cos de la iglesia»¹⁰. Se acepta la petición del Padre General y se modifica el proyecto inicial.

Pero un tiempo después serán el Prior y el Consejo de la Cofradía los que no estén satisfechos con la labor que viene realizando Pere Costa, por lo que éste prefiere renunciar y la obra la finalizará un conocido escultor manresano, Josep Sunyer, a partir de 1735.

Aún teniendo sus propios medios, algunos religiosos del convento dedicarán las limosnas recogidas al embellecimiento de este gran conjunto dedicado a Ntra. Sra. del Rosario.

— La Academia de Sto. Tomás de Aquino fue fundada en 1588 por dos padres dominicos de Sta. Catalina con el asentimiento de Roma. Además del Prior, constituyen el Consejo de la Academia un rector, cuatro más adelante, que deben ser doctores y catedráticos de la Universidad y unos académicos o mayores elegidos por sus miembros.

La Academia no hay duda de que va a influir en la labor de captación que los dominicos realizaban. Hasta entonces en las masas populares a través de sus sermones y la Cofradía del Rosario. Con la Academia su influencia ideológica se hace extensiva al mundo intelectual de la ciudad.

Cumple la doble función de completar la formación universitaria y la religiosa. De esta última destacan las brillantes ceremonias y la procesión que se celebraban el día de Sto. Tomás.

Sus fondos son recogidos por los estudiantes y ya pronto la imagen del santo se colocará en un retablo, sustituido en 1621 por otro nuevo sufragado con limosnas que se han procurado los estudiantes, porque el retablo viejo era muy pobre. La capilla se completará con pinturas. Además, se procuran reliquias del santo que se traen de Tolosa.

Pero la gran obra de la capilla de Sto. Tomás se inicia en 1679 con un nuevo retablo, obra del importante escultor barcelonés Francisco Santacruz, sin duda uno de los más cotizados de la ciudad. Ya hemos hecho referencia a la polémica que suscita la realización del nuevo retablo. La capitulación que se firma entre el escultor y el Prior del convento y Academia y el Consejo de la misma no nos da a conocer aspectos de importancia como la traza u otros. Ahora bien, el primer recibo que cobra el escultor, el mismo día del contrato, 18 de agosto de 1679, nos permite conocer el precio en que se estipula el retablo —1580 L.B.— y el que Santacruz se compromete a realizarlo en dos años y 7 meses. A fines de 1682 quizás debe terminarse. Con toda seguridad lo está en mayo de 1683, momento en el que se le paga el último plazo a Santacruz.

En 1690 el entonces prior Tomás Ripoll y el Consejo de la Academia firman un contrato con el escultor Miquel Gra para que realice la decoración escultórica de la cúpula de la capilla, según una traza del propio Miquel Gra, por la que se pagarán 1.224 L.B. y es un trabajo que debe realizar en tres años.

Bastantes años después, 1712, se firma el contrato para el dorado de toda la obra escultórica de la capilla: retablo, cúpula, pasillo, acceso, tribunas y demás obra escultórica de la capilla por un valor de 3.000 L.B. Por ello deducimos que después de esculpirse la cúpula se debió seguir esculpiendo en la totalidad de la capilla hasta su acceso y ésta sería la razón de que pasen años hasta que se empiece su dorado. Nos encontramos ante un conjunto tan completo como el de la capilla del Rosario, aunque de menores dimensiones puesto que no

10 AHPB-not. MALLACHS, Josep: 1732-42; I, fols. 25-26.

tiene antecapilla. Se encargan del dorado también dos conocidos maestros doradores de Barcelona: Francisco Mas y Joan Moxi.

La labor de dorado queda interrumpida durante 12 años a raíz de importantes acontecimientos históricos. Se interrumpe en 1713 durante el último asedio a la ciudad, ya al término de la Guerra de Sucesión. Poco después, el traslado de la Universidad a Cervera deja sin medios económicos a la Academia.

Parte, lo que se pudo hacer antes de estos acontecimientos, está en la capilla ya colocado, pero muchas piezas están en los talleres de los doradores, estropeándose, a juicio del Prior, quien además considera que la capilla está en un estado impresentable, por lo que en 1725 llega a un acuerdo con los doradores. Las piezas que tienen ya doradas —pero aún no cobradas— se tasan por peritos doradores, y el Prior se compromete a pagar la cantidad estipulada con la condición de que, a continuación se coloquen en la capilla (son: parte del retablo, decoración del arco, marco de un cuadro y ornamentos de las columnas). Las 604 L.B., 13 s, 4 que vale el dorado de estas piezas, el Prior se las procurará de limosnas.

Además, el Prior decide que se termine esta obra y que sean el mismo Joan Moxi y, habiendo muerto ya Francisco Mas, su hijo, los que la concluyan. Efectivamente estos doradores terminan la obra de la capilla de Sto. Tomás que el Prior de Sta. Catalina paga con bastante celeridad. A fines de 1726 está terminada y cobrada. Cobran, incluso, las estrenas que se habían estipulado en el contrato de 1712.

La capilla de Sto. Tomás es ejemplo pues, no sólo de la colaboración económica de los religiosos cuando la Academia no tenía medios, sino también del deseo de los dominicos de que su iglesia estuviera lo más bella posible.

SANTA CATALINA, PROGRAMA DOMINICO

Si acabamos de señalar la frecuente intervención de los dominicos en el terreno artístico, su papel directivo en la iconografía está fuera de toda duda.

Dejando aparte la titular, Santa Catalina mártir, a la que indudablemente tenía que estar dedicado el retablo mayor, y era, además, según Barraquer, la única imagen del retablo¹¹, la mayoría de las capillas —tanto del lado del Evangelio como del de la Epístola— de esta remodelación barroca del templo fueron dedicadas a las más prestigiosas figuras de la Orden.

Solamente no lo eran, en el lado del Evangelio, las capillas de S. Martín y de Cristo y la de S. Daniel. En el de la Epístola: Sta. Magdalena y S. Magín de Brufagaña, aunque este último, sin ser dominico, sí guarda relación con la Orden. Mártir tarraconense legendario, según la tradición, hizo penitencia en un santuario muy popular a partir del s. XIII y que al ser cedido a los dominicos en 1603 fundaron en él un convento de la Orden. Los santos dominicos de las capillas son: Sto. Tomás de Aquino, S. Vicente Ferrer, S. Antonino y Sta. Rosa de Lima en el lado del Evangelio; en el de la Epístola, Sta. Catalina de Siena, S. Ramón de Penyafort, el más querido en Sta. Catalina puesto que vivió en el convento, S. Jacinto, S. Pedro Mártir y Sto. Domingo que tiene dos capillas. Una en las capillas nuevas como Sto. Domingo de Guzmán, fundador de la Orden y la otra dedicada a Sto. Domingo en Soriano. En sus capillas, todos tienen el correspondiente retablo.

Merece destacar el que tras su beatificación, se celebren solemnes ceremonias en Sta. Catalina en honor de la que será, desde 1671, Sta. Rosa de Lima, quien une a su condición de dominica la de ser la primera santa del Nuevo Mundo. Poco después de su canonización, en 1675, el entonces sacristán del convento fray Francisco Sisa, sufraga un retablo que Sta. Rosa compartirá con la santa quizás más destacada de la Orden, Sta. Catalina de Siena, a la que Sta. Rosa había tomado como ejemplo.

Pero la que mayor espacio tiene destinado, junto con Sto. Domingo, es la Virgen del Rosario, advocación de María que tanto propulsaron los dominicos. Ocupa una capilla nueva y la vieja situada enfrente (la llamada antecapilla). Quizás fuera también la más rica iconográficamente. Se encontraban en ella: la titular, que seguía siendo la imagen de mármol traída de Italia, Sto. Domingo y Sta. Catalina de Siena recibiendo el rosario;

11 «La única imagen que en este altar se veneraba era la de Santa Catalina». Pero Barraquer indica también la presencia de figuras simbólicas como las Virtudes teologales: «En lo alto... un frontón triangular con un florón a cada lado y en el centro una estatua de la Fe. Otras dos, que a su vez representaban las otras dos virtudes cardinales (sic)...».
BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: *o. c.*, p. 12.

David y Salomón y otros patriarcas de la Antigua Ley, los misterios del Rosario y ángeles con los atributos del Rosario. Las figuras a que hemos hecho referencia todas eran esculturas, los misterios del Rosario eran pinturas.

No hay duda de que era fastuosa, como atestiguan los grabados conservados, pese a que sólo dan una idea parcial de la misma. Y de un barroco exuberante, como debieron serlo también los retablos de Sto. Domingo de Guzmán y de S. Vicente Ferrer —también de principios del s. XVIII— a juzgar por la opinión que le merecen a Ponz¹².

También rica estilísticamente y en cuanto a iconografía debió ser la capilla de Sto. Tomás de Aquino. En el contrato para el dorado de la capilla se hace referencia a «imatges de sants, angels y taulons de mitg relleu»¹³, estos últimos indudablemente del retablo y debían ser relativos a vida o milagros de Sto. Tomás.

Pero este carácter programático lo encontraremos no sólo en los retablos, sino en todas las manifestaciones artísticas, como en las imágenes de plata ya citadas, y las pinturas que están en la misma línea. Efectivamente, se encargaron un importante número de cuadros que completaban las capillas, se colocaban en los cantos de los machones —el muro de separación entre una y otra capilla— y por tanto en la nave del templo, o en las distintas dependencias del convento.

Entre las pinturas de las capillas destacaremos, porque nos parecen significativas, el lienzo de los Santos mártires —de 1636— que el Padre fr. Llorens Morera quiso que se dedicara a tres frailes de Sta. Catalina que sufrieron martirio en Japón. El Padre Prior lo hizo colocar delante del retablo de Sto. Tomás¹⁴.

Y muy polémica fue la pintura que el Consejo de la Academia hizo colocar en la capilla de Sto. Tomás en la que aparece reflejada la visión de fray Eleuterio, fraile franciscano¹⁵. Esta pintura molestó a los franciscanos, quienes desde entonces (1697) dejaron de asistir a las ceremonias que se celebraban durante la festividad de Sto. Tomás de Aquino.

En los cantos de los machones había lienzos ovalados que representaban escenas de la vida de los más ilustres frailes dominicos, como Sto. Tomás de Aquino y Sto. Domingo de Guzmán.

Analicemos unos u otros tipos de obras artísticas, el predominio de lo dominico es evidente. Sta. Catalina era un auténtico «canto» a la Orden.

Pero la presencia de Salomón es también significativa. Y no uno sino tres Salomones tenía la iglesia, sufragados, como es habitual, con limosnas. Se sienten muy satisfechos, puesto que el cronista dice muy enfáticamente: «...no y ha iglesia en Barcelona que tinga tres salomons...que de ordinari en coses de iglesia som nosaltres los primers»¹⁶.

Como sufrirán desperfectos durante el asedio francés de 1697, se repararán después del sitio, y en 1700 estarán colocados de nuevo. No sabemos dónde estaban, pero parece probable que estuvieran en el presbiterio.

Se querría con ellos enfatizar que la sabiduría del rey bíblico se proyectaba en la misión doctrinal de los dominicos.

En los Anales se nos dice —1641— que por todo el convento y, especialmente en las escaleras, nueva hospedería y el paso que lleva de la escalera al Coro, se han colocado pinturas «...cosa que a aparegut molt be no sols als religiosos, sino també y millor als seculars, ab que resta lo convent un pimpollo de or, un santuari perfet, pues per qualsevol part que camina una persona no veu ni mira cosa que no sia per elevarli lo esperit...»¹⁷.

12 «¡Pero que retablos, o por mejor decir, qué embrollos ridículos los de las capillas de Nuestra Señora del Rosario, de Sto. Domingo y S. Vicente Ferrer!».

PONZ, Antonio: *Viage de España...* Tomo decimoquarto. Trata de Cataluña. Madrid, 1788, p. 19.

13 AHPB.not. MITJANS, Pau: 1712, leg. 14.

14 «...los tres fills de aquest convent que han patit martiri en lo Japon, que es diuen lo P. fr. Hyacintho Aphanell, natural de la Fana, en lo regne de Valencia, lo P. fr. Domingo Castellet y lo P. fr. Luis Exarch, naturals aquest de Barcelona y lo altre de Esparraguera...» *Lumen Domus...* Vol. II, p. 10.

15 «...un quadro...en lo qual esta pintada la historia y visió tingué lo P. fr. Eleutherio, franciscano, de son patriarca S. Francesch, lo qual mostrantli a St. Thomas li deia: Crede huic quia eius doctrina non deficiet in aeternum... De haver posat aquest quadro se donaren per agraviats los Pares de S. Francesch».

Ibidem, vol. II, p. 598.

16 *Ibidem*, vol. I, fol. 292.

17 *Ibidem*, vol. II, p. 23.

— Con la anterior afirmación, *entramos, para concluir, en los objetivos de este extraordinario impulso artístico de los dominicos, objetivos que se completaban con las suntuosas ceremonias litúrgicas, acompañadas de música y cantos que se celebraban en la iglesia.*

— El coro era pues importante en este templo. Había estado hasta 1546 en el centro de la nave, pero el entonces Prior P. Pere Martí Coma decidió hacer un coro alto a los pies de la iglesia. La razón fue separar religiosos de seculares que sería mejor para mantener la devoción de los religiosos. Como con los Salomones, también con el coro alto se consideran pioneros. La iglesia tenía un gran órgano situado en la 6.^a capilla del lado del Evangelio, el coro alto tenía otro órgano menor y, algunas capillas, como la de S. Ramón de Penyafort, también.

— Retablos, pinturas, imágenes, todos ellos, junto con la música de los órganos u otros instrumentos musicales, los coros, la gran iluminación de toda la iglesia que se cubría de alfombras siempre que recibía un visitante ilustre, desde el rey o la reina, a cualquier otra personalidad, o se celebraban los oficios litúrgicos más solemnes con motivo de las festividades de Sta. Catalina mártir, Sto. Domingo y, sobre todo, S. Ramón, Sto. Tomás o Ntra. Señora del Rosario, atraían a Sta. Catalina una enorme multitud de fieles.

— Si espectaculares eran los oficios litúrgicos no lo eran menos las procesiones que con motivo de Sto. Tomás y, sobre todo de N.^{ra} Sra. del Rosario, se celebraban. Los actos, en estos casos, excedían el barroco y brillante escenario de la iglesia de Sta. Catalina, para recorrer calles y plazas y arribar, en el caso de la de N.^{ra} Sra. del Rosario, hasta las galerías del puerto preparadas para tal fin, y que al llegar la imagen de M.^a Santísima disparaban fuegos de artificio.

— Toda esta gran renovación artística que llevan a cabo los dominicos durante el Barroco es artísticamente en sí de gran importancia y, de haberse conservado Santa Catalina, nos permitiría a través de sus retablos ver desde el nacimiento del Barroco hasta las manifestaciones más ostentosas del primer tercio del s. XVIII. Los Padres Predicadores demuestran amplios y claros conocimientos artísticos. Y todo ello cumplía unos objetivos religiosos muy evidentes: glorificar a Dios, honrar la religión, ensalzar la Orden como lo prueba el programa iconográfico y atraer desde el Rey a la ciudadanía.

La multitud que llenaba siempre su iglesia era, a juzgar por la importancia que le conceden, prueba para ellos de que todo en la iglesia era bello, de que sus ceremonias y sermones les atraían. Esta presencia multitudinaria a sus actos, debía de servirles de acicate y recompensa a la importante labor artística que, básicamente con limosnas, llevaron a cabo y también a su labor doctrinal. Les parecía prueba palpable de que estaban en el buen camino.

Veamos sino lo que resalta el cronista en los Anales de una de las fiestas de Sto. Tomás de Aquino, la de 1629: «la festa... se es celebrada ab la mateixa manera y solemnitat com les passades, axi de officis divinals, sermons famosissims, cera, alimaries y musica, axi dins de la iglesia com fora della; professó grandiosa y devota, juntament ab grandissim concurs de gent...»¹⁸.

18 *Ibidem*, vol. I, fol. 348.

FUENTES DOCUMENTALES

Lumen Domus o Annals del Convent de Sta. Catherina, V. y Mr., de Barcelona, Orde de Predicadors. Tomos I (1219-1634); II (1635-1700); III (1701-1803).

Contrato labor esculpido retablo mayor. Archivo Histórico Protocolos Barcelona-not. VIVES, Pere Pau; 1663; leg. 19, fols. 302-304.

Contrato dorado retablo mayor. AHPB-not. GÜELL, José; 1676, leg. 22, fols. 531-533.

Contrato labor esculpido retablo Natividad. AHPB-not. BORRAS, J.; 1668, leg. 7, fols. 231-232.

Contrato labor esculpido retablo Santo Sepulcro de la Virgen. AHPB-not. MARSAL, Matías; 1672, leg. 4, fols. 518-519.

Contrato labor esculpido retablo Sta. Rosa y Sta. Catalina de Siena. AHPB-not. TORRES, B.; 1675, leg. 20, fol. 193.

Capitulación labor esculpido retablo Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MONCLAR, J.; 1679, leg. 5, sin foliar.

Carta de pago retablo Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MONCLAR, J.; 1679, leg.5, sin foliar.

Carta de pago retablo Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MONCLAR, J.; 1683, leg. 7, sin foliar.

Contrato tribunas esculpidas del presbiterio. AHPB-not. GÜELL, José, 1687, leg. 7, sin foliar.

Contrato cimborrio capilla Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. GÜELL, José; 1690, leg. 8, fols. 673-674.

Contrato dorado capilla Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MITJANS, Pau; 1712, leg. 14.

Acuerdo dorado capilla Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MOLLAR, Pau; 1725, fols. 112-114.

Carta de pago dorado capilla de Sto. Tomás de Aquino. AHPB-not. MOLLAR, Pau; 1726, fols. 556-557.

Consejo Cofradía Roser 1732. AHPB-not. MALLACHS, Josep; 1723-42; 1, fols. 25-26.

BIBLIOGRAFÍA

BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del s. XIX.* Barcelona, 1906. Vol. II.

CASADEMUNT, Adriano: *Santa Catalina.* Barcelona, 1886.

PONZ, Antonio: *Viage de España...* Tomo decimoquarto. Trata de Cataluña. Madrid, 1788.

APÉNDICE

Relación de los dieciocho retablos documentados:

1. 1598. Retablo de S. Jacinto
2. 1607. Primer retablo de Sto. Domingo
3. 1611. Retablo de S. Ramón de Penyafort.
4. 1611. Primer retablo de N.^a Sra. del Rosario.
5. 1621. Primer retablo de Sto. Tomás de Aquino.
6. 1643. Retablo de N.^a Sra. de la Bona Sort.
7. 1662. Retablo de Sta. Magdalena.
8. 1663. Retablo mayor.
9. 1667. Retablo de S. Martín.
10. 1668. Retablo de la Natividad.
11. 1670. Retablo de Sto. Domingo en Soriano
12. 1672. Retablo del Sepulcro de la Virgen.
13. 1675. Retablo de Sta. Rosa y Sta. Catalina de Siena.
14. 1679. Segundo retablo de Sto. Tomás de Aquino.
15. 1701. Retablo del Oratorio.
16. 1704. Segundo retablo de N.^a Sra. del Rosario.
17. 1710. Segundo retablo de Sto. Domingo.

18. 1756. Se termina retablo de S. Vicente Ferrer.

Del primero no tenemos datos suficientes para saber si era retablo pictórico o esculpido. El primer retablo de Sto. Domingo parece que debió ser predominantemente pictórico. Los restantes eran escultóricos, aunque en los de Sta. Magdalena y Sto. domingo en Soriano parece que el tema principal es una pintura.

LA CLIENTELA DE LOS PINTORES SEVILLANOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Fernando Quiles García

A) EL COLECCIONISMO: ENTRE LA OSTENTACIÓN Y LA ORIENTACIÓN CULTUAL

Es evidente que las familias aristocráticas «alteradas en sus hábitos y convenciones por un mayor afán de acumular riquezas, más que de conquistar ganancias»¹, gustan de hacer lo propio con el Arte, con el que persiguen la ostentación y la preservación crematística. A imitación de los italianos, cuyas colecciones pudieron conocer durante todo el siglo XVII², la nobleza hispana, en general, y la sevillana, en particular, hacen abundante uso de la pintura en el engalanamiento de sus hogares.

El ansia de lujo y ostentación y su consiguiente inversión en bienes suntuarios, supone, para la nobleza, el «*aparentar* como inexcusable actitud social, en la que *el hábito sí hace al monje*»³.

Esta clase que rige los destinos del país, que impone sus gustos al resto de la sociedad, es emulada por una burguesía nostálgica de una equiparación que sólo los más ricos consiguen. Ésta observa unos comportamientos similares, siguiendo dicha orientación, de ahí que también acuda al Arte en el mismo sentido.

La Iglesia, guiada por un deseo de atraer la voluntad del devoto, tiene al Arte como uno de sus principales resortes de persuasión. No obstante, el desembolso que tiene en el mismo, mayormente se aplica a escultura y arquitectura, así como platería. El enriquecimiento de las colecciones pictóricas de los edificios religiosos, sobre todo parroquias, queda, en gran parte, de cuenta de los fieles. Aunque son los adinerados los que hacen las más importantes aportaciones, también hay una notable participación de los más indigentes; los primeros prefieren apoyar grandes realizaciones, en tanto que los segundos se conforman con modestas preseaes, entre las que se encuentran láminas, pobres tallas o ridículos cuadros, casi siempre valorados por su propio sentido emotivo. Los miembros menos pudientes de esta sociedad dieciochesca, aleccionados por la Iglesia, dan a las obras pictóricas un sentido votivo; éstas no sólo representan imágenes a las que adorar, sino que, además, tienen el carácter de ofrenda o limosna que, dadas a la Iglesia en último extremo, muchas veces a través de mandas testamentarias⁴, les supone un vehículo con el que alcanzar la indulgencia divina.

1 MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1986, 4.ª ed., p. 80.

2 GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, pp. 54-55. Cita un título de Ortega y Gasset (*Velázquez*, Madrid, 1959), en el que hace el comentario que expresamos acerca de la influencia italiana en la afición a la pintura.

3 AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Siglo XVIII*, en «Historia de Sevilla», Sevilla, 1983: 2.ª ed., p. 119. Se considera el XVIII como una centuria en la que el gusto por el lujo y la riqueza aparente es mayor; es el siglo de los plateros y bordadores, encargados de unas labores artísticas adecuadas a la ostentación. A modo de ejemplo este autor cita el caso de la condesa de Lebrija, cuya vajilla de plata, en 1750, se valoró en 88.000 reales; en tanto que las libreas de los criados del marqués de la Granja estaban valoradas en 3.260 reales (*op. cit.*, p. 119).

4 En la documentación son usuales las cláusulas testamentarias con donaciones a la Iglesia. Así doña María Martínez, manda unas láminas de diversos santos al convento de San Francisco y San Buenaventura (A. P. N. S., of. 13, 1707, fols. 163-170); Dionisia de Saavedra otorga «al dicho convento de religiosas de Santa María de Gracia, desta ciudad de Sevilla, orden de Santo Domingo, un quadro que yo tengo de dos varas de largo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, con su moldura grande dorada, para que la Reverenda Madre Priora de dicho convento lo mande colocar en sitio desente, por ser pintura de toda estimacion...». (A. P. N. S.,

Precios y aprecio

Los compradores de obras de arte tenían una escala de valores, y veían diferencias entre las de buena y las de mala hechura. De un lado las ejecutadas por maestros de reconocida valía, para los círculos de élite de la sociedad; de otro, las acabadas con un sentido casi de «manufactura»⁵, dirigidas al vulgo, y en las que intervenían maestros bien «adocenados», pobres en artificio, o bien diestros pero acelerados en su labor⁶.

Apoyándonos en los precios de los inventarios de bienes, tal vez bajos, pero, comparativamente, útiles, podemos concluir del siguiente modo: pintores como Zurbarán, Pacheco, Valdés o Herrera el Viejo, es decir, aquéllos que encumbraron a la escuela sevillana del seiscientos, son los preferidos de los más exquisitos coleccionistas. A su lado otros coetáneos italianos y del resto de la Península⁷. Sus obras son las más caras, distanciándose en exceso del resto. Un cuadro de dos varas de alto (1,60 ms.), tamaño muy usual, de un maestro «moderno» —es decir, contemporáneo al cliente la puede valorarse entre los cien y doscientos reales, en tanto que otro de uno de los autores predilectos, del mismo tamaño, alcanza y aún supera los mil reales⁸. Por supuesto que también influye la temática, ya que estos precios son los de cuadros de devoción. En cambio, un lienzo de flores es más barato⁹.

Entre toda la serie de artistas que contaban con el favor de los aficionados, hay uno de especial atractivo: Murillo. A través de la documentación señalada, consta que no hay colección de prestigio que no cuente con una de sus obras. Por ello, la escuela sevillana de este momento se ve obligada a copiar sus formas, que son las que el público ha asumido. Además, estos seguidores, como hemos visto, por efecto de la amplitud de mercado, venden sus obras a más bajo precio. La clase media, por los usos adquiridos de sus superiores jerárquicos, hacía demandas de pinturas que, similares a las murillescas, fueran más asequibles a sus bolsillos. Sigue de moda este estilo aún a mitad de siglo, difundiéndose, desde Meneses Osorio hasta Domingo Martínez. No es raro encontrar, entre las relaciones de bienes, referencias como «una hechura de Señor San Joseph copia de morillo de mano de Juan Simón»¹⁰.

of., 19, 1713-I, fols. 1379-1384); Rufina de Ávila, como última voluntad, quiere dejar al colegio del Santo Ángel una lámina de Nuestra Señora de Belén, para que se coloque en la capilla de Nra. Sra. de la Concordia (ID., of. 22, 1719, fols. 393-394). Son noticias que se repiten constantemente, y no sólo entre familias acomodadas: también hay personas en situaciones más desfavorecidas que quieren cumplir con la Iglesia. He ahí el caso, que no es único, de Feliciania María, negra liberta, que manda a la Sacristía de la iglesia de Santa Marina, «tres quadros, el uno de nuestra señora del Carmen, un niño Jesús y una santa berónica» (ID. of. 1, 1704-I, fol. 134).

5 MARAVALL, José Antonio: (*op. cit.*, p. 192), recoge la definición del término *manufactura* que da Max Weber: «una explotación de taller a base de obreros libres, que trabajan sin utilizar energía mecánica, pero reuniendo a los operarios y sujetándolos a un trabajo disciplinado». Vemos que puede ser aplicado el mismo a la forma de trabajo en el taller del pintor, y, de modo más evidente, al de los siglos del Barroco.

6 MARAVALL (*idem.*, cap. 3) explica, con detenimiento, el fenómeno que durante el Barroco tiene lugar en este sentido. Observa la existencia de una cultura de masas, contrapuesta a la elitista de otras épocas, que tiene su expresión en un arte que llama *kitsch*, o sucedáneo del mismo.

7 Doña María Teresa de Escobar, viuda, tenía entre otros cuadros: un San Francisco de Paula, de Murillo (2 varas); un San Jerónimo, de Velázquez (2 varas); una Santa Teresa, de Cano (2 varas); un Ecce Homo, de Morales; el Salvador y Nuestra Señora de medio cuerpo, de Murillo; Cristo y el Descendimiento, de Meneses (ambos de vara y cuarta); un Nacimiento, de Meneses; una Verónica, de Murillo (3 cuartas); un cuadro de Antolínez; cuatro paisajes, de Iriarte; dos paisajes, de Herrera (vara y cuarta); seis bodegones, de Herrera (vara y cuarta); las degollaciones de San Juan y San Pablo, de Juan de Valdés. A. P. N. S., of. 7, 1722, fols. 300-311).

8 A modo de ejemplo, mencionemos el inventario de don José de Baeza y Mendoza, en el cual aparece, entre otros lienzos: una Asunción, de 3x2 varas, con moldura, original de *Carlos Mozart*, en tres mil trescientos reales; otro de San Jerónimo, de 2 varas, de *Sebastián de Llanos y Valdés*, en seiscientos reales; un lienzo de Santo Tomás Apóstol, de 2 varas, del *Caballero Matías* (Matías Pretti), por mil quinientos reales; de *Juan del Castillo*, uno de Adán y Eva, de dos varas y media; otros dos iguales, con Job y Cristo despidiéndose de los Apóstoles, de *Herrera el Viejo*, por mil quinientos reales. En esta misma serie hay un lienzo de Lucas de Valdés, de dos varas y cuarta de alto, de la Negación de San Pedro, en doscientos reales (A. P. N. S., of., 24, 1740, fols. 193-194).

9 En la misma relación de obras, reseñada en la nota anterior, hay «dos fruteros higuales de vara y quarta de alto y dos varas menos quarto de ancho originales de Campobric [*sic*], ambos en noventa reales de vellón» (ID. fol. 194r).

10 Inventario de bienes de Pedro Serrano de Castro, familiar del número del Santo Oficio (A. P. N. S., of. 14, 1704, fols. 798-802). Con ello volvemos a una de las premisas esenciales que Maravall reconoce en el Barroco, la de ser un arte de masas. El mismo Murillo cae en la trampa de querer surtir un amplio mercado de arte que busca sus obras. Apoyado en un gran taller contrata gran cantidad de obras, en alguna de las cuales apenas tiene una mínima intervención.

CLIENTES¹¹

A) Los potentísimos

*NOBLEZA

Entre sus miembros se encuentran los principales clientes. Ésta, como hemos observado anteriormente, impone sus gustos, en general, en la sociedad del Barroco. En Sevilla se cuenta con pocos nobles, aunque de muy alto rango. Pese a no poseer grandes sumas en efectivo, el producto de las rentas de sus propiedades les permite invertir en objetos suntuarios, que les sirven en su interés por la ostentación¹².

Lo mismo podemos decir del alto funcionariado escogido de entre las más distinguidas familias. En especial, destacan los Caballeros Veinticuatro y el Asistente, que forman parte de la nobleza¹³. El Ayuntamiento, como institución a cuyo cargo queda el aseo de multitud de edificios, emplea casi todo su presupuesto en obras de infraestructura. De todos modos, aún le queda dinero para formar una gran colección de pintura¹⁴.

*IGLESIA

Otra institución que gasta mucho dinero en pintura, y en este caso contratando a los mejores maestros, es el Cabildo Catedralicio, que se ocupó principalmente de la decoración de la Catedral. Sus Canónigos, sobre todo el Deán, aparte del capital que emplean en este menester, en capillas de su predilección, suelen tener estimables conjuntos pictóricos¹⁵. Pero, tal vez, el instituto que más cuida de enriquecer este patrimonio sea el Arzobispado. En él se centraliza la dirección del clero de todo el reino de Sevilla. Merced al Visitador General, que giraba periódicas visitas pastorales, se revisaba el estado del patrimonio de las diferentes parroquias. Constantemente recomendaba, cuando no obligaba, la rehabilitación de los bienes muebles o del ajuar litúrgico; e incluso corrían de cuenta del Arzobispado los gastos necesarios, siempre que la parroquia no contase con el numerario exigido¹⁶. No obstante, como hemos señalado, gastaba más dinero en obras de gran magnitud. Si acaso empleaba a pintores era en ejercicios de dorado de retablos y estofado de paramentos murales. Señala Aguilar Piñal que «la mitra hispalense era la segunda de España en riquezas calculándose sus rentas en la primera mitad del siglo XVIII en unos 100.000 ducados, cifra que se dobló al finalizar la centuria»¹⁷.

11 Al contrario de lo que sucede con las obras de arte de tipo mobiliario, este tipo que estudiamos apenas se contrata ante notario, a no ser que tenga una gran envergadura, por ello no se puede elaborar un estudio estadístico. A falta de ello nos hemos permitido hacer una ligera revisión de los contratos que Heliodoro SANCHO CORBACHO dio a conocer en el volumen VII de los «Documentos para la historia del Arte de Andalucía» (*Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, 1934). Aunque el número de obras dadas a conocer es escaso, creemos que puede darnos unos indicios acerca su comercialización. RETABLOS COLATERALES (de 48 comprometidos): 16,7% (8 de los 48), fue contratado por eclesiásticos; 22,9% (11), por una clase media adinerada —este caso es difícil de concretar, puesto que sólo aparecen nombres propios—; 2,1% (1), Arzobispado; 20,8% (10), órdenes religiosas; 37,5% (18) cofradías. RETABLOS PRINCIPALES (de 14 comprometidos): 14,3% (2), eclesiásticos (se entiende que alto clero); 14,3% (2), clase media acomodada; 43% (6), Arzobispado; 14,3% (2), órdenes religiosas; 14,3% (2), cofradías. Repetimos que, dada la escasez de datos, no es relevante este procesado, pero sí es sintomático. Fechas límites entre los años 1699 y 1748. Hasta el 25% del total de estas obras fueron costeadas por las cofradías: de nuevo la referencia al cambio en favor de la colectividad.

12 En esta clase, la más destacada, la monarquía, también jugó su papel: en el lustro —1729 a 1734— que Felipe V residió en nuestra ciudad, patrocinó a varios pintores. En la cohorte que acompañó al monarca se integraron dos pintores de cámara (Ranc y Leconte); incluso algunos pintores sevillanos trabajaron en las estancias del Alcázar: Domingo Martínez, Bernardo Germán Lorente y Alonso Miguel de Tovar, consiguiendo este último el título de pintor de cámara. Empero, los encargos no eran muy abundantes, y habitualmente eran retratos de la familia real. De hacia 1730 es el «Retrato del Infante don Felipe», que hizo Bernardo Germán (colección privada de Barcelona). Cfr. VADIVIESO: *Historia de la pintura...*, pp. 302-303.

13 Vid. AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Siglo XVIII*, en «Historia de Sevilla», Sevilla, 1982, 2.ª ed. p. 47 y ss. Contabiliza todos los cargos que se nombran en el Ayuntamiento, así como su posibilidades económicas.

14 Vid. COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *El patrimonio monumental y artístico del ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1967. El cabildo municipal rompió con su trayectoria de mecenazgo que le caracterizó en el quinientos. Cf. PALOMERO: *Op. cit.*

15 Hubo canónigos de un notable prestigio, pariguales en su categoría al arzobispo, Lampérez, Domonte, Monroy o Murillo, son apellidos de algunos de estos ilustres próceres, que testimoniaron su grandeza en su protección de las artes.

16 Todavía seguían en vigor las Constituciones del Arzobispado de don Fernando Niño de Guevara, en las que se reglamentaba el rígido dominio de esta institución sobre el arte sacro. Vid. PALOMERO: *Ibid.*, c. I.

17 *Ob. cit.*, p. 124.

Cinco arzobispos tuvieron su mandato durante la primera mitad de este siglo: Palafox, que falleció en el primer año del siglo, Manuel Arias y Porres (1701-1717), Felipe Antonio Gil de Taboada (1719-1722), Luis de Salcedo y Azcona (1722-1741) y Luis de Borbón (1742-1754). Ocuparon su tiempo entre la provisión de obras pías y el enriquecimiento del fasto de la Iglesia y de sus personas. Como decía el analista Morgado de don Luis de Salcedo, «a pesar de consagrarse con tanto celo, a la práctica de las obras de caridad, intervenía a la vez en todo lo referente a las glorias de su iglesia,...»¹⁸. Y, tanto él como los demás patriarcas de la diócesis, entendieron que la gloria de la Iglesia que quedaba en sus manos se podía alcanzar, entre otras cosas, a través de la mejora del estado patrimonial de la misma¹⁹. Reconocieron el valor de estas artes en la expresión de los dogmas que predicaban. El mismo Morgado cuenta que el arzobispo Salcedo, en sus últimos días, instaló próximo a su lecho, un oratorio con una Virgen de la Antigua ante la que rezó sus últimas oraciones²⁰. Con ello dio muestras de esa parcial visión del cometido de la pintura. Una línea que siguió toda su vida, y que le llevó a ser uno de los grandes mecenas de la pintura de la primera mitad del XVIII. Patrocinó al más lucido pintor del momento, Domingo Martínez²¹. Para él trabajó, a título particular, en diversas ocasiones; entre otras, en la magna obra de su enterramiento en la capilla de la Antigua de la Catedral²². Este mismo maestro, diez años antes, intervino en la decoración pictórica de la iglesia del colegio de Mareantes, llamado de San Telmo; e igualmente en los edificios de las órdenes religiosas más ricas. En el convento de la Merced ejecutó la pintura mural de su iglesia, lo mismo que hizo en la del Noviciado de los Jesuitas. En este último caso compartió esta tarea con Lucas de Valdés Leal. De modo que, también, estas comunidades masculinas invirtieron diversas sumas en obras de arte. Jesuitas —a la cabeza—, dominicos, franciscanos, carmelitas²³, durante la primera mitad del setecientos, renovaron la imagen de sus templos. Y siempre encargaron de esta tarea a los artífices más afamados: Domingo Martínez, Lucas Valdés, Clemente de Torres, Andrés Pérez, Matías de Arteaga, y algunos más²⁴.

B) EL COMÚN

Como vemos es corta la nómina de pintores que llevan a cabo los grandes proyectos decorativos del momento. Y no fueron los únicos que ostentaron dicho título: durante los primeros veinte años del siglo se constata, a través de las actas notariales, la existencia de, al menos, 138 de ellos, además de otros tantos doradores y estofadores. Una cifra tal vez elevada para el estado de indigencia en que se vive. Guerrero Lovillo, en el primer estudio serio de la época²⁵, abunda en la penuria y el desorden en que se vieron sumidos.

18 MORGADO, José Antonio: *Prelados sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1899-1904, p. 621.

19 En el Palacio Arzobispal, acabado con el arzobispo Arias, existe una colección de 296 cuadros, con una gran parte del setecientos. Parece que hasta la aparición de Juan de Espinal, que decoró, a las órdenes del cardenal Delgado y Venegas (1776-1781), la escalera principal, pocos artífices de la pintura intervinieron en estas estancias durante esta centuria. Ver SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, pp. 8-9.

20 MORGADO: *Op. cit.*, p. 626.

21 MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: *Tres retratos del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez*, en «Archivo Hispalense», n.º 191, Sevilla, 1979.

22 A pesar de la fortuna que empleó en la decoración de esta capilla, su colección pictórica era más bien escasa, ésta, según el inventario realizado tras su defunción (A. P. N. S., of. 24, 1741, fol. 549) se componía de 21 láminas, 1 estampa, 1 agnus y 21 cuadros. Aún parecen seguir vigentes las concepciones renacentistas de la fama y del pietismo ante la muerte, que, en su momento, señaló el profesor Jesús PALOMERO (*El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 19-20). Por ello, la preocupación por adecuar con lujo una capilla para enterramiento prima a la del recreo palaciego.

23 Un desahogado recurso de los pintores de épocas pasadas, era la provisión de lienzos para los retablos. En tanto estuvo de moda que éstos completaran su repertorio iconográfico con pinturas, era la Iglesia la más importante beneficiaria de este arte. En el XVIII son muy contadas las composiciones retablistas en las que se opta por esta intervención. En la iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso, de la orden carmelita, Domingo Martínez pergeñó un amplio repertorio iconográfico, sobre los ensamblajes del maestro Medinilla.

24 Vid. GUERRERO LOVILLO, José: *La Pintura Sevillana del Siglo XVIII*, en «Archivo Hispalense», XXII y XXIII, Sevilla, 1955; y VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevilla. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986.

25 Ver nota anterior. En otros trabajos más antiguos de Celestino López Martínez, también se vislumbra un panorama nada halagüeño: *La Pintura Sevillana en el Siglo XVIII*, «Bética», Sevilla, 1914, 6; Valdés Leal y sus discípulos, «Archivo Hispalense», XV, Sevilla, 1951, pp. 173-194.

A pesar de ello no se puede negar que muchos vivieron del manejo de los pinceles, ya que, además de los ricos protectores mencionados, hubo otros —individuos o corporaciones— que por el volumen de sus pedidos se han de tener en cuenta. Entre ellos, las hermandades, que acabaron integradas por individuos de las capas medias e inferiores de la sociedad; algún que otro lienzo encargaron para adornar sus lugares de culto. Las Sacramentales y de Ánimas, con el tema de las Ánimas del Purgatorio, y las acogidas bajo la advocación de algún santo patrono, con el de su titular, ampliaron el repertorio decorativo de las iglesias. Y el peso de estas obras recayeron sobre los hombros de los propios hermanos, que no eran precisamente ricos.

También se hallaban, entre los de economía menos solvente, aquéllos que solían hacer uso de la pintura en la decoración de sus casas, bien por efecto de la mimesis social que arriba comentamos, bien por motivos devocionales. Se conoce la existencia de abundante número de lienzos en los inventarios de bienes de este sector modesto de la población. A modo de ejemplo citemos algunos casos: Diego Caballero, sastre, tenía en su casa 17 cuadros de «diferentes devociones»²⁶, de dos varas de alto, otro de la Encarnación, dos de María y Jesús, uno de la Madre Trinidad, y 6 cuadros pequeños²⁷; Manuel de la Paz, harriero, doce cuadros de diferentes devociones, seis de dos varas y el resto de vara y media²⁸. También forman parte de dotes, como la que recibe Sebastián García, pintor de losa de Talavera, que ha de casar con Ana Josefa, en la que se encuentran siete cuadros de dos varas de alto, de diferentes devociones, apreciados en 168 reales²⁹. En cambio, Juan Garrido, zapatero de obra prima, al contraer matrimonio recibe 9 cuadros³⁰.

Todo ello parece confirmar la teoría, que antes apuntamos, de la vulgarización del arte. Y, en efecto, aparte de aquellos relativamente escasos potentados que compraban piezas de calidad, existe, en esta contrastada sociedad, una anónima masa que adquiere cuadros a bajo precio, de carácter decorativo —los llamados países o los fruteríos—, o bien devocional, y de factura apresurada. Y ésta tenía un mercado apropiado: el de la Feria. Este apelativo se da, en palabras de Ceán Bermúdez, «a un barrio de la parroquia de Omnium Sanctorum, porque hay en él mercado todos los jueves de muebles viejos y nuevos, de ropas usadas y de otras mil cosas de baratillo. Viven en este barrio muchos artistas y artesanos, que proveen con sus obras a casi toda la Andalucía, especialmente con pinturas»³¹. Y a él acudía todo aquel pintor que por otros medios no tenía negocio, llamándosele *pintura de feria* al fruto de la prisa y de la falta de gusto, y, por extensión, a la mala pintura. Se ejecutaba «con tal presteza, que ha sucedido más de una vez pintar el asunto o santo que el devoto comprador pedía mientras se ajustaba el precio»³².

A pesar de lo dicho hemos de reconocer que por este mercado pasaron, en sus comienzos, algunas grandes figuras, como sucedió con Murillo.

Parece que de este lugar salieron, también, muchas obras para América; bien por medio de los cargadores a Indias, por encargo, pagando en proporción a la habilidad del maestro³³, o bien, de los pilotos navíos, para los menos afortunados³⁴. América, dada la espectacular demanda, era un lugar apropiado para la absorción de un ingente número de cuadros, admitiéndose con facilidad la mediocridad³⁵. Veamos cómo tuvo lugar este traslado, a la vista de algunos registros de navíos. En la nave llamada del Santo Cristo de Maracaibo y Nuestra Señora de la Concepción, el 4 de junio de 1699 se asientan ocho rollos de pintura³⁶. El 20 de junio del mismo año, en el Santo Cristo de San Román, «un rollo de pinturas de devocion»³⁷. En el Santo Cristo de Burgos, en

26 Esta denominación es la usual, y se repite constantemente cuando no se detalla el contenido del cuadro.

27 A. P. N. S., of. 23, 1705, fol. 477.

28 A. P. N. S., of. 23, 1705, fols. 503-4.

29 A. P. N. S., of. 23, 1706, fols. 189-192.

30 A. P. N. S., of. 23, 1706, fols. 206-208.

31 *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806. Utilizamos la reimpresión sevillana de 1968, p. 36.

32 Id. Id.

33 Id. p. 37.

34 GÁLLEGO, Julián: *Vélezquez en Sevilla*, Sevilla, 1974, p. 72.

35 Id., pp. 72-73. «Allá son menos exigentes y menos numerosos los entendidos, menos imperiosas las modas, menos severas las críticas, más respetuosa la atención hacia todo lo que llega de la metrópoli».

36 Navío perteneciente a la flota de Nueva España, que está a cargo de don Manuel de Velasco. Este envío corre a cuenta de Juan de Goicoechea. A. G. I., *Contratación*, Registros de Ida, n.º 1261, fol. 1536v.

37 De la flota que manda el general d. Juan Baptista Mascarva. Incluido en un envío de Juan de Quirós. A. G. I., id. fol. 1553v.

1705, «de cuenta del padre fray Marzelino de san Vizente, perfecto [*sic*] de las misiones de Capuchinos=... vn rollo de lienzos de pintura que lleua de limosna a dicha prouincia [Nueva España]»³⁸.

Y, repetimos, no sólo cubren estas necesidades artífices de limitados medios. También otros que sobrepasan la mediocridad, pero que en virtud de lo incierto de los tiempos han de acudir a este seguro sustento. Si Juan Simón Gutiérrez, entre otros, en nuestros días puede considerarse como un digno imitador de Murillo, y en su tiempo un admirado maestro, no por ello dejó de pasar hambre, viéndose obligado a librar cuadros para las Indias³⁹.

Este comercio transatlántico fue perdiendo vigor durante el primer cuarto del siglo, recibiendo el golpe definitivo en 1717, año del traslado de la Casa de Contratación a Cádiz. Esta ciudad, durante el siglo XVIII, se convirtió en un importante emporio comercial; ocupó el lugar que Sevilla había conservado hasta entonces. Incluso la desbancó en el mercado de obras de arte, atrayendo a sus propios artífices, que la consideraron como un lugar apropiado para el tráfico de sus producciones⁴⁰. Un poder notarial otorgado por el pintor sevillano Juan Ignacio Mejía⁴¹, nos hace sospechar acerca de la gran magnitud del negocio. Éste se queja de la actitud de la Justicia de aquella ciudad, que, «a pedimento de algunos maestros y tratantes que se suponen maestros», quiso embargarle las pinturas que iba a vender; porque adujo «que dichos tratantes o maestros tienen privilegio, para que ningún otro que ellos puedan vender en dicha ciudad pinturas».

Ese mismo documento nos descubre un nuevo aspecto de esta comercialización del arte: *la reventa*. Acusa nuestro pintor a aquellos individuos, que son «meros reuendedores, porque vienen a esta ciudad a comprarlas [las pinturas] a los maestros della, para boluerlas a vender en aquélla». En cambio, «no le ponen embarazo a los estranxeros que entran en aquel puerto sus pinturas».

38 Barco que va al puerto de Caracas, con el maestre José de Burgos. A. G. I., Id. n.º 1266, fol. 2r. 13-V-1705.

39 «Sepan quantos esta cartta vieren como yo Juan Simon Gutierrez maestro del arte de la pintura vezino desta ciudad de Seuilla en la collasion del señor san Pedro. Otorgo y conozco que doy todo mi poder cumplido vastante en derecho a don Manuel Joseph de Herrera y por su falta o ausencia a don Juan de Abadía y por la de ambos al capitan don Lope Merchan vezinos desta dicha ciudad y de partida para el reyno de tierra firme de la Yndias en los pressentes galeones del cargo del señor general Conde de Casa alegre, para que en mi nombre y como yo mismo puedan cada uno de los susodichos segun ban nonbrados pedir y demandar reziuir y cobrar judicial o extrajudicialmente asi en dicho reyno de tierra firme como en las demas Yndias... [11-II-1706]» (A. P. N. S., of. 5, 1706, fol. 423). Instrumentos notariales como éste, del que se desprende ese contacto americano, aparecen aún en las proximidades del comedio del siglo.

40 El tráfico de pinturas llegó a tales extremos, que dio lugar a la aparición, a mediados del XVII, de la venta ambulante a pregón. Para atajar esta moda, el Provisor y Vicario General de Cádiz resolvió condenar, con la excomunión canónica, a todo aquél que en ello incurriera (auto de 1667). Vid. ANTÓN SOLÉ, J.: *El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del siglo XVIII*, en «Archivo Hispalense», 179, 58.

41 Juan Ignacio Mejía, examinado del arte de la pintura, otorga su poder a Juan José de Arella, procurador de arribo en la Real Chancillería de Granada, para que, en su nombre, «paresca ante el Rey nuestro señor, señores de la dicha su Real chancillería de Granada, y pedir y suplicar despachen su Real Provisión, mandando que todos y qualesquier maestros del dicho mi arte de la pintura, puedan yntroduzir, las que pintaren, en la dicha ciudad de Cádiz; presentándose primero, por los yntroduzentes, en el Aiuntamiento de la dicha ciudad, los títulos por donde conste ser tales maestros; y asimismo testimonios de estar las dichas pinturas rexistradas y aprobadas por los alcaldes alaminez de dichas artes de pintura y dorado y que sean rexistradas por le señor Comisarios del santo tribunal de la Ynquisición... [9-VI-1722]». A. P. N. S., of. 1, 1722, fol. 566.

LAS «MEMORIAS HISTÓRICAS» Y EL «LIBRO DEL CONSULADO», DE ANTONIO DE CAPMANY. RELACIONES ENTRE EL PROMOTOR Y LOS ARTISTAS ENCARGADOS DE SU ILUSTRACIÓN (1779-1792)

Rosa M.^a Subirana Rebull

Universidad de Barcelona

Antonio de Capmany (Barcelona, 1742-Cádiz, 1813) es, sin lugar a dudas, uno de los más prestigiosos intelectuales catalanes de los últimos siglos y una de las figuras más interesantes de la Ilustración española. Instalado en Madrid desde 1775, se dedicó a los estudios de Historia con criterios científicos. Pierre Vilar¹ nos remarca la modernidad de su metodología cuando le atribuye las cuatro cualidades básicas de un historiador: seriedad con la documentación de archivo; crítico con los documentos; capacidad de síntesis; y calidad en la presentación. Su obra más extensa —que dirigió desde Madrid, con la colaboración de diversos eruditos catalanes— la componen los cuatro volúmenes de las *«Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona»* (Madrid, Sancha, 1779-1792), publicadas por disposición y a expensas de la Real Junta y Consulado de Comercio de Cataluña, institución que financió, asimismo, una nueva edición del *«Código de las Costumbres Marítimas de Barcelona, hasta aquí vulgarmente llamado Libro del consulado»*, nuevamente traducido al castellano, con la transcripción íntegra del texto original en lemosín y varios apéndices, glosarios y observaciones históricas, a cargo del mismo autor.

Para la elaboración de la presente comunicación, hemos seleccionado las noticias de primera mano que nos ofrecen la correspondencia entre el comitente y el promotor de dichas obras y el Libro de Actas de la Junta de Comercio². Asimismo, hemos confrontado dicha documentación con los grabados correspondientes, ya sea en los ejemplares bibliográficos consultados³ o en las pruebas de estado que se conservan en el Gabinete de Estampas del Museo de Arte Moderno de Barcelona. Nuestra atención se ha centrado, puntualmente, en todo lo relacionado al proceso de la ilustración gráfica de los citados libros. No obstante, la abundancia de información sobrepasa los límites exigidos para el presente trabajo, por lo que intentaremos concretar y sintetizar al máximo.

Si las relaciones entre el comitente y el autor de las obras es un tema, aún hoy día, poco conocido —a pesar del interés que ha suscitado estos últimos años—, en el campo artístico del grabado podríamos decir que todavía es virgen. Es por este motivo que, aún ignorándose la existencia de una documentación contractual,

1 VILAR, Pierre: «Capmany i el naixement del metode històric» (1933). Nueva edición en *«Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII»*, Barcelona, Curial 1973, p. 86.

2 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, y Libros de Acuerdos (Actas), núms. 7, 8, 12 y 13. Una parte de esta documentación, concretamente la que está más directamente relacionada con la labor de Pascual Pedro Moles como grabador, ha sido recientemente publicada por nosotros en una monografía sobre este autor (*«Pasqual Pere Moles i Coronas (València, 1741-Barcelona, 1797)»*). Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1988).

3 Biblioteca de Cataluña. Bon. 10-V-12/15 y 10-V-16.

nos parece sumamente interesante poder seguir el proceso de gestación y producción de las imágenes que ilustran unas de las obras bibliográficas más trascendentes de estas últimas centurias.

El conjunto que nos ocupa fue publicado en dos etapas sucesivas. Los dos primeros volúmenes de las «*Memorias Históricas*» salieron a la luz en 1779⁴ y diez años más tarde comenzaron los preparativos para la edición de los dos tomos del «*Suplemento a las Memorias Históricas*» y de los dos del «*Libro del Consulado*» impresos, respectivamente, en 1792 y 1791. Los grabados que ilustran los dos primeros tomos fueron todos abiertos por Pascual Pedro Moles (Valencia, 1741-Barcelona, 1797) —a excepción de la cabecera con el escudo de las armas reales, firmado por Fernando Selma (Valencia, 1752-Madrid, 1810)—, según los diseños de José Camarón (Segorbe, 1731-Valencia, 1803), autor de la viñeta que exhiben las dos portadas, representando una alegoría de la ciudad de Barcelona, escenificada por Marte y Mercurio, con alusiones a la Marina, el Comercio y las Artes mecánicas; Pedro Pablo Montaña (Barcelona, 1749-1803), que dibujó la viñeta que reproduce una escena de pescadores, con el puerto de Barcelona al fondo, en clara referencia a la Marina; cuatro viñetas de Antonio Carnicero (Salamanca, 1748-Madrid, 1814), una de ellas con el escudo de las armas reales y las otras tres con alegorías dedicadas al Comercio, a las Artes mecánicas y a la conservación y archivo de la documentación histórica, respectivamente; y tres cabeceras simbólicas —con elementos relacionados con el Mar, el Comercio y las Instituciones— y siete letras iniciales —diseñadas sobre fondos con elementos alusivos a los mismos temas—, realizadas por Pascual Pedro Moles.

La documentación de que disponemos —concerniente a esta primera edición— nos ofrece sólo información relacionada con los pagos efectuados por dichos dibujos y grabados⁵. A pesar de ello, opinamos que la idea y el programa iconográfico de todos ellos fue realizado por Antonio de Capmany, quien seguramente debió sugerir, también, los autores que debían realizarlos. Suponemos esto basándonos en los datos que, sobre los tomos III y IV y el «*Libro del Consulado*», analizaremos más adelante.

Por una carta de Antonio de Capmany, fechada en Madrid, el 9 de agosto de 1789⁶, nos consta que están ya en preparación los dos tomos del «*Suplemento a las Memorias Históricas*» y los del «*Libro del Consulado*». Para los dos primeros se aprovecharon ocho de los grabados de la primera edición —abriendo únicamente de nuevo una de las letras iniciales y la viñeta alegórica a la ciudad de Barcelona, utilizada en las portadas y firmada por Montaña y Moles, que con variantes compositivas nos ofrece la misma iconografía de la anterior—, mientras que para el «*Libro del Consulado*» se crearon y grabaron nuevas imágenes. El dibujo de las viñetas principales es de Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746-1799) y las otras dos cabeceras de Pedro Pablo Montaña. En las portadas figura la insignia del Consulado y los atributos característicos de la Real Junta de Comercio, grabado por Blas Ametller (Barcelona, 1768-Madrid, 1841) y a la cabeza de la traducción de las Leyes del Consulado, una composición alegórica bajo el concepto de un primitivo código de Comercio Marítimo formado en Barcelona y adoptado por todas las naciones de Levante. Representa a la diosa Themis con los atributos de la Justicia y Equidad, guiada y amparada por Neptuno, suprema deidad de los mares, que ha descendido de su carro para participar en la entrega, a Mercurio, del Libro de las Leyes Marítimas, con el objeto de que las lleve a las naciones de Levante, figuradas por los rayos del sol naciente. Themis representa, asimismo, a la ciudad de Barcelona y una pareja de amorillos le ayudan a sostener el escudo de armas y la espada o gladio. Este dibujo fue grabado por Pascual Pedro Moles y es, a nuestro parecer, el más afortunado de todo el conjunto que nos ocupa, tanto por su sutil lenguaje iconográfico, como por la belleza compositiva y delicadeza de ejecución.

Las otras dos cabeceras, de menor importancia y abiertas también por Moles, aluden al comercio marítimo y a la navegación. La única incógnita que se nos presenta radica en el diseño y grabado de las letras iniciales, pues no tenemos ninguna constancia documental de ellas. Si bien, en un primer momento, Capmany pensó aprovechar las siete letras titulares de la primera edición y abrir tres de nuevas siguiendo

4 Ésta es la fecha que llevan impresa las portadas de los dos primeros tomos. No obstante, creemos que debió retrasarse su publicación, pues tres de los grabados firmados por Moles llevan fecha de 1780 (son, concretamente, las tres alegorías dibujadas por Antonio Carnicero y dedicadas al Comercio, las Artes mecánicas y la Historia).

5 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bs}, 2, 11, 6; 2, 19; 2, 18, 3; 2, 17, 13; 2, 154; 2, 155; 2, 159; 2, 84/85; y 2, 151. Cfr. con los Libros de Acuerdos núms. 7, 386; 8, 300 y 371.

6 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bs}, 2, 112/113v.



grabados que los ilustran, del «Suplemento» y del «Libro del Consulado» la información es mucho más exhaustiva. Empieza con el informe que Antonio de Capmany remite a la Real Junta Particular de Comercio y

el mismo modelo —según el informe presentado por este autor a la Real Junta de Comercio—⁷, el resultado final nos demuestra que sólo se aprovecharon algunas para el «Suplemento a las Memorias Históricas» y que las iniciales del «Libro del Consulado» no coinciden ni en modelo ni en tamaño, como tampoco se corresponden con las previstas. No obstante, mantienen una estrecha relación con la idea compositiva del nuevo conjunto, por lo que suponemos podrían haber sido diseñadas y grabadas por el mismo Moles⁸.

Ya hemos aludido a Capmany como promotor de las obras que financió la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Cataluña. La documentación que aportamos nos informa de la atención que prestó a todos los detalles relacionados con la edición. Dirigió y controló todo el proceso, desde la selección del tipo de papel que debía usarse⁹, la calidad tipográfica¹⁰, la estampación de las láminas¹¹, encuadernación y distribución¹², etc. así como el programa iconográfico de todas las ilustraciones y el puntual seguimiento de todos los artistas que tenían que llevarlo a cabo, solicitando en todo momento la aprobación del comitente.

Si respecto a la edición de los dos primeros tomos de las «Memorias históricas» sólo tenemos noticia de los pagos efectuados por los respectivos dibujos y

7 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 114/117: «(...) las siete letras titulares D. E. H. LL. SS. que se estamparon en la primera edición, podrán servir: pero se deberán abrir de nuevo una A. una V. y una T. todas con variedad de adornos en sus fondos o campos alusivos al comercio naval (...).

8 Lo suponemos, sobre todo, de las letras A y E que encabezan los respectivos textos —en lemosín y castellano— de la introducción a las «Antiguas Costumbres del Mar». Mas dudosa se nos presenta la letra L que inicia el «Discurso del Editor», pues no guarda la misma relación. Pensamos que esta letra podría haberse aprovechado, en el último momento, de alguna composición anterior.

9 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 98: «(...) Conviene, para que el estampado de las láminas salga más perfecto, que se manden fabricar diez resmas de papel que tenga más cuerpo y pasta que el demás, es decir: que cada resma tenga seis u ocho libras mas de pesa que las restantes, señalándolas separadamente quando se remitan. Me alegro que este arbitrio me lo haya confirmado Dⁿ Pedro Pasqual Moles que me hace la misma reflexion muy oportuna (...).

10 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 84/85^{bis}: «(...) El Imp^{or} Dⁿ Antonio Sancha ha procedido con toda equidad en la impresión que se cargado de mil quinientos rr^a que importaron las regleras de metal que hice fundir para espaciar las líneas, y de quinientos sesenta y seis rr^a que me costaron varios surtidos de letras mayusculas para rotulos y títulos que también hice fundir (...). Cfse. Libro de Acuerdos núm. 8, 300. Más adelante, cuando está preparando la impresión de los «Suplementos a las Memorias Históricas», se queja del retraso del cargamento de papel y dice «(...) y mas por la mala obra que se hace al Impresor, que tenia caxista habil, y caxas prevenidas con caracter de nueva fundición para extremarlo todo (...).» (legajo XIII^{bis}, 2, 24/25).

11 La estampación de las láminas fue realizada por Hipólito Ricarte (Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 84/85^{bis}. Cfse. Libro de Acuerdos, núm. 8, 300). Capmany muestra constantemente su preocupación para que no se note la huella de la lámina «(...) se debe hacer nueva en plancha grande, para que no dexa huella en el estampado (...)» (legajo XIII^{bis}, 2, 112/113). La calidad del surco del grabado también centra su atención. Así, manda a Barcelona todas las láminas de la primera edición que «deben retocarse», incidiendo en los detalles «(...) las dos que figuran puertos de mar a causa de que teniendo por sus lontananzas líneas y sombras muy delicadas, se han gastado mas (...)» (legajo XIII^{bis}, 2, 114/117). Los retoques fueron realizados con esmero —tal como puede observarse al comparar las láminas estampadas, en los tomos respectivos— por Pascual Pedro Moles (legajo XIII^{bis}, 2, 218).

12 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 80 y 2, 26/27^a.

Consulado —fechado en Madrid, el 9 de agosto de 1789—¹³ sobre «*si sería conveniente retocar las cabezeras, vinyetas, y florones que se estamparon en los dos tomos de las Antiguas Memorias Históricas, habiendo de servir para los siguientes de la continuación de esta obra que se a de dar à la publica luz; ò si juzgo necesario que se hagan algunas de estas piezas de nueva invención, enviando yo el diseño para que ahi se grave de espacio (sic)*». Señala, en primer lugar, la conveniencia de abrir de nuevo la lámina, para las portadas, que representa «*à Marte apoyado en la lanza, y à Mercurio sentado*», pues «*ha arrojado ya 3000 exemplares (el doble que las demás, puesto que cada tomo lleva la misma portada), y va arrojar otros tantos*» y sugiere que «*para que no dexe huella, se podra trabaxar en plancha entera conforme al folio de la obra*». Sugiere que pueden aprovecharse, tanto la «*cabecera con las Armas Reales de la Dedicatoria*» —que en los primeros tomos era para Carlos III y ahora será para Carlos IV— como «*las Laminas de los frontispicios, alusivas a la Marina, Parte I.^a; al Comercio, Parte II; y à las Artes, Parte III y la que sirve de cabeza à la Colección diplomática*» y «*las otras cabezeras ó florones de los Prólogos*», pero «*así para la traducción de las Antiguas Leyes, como para sus apéndices, convendrá idear y diseñar dos nuevas, alusivas à la materia*». En cuanto a las letras iniciales, considera que podrán servir las mismas que se estamparon en la primera edición, pero que se deberán abrir de nuevo una A, una V y una T, «*todas con variedad de adornos en sus fondos ò campos alusivos a Comercio naval; bien que la V. que ha de servir para la nueva Colección Diplomatica, podrá llevar los mismos atributos del reloj de arena, guadaña y pergamino rollados, que lleva la H. de la colección impresa, como alusivos à la antigüedad y al tiempo devorador*». Y finaliza diciendo que «*la única lamina nueva que pide la obra de justicia, es la que se ha de estampar a la cabeza de las Leyes del Consulado, por ser este un monumento y asunto que ocupara un tomo, y el objeto mas importante y honorífico de las addiciones*» y que él mismo se encargará «*de que se haga un dibuxo primoroso que abraça una idea magnifica y verdadera, en la qual se figuren las diversas Naciones y Repúblicas de la edad media que tomaron de la antigua Barcelona sus leyes marítimas*». Informa que ya tiene «*comunicada la idea a dos Profesores, para ver cual de ellos me satisface y copia mejor mi pensamiento, de tres que he propuesto*», pero advierte que aún tardará en enviar el esbozo que elija, pues la preparación de las fiestas reales —con motivo de la proclamación de Carlos IV— tienen muy ocupados a los artistas de aquella capital. Asimismo, avisa que remitirá lo más pronto posible las láminas «*arriba expresadas que se han de retocar y renovar, a fin de que se vaya haciendo este trabaxo aprovechando el tiempo*» y advierte que «*todo quanto se haga de nuevo, cabezeras, florones, y letras*» ha de guardar las mismas «*medidas y formas que las que están estampadas en la primera obra*».

Más adelante, en un nuevo comunicado fechado el 2 de junio de 1790, añadirá: «*He hallado por sumamente necesario que en la portada del tomo de las leyes vaya una viñeta con las armas è Insignias del Consulado y Lonja de esta Ciudad, adornadas con figuras alusivas al comercio marítimo; y que aludiendo a la gloria de haber sido Barcelona madre de las primeras Leyes de Comercio que adoptó la Europa, se graven estos versos de Claudiano, que aplicó a la antigua Roma:*

Armorum lugumque parens: quae fundit in omnes

Imperium, primique dedit cunabula Juris.

Podrá con esta idea el Pintor D. Luis Paret lucir su fecunda y sublime invención como lo ha mostrado en la que tengo remitida; y ñtro Profesor D. Pasq¹ Pedro Moles tendrá este nuevo gusto de manifestar su habilidad»¹⁴.

Este informe nos presenta a Antonio de Capmany como único responsable de la iconografía de todas las ilustraciones, pues si bien pedía siempre la conformidad a la Junta, ésta nunca obstaculizó ninguna de sus propuestas, cediendo incluso en la designación de los artistas que debían realizar el trabajo. Un buen ejemplo de lo que decimos está en el diseño de la viñeta que ilustra la portada de los dos tomos del «*Libro del Consulado*». Ya hemos visto —en el último texto transcrito— como Capmany pensaba encargar el dibujo a Luis Paret, para que luego lo gravase Pascual Pedro Moles. Ante esta sugerencia, la Junta contesta que «*en esta Escuela de las Nobles Artes hay sugetos habiles para desempeñar el dibujo, q^e despues ha de gravar Moles a fin de q^e todo redunde en gloria, y honor del País*» y, en consecuencia, «*dispondrá la Junta, que uno de ellos haga el dibujo, à cuyo fin à mas de la explicacion de la idea que contiene su citada Carta, desea y espera la Junta q^e*

13 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 114.

14 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 105/106. Cfse. Libro de Acuerdos núm. 12, 266.



la amplifique con q^{to} sea necesario paraq^t (el que haga el Dibujo, quede bien enterado de lo q^e debe significar)¹⁵.

Capmany defenderá su propuesta inicial justificando que «sin mi presencia jamás sabría el pensamiento conforme a mis deseos ó idea, con la que debería ponerse de acuerdo el profesor. Además, sin proporcionar yo las dimensiones de la vinyeta con las de la portada, y huecos correspondientes, arreglando vista de lo uno y lo otro el tamaño del dibuxo y el de los caracteres de la Imprenta, me parece arriesgado o perdido el trabaxo de otro dibujo executado fuera de mi vista, sin mi intervención y sin esta combinación precisa» y valorando las cualidades artísticas del dibujo que ya había realizado Paret «pues ya tenia prevenido al Profesor d^a Luis Paret muy de antemano», al que le atribuye una «bella composición, noble y elegante execucion, donde me parece que hay delicadezas, y un gusto muy exquisito en las figuras, en sus pages, actitudes y atributos, acompañando el escudo del Consulado trabaxado de un modo magestuoso y ligero, imitando la manera y forma antigua tan usada en todas las armas de la Lonja y Ciudad, que aún subsisten esculpidas en varias obras antiguas que estan patentes» y añade, «quando la gracia y nobleza de este dibuxo no merecieren la preferencia à la Junta», debe tenerse en cuenta que

beneficiará la calidad del conjunto el hecho de «que las dos viñetas alegóricas principales de un libro sean de una misma mano y estilo». Además, con el propósito de compensar y complacer los deseos de la Junta, aduce que «para los mozos hábiles que haya en esa Escuela no faltará en que exercitar su buen gusto y primor: por que se necesitan dos cabezeras nuevas, de mayor tamaño que las antiguas, con atributos de Comercio y navegación (...) con el fin de guardar uniformidad en la parte de los adornos tipográficos de toda la obra»¹⁶.

La Junta, después de la opinión favorable de Pascual Pedro Moles —en el informe que ésta le había solicitado, como Director de la Escuela—¹⁷ decide aceptar todas las sugerencias de Capmany. El dibujo de Paret lo grabará, a propuesta de Moles, Blas Ametller, pues Moles no podía cargar con más trabajo «atendiendo la cortedad de tiempo» y las dos nuevas cabeceras serán encargadas a Pedro Pablo Montaña, quien —también a juicio de Moles— las «desempeñará con acierto».

Las estampas que comentamos son un claro ejemplo del sistema más generalizado de la producción artística del grabado, en la época que tratamos. El resultado final se nos muestra como la suma de las actividades de varios colaboradores: creador iconográfico-artista-dibujante-grabador-estampador. En el caso que nos ocupa, vemos en las estampas la firma del autor del diseño con el añadido «inv.» o «la invento» y las noticias documentales nos confirman que el verdadero responsable del programa iconográfico no es otro que el promotor de la obra, Antonio de Capmany. Nos apoyaremos en los dos dibujos de Luis Paret, ambos firmados con el «inv.», para dar un ejemplo de ello. Respecto a la estampa que encabeza la traducción de las Leyes del Consulado y que representa a Themis, Neptuno y Mercurio, Capmany dice textualmente que tiene «comunicada la idea à dos Profesores para ver cual de ellos me satisface y copia mejor mi pensamiento de los

15 Biblioteca de Cataluña. Junta de Comercio, Libro de Acuerdos núm. 12, 266.

16 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 108/109^v.

17 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 111. Cfse. Libro de Acuerdos núm. 12, 313.

tres que he propuesto»¹⁸ y refiriéndose a la que ilustra la portada de los dos tomos del «Libro del Consulado», alude a unos versos de Claudiano, para que «con esta idea» pueda el pintor «lucir su fecunda y sublime invención»¹⁹. Queda claro, pues, que el término «invenit» se refiere a la composición artística que realiza Paret, quien en este caso será, también, el autor de los dibujos preparatorios para el grabado²⁰.

Según afirma Juan Carrete²¹, los grabadores realizaban la mayor parte de sus obras por encargo de sus clientes, «que cuando se trataba de un libro eran los propios autores, pues en todos los casos conocidos la relación siempre es directa entre ambos». Este historiador piensa que, dada la escasa cuantía económica que en la mayoría de los casos debía representar el encargo de estos trabajos, no se hacía un contrato formal entre las partes, lo que explicaría la dificultad de hallar este tipo de documentación en los archivos de protocolos. A pesar de dicha escasez, da a conocer dos modalidades contractuales. La primera de ellas y que juzga debió ser la más común, era la de estipular un precio por cada lámina que se abriera; la otra, era pagar al grabador una cantidad por jornada de trabajo. En el terreno económico, generalmente disponemos de poca información por lo que —ya que estamos en el campo editorial— nos basaremos en uno de los ejemplos que cita Carrete²² como punto de referencia. Se trata de la obra de Tomás de Iriarte, titulada *La música* (Imprenta Real de la Gazeta, 1779): «A Gregorio Ferro se le pagaron 50 doblones por seis dibujos; a Manuel Salvador Carmona, 84 por tres láminas; a Joaquín Ballester 56 por dos, y a Fernando Selma 28 por una. El estampado lo hizo Hipólito Ricarte, que cobró a razón de 30 reales el ciento». Pasemos, ahora, a relacionar los datos que nos ofrece la documentación que estamos analizando y veremos que guardan una misma relación.

En primer lugar, Pascual Pedro Moles cobró, el 27 de septiembre de 1779, un adelanto de 280 libras (50 doblones) «a buena cta. de los Diseños, laminas, y demás que ha trabajado para la obra, que esta formando Dⁿ Antonio de Capmany sobre las antigüedades del Comercio, Fábrica, y Marina del Principado»²³ y el 10 de abril de 1780 presentó la factura de todo el trabajo, que alcanzó un total de 94 doblones, por lo que se le abonó la diferencia, es decir, 44 doblones. Por su interés, transcribimos el desglose de las partidas:

«Por la lamina de este puerto veinte doblones sencillos	20	dob. ^s
Por la de Mercurio y Marte	18	
Por las tres de trofeos	9	
Por las siete letras	14	
Por los diseños de todas	8	
Por la del Puerto ideal	25	
	94	do.s» ²⁴

Observamos una diferencia de 5 doblones entre las dos láminas de tema portuario —primera y última de la relación— y, en cambio, ambas son de las mismas dimensiones. Pensamos que ello puede deberse a que la del «Puerto ideal» dispone de un mayor número de figuras.

Fernando Selma cobró 720 reales de vellón por grabar el el escudo de las Armas Reales;²⁵ Antonio Carnicero, 960 reales por el dibujo de cuatro viñetas, «à quatro doblones sencillos cada una»;²⁶ e Hipólito Ricarte

18 Vid. nota núm. 13.

19 Vid. nota núm. 14.

20 Refiriéndose a la lámina de Themis, Neptuno y Mercurio, dice Capmany: «Incluyo (...) el borron de la viñeta alegorica que debe ir a la cabeza de la traducción de las Leyes del Consulado, a fin de que antes de que se saque el dibujo en limpio para el grabado, pueda el profesor mudar, retocar o pulir lo que ahora no es más que un ligero bosquejo (...)» (Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 24/25) y el mismo proceso se sigue con el otro dibujo (legajo XIII^{bis}, 1, 38).

21 Juan CARRETE: «El grabado y la estampa barroca», dentro de *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, «Summa Artis», vol. XXXI, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 227.

22 *Ibidem*, p. 542.

23 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 11, 6 y 2, 19. Cfse. Libro de Acuerdos núm. 7, 386.

24 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 18, 3. Cfse. XIII^{bis}, 2, 17, 13. Vid. Libro de Acuerdos núm. 8, 371, donde consta una nueva factura de Moles por «las dos últimas láminas y la letra H» y se le abonan 280 libras (8 de octubre de 1781).

25 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 154 y 2, 84/85v.

26 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 155 y 2, 84/85v.



primeros tomos de las «Memorias Históricas»;³¹ 224 libras por «las dos cavezeras Alegóricas del Mercurio y Marte y la del Neptuno y Themis»; y 112 libras por las otras dos viñetas «del Puerto de Rhodas y la de los niños con atributos marítimos»³².

Para acabar, queremos remarcar que, con la edición de las «Memorias Históricas» y el «Libro del Consulado», la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Cataluña reflejó, una vez más, su mentalidad ilustrada, al financiar y promocionar —sin ningún afán de lucro— unos estudios de alto nivel que ayudarían a

2.895 reales por «el estampado de cinco laminas una de ellas, duplicada en tres mil exemplares, y de quatro Cabezeras con las letras iniciales separadas»²⁷.

La presentación de las facturas y los pagos respectivos tuvieron lugar entre mayo y junio de 1781, por lo que, de momento, quedó cerrado todo el expediente relacionado con la edición de los dos primeros tomos de las «Memorias Históricas». Sobre los costes de los tomos restantes y del «Libro del Consulado», tenemos la siguiente información:

Luis Paret cobró 4 doblones por el primer dibujo²⁸ y 9 pesos duros por el último²⁹ Pedro Pablo Montaña cobró 14 libras por los tres dibujos —dos cabeceras para el «Libro del Consulado» y la lámina de la portada de los dos tomos del «Suplemento a las Memorias Históricas»—. Al grabador Blas Ametller le pagaron una onza de oro,³⁰ que fue el precio que Carmona aconsejó le fuera abonado «atendiendo a que debiendo tantas atenciones y favor a este R.¹ Cuerpo de quien depende, no puede exigir lo que otro gravador extraño e independiente». Recordemos que Ametller estaba pensionado en Madrid, a cargo de la Real Junta de Comercio y Consulado de Cataluña, para que se perfeccionara en el arte del grabado bajo la dirección de Manuel Salvador Carmona. Finalmente, Pascual Pedro Moles cobró 280 libras por retocar las láminas usadas en la edición de los dos

27 Esta precisión de «letras iniciales separadas» debe hacerse por el hecho de que la lámina se trabajó en un formato grande, con siete recuadros para las letras correspondientes. El corte y biselado de cada una debió hacerse una vez acabado el grabado, a fin de poder combinarlas con las cabeceras o viñetas que interesara. Los «tres trofeos» también se abrieron juntos, en una misma plancha. Este procedimiento es lógico, pues un mayor formato era más fácil de manipular durante el proceso del grabado. (Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 84/85^a) Cfse. Museo de Arte Moderno de Barcelona —Cabinete de Estampas—, estampas núms. 21.781 y 21.780. Consideramos interesante, por su precisión, transcribir parte de las facturas presentadas por hipólito Ricarte: «(...) los dos mil quinientos reales por estampar nueve laminas, la una duplicada, a mil quinientos exemplares cada una al respecto de diez y ocho Reales el ciento, y los trescientos sesenta y cinco Reales restantes por pasar entre planchas por el Torculo quatro, la una de ellas duplicada, para la impresion de las llemorias históricas (...)» (XIII^{bis}, 2, 159). «(...) 9 cabeceras a 12 Rs. el ciento, a 50 cada una 450-54 Rs. / 7 letras a 8 Rs. el ciento a 50 cada una 350-28 Rs.» (XIII^{bis}, 2, 156).

28 «(...) A este profesor autor de la viñeta le he satisfecho Quatro Doblones por su trabajo que son Doscientos y Quarenta RR¹ vell¹ (...)» (Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 100). La historia de este dibujo es compleja, pues después de dar la Junta su conformidad por el esbozo, Luis Paret «al tiempo que lo concluía cayó malo, y al convalecer se le traspapeló con la mudanza de casa: de modo que ha tenido que empezar de nuevo su trabajo» (XIII^{bis}, 2, 99). El nuevo dibujo, que a criterio de Capmany era mejor que el primero, fue enviado en mayo de 1790, para que lo grabara Pascual Pedro Moles (VIII^{bis}, 2, 100).

29 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 137; 2, 74; y 2, 71. Cfse. Libro de Acuerdos núm. 12, 382.

30 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 74 y 2, 71. Cfse. Libro de acuerdos núm. 12, 399.

31 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 418.

32 Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 223. Cfse. Libro de Acuerdos núm. 12, 418.

mejorar la opinión que sobre nuestros valores intelectuales tenían en el resto de Europa. De las visicitudes que sufrieron para la distribución final de las obras en España, nos da una clara imagen el documento que transcribimos a continuación y con el que concluimos nuestro trabajo: «(...) Aunque he procurado y hemos discurrido Sancha, y yo y otros libreros como negociar algun buen despacho à las memorias, y à las costumbres Maritimas para resarcir y aliviar à esta R^l Junta de los gastos que ha sufrido en la edición de estas dos obras; no ha sido posible conseguirlo. Por que, ya por ser asuntos históricos peculiares de una Provincia, cuyos moradores con admiración de las gentes de aqui, y no poca mia, no muestran gran afición à saber sus propias glorias; ya por causa de las actuales circunstancias de la Guerra, que han custodiado bastante el deseo de comprar libros, y cortado la comunicación segura con los paises estrangeros; hemos hallado casi imposible el dar facil salida à estas obras. Así ninguno ha querido entrar en ajuste conmigo, ni aun poniendo una gran rebaxa en caso de haberlo aprobado la Junta. Si se terminasen las inquietudes bélicas de la Europa, se ofrecería el mismo Sancha à tomar el todo ó parte baxo un razonable partido³³».

33 Carta de Antonio de Capmany a la Junta, el 6 de noviembre de 1793 (Biblioteca de Cataluña. Archivo Junta de Comercio, caja núm. 20, legajo XIII^{bis}, 2, 26/27').

GÉNESIS, DESARROLLO Y VICISITUDES EN LA REALIZACIÓN DE LOS CANDELABROS DE JOAN MATONS, PARA LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA

Joan-Ramon Triadó Tur

Universidad de Barcelona

Aunque de manera parcial, mucho se ha escrito sobre la situación del artista pintor y escultor en los siglos XVII y XVIII en Cataluña. Sin embargo, han quedado en segundo término los grabadores y plateros, oficios ambos muy íntimamente ligados. El análisis del proceso creador de los dos magníficos candelabros de la Seo de Mallorca, obra de Joan Matons, es suficientemente significativo para explicar un estado general de apreciación de la obra artística de los orfebres que no escapa a la tónica general que se da en el campo de la plástica. El largo proceso en la gestación de la citada obra (1704-1718)¹ evidencia un cúmulo de circunstancias adversas, de las que el artífice es el menos beneficiado.

A pesar de que Joan Matons es autor de dos de las joyas más apreciadas de la orfebrería española², su semblanza biográfica es aún tarea por hacer. Por esta razón creemos necesario empezar esta comunicación con una breve aproximación biográfica, en espera de próximos trabajos más exhaustivos.

Nacido en Vilanova de Cubelles (Tarragona), hijo de Gabriel Matons y de María³, se desconoce la fecha de su nacimiento, aunque por el día en que es aceptado como maestro cófrade de la Cofradía de San Eloy de Barcelona —2 de marzo de 1690—⁴ y la firma de esponsales con Francisca Fornaguera —29 de enero de 1690—⁵ podemos situar su nacimiento alrededor de 1670. Su aprendizaje lo realizó en el taller de Francesc Vía⁶, orfebre y grabador, y con toda seguridad la continuó en el de su futuro suegro Bonaventura Fornaguera. Trabajó para la Ceca de Barcelona y su primera gran obra es el *Misterio de la Ascensión del Señor, con la Virgen y los Apóstoles Pedro, Santiago y Juan puestos en pie*, para la catedral de Tarragona⁷, contratada el 21 de mayo de 1699. A esta obra siguieron la *Urna de Sant Bernat Calvó*, para la catedral de Vic⁸ y los dos candelabros protagonistas de nuestra comunicación. El obrador de Matons tuvo continuidad en sus hijos Joan Baptista Matons (1704-1755) y Josep Matons, quien en el testamento de nuestro artista consta como «*jove argenter*»⁹.

1 Hasta el día de hoy las fechas de producción eran 1704-1721, confundiendo el año de la llegada a Mallorca con el de la finalización real de la obra.

2 Nos referimos a la Urna de Sant Bernat Calvó y a los Candelabros objeto de esta comunicación.

3 Como consta en los Capítulos Matrimoniales. Vid. A.H.P.B., Juan Narcis, leg. 10, Manual 13, año 1690.

4 A.H.P.B., Jacint Borràs, leg. 5, manual años 1690-1692, ff. 44-46.

5 Vid nota 3.

6 Esta afirmación se deduce de la deliberación de la Cofradía de San Eloy, en la que el primer cónsul propuso, a petición de Francesc Vía, que se cediera a éste una gratificación por la enseñanza dada a Matons. Vid. A.H.P.B. Jacint Borràs, leg. 5, manual años 1690-1692, fols. 47 y ss.

7 A.H.P.B., Luis Cases, leg. 3, manual años 1697-1699, fols. 456^v-462^v.

8 La gestación de esta obra fue, al igual que los candelabros, muy larga. Sin embargo, a diferencia de la postura intransigente del Cabildo de Mallorca, el de Vic redactó un nuevo contrato, con fecha 26 de septiembre de 1720 y a que «*lo zel y devoció de dit illustre Capítol, a la major glória y culto del Sant, desitge que dita obra se termine ab la major perfecció*». Vid. A.H.P.B.; José Francisco Fontana, manual 15, año 1720, ff. 120-122.

9 Vid. A.H.P.B., Bonaventura Galí, llib. 3^{er} testam., años 1710-1739, fols. 95-96.

De la alta estima de que gozó Matons, aparte de ser el elegido para tan importantes obras, da buena fe lo reseñado en la carta fechada en Barcelona el 29 de marzo de 1703, escrita por el platero barcelonés Juan Pablo Pol al mallorquín Jaime Sart, en relación a los candelabros, en la que afirma que dicho platero, no solamente es el mejor orfebre de Barcelona, sino de toda España y que sólo hay en Barcelona otro platero capaz de emprender la obra proyectada; un tal Francesc Vía, que «es gran home per dibuixar y fer dibuixos per les obres de plata», pero que realizadas resultan bastante bastas¹⁰.

Es tradición en Mallorca, desde el siglo XVII, adornar los presbiterios de las iglesias, en las grandes solemnidades, con uno o varios pares de candelabros —comúnmente tres pares—, la mayoría de ellos de siete brazos. Hacia el año 1655, el dean de Mallorca D. Pedro Zanglada legó, para que se hicieran dos candelabros de plata para el altar mayor de la Catedral. En sesión de 29 de noviembre de 1702, el cabildo encargó a una comisión formada por los canónigos Alcaraz, Salas y Castillo, «consultar sobre el modo de com se han de fer uns candeleros de plata per lo presbyteri del altar mayor»¹¹. Aunque no formó parte de la comisión definitiva, formada por los canónigos Salas y Castillo, fue Antonio Figuera el verdadero promotor de la obra, tanto por la elección del orfebre, como por su intervención en el largo proceso de ejecución —que luego analizaremos—, con el adelanto de sumas importantes de dinero y por su mecenazgo posterior, al acomodarlos convenientemente en la sacristía; indicar los días que debían sacarse y ser puestos como ornato del presbiterio —Navidad, Purísima Concepción, Asunción, Pentecostés y las dos fiestas subsiguientes y el día de Corpus y toda la Octava—; fijar que no debían sacarse de la Catedral no siendo por la canonización de algún santo¹² y por último legar en nota testamentaria el 10 de noviembre de 1739 «sinch milia lliuras» como depósito para «cada any (...) pagar los escolans que hi han de treure los candeleros de plata y ses brancas (...)»¹³.

Para hacernos una idea de la importancia de la obra de dichos candelabros, creemos oportuno describirlos remitiéndonos al informe que, a instancia y petición del ilustre canónigo Domingo Fogueras, como síndico y procurador del Cabildo de la Catedral de Mallorca, hicieron —en fecha 6 de febrero de 1718— los plateros Josep Rosell, a la sazón cónsul mayor de la cofradía de San Eloy, y Anton Matheu: «(...) consistint ditas pessas quiscuna de dits cirials en un peu que en planta ochavada lo adornan quatre semilleons ab sas nansas en las bocas, quatre satirs que serveixen de suport a la simetría de la obra, quatre peixos delfins que ab sos fullatges remontan lo intermedi de dits satirs. Altre pessa de sobre dit peu ochavada, ab sos quatre pilarets en que comensa la vasa o montea de la obra, una garfoleta ab sas quatre cartelas. Altre pessa ochavada nomenada pera ab quatre angels que la enroscan, un cartoch de ahont naixen dos angels que serveixen de suport a les brancas, onse diferents trossos de canons que ab set cartelas componen set brancas ab un angel de varia positura a quisquna de ellas, y altre angel al envés que suleix lo enbultori per a donar proporció a la fas de la obra, set arandelas ab sos matxeros aptes per posarse altres tantos ciris de cera de pes de quatre lliuras quiscun, poch més o menos, diferents pendents en floretas de campanilla que donan moviment o esperit a la idea de la obra. I finalment, altres diferents formas de pessas tornillos molt numerosas y varias que entran y se reparteixen en lo cos extrem y medi ab que se remata y fineix dita obra»¹⁴.

A esta descripción cabe añadir los datos conocidos sobre la autoría de los modelos en madera, hechos por el escultor Joan Roig,¹⁵ aunque ayudado por el propio Matons. Asimismo, hay que mencionar las dudas sobre la autoría de un primer dibujo o traza, ya que, con fecha 28 de agosto de 1703, Domingo Fogueras escribe al capitular Castillo: «per no perdre temps suplico a V.M. en cas no ho hage fet, se vulla servir enviarme lo primer dibuix que desde aqui se remete al dit Matons»,¹⁶ lo cual nos hace suponer —no lo podemos afirmar,

10 Según José Ramis de Ayreflor y Sureda, «Un insigne bienhechor de la catedral de Mallorca. El canónigo don Antonio Figuera (1669-1747)». *Boletín de Arqueología Luliana*. Palma de Mallorca, 1950, pp. 76-77.

11 Archivo Capitular. Libro Resoluciones Capitulares, de 1695 a 1704, fol. 274v, según José Ramis, *Op. Cit.*, p. 75.

12 Archivo Capitular. Libro de Resoluciones Capitulares, de 1717 a 1722, fol. 437', según José Ramis, *Op. Cit.*, p. 83.

13 RAMIS, José: *Op. Cit.*, p. 84.

14 A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 16, Manual 30, año 1718, fol. 120v. Cfse. José Ramis, *Op. cit.*, pp. 84-87, quien transcribe la descripción que hace D. Antonio Jiménez y Vidal en su trabajo descriptivo de los objetos alhajas de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca.

15 Vid. A.H.P.B., José Güell, leg. 17, Borrador año 1707, f. 414 y f. 416, donde consta lo pagado a Joan Roig «pro valore laborum (...) pro fabrica faciendi et operandi archetypa vulgo modellos decorum candelabrorum vulgo cirials que de presenti argento faricandum per Joannem Matons (...)». Esto nos lleva a situar a Roig en su justo lugar, esto es, no coautor —como hasta ahora se le consideraba— sino como un colaborador más en el proceso general de la obra.

16 RAMIS, José: *Op. Cit.*, p. 77.

ya que no se conserva la traza— que la idea, al menos genérica, pudo ser del cabildo y ejecutada por un artista local, aunque la autoría de Matons en la traza definitiva es incuestionable, como lo atestigua el contrato de la obra, en el que el cabildo afirma que se ha «*inclinat a (la traza) ideada feta per Joan Matons, argenter, ciutadà de Barcelona, puix lo garbo, artífici y primorós de aquella, excedeix en gran manera a totes les altres*»¹⁷. Por último, cabe destacar las impresionantes medidas de ambas piezas: 2'51 x 1'65 metros.

Es, sin embargo, el largo proceso de ejecución y la resolución del contrato lo que centra el interés de nuestra comunicación. Y lo centra por diversas razones, entre la que destaca, principalmente, la conciencia artística de Matons, hecho fácilmente comprobable al analizar su obra para la catedral de Palma; así como las dificultades económicas en las que se vio envuelto al realizar, casi a la vez, dos de sus proyectos más ambiciosos: los citados candelabros y la urna de Sant Bernat Calvó, para la Seo de Vic. Para este fin nos basaremos en una serie de documentos notariales del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (A. H. P. B.) y del Archivo Histórico de la Catedral de Barcelona (A. H. P. B.),¹⁸ así como de los Libros de Resoluciones del Archivo Capitular de Palma, recogidos por José Ramis, que resumen y explican el largo proceso en la gestación de tan importantes joyas de la orfebrería barroca. Con fecha 8 de febrero de 1704 se contrató la obra¹⁹ entre el ilustre Cabildo y Joan Matons, con las siguientes condiciones: tres años como período de ejecución; medidas de once palmos dos cuartos y medio de alto, por ocho palmos y medio; que los brazos tengan la debida fortaleza para sostener cirios de cuatro libras de peso y puedan girar sin mover el global de la obra; que de no adecuarse a la traza, el autor se obliga tanto a corregirla, como a dar cuenta del dinero recibido a cuenta de la plata o de su trabajo; que la plata que utilizará no será inferior a la de once dineros moneda catalana y corriente en Barcelona; que el importe de la plata se le pagará en tres plazos: uno al empezar la obra, el segundo al cabo de un año y el tercero al segundo año de iniciada; que el importe de la mano de obra se pagará también en tres plazos, aunque en períodos diferentes: el primero, al año de iniciada; el segundo al cabo de dos años y el tercero al tercer año, una vez finalizada la obra; que se le pagará por su trabajo a razón de ocho libras y cinco sueldos moneda de Barcelona, por cada marco²⁰ que pesaran dichos dos candelabros; que el Cabildo pagará los modelos de madera, los hierros, los bronce y otros gastos necesarios para la ejecución de la obra, así como las cajas para llevar la dicha obra a Mallorca y el viaje, y asumirá el riesgo que pueda tener en su traslado a la isla. Hemos dejado para el final una de las cláusulas del contrato que, en estricto orden, hubieramos tenido que enumerar anteriormente, pero que por su interés —como veremos más adelante— queremos destacar. Nos referimos y citamos textualmente a «*que dita obra se fasse ab totes las circunstancias y requisits que més se proporcionen a la major perfecció de aquella, y tenint la facultat dit Matons de poder variar en aquelles pessas que segons sa pericia coneixerá que augmentarán més la perfecció de la obra, la qual després de esser acabada tinga facultat dit molt illustre Capítol, fer veurer y reveurer per las personas será servit elegir, de las que tenen cognició y pericia en lo art*». Como avaladores («*fermanças*») de Matons firmaron Joan Pau Pol, platero; Josep Mata, agente de Cambio y Bolsa; Bonaventura Fornaguera, platero; y Joan Roig, escultor.

Los plazos estipulados en el contrato, tanto en la entrega del dinero como en la realización de la obra, no se cumplieron, convirtiéndose ambos en el eje sobre el que girará el largo litigio entre Matons y el Cabildo. Referente al primer apartado, si analizamos los documentos podemos ver que las sucesivas entregas de dinero, por razón de la plata y la mano de obra, no cumplieron los plazos prescritos, ya que se prolongaron a lo largo de catorce años²¹ contra los tres convenidos y esto en cuanto hace referencia a las dos primeras pagas, ya que el finiquito —como veremos— no se realizará hasta el año 1731. La tardanza de Matons hizo que se reuniera

17 A.H.P.B., José Güell, libro 4, Concordias, leg. 48, años 1700-1710, f. 264-272.

18 La mayoría de los citados documentos fueron transcritos y recopilados por el erudito archivero José María Madurell, con la intención de publicarlos en un estudio sobre la figura de Joan Matons y debido a su muerte no pudo realizarlo. Sirva este trabajo como reconocimiento a su ingente labor, tantas veces utilizada y tan pocas veces citada. Asimismo, agradecemos al A.H.P.B. y, en particular, a Laureà Pagarolas el habernos permitido consultar y utilizar esta documentación, así como las facilidades dadas para llevar a buen fin este trabajo.

19 A.H.P.B. José Güell, libro 4, Concordias, leg. 48, años 1700-1710, f. 264-272.

20 Unidad ponderal establecida en la edad media para sustituir la libra como base para la talla de monedas o plata.

21 A.H.P.B. José Güell, Borrador año 1705, f. 279v f. 391; f. 756v; fo. 771; Borrador año 1707, f. 412; borrador año 1709, f. 856; Pablo Mitjans, Manual 24, año 1712, f. 171; Manual 26, año 1714, f. 277 y f. 818.

el Cabildo mallorquín y se le enviara un requerimiento notarial. En este documento,²² de fecha 23 de octubre de 1715, podemos analizar las razones del Cabildo para rescindir el contrato y la respuesta de Matons en su propia defensa. Aquel le recuerda las condiciones suscritas: «*Molt be sab e ignorar no pot vostre mercé (...)»*, las cantidades de dinero entregadas que sumaban la cantidad de dieciséis mil setecientas sesenta y seis libras y diez sueldos y constaban en épocas firmadas ante José Guell y Pau Mitjans, notarios de Barcelona y el tiempo transcurrido «*onze anys y mitg*»; y le requiere que entregue a Domingo Fogueras, representante legal en Barcelona «*tota la plata tant treballada com per treballar y demés que tinga y se li hage entregat per dita fabrica de los cirials*»²³ con la advertencia que nombre persona perito, quien conjuntamente con los nombrados por el Ilustre Cabildo «*(...) miren, vejan y reconeguen y mitjensant jurament relació fassen de la lley de la plata*», así como «*las quantitats te rebudas a compte de les mans sens atendre*».

La respuesta de Matons se fundamenta en demostrar que no ha incumplido el contrato ya que «*(...) no ha caygut dit Joan Miatons en mora alguna, ni se li pot atribuir a omissió ni culpa alguna encara que no sia fins vuy del tot acabada, porque lo referit termini de tres anys que se le asigna ab dit conveni per la formació de dita obra fou de la suposició que aquella agués de formarse segons lo dibuix o trassa que a les oras estava feta, firmada per ditas parts (...)*».

Seguidamente añade —como ya hemos señalado anteriormente— que no se han cumplido los plazos en el pago y que por ajustar las piezas a su mayor perfección, como constaba en el contrato «*(...) de poder variar en aquellas pessas que segons sa pericia conexeria que aumentaría la perfecció de la obra (...)*» se ha necesitado mayor peso de plata y por consiguiente un tiempo mayor y entiende que no se comprendía en dicho plazo de ejecución «*lo temps que se havia de menester y demanava la nova anyadidura*». Además, aduce que desde el día de la firma del contrato, han sobrevenido gran cantidad de contratiempos, tanto generales «*los sitis de esta ciutat del any 1705, lo del any 1706 y lo del any 1713*», como particulares «*diferents enfermetats y molt dilatadas que ha patit (...) en lo referit temps; com també per ocasió dels ordres que tingueren, no sols los mestres confreres, sino també los fadrins y oficiales en entrar las guardas*». Acaba aceptando la rescisión del contrato en lo referente a la plata que ha cobrado y «*(...) ofereix entregar tota la plata treballada y per treballar (...)*», aunque «*està prompte per continuar y acabar la obra (...)*» sin renunciar a lo cobrado por su trabajo normal.

Recibida la respuesta por el Cabildo, junto a una nota en la que Matons se compromete a acabar la obra en «*un any y mitg, porque se havia mudat el dibuix*», este se dividió en dos bandos, siendo el canónigo Dezcallar quien defendió la concesión de un nuevo plazo porque «*(...) ell havia vist la obra, y que no havia vist una millor, y que estava ab intelligencia de que ningú estaria ab animo de acabarla si an Matons no la acabava y que seria una grandisima diformidad haverle de acabar altre*». A pesar de que se resolvió «*(...) fer aportar los dits candeleros a esta ciutat ab la forma que se troban*», esto afortunadamente no se llevó a cabo, aunque se siguió discutiendo el tema hasta el mes de febrero de 1716, como lo demuestran las Resoluciones Capitulares²⁴.

Sin embargo, el 7 de abril de este año se efectuó un nuevo pago a cuenta de los candelabros, al que siguieron otros más²⁵.

Por fin, el 4 de febrero de 1718, con un ligero retraso sobre el plazo que había formulado Matons, se terminaron los candeleros, según consta en el Memorial que se hizo con motivo de los sucesivos pleitos²⁶, aunque algo antes —enero de 1718—, el Canónigo Domingo Fogueras pudo escribir al Cabildo «*que los cirials estan del tot acabats y perfeccionats*»²⁷.

Como ya hemos indicado anteriormente, el 6 de febrero se hace la visura de la obra²⁸ y se da fe de la ca-

22 A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 15, manual 27, año 1715, f. 447-450.

23 Aquí hemos de añadir los aludidos modelos hechos por Juan Roig y los «*montants o arbres de ferro, ab sas brancas, ab costats y demés pessas (...) a efecte de perfeccionar, compondrer, fortificar las pessas de la obra dels sirials (...)*», obra de Josep Llopart, carpintero y Joan Costa, herrero. A.H.P.B. Pablo Mitjans, leg. 13, manual 22, año 1710, f. 501 y 502. Sobre lo cobrado por este último concepto Vid. A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 15, manual 23, año 1716, f. 123; Ibídem, leg. 16, manual 30, año 1713 f. 138v. y f. 140.

24 RAMIS, José: Op. Cit., pp. 80-81.

25 A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 15, manual 28, año 1716, f. 106; f. 176; leg. 17, manual año 1717, f. 111.

26 Según José Ramis, op. cit., p. 81.

27 Ibídem, p. 81.

28 A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 16, manual 30, año 1718, fol. 120v-122.

lidad de la plata y del valor artístico de la obra, al afirmar «(...) *haver trobat esser las ditas pessas y quiscuna de ellas a la lley de onse diners y un gra de lley bastant*» y «*Haver trobat esser aquellas y quiscuna de ellas proporcionadas per lo ministeri que quiscuna de ditas pessas serveix, y no excessivas de gruix de plata, ans be trobarse segons bon art fabricadas, de manera que no falta perfecció y proporció alguna de calitat que a pesar quiscun dits dos cirials mil onzas de plata més, no foren excessius en lo que respecte del que aporta y manifesta la magnitud y pompa de dita obra*». Lo que podría haber sido un final feliz, con el traslado a Mallorca de los ciriales, se complicará por motivos que nos atrevemos a calificar de económicos, ya que se nos escapan razones de otra índole. Estas circunstancias retrasarán el arribo de los ciriales a Mallorca hasta el primero de octubre de 1721 y el desenlace final, con el pago del finiquito a Matons, hasta el año 1731.

El ajuste en el precio a pagar al artífice de los candelabros llevará a un largo pleito entre las partes contratantes. Joan Matons aducirá múltiples razones para tratar de cobrar lo que él considera justo. Destacamos aquí una noticia, tanto por su valor desde el punto de vista técnico en la labor de orfebrería, como por ser motivo de prueba a favor del artista en el pleito aludido. A petición de Matons testifican Joan Gasset y (en blanco) Trías, plateros, «*que en el tiempo que dicho Matons, platero, fabricava dos ciriales, por el muy ilustre Cabildo de canónigos de la Santa iglesia catedral de la ciudad de Palma, del reyno de Mallorca, le sucedió la desgracia de aver de bolver hazer ese pie de dichos ciriales. Y aunque de esto parecia ser en parte la causa, el aversele fundido en el fuego uno de los quatro cantos pequeños de dicho pie, pero se experimentó después, que la principal causa fue el allarse en dicho pie poco peso de plata, pues sin embargo, que las chapas que componian dicho pie, estaban muy bien sacadas y perfeccionadas del martillo y del sincl, más no pudo la delgadez de la plata resistir el grande fuego que se hubo menester para concluir su operación, assi que en lo último y quando estava casi del todo acabado dicho pie, sucedió el fundido a un oficial dicho canto.*

Y aunque después para ver si podía reparar éste daño, hizo y previno el dicho Juan Matons, varios instrumentos y otros hierros grandes a modo de gabia, para que se conservase en el fuego la misma forma y disposición que tenía y para enmendar lo fundido con otra pieza semejante, pero como se vio después dichas operaciones no fueron bastante para dicho efecto, antes por lo contrario despues que para conseguirlo havia empleado dicho Juan Matons casi tanto tiempo y costas no pudo por último sacarles con la entera perfección que se requería y tenía el otro pie, el qual tenía más peso de plata, y assí fue preciso bolverlo a hazer de nuevo, como en efecto lo hizo.

Y también sucedió lo sernejante en muchas otras piezas, porque dicho Matons para conseguir que se hiziessen las piessas muy delgadas, ensayava y hazia muchas pruebas para lograr dicho fin.

Y en efecto consiguió (aunque en gran daño suyo) que las piezas salian muy delgadas y lo executava en dicha conformidad sin embargo de ser mucho mayor el trabajo y costas que le ocasionara esto al dicho Matons.

Y en quanto al referido pie han declarado que juzgavan y tenian por cierto que el peso tenia dicho pie quando se deshizo para azerle de nuevo sería de trescientas onzas de plata y que para sacarle con perfección requería lo menos fuese de quinientas onzas.

Y todo lo referido han declarado y afirmado saber, no solo por la pericia tienen en su arte de platero que professan, si también por haver trabajado algunos años en casa del referido Juan Matons en el tiempo que azia dicha obra y casi siempre en ella y en dichas piessas mientras estuvieron en casa de dicho Matons (...).

Sin que ambas partes dieran el pleito por concluido, ya que Matons «*no enten perjudicarse en los intereses de dita, ni altres quantitats que se li deuen (...) ni tanpoch enten perjudicarse en totes les demés pretensions deduidas y deduidoras en dita causa, segons las protestas expresadas en lo acte de entrega de dits sirials (...)*», a pesar de haber recibido y cobrado «*dos mil set centas quaranta lliuras, divuit sous moneda barcelonesa*»³⁰ y Domingo Fogueras en nombre del Cabildo «*no enten ni vol renunciar a la entrega dels modellos, ni a les pretensions que dit molt ilustre Capítol de Mallorca te contra dit Matons*»³¹ los candelabros llegaron a Mallorca³².

Razones de tipo económico y diríamos que de prurito por ambas partes, continuaron el pleito como consta en el documento conservado en el A. H. C. B., de fecha 27 de noviembre de 1727. Es interesante el

29 A.H.P.B., Buenaventura Galf, manual 21, año 1721, f. 94v y 95.

30 A.H.P.B., Pablo Mitjans, leg. 18, manual 33, año 1721, f. 585v.

31 Ibídem, f. 584v.

encabezamiento de dicho documento: «*Jesus, María, Joseph por el Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Mallorca contra Joan Matons (...)*». En él se cuestionan tres aspectos o dudas. La primera hace referencia a sí, por diferencia de la obra de los ciriales, que se pretende variada en lo total y substancial, fue renovado el contrato o convención de 4 de febrero de 1704. Después de senalar las discrepancias entre los expertos nombrados por Matons y por el Cabildo, se concluye que no se ha variado en lo total, sino en lo parcial. La segunda, se refiere a la variación en el peso de la plata y en las dificultades de la inspección, ya que Matons «*afirmava ser dichas piezas y cada una de ellas proporcionadas para lo que sirven y no excesivas en grueso de plata*». Por último, se cuestiona, a la vista de lo expuesto «*si atendidas todas las circunstancias que Matons alega, tocantes a la fabrica de los siriales, la primera convención, o contrato parezca ser injustas, de modo que devan reducirse a equidad y justicia*». Concluye dicho documento con una solicitud que, a la vista y análisis de los candelabros, parece improcedente si hiciéramos caso omiso a razones extraartísticas «*Se condena a Matons a enmendar las imperfecciones de los Ciriales*».

Con fecha 5 de febrero de 1729 se dicta Real Sentencia, que resuelve «*que en quanto a las partes miran a la mayor perfección de la obra, y por el vigilante trabajo del dicho Matons y grados de perfección con que hizo y fabricó dichos ciriales, dize no ser justo el precio de ocho libras y sinco sueldos pactado que trazaron los expertos del Cabildo, si solo el de diez libras y nueve sueldos por marco*». Referido al valor de la plata, «*por la mayor condición y qualidad de la ley que se ajustó*» se obliga al Cabildo a pagar la diferencia y los intereses que la demora había ocasionado. Y finalmente, «*fue assimismo declarado que devia pagarle dicho muy illustre Cabildo el costo y valor de los modellos*». Matons, no contento con la resolución, interpuso recurso, al igual que hizo el Cabildo. Acabó, sin embargo, el 18 de febrero de 1730, cuando se llegó a un acuerdo entre las partes, cediendo Matons en sus pretensiones por haber «*mediado algunas personas afectas y zelosos de la paz y quietud de dichas partes, especialmente de la familia del mismo Matons*» y aceptando se le pague la cantidad de «*dos mil quinientas veinte y sinco libras*» y «*le estaría decoroso el ajuste de contratas amigable composición con el muy illustre Cabildo de Mallorca*», aunque añade otra razón: «*(...) considerando tambien los excesivos gastos y molestias que havian de sostener en la prosecución de aquella hasta su total execucion*»³².

La cantidad se saldó de la siguiente manera: «*mil y quinientas libras de contado realmente y de echo el dia de la firma (...) y las restantes mil y veinte y sinco libras dentro del termino de un año*».

La, digámoslo con palabras suaves, triste situación de tan gran artista queda reflejada en un último documento de fecha 17 de febrero de 1731, en el que consta que el finiquito de mil y veinticinco libras habrá de ser satisfecho a Eulalia Farreras, a quien Matons le adeuda dicha cantidad, en el que leemos que Diego Fogueras «*tenía per notificada dita cessió ab expressa empero protesta de no constituirse debitori ne a dit Matons ne a dita Farreras, sino que sempre que vinga lo cas que dit molt illustre Capítol li remetrà las ditas 1025 lliuras està promte en satisferlas a dita senyora Eulalia Farreras, així com las havia de satisfer a dit Matons en virtut del pactat en dita concordia*»³³.

No queremos acabar sin citar un escrito, entre panegírico y de desagravio, publicado en el año 1725 y titulado «*Desengaño e ingenuo aviso que segun arte se ha compuesto*»³⁴, en el que el autor reserva la mayor parte de su discurso a los visores de la obra, tanto los escogidos por el Cabildo, como los del propio Matons, a quienes descalifica y hace una defensa acérrima de Matons y de su obra mallorquina, la que califica de «*octava maravilla del mundo sin hiperbole alguna*» y merecedora del lema «*Manus Domini fecerunt me*».

32 Archivo Capitular de Mallorca. Libro de Resoluciones Capitulares, años 1717-1722, f. 379^v, según José Ramis, *Op. Cit.*, pp. 139-140.

33 Referente a la concordia, *Vid.* A.H.P.B., José Vila, leg. 7, manual año 1730, f. 25-28; Bollaventura Gali, libro 5 capitulaciones y concordias, años 1727-1730, f. 204-206^v.

34 A.H.P.B., Buenaventura Galf, manual 31, año 1731, f. 72-72^v.

35 Impreso en Tolosa, por Antonio Rellier. Impresor cerca la Casa Seneschalia. Consultado en A.H.C.B., Ciutat-Gremis, caja A.

JOVELLANOS «AFICIONADO». SU ACTIVIDAD COLECCIONISTA EN RELACIÓN CON EL ORIGEN DE LA MODERNA CULTURA ARTÍSTICA

Juan Pablo Wert Ortega

«Y el gabinete es libro donde lees
quién eres y lo mucho que posees»¹.

Así encarecía Ponz, en el prólogo de su «Viaje de España», la afición coleccionista como uno de los más sólidos pilares que sostenían la «inteligencia» en materia artística. El gabinete es, entre los medios ilustrados de la segunda mitad del XVIII, un libro en el que los caracteres han sido sustituidos por imágenes y objetos.

El término no es nuevo²; pero lo que designaba en el siglo XVII difiere sensiblemente de lo que empezará a representar a partir de mediados del siglo XVIII. Este libro, en el barroco, tenía una pretensión de representación universal, era una figuración del cerebro, un teatro de la memoria³. Eran, como han sido descritos por Schlosser para Europa⁴ y por Morán y Checa para España⁵, fruto de un prurito de acumulación muy próximo aún a la idea medieval de «tesoro». Aunque existen significativas excepciones a este modelo, puede decirse que la colección privada barroca representa un mundo cerrado, *revelado* e ilustrado a través de la figuración histórica con sus series genealógicas en lo civil, y con las aberraciones de la Naturaleza («Naturalia») y de las Artes («Curiosa Artificialia»).

El gabinete ilustrado es otra clase de libro en el que se han abandonado esas pretensiones universales y han sido sustituidas por un objetivo más pragmático, instrumental, sin resabios mágicos y más conectado por tanto a la moderna idea de laboratorio. Es esta nueva función la que aproxima este tipo de colecciones al Museo Público, institución a la que se ha venido relacionando tradicionalmente con la exclusiva iniciativa del Poder. Para matizar esta afirmación es por lo que presento algunos datos sobre un tipo de colección ejemplar, formada con criterios selectivos, coherentes con el nuevo ideal científico y en la que su función instrumental queda patente.

Me estoy refiriendo a la colección de Jovellanos y a la relación de ésta con los aportes de este célebre polígrafo a la moderna Historia y Crítica del Arte en España.

Previo al estudio de la actividad coleccionista de nuestro personaje conviene tratar de situar el origen de su afición a las Bellas Artes.

Don Gaspar Melchor de Jovellanos viene representando dentro de nuestra historiografía el prototipo de político ilustrado, comprometido con el proyecto regeneracionista contenido en ese amplio movimiento histórico conocido como «Reformismo Borbónico», modalidad nacional, a su vez, del «Despotismo Ilustrado».

1 PONZ, A.: «Viaje de España». Madrid, 1791, prólogo p. XXXVIII.

2 BAZÍN, G.: «El tiempo de los museos». Barcelona, 1969, pp. 72 y 129-130. También da cuenta del término «aficionado» que utilizaría por vez primera Palomino como sinónimo de «amateur».

3 YATES, F. A.: «El arte de la memoria». Madrid, 1974. De forma más directa y referida a la cultura española, FLOR, F. R. de la: «Teatro de la memoria». Salamanca, 1988.

4 SCHLOSSER, J. V.: «Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens», 2.ª ed., Braunschweig, 1978.

5 MORÁN, J. M. y CHECA, F.: «El coleccionismo en España». Madrid, 1985.

Desde el punto de vista sociológico, su figura sería adscribible a la «nobleza de servicio». Procedente de la baja nobleza asturiana, el curso de su promoción presenta un perfil cuando menos equívoco por el contraste entre sus posiciones con respecto a la Economía de claro talante liberal, y su defensa permanente del orden social Antiguo Régimen. Esta ambigüedad se va a revelar también en su discurso estético a través de sus variadas intervenciones en este campo, que como veremos abarcan casi todos los niveles de actuación, desde el coleccionismo a la crítica o a la propia práctica de la pintura⁶.

Su participación en el debate artístico, alineado en un primer momento con el Neoclasicismo militante, y más tarde adoptando posturas netamente románticas, ha venido recibiendo un tratamiento relevante en los estudios clásicos sobre estética dieciochesca, pero sin explicitar en ellos la especificidad de sus aportes al no considerar la relación entre éstos y sus intervenciones materiales en este campo⁷. Éste es, precisamente, el objeto de la presente comunicación: mostrar la relación entre estas intervenciones, generadas en parte por las condiciones concretas de su trabajo político, y las transformaciones ocurridas en su pensamiento estético.

El origen de su interés por el universo artístico debe situarse primeramente en su relación de amistad casi fraternal, que se prolongará a lo largo de todo su trayecto vital, con J. A. Ceán Bermúdez, paisano y condiscípulo de su hermano Gregorio. Esta relación va a ser determinante tanto de la «afición» de Jovellanos a las Bellas Artes como de la conversión de Ceán en una de las primeras figuras de nuestra moderna Historia y Crítica de Arte.

Llegan ambos a Sevilla en 1767 con destinos diferentes, Ceán para aprender el arte de la pintura con Espinal, un maestro local poco relevante como pintor, pero que hoy se nos aparece como uno de los hombres clave en la restauración de la Academia sevillana, y Jovellanos para hacerse cargo de una Alcaldía del Crimen. Aquel traba relación con los elementos más dinámicos del medio artístico, aún inscrito en el marco de producción gremial. Éste se introduce en los círculos de poder locales por razón de su cargo, pero también en virtud de su atractivo personal, aureolado de un cierto dandysmo. Y llegan en el momento de mayor efervescencia regeneracionista en el seno del círculo de ilustrados sevillanos. Esta activa minoría liderada por el Asistente Olavide, estaba compuesta por importantes coleccionistas y «aficionados» como D. Francisco de Bruna, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, o el Conde del Águila⁸. La tertulia se reunía en casa de Jovellanos, la cual, según testimonio de Ceán en sus «Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar de Jove-Llanos y noticias analíticas de sus obras», estaba «abierta a todas horas (...) a los artistas y menestrales que hallaban en ella protección y recursos»⁹. Es en este ambiente donde se verifica una transacción de intereses intelectuales que hace posible la conversión de Ceán en historiador del arte y donde Jovellanos comienza a edificar su «afición», en contacto asimismo con las grandes colecciones artísticas y arqueológicas de sus contertulios. De éstos, Olavide pudo ser quien le descubriera los horizontes ilustrados, forzándole, como asegura Nocedal, a aprender idiomas para poder acceder a las novedades de la cultura europea¹⁰. El conde del Águila franqueándole su selecta y actualizada biblioteca¹¹, y Bruna gestionando políticamente la restauración de la Academia sevillana¹².

Ceán, en la obra citada, atribuye a Jovellanos la inspiración de este proyecto cuando dice que «...Don Gaspar animaba al asistente y a los mismos profesores, para que, reunidos, resucitasen la academia que en otro tiempo estableciera allí el gran Murillo»¹³. Sin embargo en su «Diccionario...» hace recaer en Bruna toda la responsabilidad de la restauración¹⁴. Este término lo utilizó Ceán con plena consciencia del objetivo innovador

6 Dentro de la copiosa bibliografía jovellanista, quizá el estudio de enfoque más panorámico sea el de GÓMEZ DE LA SERNA, G.: «Jovellanos, el español perdido». 2 vols. Madrid, 1975.

7 PELAYO, M.: «Historia de las Ideas Estéticas». Madrid, 1974. ARCE, J.: «Jovellanos y la sensibilidad prerromántica». Bol. de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXVI, 1960, pp. 139-177. HENARES CUÉLLAR, I.: «La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII». Granada, 1977, pp. 181-205. ARCO, R. del: «Jovellanos y las Bellas Artes». R.I.E., IV, (1946) n.º 13, pp. 31 y ss.

8 AGUILAR PIÑAL, F.: «La Sevilla de Olavide». Sevilla, 1966.

9 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: «Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos y noticias analíticas de sus obras». Madrid, 1814, p. 315.

10 NOCEDAL, C.: «Discurso preliminar». T. I de las Obras Completas de Jovellanos. B.A.E. XLVI, p. VIII.

11 AGUILAR PIÑAL, F.: «La biblioteca de Jovellanos (1778)». C.S.I.C. Madrid, 1984, p. 12.

12 ROMERO Y MURUBE, J.: «Francisco de Bruna y Ahumada». Sevilla, 1965, pp. 43-50.

13 CEÁN, J. A.: op. cit., p. 315.

14 CEÁN, J. A.: «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Madrid, 1800, prólogo, p. XXI.

que se proponían tales instituciones. No obstante contaban con un elemento que justificaba esta presentación restauracionista: las actas de la Academia de Murillo, que de manos de Bruna pasaron a la nueva¹⁵. Este tesoro documental funcionó en algún sentido como talismán protector de la Academia cuya «resurrección» se auspiciaba, pero según testimonio del propio Bruna influyó escasamente en sus nuevos objetivos y estructura. Sin embargo entre las nuevas funciones de la institución hay una, la educativa, que al menos en los primeros momentos va a servirse de parte del instrumental de la de Murillo. Me estoy refiriendo a una colección de «academias» —dibujos de taller— recogidos por Espinal, que pasó también a la nueva Academia¹⁶. En cualquier caso ésta, para la que Bruna conseguirá la sanción institucional como filial de la de San Fernando y de la que recibe sus estatutos, se plantea con un sentido opuesto en parte al de la antigua. Así, mientras la de Murillo se instituyó como soporte de la promoción del trabajo artístico por encima del marco gremial pero sin atacar el resto de las condiciones de producción, la restaurada por Bruna y Jovellanos apunta a la modificación de éstas para adaptarlas a las nuevas coordenadas del mercado artístico. Y son estas coordenadas un término decisivo en la crisis de valores estéticos que se opera en el cambio de Edad y que comportan una redefinición del hecho artístico.

En este ambiente en el que Jovellanos interviene activamente, estimulado por un prurito de emulación, es donde se inicia su actividad coleccionista, que se prolongará de forma irregular durante toda su vida.

Sevilla, «emporio de las artes en el siglo XVII» —en palabras de Ceán—¹⁷ no era ya en el siglo XVIII, sobre todo en su primera mitad, un centro de producción artística excesivamente dinámico. Al descenso del patronazgo artístico de la Iglesia debe añadirse el retraimiento del coleccionismo nobiliario provocado por la moda rococó. Jovellanos dejó constancia de su sensibilidad ante la amenaza que esta moda suponía para la conservación de las grandes producciones del pasado, cuando, en su «Elogio de las Bellas Artes» afirmaba que «...las pinturas, estatuas, vasos y otras preciosidades, que antes adornaban los grandes edificios, iban saliendo de ellos poco a poco, y en su lugar entraban las telas, el oro, los cristales y otros adornos, sustituidos por la moda y el capricho»¹⁸. Este fenómeno va a repercutir notablemente, junto con los inicios del proceso de desamortización eclesiástica en la depreciación de la pintura antigua. Pero esta situación va a permitir a Ceán y a Jovellanos entre otros acceder a un mercado donde la oferta debe suponerse variada y abundante. Así, las primeras compras de las que tenemos noticias las hacen tanto Bruna como Jovellanos en la almoneda de la Casa Profesa de «San Hermenegildo» de la Compañía de Jesús¹⁹. Otro fenómeno conexo y potenciador de esta disponibilidad es la aparición de compradores extranjeros de que también se hace eco Jovellanos en el mismo escrito²⁰, pero que también son responsables del inicio del conocimiento de la pintura española en Europa.

En el caso que nos ocupa hay unanimidad, en los estudios que se le han dedicado sobre que al menos la colección de dibujos, más tarde patrimonio del Instituto Jovellanos de Gijón, fue debida fundamentalmente a la relación de Ceán con los medios artesanales²¹. Así, entre los dibujos inventariados a su muerte por su secretario, aparecen algunos con las marcas de propiedad de titulares de talleres sevillanos activos en el siglo anterior²². La colección de dibujos podría ser, por tanto, la parte más temprana del conjunto, y en la que el papel de Ceán como agente sería explícito. Esta relación se mantiene en la subsiguiente estancia en Madrid, donde, como confiesa Ceán, «adornó (su casa) con buenas y escogidas pinturas que yo le compré»²³.

Del resto de su actividad coleccionista, excepción hecha de algunos encargos directos que más tarde analizaremos, tenemos referencias fragmentarias e insuficientes. Sólo a través de sus «Diarios» y de su

15 BRUNA y AUMADA, F. de: «Oración que en la Junta General de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de los premios pronunció Don... 2.ª Ed. 1790, p. 10.

16 CEÁN, J. A.: op. cit., T. II, pp. 32-33.

17 CEÁN, J. A.: «Memorias...», p. 315.

18 JOVELLANOS, G. de: «Elogio de las Bellas Artes». Obras de Jovellanos, T.I, B.A.E., T. XLVI, Madrid, 1963, p. 358.

19 ROMERO y MURUBE, J.: op. cit., p. 49.

20 JOVELLANOS, G. de: «Elogio de las Bellas Artes». Op. cit., I, p. 358. De la preocupación por la saca de obras de arte había hablado ya PONZ en el prólogo de su «Viage...» pp. XVII-XVIII.

21 MORENO VILLA, J.: «Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo». Madrid, 1926. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Catálogo de la colección de dibujos de la colección del Instituto Jovellanos de Gijón». Madrid, 1969, p. VI.

22 Aparecen abundantes marcas de la colección de Solís ya citada por Palomino. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit.

23 CEÁN, J. A.: «Memorias...», p. 36.

epistolario podemos entrever alguna relación directa con el mercado, por ejemplo en su intervención en la almoneda del abate Pico en Madrid²⁴, o sus adquisiciones al librero Alegría de Salamanca²⁵. Otra vía de acceso a la propiedad de obras de arte fue el regalo como nos consta en el caso de la que él consideraba la joya de su colección y por la que rechazó insistentes solicitudes de compra: «el boceto grande del cuadro de la Familia de Velázquez» (Las Meninas)²⁶. Este cuadro, peritado por López Rey como copia antigua, pero posterior a 1659, se encuentra hoy en una colección americana y, como veremos, sirvió a Jovellanos como objeto de una de sus más enjundiosas reflexiones sobre el arte²⁷.

Si bien no es posible por el momento hacer una descripción exhaustiva de esta colección sí se puede, sin embargo intentar su caracterización tipológica y el análisis de sus formas básicas.

La primera relación, francamente vaga, es la contenida en el sumario inventario antes referido, redactado a su muerte donde se mencionan «204 pinturas, mapas y dibujos, 10 cuadernos que contienen 257 dibujos y 3 libros cuadernos de varias obras de pintura y dibujos»²⁸. En 1878 Felipe Benicio Navarro en su publicación sobre el Museo de Gijón cataloga «715 obras entre dibujos, croquis y aguadas además de algunos grabados»²⁹. Ya en nuestro siglo, poco antes de su destrucción en la represión de la revolución de 1934, Moreno Villa logró catalogar y fotografiar 765 dibujos. Sobre esta documentación Pérez Sánchez ha publicado el catálogo definitivo donde apunta la sospecha de que la destrucción de esta colección no hubiese sido total.

Del resto, pinturas, grabados, libros, joyas, etc... tenemos la limitada información que nos proporcionan sus memorias testamentarias, sus «Diarios» y pocas fuentes ajenas³⁰.

En lo referente a pintura, tenemos constancia, junto a la copia de las Meninas, de su retrato pintado por Goya en 1798, hoy en el Prado³¹. De este pintor con quien le unía una estrecha amistad, poseía también una «Concepción»³². Del mismo asunto tenía otros dos cuadros, uno de Zurbarán, exhibido recientemente en una muestra monográfica del pintor en el Prado, que Jovellanos legó a su albacea Arias Saavedra³³. También de tema mariano aunque en otras advocaciones, nos quedan noticias de un «borroncito» de la «Virgen del Carmen» de Fr. Manuel Bayeu³⁴, una «Virgen» de Francisco Thomás, oficial mallorquín de Fr. Manuel Bayeu³⁵, otra de Morales, una «Virgen con el Niño» de Murillo³⁶ y una «Refugium peccatorum» de Mengs, réplica de la que pintó para los Cinco Gremios Mayores de Madrid³⁷. No acaba aquí la nómina de pintura devota, pues aparecen en las fuentes citadas, una copia de la «Cena del Salvador» (Última Cena) de Leonardo³⁸, una

24 JOVELLANOS, G. de: «Obras...», T. III, B.A.E. T. LXXXV, p. 237.

25 Ibídem, p. 212.

26 Ibídem, p. 237.

27 LÓPEZ REY, J.: «Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre». Londres, 1963, p. 205.

28 PÉREZ SÁNCHEZ: op. cit. p. XVIII.

29 BENICIO NAVARRO, F.: «Estudios artísticos y literarios. El Museo de Gijón. Noticia breve de la hermosa colección de dibujos del Instituto Jovellanos por...» Barcelona, 1878, p. 17. Véase también, MENÉNDEZ ACEBAL, J.: «Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto Jovellanos de Gijón por...». Gijón, 1886.

30 CEÁN, J. A.: «Diccionario...» Cita la colección Jovellanos entre las más importantes de Madrid y recoge entre su contenido el boceto de las Meninas «con otros lienzos de Murillo, Cano, Zurbarán, Cerezo y Carreño». Prólogo, p. XXIV.

31 Éste lo legó a su amigo y albacea D. Juan Arias Saavedra. Se refiere a él en varias ocasiones como «retrato original de cuerpo entero que hizo de mí D. Francisco de Goya en 1798». JOVELLANOS: «Obras...» V, B.A.E., T. LXXXVII, p. 263.

32 La mención a esta obra en carta a Bayeu sugiriéndole que prefiriera un «rasguño del cuadro de la fundación (...) o bien alguna vista de ese monasterio» que la «Concepción» que le ofrece de su mano. JOVELLANOS: «Obras...» II, B.A.E., T. I, p. 159.

33 Catálogo de la Exposición de Zurbarán. Madrid, 1988.

34 JOVELLANOS: «Obras...» V, B.A.E. T. LXXXVII, p. 271. Éste lo lega a su sobrino Francisco.

35 Legado a Pedro Valdés Llanos en la segunda memoria testamentaria. Ibídem.

36 Éstas dos son relacionadas en la intención testamentaria escrita en Bellver. A. ARIAS, «ruégole que reciba una bellísima pintura de la Virgen María del célebre Murillo, que tengo en mi cuarto de la torre, y otra del mismo asunto, pero de diferente misterio, de mano del divino Morales, ambas originales». Ibídem III, p. 237.

37 En carta a Posada, agradeciéndole el envío de una estampa del Cristo de Candás, en P. D. dice: «La estampa está colocada al frente de mi cama, debajo de la Virgen (Refugium Peccatorum) de Mengs...». Ibídem, II, pp. 221-2.

38 En la segunda memoria testamentaria lega a Arias, «La Cena del Salvador, copiado de una estampa de Morghen sobre el original de Vinci...». Lo más probable es que la copia la hiciera Bayeu o su discípulo Thomás. Ibídem, V, p. 271.

«Resurrección» de *Fr. Manuel Bayeu*³⁹, un «San Bruno» sin mención de autor pero probablemente el mismo que los anteriores⁴⁰ y un «Ecce Homo» de *Francisco Fruter*⁴¹.

A pesar del predominio del tema religioso en lo que conocemos de su colección, parece descartable el móvil piadoso. Es perceptible, sin embargo un interés por la pintura del Renacimiento como lo prueban la copia de *Leonardo* y otra que encarga a *Thomás* del cuadro de *Fernando Gallegos* sobre «La fundación de la Cartuja de Jesús Nazareno»⁴².

El capítulo de retratos, encabezado, como hemos visto, por el que le hizo *Goya*, se complementa con la serie que encarga de sus protectores: el del Rey de y el de Antonio Valdés de los que no menciona el autor⁴³. A *Carnicero* le encarga los del «Príncipe de la Paz» y «Príncipe de Asturias»⁴⁴. Otros dos retratos que poseyó, el que suponía autorretrato de *Carreño* y el «retrato de un Cardenal» de *Alonso Cano*⁴⁵, subrayan su aprecio del naturalismo español, y desde luego, no comparten con los anteriores la finalidad política para la que fueron encargados. Finalmente, el cuadro que, independientemente de su valor artístico, revela la faceta más creativa y moderna de su «afición», es el que encarga a *Bayeu* sobre el tema «un solitario desengañado del mundo». Tanto el asunto como las circunstancias que rodearon el encargo lo caracterizan como producto de una sensibilidad plenamente romántica⁴⁶.

El interés de Jovellanos por el grabado es también un indicio de su curiosidad universal tanto como de atención a los procesos de progreso técnico de su época. No en vano vivió la «Edad de Oro» del grabado español, participando en la propaganda de este medio de difusión artística y de descripción de la Naturaleza. En el primer sentido aconseja a Ceán que mande grabar en su «Diccionario» los retratos de los artistas biografiados⁴⁷, y, más tarde interviene urgiendo la publicación de las «Antigüedades árabes de España» desde su puesto en la Academia de San Fernando que patrocinó la empresa⁴⁸. Por otro lado, experimenta su capacidad instrumental cuando encarga a *M. Bayeu* la «Última Cena» a partir de una estampa de *Morghen*. De este mismo grabador poseía también «La Virgen de la silla» de *Rafael*⁴⁹. El resto de los grabados de los que tenemos noticia son de artistas académicos contemporáneos suyos. El «retrato de la Marquesa del Llano» de *Mengs* grabado por *Carmona*⁵⁰, el «retrato del Príncipe de Asturias» grabado por *Selma* sobre un dibujo de *Carnicero*⁵¹ y el «retrato del Cardenal Despuig» grabado por *Muntaner*⁵².

39 Consta el recibo del boceto pintado en carta a Bayeu para el que escribe una «Idea para una nueva composición», que más adelante analizamos, *ibidem*, II, p. 156.

40 El «San Bruno» podría ser también de Bayeu, habida cuenta de que se trata del patrón de su Orden. La «Resurrección» aparece mencionada junto a otros dos «borroncitos», uno de la «fracción del pan» y otro de la «Virgen del Carmen» reseñado más arriba (Véase supra 33).

41 Citado por CEÁN en su «Diccionario...», T. II, pp. 143-144.

42 Aparece en el mismo pasaje de las memorias testamentarias que los de las notas 33 y 40. Sobre el proceso de encargo, escribe en su Diario: «Esta pintura es del criado y aprendiz de Fr. Manuel Bayeu, flojo en colorido y en dibujo, pero muy estimable (...) porque a pesar de sus defectos, da bastante idea del original que es muy apreciable por muy raro». A continuación justifica la atribución a Fernando Gallegos con pruebas documentales extraídas de la propia Cartuja. «Obras...» IV, p. 79.

43 Estos retratos los encarga para su Instituto de Gijón. En carta al Ministro de Marina de 23 de noviembre de 1793. «Obras...» III, p. 126. El del Rey es mencionado junto al anterior cuando los recibe en Gijón el 5 de mayo de 1794. *Ibidem*, p. 170.

44 El del Príncipe de Asturias lo encarga primeramente a Goya en colaboración con D. Pedro de Silva. «Obras...» III, p. 324. Lo hará finalmente Carnicero y el del Príncipe de la Paz lo grabará Selma. *Ibidem*, pp. 232 y 320-321. Para este último véase GAYA NUÑO, J. A.: «Cuadro pintado por Carnicero que representa «El Príncipe de la Paz»». B.A.S.F., 1913.

45 Mencionado por CEÁN, precisando que «de el hay estampa grabada por alguno de los discípulos de D. Juan Palomino». «Diccionario...» T. I, p. 266. En la primera memoria testamentaria se lo lega junto con el siguiente al propio Ceán. «Obras...», V, p. 265. PÉREZ SÁNCHEZ, en su monografía sobre Carreño menciona un «retrato de caballero calatravo. Probablemente Claudio Coello», en la colección Valdés de Bilbao (p. 219) que podría ser el que tratamos.

46 En la segunda memoria testamentaria lo lega a Ceán: «Un solitario desengañado del mundo que pintó de mi orden Fr. Manuel Bayeu». Véase notas 33, 40 y 43.

47 En carta a Posada. «Obras...» II, p. 200.

48 «Informe que dio siendo individuo de la Academia de San Fernando, sobre arreglar la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba, grabados por orden superior» (1786). «Obras...» I, pp. 364-368.

49 Lo lega a J. Arias en la segunda memoria testamentaria. Véase supra 33.

50 Legado a su mayordomo Domingo García de la Fuente junto con «seis paisitos dorados sobre azul». *Ibidem*.

51 Parte del patrimonio iconográfico del Instituto. En el Diario 5.º escribe: «Santa Cruz avisa que tiene encargado a su hermano, la lámina de S. A., que se hará por el dibujo de Carnicero, y la abrirá Selma. «Obras...» III, p. 232.

52 En Diario 12.º se cita junto con un dibujo de la Catedral (de Palma) y otro del castillo (de Bellver). «Obras...» IV, p. 72.

Son los dibujos, como se ha dicho, la parte más importante cuantitativamente y donde hay más campo para rastrear sus opciones estéticas. El problema de las atribuciones consignadas por Ceán a lápiz sobre los propios dibujos fue ya resuelto por Pérez Sánchez en su Catálogo y sorprende el tino de aquel que si bien no acertó en algunos autores concretos, en su mayor parte los localizó correctamente en el espacio y el tiempo. En su composición se ilustran los mejores momentos de la escuela sevillana, pero su principal valor se halla en el lote de maestros italianos (238) con algunas piezas tan tempranas como son un dibujo de *Benozzo Gozzoli* o las copias antiguas de *Durero*. Lo más sorprendente es, sin embargo, la aparición de varias obras de *Cooper*, un paisajista inglés prerromántico, que es posible le consiguiera su amigo el cónsul inglés Hardings. Pero se trata, básicamente, de una colección con una gran capacidad panorámica, que bien hubiera podido ilustrar una historia del dibujo europeo de la Edad Moderna. Finalmente, cabría insistir en su valor instrumental en un doble sentido: el potencial didáctico de esta colección va a funcionar en su nivel técnico, como «academias» para el Instituto de Gijón⁵³ y como objeto de investigación histórica. De este tipo de instrumentalización documental son buen ejemplo las obras de Ceán y parte de la obra de Jovellanos que pasamos a comentar.

Los dos temas básicos del pensamiento estético de Jovellanos que han merecido un tratamiento singular por parte de los historiadores son el de la congruencia con sus posiciones políticas y el de su evolución. Aquí no es posible un análisis exhaustivo por razones metodológicas y de espacio, pero sí apuntar las líneas de investigación que podrán desarrollarse en el futuro. Se trataría, en esencia, de buscar en su pensamiento el reflejo de los cambios producidos en las condiciones materiales del trabajo artístico y de su mercado, elementos estructurales sin los que no es posible una caracterización mínimamente fiable del *gusto* de una sociedad en una época dada, de las coordenadas de una *cultura artística*. Para comprobar el carácter ejemplar de su discurso estético lo más seguro es examinar el conjunto de sus escritos en orden cronológico. La sola consideración de la forma literaria elegida en cada caso adelanta algo sobre la adscripción ideológica de su contenido. Así, sus primeras obras sobre el tema, «Elogio de las Bellas Artes» y «Elogio de D. Ventura Rodríguez», aparecen bajo la forma de oraciones apologeticas cuyo tono general encomiástico se ve profundamente matizado por un aparato crítico donde aparecen los grandes nombres del Neoclasicismo doctrinario⁵⁴. Pero va a ser su pasión de historiador y documentalista la que le abra un horizonte más amplio de opciones estéticas. Durante su autoexilio en Asturias y recorriendo amplias zonas del Norte peninsular en razón de ciertas comisiones oficiales, Jovellanos realiza un conjunto de indagaciones archivísticas que nutrirán generosamente dos de las grandes realizaciones de la historia del arte de su época: el «Viage» de Ponz y el «Diccionario» de Ceán. Para el primero, y atendiendo un encargo del autor, escribe las «Noticias sobre el escultor Luis de Vega»⁵⁵. Su colaboración con Ceán será más profunda e intensa, así interviene en la planificación metodológica y estructural de la propia obra. Le sugiere, efectivamente, la idea de diccionario, el modelo de artículo («que reduzcas cada cédula al mínimo posible»), el contenido de éstos («se ponga más cuidado en calificar el estilo») y los elementos a analizar para ello («ya sea el estilo o dibujo, el colorido, la composición, la invención, expresión, etc...»)⁵⁶. Otras aportaciones documentales no tendrán repercusión inmediata, pero su valor se ha visto acrecentado por el paso del tiempo pudiendo afirmarse que anticipan los horizontes de la historiografía decimonónica. No cabe interpretar de otro modo su descubrimiento del manuscrito de Juan de Herrera «Sobre la Figura Cúbica», o su intuición de la «arquitectura asturiana». Es a partir de su valoración del objeto artístico como documento histórico de donde empieza a descubrir sus cualidades estéticas. Esto es comprobable en el caso de sus estudios sobre el origen de la arquitectura gótica o en sus «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La Familia». En este escrito presenta Jovellanos un curioso ejemplo de instrumentalización siguiendo de cerca a Milizia. Desafortunadamente toda su argumentación se ha visto privada de base al revelarse la inexactitud de su apreciación sobre el carácter del objeto que la sugiere: el boceto es en realidad como se ha dicho, una copia. No obstante, los niveles metodológico y conceptual no se ven invalidados por ello. Constituye una defensa cerrada del naturalismo barroco español, que ya había intentado a propósito de Murillo en su «Elogio de las Bellas Artes» forzando la taxonomía Mengsiana. En estas «Reflexiones...» seguirá utilizando el mismo aparato conceptual, pero sub-

53 En carta a Posada de 27 de marzo de 1800. «Obras...», II, p. 201.

54 «Obras...» I, pp. 350-363 y 369-388.

55 Es la Carta X a Ponz. «Obras...» II, p. 308.

56 En carta a Ceán, «Obras...» II, p. 364.

virtiendo su jerarquía en relación con horizontes más pragmáticos. Para él Velázquez «no pertenece al genio filosófico o ideal de la pintura, sino al natural imitativo», pero en éste, alcanza el «don de expresión que pertenece a la parte sublime y filosófica del arte». Y lo justifica a través de su valoración del objeto artístico como bien social: «pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite; que aún aquella admiración es para pocos, pero este deleite para muchos o para todos». Pero el elemento más sugestivo de su discurso, que explicaría su interés por el dibujo, es la reactualización de un tópico de origen pliniano, la atención a las fases preparatorias del trabajo artístico como instrumento privilegiado para el estudio de la «manera» de un artista. En el pasaje que reproduzco a continuación se refleja de forma sintética esta idea: «Pero el conocimiento de la naturaleza y del arte consagrado a imitarla, el genio para imitar y componer, el vigor para concebir y ejecutar; en una palabra, la flor del talento de Velázquez, ¿no brillarán más originalmente en el boceto que en el cuadro que es copia suya?»⁵⁷.

Para terminar de perfilar el cuadro de sus intervenciones materiales en el campo de la creación artística, conviene ocuparse de las formas concretas en que practicó el mecenazgo. Quizá este término resulte excesivo, dada la limitación de sus recursos, pero es en los encargos donde afloran con robustez y claridad sus criterios más personales y desprejuiciados.

De su relación con *Carnicero*, a quien encarga una pareja de retratos oficiales, no se puede decir que fuera una relación de mecenazgo sino más bien la aceptación de una opción institucional legitimada por su cargo de pintor de Cámara.

Con *Goya* la relación parece que fue más compleja. A través de testimonios indirectos se puede colegir la existencia de una profunda amistad y admiración mutua. Compartían desde luego el mismo talante independiente y anticonvencional al menos en lo referente a sus opciones estéticas. Fueron las dos primeras figuras públicas que desterraron el uso de la peluca. Formaron parte ambos del círculo progresista de que se rodeó la duquesa de Alba, y es probable que en él se conocieran. Lafuente ha sugerido la mediación de Jovellanos en el encargo, durante su ministerio de los frescos de San Antonio a Goya⁵⁸. Pero hay un testimonio más explícito sobre el contenido de esta relación y nos lo proporciona de nuevo Ceán cuando define la figura del «aficionado» como un mentor de los artistas que «debe ser respetado de los profesores como lo fueron el Aretino de Rafael, de Julio Romano y del Ticinai, Azara de Mengs, Jove-Llanos de Goya y de Sepúlveda»⁵⁹.

Pero la relación, al parecer más fructífera o cuando menos la mejor documentada de cuantas pudo tener Jovellanos con una artista fue la que mantuvo en los últimos años de su prisión en Bellver con *Fr. Manuel Bayeu*. Este cartujo, el menos dotado de los hermanos Bayeu, entró en relación con Jovellanos en la Cartuja de Valldemosa donde había sido llamado para realizar los frescos de la Iglesia. Pronto se produce un movimiento recíproco de simpatía, reforzado por el vínculo familiar del fraile con Goya, que se traducirá finalmente en un curioso modelo de relación «aficionado/profesor». A través de sus anotaciones diarias y en las cartas que se cruzan puede atisbarse una dialéctica pigmaliónica. La facultad censora, su «deformación profesional», la ejerce Jovellanos con desenvoltura cuando le recrimina su falta de reflexión en la composición, sin embargo de la admiración que le suscita su «facilidad» en la ejecución, y así comenta: «Si corriendo hace esto, ¿qué no haría con un poco de meditación y calma?»⁶⁰. En otras ocasiones sitúa a un nivel más técnico sus correcciones, como cuando le reprende el abuso de luces entonadas en ocre que compara con el uso indiscriminado del azafrán en las pitanzas frailunas. Pero la faceta más explícitamente pigmaliónica de esta relación queda de manifiesto en la usurpación por parte de Jovellanos, del primer nivel de la propedéutica clásica de la creación artística: la invención. En un par de ocasiones Jovellanos «dicta» sendos cuadros a Bayeu. Del primer caso tenemos noticias incompletas, entre otras su actual paradero, pero fuertemente sugestivas. Se trata del encargo ya mencionado, del cuadro «un solitario desengañado del mundo». En la elección del tema subyace obviamen-

57 «Obras...» V, pp. 153-159.

58 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: Op. cit., Introducción de E. LAFUENTE FERRARI, p. XIII.

59 CEÁN, J. A.: «Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D.—, (...) Madrid, en la Imp. Real. Año de 1827». En nota XCVI, p. 172. P. González Sepúlveda, Grabador General fue también un importante coleccionista, particularmente de dibujos. Véase DURÁN, R.: «Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda. Madrid, 1980, pp. 7-12.

60 En la segunda carta a Fr. Manuel Bayeu. «Obras...», II, p. 156. Sobre la relación Bayeu/Jovellanos, véase PARDO CANALIS, E.: «Fray Manuel Bayeu y Jovellanos», R.I.E. 1966, pp. 315-327.

te una intención autobiográfica de marcados acentos melodramáticos. Este carácter aparece más explícito en la «Idea de una nueva composición» que sobre el boceto de la «Ascensión del Salvador» le remite: «porque la admiración, la sorpresa, la curiosidad, la tristeza, el desconsuelo, y aún el gozo graduado hasta el éxtasis, concurrirán a hacer un cuadro lleno de expresión y de alma, y como se suele decir, un *cuadro parlante*». Parece como si Jovellanos tratara de sacar un *Greuze* del pobre Bayeu. Pero no se conforma con esas directrices temáticas, sino que descende a *dictarle* los medios expresivos para lograr ese efecto *parlante* y su fundamento científico. Así, en la «Idea...» podemos encontrar desde una clara asunción del «decorum» clásico, una premisa de coherencia con el origen textual de la figuración —en este caso las Sagradas Escrituras—, hasta una reflexión, que presenta curiosos paralelos goethianos, sobre la naturaleza de la luz. El cuadro que imagina es plenamente romántico: «...representaría la figura del Salvador cuando la nube le había ya separado de la vista de sus discípulos, (...) y haría que al espectador del cuadro le alumbrase como una luz brillante, pero con forma humana, al través de la nube, (...) y penetrada por los gloriosos rayos que partieren de la misma figura». Pero lo realmente significativo, lo que le aproxima a la trayectoria estética de Goethe, es el modo en que la profundización en el paradigma científico, tanto para la creación como para el análisis crítico de la obra de arte, le conduce finalmente a una posición que no podemos calificar sino como romántica⁶¹.

Hemos visto cómo la relación Jovellanos/Bayeu trasciende el significado clásico de mecenazgo para constituir una dialéctica de la que posiblemente salieran ambos transformados. Porque, si sus vidas se prolongaron pocos años a partir de aquel momento y sabemos poco de las transformaciones posteriores en la pintura de Bayeu, sí tenemos constancia de los ejercicios pictóricos de Jovellanos. Durante los últimos meses de su reclusión en Bellver ocupaba parte de sus ocios en probar fortuna con los pinceles, y deja constancia en su «Diario» de la ejecución de varios paisajes de los alrededores, entre ellos una vista del castillo de Bellver. De camino a Madrid, en una estancia en Jadraque donde coincide con Goya, vuelve a pintar unos frescos que pueden verse actualmente⁶².

Al pasar revista a los materiales precedentes, y comprobar la modernidad de sus criterios coleccionistas, la independencia de sus juicios estéticos, el método riguroso con que construye sus aportaciones a la Historia del Arte, podemos caer en la tentación de hacer de Jovellanos el primer crítico de arte contemporáneo en España. Es claro que podemos encontrar más de un rasgo moderno en el conjunto de actividades que acabamos de describir: la consideración del objeto artístico como vehículo de información social que trasciende sus pretensiones expresivas originales; que puede ser integrado en el nuevo modo de producción como instrumento de progreso; que es documento, útil de la historia; que constituye un aditamento imprescindible en el atuendo del nuevo prototipo de emulación social, del «dandy». Pero tampoco podemos olvidar que el punto de partida de esa revolucionaria actitud final se sitúa dentro del complejo de fenómenos culturales que denominamos «Ilustración». Lo que nos interesa, en cualquier caso, es señalar que las intervenciones de Jovellanos, y la actitud que las genera, participan del proceso de profundización en la división del trabajo que caracteriza nuestra época y que va a incidir profundamente en la vida del arte y en su propia definición. Ilustrar exhaustivamente estas afirmaciones requeriría un trabajo más sistemático sobre esta figura, pero, sobre todo, una ampliación considerable del horizonte de investigación. Es a partir de la constatación de la pertenencia del interés estético al universo de las ciencias como participaron aquellos intelectuales en el proceso de objetivación y uniformización del trabajo artístico. Ceán nos proporciona un testimonio explícito de esta creencia: «No es de extrañar que un sujeto tan instruido en las ciencias como don Gaspar de Jove Llanos, lo estuviese también en las bellas artes, supuesta la relación y amistad que hay entre unas y otras»⁶³. Su constante preocupación por la difusión del saber, sobre todo del saber técnico y su relación con el progreso material y moral de los pueblos, le llevará a la fundación de un Instituto de Náutica y Mineralogía en Gijón. En el programa de estudios del que es autor, aparece el dibujo como disciplina básica, y en la orientación de su enseñanza se pueden advertir

61 *Ibidem.*, pp. 156-158. Sobre esta nueva capacidad del «aficionado», la de dictar, Ceán recoge un texto de Milizia, en una nota a su traducción del «Arte de ver...» bastante clara al respecto: «El sabio erudito y de buen gusto puede hacer grandes servicios a los artistas, presentándoles asuntos, sacados de los acontecimientos más señalados que haya leído en sus libros: puede, como hombre de genio feliz, inventar en su fantasía, y hacer descripciones claras y perceptibles, y preparar de tal modo la materia, que el artista no tenga más que seguirla o ponerla por obra». *Op. cit.*, p. 68.

62 Pinta en sus apartamentos de Bellver algunos paisajes asesorado por Bayeu. «Obras...», IV, pp. 97-117. DOMÍNGUEZ UCETA, A. L.: «En Jadraque con Jovellanos». *El País*, 13 de dic. de 1987.

63 CEÁN, J. A.: «Memorias...», p. 315.

criterios más técnicos y pragmáticos que en la de las Academias, con la introducción de instrumental procedente de las ciencias experimentales. Cabe destacar en este sentido la dotación de una cámara obscura que encarga a Argüelles y su atención a los problemas técnicos del grabado topográfico⁶⁴.

En los niveles de comportamiento económico del fenómeno artístico es donde más tempranamente se percibe el advenimiento del nuevo orden burgués, al propiciar unas nuevas condiciones de mercado. Las transformaciones tipológicas de la demanda pueden relacionarse con un proceso de horizontalización y diversificación del gusto. La polifacética actividad de Jovellanos en este terreno persigue una posición arbitral, algo reservado antaño a los grandes comitentes (Iglesia, Monarquía, Nobleza). Esta posición arbitral que hoy ocupa el crítico de arte la alcanzó Jovellanos recorriendo todos los escaños del proceso de producción artística, investigando, comprando, peritando, tasando, pintando, pero sobre todo como fruto de su ingenuidad.

La trascendencia de la actitud de Jovellanos frente al mundo artístico reside en el carácter desacralizador de sus intervenciones que paradójicamente conducen al gusto romántico «tanto más sincero y virginal —según Menéndez Pelayo— por cuanto no era aprendido en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban»⁶⁵.

64 JOVELLANOS: «Obras...», III, p. 324.

65 PELAYO, M.: Op. cit., p. 1.549.

EL PATRONATO DEL CONDE DE MIRANDA EN LA IGLESIA COLEGIAL DE PEÑARANDA DE DUERO 1728-1732

M.^a José Zaparaín Yáñez

Univ. de Valladolid

El Patronato de los Condes de Miranda sobre la iglesia Colegial de Peñaranda de Duero arranca del 12 de diciembre de 1539, fecha en la que el Obispo de Osma, D. Pedro de Acosta, concedió la oportuna licencia a D.^a María Enríquez de Cárdenas, Condesa de Miranda, para que fundase y construyese una iglesia en su villa de Peñaranda. Ésta poseía por entonces dos iglesias parroquiales, San Miguel y San Martín, que estaban situadas en lugares de difícil acceso y alejadas del núcleo de población lo que limitaba la asistencia de los vecinos, tanto a misa como a los diferentes servicios religiosos, circunstancia que se agravaba especialmente en invierno:

«...en la dicha villa de Peñaranda ay dos iglesias parrochiales del Señor San Miguel y San Martín las quales están situadas e puestas en dos cuestras altas apartadas de la conversación de la gente y vecindad y casas de los vecinos de dicha villa e parrochianos de ella a las quales no se puede ir a misa y a los oficios divinos si no es con mucho trabajo y fatiga de los vecinos de la dicha villa y parrochianos de ella especialmente en tiempo de invierno por las muchas niebes y yelos y aguas y tempestad de vientos y recio tiempo que haze a causa de lo qual muchas personas del dicho pueblo y parrochianos de dichas iglesias especialmente mugeres e viejos y otras personas impedidas dejan de ir...»¹.

Este párrafo es suficientemente expresivo e ilustrativo de las condiciones en las que se encontraban los vecinos de Peñaranda, lo que determinó al obispo a dar su consentimiento y licencia para hacer una nueva iglesia en medio de la población, en el término «do dicen San Gerónimo, lugar cómodo decente e muy conveniente donde pueden ir a oír misa y los otros oficios divinos». La Sra. Condesa de Miranda se comprometía a contribuir con 100.000 maravedís de limosna cada año mientras se estuviese construyendo, durante este período las antiguas iglesias de San Miguel y San Martín no se podían derribar. La fundación, dedicada a Santa Ana, quedó bajo el patronato de los Condes de Miranda y prueba de ello son los numerosos escudos de la familia que adornan la iglesia, tanto en su interior como en su exterior. Las obligaciones de ambas partes se encuentran recogidas en los estatutos².

Desde el momento de la fundación, los Condes de Miranda estuvieron atentos a cubrir las necesidades de la iglesia, encargando importantes obras y llevando a cabo generosos donativos y regalos³. Sin embargo, en

1 ARCH. DIOC. BURGOS. Peñaranda, papeles sin clasificar, leg. 6: Copia de la licencia del Señor Obispo de Osma para que mi Señora Doña María Enríquez de Cárdenas Condesa de Miranda pudiese fundar y hacer un iglesia en su villa de Peñaranda.

2 *Ibidem.*, Peñaranda, documentación varia, leg. 32: Estatutos de la insigne iglesia Colegial de Peñaranda de Duero, año 1660.

3 ARCH. HIST. PROV. BURGOS. Prot. Peñaranda 5272/5, fol. 87. Entrega de las Santísimas Reliquias que su Excelencia el Conde de Miranda tiene en su palacio en la villa de Peñaranda a la iglesia Colegial. ARCH. DIOC. BURGOS. Peñaranda, documentación varia, leg. 32: La Excelentísima Señora Doña Isabel Rosa de Ayala Condesa de Miranda dejó establecido en su testamento que se entregasen a la iglesia de Peñaranda 12.000 ducados.

algunas ocasiones no cumplían sus compromisos con la debida diligencia, momento que era aprovechado por el cabildo para recordarles su condición de patronos de la iglesia Colegial que les obligaba a atender sus necesidades y mejorar y engrandecer su ornato. A finales del siglo XVII el estado de la fundación debía ser preocupante por lo que el cabildo escribió al hijo de los Condes con el fin de que intercediera ante su padre «...para que con su gran zelo y christiandad la ampare dote y adorne tomando los medios más combenientes que fueran de su mayor agrado para que desa suerte esté asistido el culto divino en el hornato deçencia y autoridad que deve a su divina magestad...»⁴.

La situación sufrió un importante cambio en el primer tercio del siglo XVIII. En estos años tanto D. Joaquín López de Zúñiga como su sucesor D. Antonio encargaron memorias para diferentes obras y realizan reformas de gran importancia, constituyendo este momento el de mayor esplendor en la historia del edificio, después de su larga fase de construcción a lo largo del siglo XVI.

Dada la limitación del trabajo no es posible hacer un estudio completo de todo el patronazgo, por eso nos vamos a centrar en un período muy corto de tiempo que va desde 1728 a 1732. Durante estos cinco años su Excelencia el Conde de Miranda D. Antonio López de Zúñiga Avellaneda encargó, de forma personal, un grupo de obras trascendentales.

Prueba de ello es la inscripción de la cartela en la portada de la iglesia:

EL EXCELENTISIMO SEÑOR
ANTONIO LOPEZ DE ZVÑIGA CONDE DE
MIRANDA DVQUE DE PEÑARANDA
CONCLVIO Y PERFECCIONO ESTA
OBRA AÑO DE 1732
COSTO 221.000 R.⁹

Como se puede ver es un alarde de su poder y de la magnificencia que muestra hacia una institución de la que es patrono.

Hay que señalar que no sabemos exactamente si la obra que se cita en la inscripción es sólo la de la portada o, lo que es más probable, se refiera al conjunto de reformas que se llevaron a cabo en este período bajo la directa supervisión de D. Antonio López de Zúñiga y que costeó en su integridad⁵.

Aunque las obras sabemos que comenzaron en 1728, la primera referencia documental que tenemos data del 15 de mayo de 1729, fecha en la que el maestro cantero Juan de la Vega se contrató para sacar la piedra necesaria destinada a la obra exterior de la iglesia que dirigía el religioso Fray Pedro Martínez⁶. Es posible que la «obra exterior» que se menciona en la documentación sea la portada, sin embargo, esta idea no pasa de ser una hipótesis a confirmar mientras no se encuentren datos más esclarecedores.

No poseemos más noticias hasta finales de 1731; en noviembre de este año se contrató a Ángel Elreinaga con el objeto de que realizase las cimbrias y andamios que necesitaba Miguel Austoa para construir cuatro arcos: «...el uno el arco toral y los dos de los costados y el otro el que está sobre la puerta...»; se fabricarían en piedra, salvo el último en el que se emplearía el ladrillo. Al mismo tiempo Pedro de Varaya y Antonio Sugasti contrataban la realización de cinco ventanas con sus correspondientes pilastras, capiteles y basas, siguiendo el modelo de las ya existentes⁷.

Pero sin duda en 1732 se llevan a cabo las obras más significativas de las que se conserva una detallada documentación que permite rastrear paso a paso todo el proceso de contratación. En abril de este año el mayordomo del Conde de Miranda nos informa que «...hallándose dicho Excelentísimo Señor mi amo en la edificación y reedificación de la insigne colexial de la Señora Santa Ana de esta dicha su villa para dar culto...» manda que se pongan cédulas y edictos en Valladolid y otras ciudades para que acudan los maestros a hacer posturas y bajas con las oportunas condiciones. El grupo de obras que quería realizar el Conde de Miranda

4 Ibidem., Peñaranda, documentación varia, leg. 40.

5 Ibidem., Peñaranda, documentación varia, leg. 32.

6 ARCH. HIST. PROV. BURGOS. Prot. Peñaranda 5296/1, fols. 62 y ss.

7 Ibidem., Prot. Peñaranda 5296/2, fols. 74 y ss.

podemos dividirlo en tres apartados que estudiaremos por separado para facilitar la comprensión y mejor seguimiento del proceso.

INTERVENCIÓN DE MATÍAS MACHUCA

Una vez que se fijaron las cédulas correspondientes se procedió a la contratación de las obras de las bóvedas y el blanqueo general de la iglesia. El primer paso se dio el 20 de abril, fecha en la que el maestro de albañilería Juan de Aragonese, vecino del lugar de Bocigas, jurisdicción de la villa de Olmedo, otorgó y firmó el pliego de condiciones, efectuando postura en 34.000 reales. Al remate, que se celebró esa misma tarde, acudieron siete maestros de diferentes lugares. El procedimiento que se siguió fue el habitual: «...se enzündió una luz de zera amarilla para que durante su luz que es de un jeme se admitan las posturas que sobre la echa icieren dichos maestros y se remate en el mejor postor...». Mientras la vela estuvo encendida las bajas se fueron sucediendo, cuando la luz expiró la obra quedó rematada en Matías Machuca por 24.500 reales, remate que fue aceptado. Al día siguiente Machuca procedió a otorgar escritura de obligación en la que aceptaba las condiciones y se comprometía a terminar la obra en los plazos establecidos. Sin embargo, el día 22 se presentaron Juan de Aragonese, Blas del Río y Pedro Fernández que «...quartieron la dicha obra...» es decir, hicieron una nueva postura, bajando la cuarta parte. La baja fue admitida y se puso en conocimiento de Matías Machuca como contratante. Enterado del «quarteo» se obligó nuevamente a hacer la obra con las mismas calidades y condiciones por 18.375 reales que era la cantidad resultante una vez descontada la baja, otorgando escritura de fianza. En correspondencia, el Conde de Miranda se comprometió a pagar a Matías Machuca la citada cantidad⁸.

Para finalizar señalaremos que las condiciones de la obra dejaban muy claro que las bóvedas serían tabicadas y dobladas, revestidas de yeso simulando piedra y debían de imitar la crucería según estaban construidas las restantes bóvedas de la iglesia. Esto determinó y condicionó la personalidad del maestro que realizaba la obra, perdiéndose la oportunidad de que Matías Machuca nos dejara una prueba de su reconocido ingenio y habilidad⁹. El apego a las estructuras existentes se vio también en la obra de las ventanas. Esta postura puede ser debida a que se intentaba mantener la unidad estructural del edificio, permaneciendo el conjunto en su pureza primitiva.

Machuca, antes de dar por terminada su intervención en Peñaranda, se contrata con el Conde de Miranda para enlosar toda la iglesia de piedra labrada, desde la capilla mayor hasta las puertas principales, realizando las correspondientes sepulturas¹⁰.

La última noticia que nos consta de Matías Machuca data del 1 de diciembre de 1732, fecha en la que otorga carta de pago en favor del Conde por 18.375 reales, importe de la obra de las bóvedas y enlucido de la iglesia; escritura con la que se completa el ciclo de contratación¹¹.

LA OBRA DE LOS ENSAMBLADORES

Esta intervención consistía en realizar las puertas principales de pino y nogal con diferentes labores de molduras y almohadillado, el cancel que debía ser igual al que tenía el convento de carmelitas de Peñaranda y dos pequeños retablos para las capillas de la pila bautismal según la traza que presentara el Conde de Miranda; así mismo tenían que volver a asentar la reja y la sillería del coro que fue necesario desmontar para llevar a cabo la construcción de las bóvedas. Tras dar los edictos en Valladolid y diferentes lugares, el vallisoletano Antonio Vélez firmó los dos pliegos de condiciones haciendo postura en 13.000 reales.

Se pregonaron las posturas y condiciones, acudiendo al remate Pedro Sierra, también vecino de Valladolid, quien la remató en 8.500 reales. Ese mismo día otorgó la habitual escritura de obligación presentándose con un

8 Ibídem, Prot. Peñaranda 5296/3, s/f.

9 Ídem, Condición, 3.

10 Ídem, 20 de noviembre de 1732.

11 Ibídem, Prot. Coruña del Conde 5092/7, fol. 432.

grupo de compañeros entre los que figuraba Antonio Vélez; Pedro Sierra se quedó con la obra de los retablos por un precio de 1.400 reales mientras que los otros maestros se encargaban de la realización del resto. La intervención de estos profesionales se dio por concluida el 8 de diciembre de 1732, fecha en la que otorgaron carta de pago por 8.500 reales¹².

ENCARGO DE LAS VIDRIERAS

Aunque puede ser menos relevante que las obras anteriores, presentó ciertos problemas en su proceso de contratación. Consistía en ejecutar las vidrieras de las cinco ventanas que se habían hecho nuevas y componer las restantes, asentándolas después de que se acabaran las obras de las bóvedas y enlucido que realizaba Matías Machuca. Una vez fijados los edictos en Valladolid y Segovia acudió el maestro asentador de vidrieras Manuel Fernández, vecino de Valladolid quien efectuó postura en 7.000 reales, firmando el pliego de condiciones.

Se sacó a pregón, rematándose en Frutos Adanero, vecino de Segovia en la cantidad de 3.600 reales.

No obstante unos días después se presentó nuevamente Manuel Fernández que dio un poder a su convecino Juan Antonio Arias Varela para que en su nombre pudiera bajar el remate la cuarta parte y otorgase escritura de obligación. Adanero fue informado a través de una requisitoria, al no concurrir en el plazo fijado se dio por supuesto que renunciaba a la obra dando lugar a que unos días después Fernández protocolizara la escritura de obligación¹³.

En noviembre de ese mismo año la obra no estaba concluida ni se podía terminar puesto que Manuel Fernández se había ausentado de la villa; de ahí la imposibilidad de nombrar un maestro para que la reconociese y cobrar el trabajo. Para solucionar el conflicto Juan Antonio Arias Varela, que colaboraba con Fernández, dio un poder a Matías Machuca, buscando el apoyo de un profesional de prestigio, para que «pueda concluir y finalizar la referida obra y nombrar maestro para que junto con el que nombre dicho Excelentísimo Señor la reconozca y dándola por bien hecha pueda percibir y perciba la cantidad de maravedís en que está ajustada y de ello otorgue carta de o cartas de pago»¹⁴.

No tenemos más referencias sobre la obra de las vidrieras, por lo tanto desconocemos como se resolvió la situación provocada por la marcha de Fernández.

La última intervención que nos consta dentro del período escogido es la contratación de la reja, que acotaba el atrio de la iglesia, por parte del maestro cerrajero Ventura Sanz, vecino de Peñaranda. Esta obra no subsiste hoy día, tan sólo se conservan las ocho columnas de mármol en las que se debía acoplar la reja con sus correspondientes puertas de acceso¹⁵.

Para finalizar, y a modo de conclusión, se pueden establecer una serie de aspectos diferenciales que nos ayudan a comprender los pasos seguidos en el proceso de contratación.

En primer lugar hay que llamar la atención sobre el papel director que desempeñó D. Antonio López de Zúñiga. En todo momento se pone de manifiesto que costea la obra, dato que se repite hasta la saciedad en la documentación, ello hace que sea el último responsable y quien dictamine las normas a emplear: fija el plazo de conclusión de las obras, las examina o nombra expertos para ello, las escrituras de obligación y de fianza deben ser a su satisfacción e incluso se utilizan ciertos sectores del palacio que posee en la villa como almacén de materiales para la construcción. Por lo tanto el Conde de Miranda, bien de forma personal o bien a través de su mayordomo, llevaba directamente el proceso de las obras.

El tipo de contratación varía según la envergadura de la obra. Para aquellos encargos de menor importancia se elige el sistema directo, que ofrece la ventaja de ser muy rápido ya que el cliente busca un maestro que tenga unas mínimas garantías de cumplir el encargo, procediéndose a protocolizar la escritura de obligación. Sin embargo, para obras de una cierta significación se prefiere utilizar el sistema de subasta. Esta modalidad, aunque exige más tiempo, oferta mayor seguridad al permitir que la obra se contrate con las condiciones más ventajosas; no obstante, no está exenta de inconvenientes como veremos.

12 *Ibidem*, Prot. Peñaranda 5296/3, s/f.

13 *Ídem*, 26 de abril de 1732 y 9 de mayo de 1732.

14 *Ídem*, 22 de noviembre de 1732.

15 *Ídem*, 20 de noviembre de 1732.

Milondel Miranda
Duque de Pañaranda

Conde de Miranda
Duque de Pañaranda

Agustín Estaban
Bueno

Agustín Estaban Bueno
Mayordomo de S.E.

Matías Machuca

Matías Machuca

F. Pedro Martínez

Fray Pedro Martinez

Joan de Aragonese

Joan de Aragonese

Manuel Fernandez

Manuel Fernández

Antonio Belez

Antonio Belez

Pedro de Sierra

Pedro de Sierra

El primer paso a seguir era la fijación de edictos en diferentes lugares, en este sentido hay que llamar la atención sobre la preferencia que muestra D. Antonio por dictar las cédulas especialmente en Valladolid mientras que Burgos no es mencionado en ninguna ocasión. Esta circunstancia es comprensible ya que Valladolid es un foco artístico muy notable que aglutinaba a profesionales de gran prestigio que desarrollaban una gran actividad, a lo que hay que unir los estrechos lazos de vinculación que mantenía con ella el Conde de Miranda; en cambio, durante este período, Burgos es un foco secundario, ensombrecido por la potencia vallisoletana de donde proceden los artistas contratados. La figura de un patrono de un gran poder económico y prestigio social lleva consigo la presencia de profesionales relevantes tal es el caso de Matías Machuca o Fray Pedro Martínez. En Peñaranda, por tanto, la influencia vallisoletana, directa consecuencia del patronato de D. Antonio López de Zúñiga, se superpone al tradicional control artístico que ejercía el Obispado de Osma en toda la Diócesis y en torno al cual giraban los sectores de la comarca arandina que a ella pertenecían.

Una vez fijados los edictos se elaboran las condiciones y los maestros que acudían al remate emitían sus posturas. En ningún caso se efectuaron «prometidos». Esta práctica era muy habitual y consistía en determinar una cantidad junto a la postura, esta cantidad o «prometido» era lo que se estimaba que el maestro había gastado al acudir al remate. Esto no ocurrió porque en las condiciones se prohibía expresamente, ya que el profesional que contrataba la obra debía hacerse cargo de los «prometidos» que se hubieran efectuado, lo que reducía al margen de las ganancias. También se puede observar como en un primer momento se opta por hacer pequeñas bajas y sólo cuando la obra ya ha sido contratada, un maestro o un grupo de ellos, se deciden a hacer una contraoferta muy arriesgada, realizando una mejora que podía llegar a ser la cuarta parte del remate, lo que podemos considerar como un intento desesperado por hacerse cargo de una obra que le iba a beneficiar dada la categoría y relaciones del cliente. Esto obligaba a los pujadores a igualar la oferta para quedarse con la obra o renunciar a ella. Aunque se hiciesen fuera de tiempo, las bajas eran admitidas por el contratante, que veía así una posibilidad de ahorrarse una cantidad considerable, abaratando el coste final. Todo ello podía poner en peligro la calidad de las obras. El profesional, debido a las bajas excesivas que se habían producido, se veía abocado a perder dinero si cumplía todas las condiciones, lo que podía provocar una desatención hacia la obra o, como hemos visto con Manuel Fernández, dejarla abandonada sin haber cumplido el contrato y la escritura de obligación.

Cuando el contrato incluía diversos trabajos, tal es el caso de la obra de los ensambladores, se llegaba a compartir los encargos, proceso, por otro lado, bastante habitual. En muchos casos un maestro se quedaba con una obra de gran envergadura, pero a la hora de realizarla contaba con un equipo que le ayudaba y se repartían la tarea, o buscaba otros compañeros. Para ello se establecían escrituras de compañía o subcontrato, frecuentes cuando un profesional remataba una obra que incluía varias especialidades, reservándose para él lo que le interesaba. Vemos, por tanto, como el maestro que contrataba la obra actuaba, en cierto modo, como empresario.

Una vez que el remate se hacía definitivo y se aceptaba, era necesario que los maestros diesen fianzas, cuya cantidad podía ser muy elevada, superior incluso al total del remate, circunstancia que puede interpretarse como un intento de garantizar que el profesional iba a cumplir las condiciones firmadas y se comprometía a llevar a cabo en la escritura de obligación, formalidad legal imprescindible en la contratación de cualquier obra. No obstante la persona que encargaba imponía una serie de cláusulas con las que pretendía controlar el proceso para evitar cualquier tipo de contratiempo. Entre estos aspectos hay que citar la fijación de una fecha límite para concluir, el pago fraccionario en tres plazos, el primero al comienzo del trabajo, el segundo mediada la obra y el último una vez finalizada y revisada por un maestro que la diese por buena. Además el profesional no podía pedir mejoras, aunque las realizase, mientras que si de su actuación se derivaba algún daño a la iglesia, la reparación correría por su cuenta. A pesar de todas estas limitaciones en algunas ocasiones surgieron problemas y las obras no se concluyeron adecuadamente.

SIGLO XIX

EL INDIANO COMO PROMOTOR Y CLIENTE DE LA ARQUITECTURA. ASTURIAS 1870-1930

Covadonga Álvarez Quintana

La reciente presentación de una tesis doctoral sobre la arquitectura construida en Asturias por los indianos (emigrantes enriquecidos en América)¹, ha puesto de manifiesto algunas cuestiones estrechamente relacionadas con una de las dos líneas temáticas de este VII CEHA. Se trata de la selección y posterior estudio de un fragmento de la H.^a del Arte desde la perspectiva del cliente o promotor, operación que tras un breve sondeo se ha observado como rara o singular frente a los criterios dominantes de análisis y demarcación temática. La investigación desarrollada entonces, y la reseña que aquí se aborda, no sólo se contempla como la síntesis de los resultados de una labor de contenidos más o menos emparentados con el tema del cliente o promotor, sino como una propuesta más, tan válida como las generalmente manejadas, para enfrentarse a la arquitectura burguesa del siglo XIX y por extensión a la de otras épocas. Como tal, insistiremos pues en su condición de estudio de detalle, inevitable en todos los de su género, elaborado y con validez dentro del marco regional del que ha sido extraído (Asturias), en el modelo de análisis seguido, y en los resultados concretos a los que al final se ha llegado.

Entre 1870 y 1930, con motivo de la reaparición —su primera historia corresponde a los siglos XVI y XVII— de la figura del indiano, ese producto de lujo de la emigración a América, prácticamente todo el Principado conoce una fiebre constructiva únicamente comparable a la que resulta en el Ochocientos de dos fenómenos universales netamente burgueses: la industrialización y el nacimiento de las grandes ciudades. La situación, que parece repetirse en Cantabria y no con la misma intensidad en ninguna de las otras comunidades vinculadas al mismo éxodo (Galicia, Canarias, País Vasco, Cataluña), no sólo forma parte del *boom* constructivo característico del siglo XIX, sino que contribuye también a él y lo explica, aunque sea desde un análisis de detalle, desde el marco de los estudios locales y a través de la figura del *promotor* o *cliente*, aspectos todos ellos que aquí se reivindican.

El indiano o “americano”, como se conoce en Asturias al emigrante que se enriquece en ultramar, no supone más que una de las múltiples y locales variantes a que puede reducirse la burguesía decimonónica en virtud de diversos criterios. Las vías de enriquecimiento y ascenso de estatus se prodigaron por entonces de una forma desconocida. Entre ellas la emigración en busca de mejores condiciones de vida coexiste con otros mecanismos tales como los conflictos bélicos, artífices de importantes fortunas, o con los más generales de la industrialización y el fenómeno urbano en sus múltiples consecuencias.

Lo que diferencia entonces el episodio burgués de cada lugar es la particular composición y características de la clase entonces rectora, aspectos que inevitablemente habrán de tenerse en cuenta al estudiar la arquitectura de esa época. Porque lo que aquí se propone es precisamente el tratamiento de un fragmento burgués del patrimonio arquitectónico, más denso que los que lo precedieron, desde la óptica del promotor o cliente, bien distinta de las más habituales: estudio de un conjunto arquitectónico circunscrito a un criterio geográfico, a uno o más arquitectos, a una o varias tipologías edificatorias.

¹ ÁLVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y arquitectura (1870-1930). Una aportación a la historia de la arquitectura asturiana del cambio de siglo*. Área de H.^a del Arte, Fac. de Geografía e H.^a, Oviedo 1988.

De este modo, la arquitectura decimonónica agrupada al objeto de su análisis en bloques creados en torno a su promotor se verá obligada a adjuntar a la interpretación formalista de rigor, de la que en modo alguno se prescinde, la sociológica. Sólo incluyendo este factor humano tan desatendido podrá alcanzarse una lectura más equilibrada y con mayores posibilidades de captar el interés público por el pasado que las actualmente dominantes. Dentro de este contexto surge la propuesta de estudio de la arquitectura del siglo XIX en virtud de factores tales como los de las diversas categorías dentro del mismo estatus, el campo productivo o el sector del que procede en aquéllas, o atendiendo a la geografía de origen.

EL PROMOTOR INDIANO

Dentro de esta última opción es donde tiene cabida el estudio de la arquitectura promocionada por el colectivo indiano. Pero previo al análisis de ésta, el peculiar modelo de selección y delimitación del tema a tratar reclama un examen de la figura del cliente, al menos un enunciado de los rasgos más peculiares que luego trascenderán al sujeto arquitectónico. No importa que ello ocurra en aspectos ajenos a la cuestión más estrictamente formal (estilo, elementos, materiales, proyectistas), como de hecho ocurrirá en esta investigación.

Por otro lado, no sería justo marginar el papel desempeñado por el emigrante indefinido, el que a diferencia del indiano nunca abandonó esa condición inicial, en la arquitectura construida en Asturias con dinero americano. Pero pese a su presencia reiterada, siempre de forma mancomunada al objeto de financiar entre muchos una escuela, un lavadero o una fuente que un “americano” rico pagaría en solitario, será sobre todo el indiano homologable a la pequeña, media o alta burguesía, según los casos², quien protagonice este pasaje.

El “americano” constituye en Asturias una figura del pasado reciente³ de enorme popularidad. La mención de su nombre de inmediato queda integrada en la historia contemporánea, concretamente en el puente de los siglos XIX y XX. La identificación con el indiano *clásico*, el de los tiempos de la colonización y el imperalismo español en América, carece de sentido en una región cuyos vínculos con ultramar se intensifican precisamente a través de este éxodo masivo de adolescentes campesinos pobres.

La proporción del diez por ciento⁴ manejada para los emigrantes enriquecidos respecto a los abandonados por la fortuna no impide que hayan sido cientos de indianos los que en distintas oleadas, al margen de los que quedaron en América, regresaran a Asturias a pasar los últimos años de su vida. Ello explica la rareza de encontrar en el Principado un hogar donde no se cuente con un antepasado “americano” o emigrante a ultramar. Y justifica también por qué el mapa social de la Asturias del cambio de siglo resulta tan peculiar.

En efecto, la burguesía por entonces establecida en la región podemos dividirla, en virtud de los criterios aludidos, de una forma doble: el campo en el que opera y en relación a su lugar de origen. En el primero de los sentidos se reconoce la presencia de una burguesía vinculada a la industrialización de Asturias, apoyada sobre los pilares de la minería y la siderurgia. La importancia de estos sectores es evidente: hacia 1900 la región es el tercer foco industrial del país, precedida por Cataluña y el País Vasco. Sin embargo tal circunstancia no guarda correspondencia con el volumen de efectivos burgueses implicados, desde el momento en que se habla

2 Un dicho popular del oriente de Asturias establece una curiosa distinción entre tres tipos de figuras resultantes de esta emigración ultramarina. Una es la del “indiano de la maleta al agua”, el que regresa más pobre que partió; otra la del que con unos ahorros en torno a los 20.000 duros (cantidad del año 1900 aproximadamente) construye una casa austera y vive el resto de sus días del dinero sobrante; y una tercera encarnada por el “americano” titular de una copiosa fortuna y que coincidirá en ser el responsable de las más espléndidas mansiones debidas a este tipo de cliente.

3 Aunque la crisis económica internacional de 1929 clausuró este éxodo en las dimensiones hasta entonces contempladas, se mantuvo no obstante un debilitado flujo migratorio cuyo retorno se sitúa en la década de los años cincuenta (la época del “haiga”, por el deseo del “americano” de volver a Asturias con el coche “mejor que haiga”). Esta emigración sobrevive de forma latente a lo largo de los años cincuenta y sesenta como una alternativa más al éxodo de asturianos a países de la Europa desarrollada. Gran parte de estos emigrantes, en su mayoría de municipios del este del Principado, viven aún en Méjico, Venezuela o Santo Domingo, regresando como es de rigor todos los veranos.

4 PÉREZ MORIS, J.: en *La ilustración gallega y asturiana*, año 1871, n.º 394, partiendo de una centena de emigrantes establece la siguiente proporción de favorecidos por la fortuna. “De cien muchachos sobreviven cincuenta al cabo de seis años, por enfermedades del vómito y otras. De estos cincuenta, diez nunca llegan a ser dependientes acreditados y se entregan a ocupaciones improductivas(...) SÍ por fortuna entendemos, a los treinta años de labor, de diez a cien mil pesos, casi siempre irrealizable, entonces podemos asegurar que la mitad de esos cuarenta, veinte (el 20% de los que llegó) hacen fortuna”.

de una actividad concentrada en pocas industrias de capital europeo (belga, francés, británico) o nacional (vasco, catalán). Se trata pues de una alta burguesía absentista, que no reside al pie de sus negocios, sino que deja al frente de ellos a técnicos cualificados que se insertan en las clases medias. Por otra parte, tampoco es más densa ni más cualificada la fracción burguesa vinculada al sector servicios y que opera desde las ciudades, porque la urbanización en dimensiones importantes no acontece en el Principado. En los alrededores del 1900 no existe una ciudad de tamaño importante y sí en cambio tres núcleos de muy discreta identidad (Oviedo, Gijón y Avilés).

Sobre esta reconstrucción de una burguesía asturiana escasa y de poco lustre, la presencia del colectivo indiano introduce densidad y variedad. Lo primero porque tal como anunciamos no en vano se trata de un grupo numeroso, de cuantificarlo posiblemente superior en número a otras fracciones de la misma clase burguesa. Lo segundo porque la experiencia migratoria desarrollada fuera de Asturias los convierte en rentistas de los negocios ultramarinos que muchos aún mantienen allá.

Por lo que respecta a la procedencia geográfica de la burguesía que opera en la Asturias del cambio de siglo, nuevamente el elemento indiano favorece una situación singular determinada por la ambigua condición de *asturamericano* consecuencia de la compaginación de una larga estancia de más de media vida en América y su nacimiento, primeros y últimos años de su vida en Asturias⁵. Sólo considerando como tal la ausencia que el “americano” mantuvo, esto es, soslayando su capacidad para convertirlo en “nativo” del lugar donde discurre, y ateniéndonos a su origen asturiano puede compensarse la insignificante cifra de la burguesía autóctona respecto a la de procedencia europea o nacional (leoneses, catalanes, montañeses, en su mayoría comerciantes).

Pero aparte de estas dos peculiaridades descritas, otros son los rasgos que continúan definiendo la personalidad de este colectivo de indianos frente a otro tipo de grupos que integran las filas de la burguesía asturiana de entresiglos. Empezaremos por referirnos a los que constituyen los pilares del perfil del “americano”: su origen humilde, la experiencia migratoria en ultramar y el ascenso brusco de estatus que por efecto de ésta acontece. Los tres, por separado o juntos, desencadenarán otras situaciones que el indiano, al actuar como promotor de la arquitectura, inevitablemente transmitirá a ella, convirtiéndolas por tanto en claves de su comprensión.

Prácticamente en su totalidad el futuro cliente de la arquitectura indiana procede del medio rural asturiano, donde nace en el seno de una familia campesina, inquilina de un conjunto exiguo de tierras ajenas y escasamente productivas, cuyo laboreo no garantiza el sustento de todos sus miembros. La edad de embarque se sitúa en torno a la pubertad, e incluso algo antes, y el equipaje cultural que lo acompaña oscila entre el analfabetismo y, en el mejor de los casos, en nociones elementales de lectura, escritura y las cuatro reglas. Por supuesto carece de cualificación profesional y desconoce otro terreno laboral que no sea el del campo.

La experiencia migratoria que comienza a tan tierna edad se desarrolla, siempre situándonos en el mejor de los casos, el que se corona con el éxito económico, en un marco espacial, climático y cultural enfrentado al asturiano de origen. Además, la “carrera” migratoria, así llamada por su carácter pautado y preestablecido, que dura aproximadamente media vida, discurre por lo general en un medio densamente urbanizado y dentro de un sector igualmente ajeno al de procedencia del emigrante: el del comercio en sus distintos ramos.

El ascenso social brusco que acontece a los favorecidos por la fortuna ya forma parte de los efectos de la emigración. Se trata de una promoción personal que se prodiga en estas repúblicas americanas con una generosidad superior a la constatada en el Viejo Continente. Pese a que la elevación de estatus haya sido un fenómeno universal nacido con la propia sociedad burguesa, fue la mayor liberalidad de los países nuevos y la distensión de los perjuicios característicos de las sociedades antiguas las razones que justifican esta predisposición favorable a la creación de fortunas de nuevo cuño.

En una sola generación y en un tiempo récord que se sitúa en torno al cuarto de siglo, suele producirse el brusco ascenso social que convierte a un campesino en un plutócrata. Nada tiene de extraño, entonces, que en Asturias el papel de burgués nuevo rico corresponda por excelencia a estos “americanos”, sobremanera cuando

5 Partiendo de una edad media de vida de sesenta años, el emigrante pasa en América unos treinta, los que van desde los quince, edad en la que suele embarcar, y los cuarenta y cinco en que ya puede ser dueño de una fortuna y retornar si es su deseo. Esta vida repartida entre ultramar y Asturias somete al que la padece a una especie de esquizofrenia: se siente extranjero en América, pero también en su tierra al regreso; en la emigración añora y evoca Asturias, lo mismo que hace aquí de América.

la dilatada existencia de más de media centuria (1860-1930) de este colectivo haga convivir a sus generaciones últimas con otros efectivos burgueses que heredaron su posición de padres y abuelos. Pero además, este contraste entre la burguesía indiana y ajena al fenómeno ultramarino se acentúa en Asturias a efectos del desigual bagaje cultural de una y otra, ya que la primera, debido a la dureza del trabajo en América y a su dedicación exclusiva a él, en nada favorece el precario nivel de partida del joven emigrante. Surge así hasta llegar al esperpento la imagen despectiva y tópica del americano forrado de oro pero carente de la educación y cultura que hasta entonces había acompañado a las clases privilegiadas. En realidad, el indiano no siente obligación alguna para con la cultura, en tal caso únicamente se encarga de que su descendencia la reciba. Para él, aún siendo emigrante, la meta la establece en los ahorros o una importante fortuna, según la suerte y la ambición, que le permita volver a su tierra natal y retirarse en ella como rentista, a disfrutar ociosamente a la manera de un pensionista de los caudales sacrificadamente hechos en América.

Otro punto igualmente básico en la aproximación a la figura del “americano” será el compromiso voluntariamente contraído por su familia (padres y hermanos). Desde el momento en que sus condiciones económicas resulten favorables, comenzarán los envíos periódicos de dinero orientados a mejorar la condición de vida de los suyos, y cuya materialización a veces toca igualmente el campo de la arquitectura. Un poco lo mismo ocurre con la comunidad en la que ha nacido, su pueblo o parroquia, interpretados como una prolongación del afecto familiar potenciado por la ausencia o como producto de un asturianismo exaltado por la nostalgia.

Sin embargo, tanto las atenciones a la familia como al lugar natal sólo se entienden en el contexto del progresismo del que se ha ido impregnando el indiano a lo largo de su estancia en una América más avanzada en muchos aspectos que la sociedad española y asturiana, y por supuesto que el medio rural en el que aquel vivió sus primeros años. Se trata de un progresismo material —el ideológico también se constata en su republicanismo tan *sui generis*, fuertemente reprimido en los años de la Guerra Civil española—; abierto a todo aquello que mejore las condiciones de vida de los hombres y los saque del inmovilismo endémico de las sociedades rurales.

LA ARQUITECTURA

Antes de abordar de forma esquemática los resultados arrojados por la arquitectura de los indianos en el Principado, resulta obligado el detenimiento en el papel concreto que encarna esta figura de la sociedad asturiana de entresiglos respecto a los cuatro propuestos en la línea temática primera del VII CEHA. Sobre otro tipo de razones que las expuestas sobre el tipo de vida y nivel cultural del “americano” para suponer que el pragmatismo de ellos resultante descarta toda posibilidad de ejercer un patronazgo o un mecenazgo de las artes. Pese a que únicamente nos hemos desenvuelto en el terreno de la arquitectura, el urbanismo y las obras públicas y de infraestructura, el estudio de estos campos no nos ha llevado a noticias de indianos mecenas, lo que prácticamente garantiza su ausencia o la convierte en excepcional en caso de comprobarse.

Hablando de “americanos” y arquitectura, aunque a veces este término implique una categoría inferior, más cercana a la mera construcción, las figuras válidas quedan reducidas a la del promotor o cliente. La primera aún observa más propiedad que la siguiente, no sólo porque adoptando mecanismos de actuación netamente diferenciados coincide en el fomento de la construcción con la figura del promotor actual, sino también porque al dinero hecho en América y/o a veces a la mera gestión se debe un patrimonio arquitectónico como se verá de vastas dimensiones. Por el contrario, la interpretación del indiano como cliente de la arquitectura se enfrenta a dos ambigüedades. Desde la definición de cliente como consumidor de un producto ya manufacturado, porque el inmueble se encarga las más de las veces y sólo raramente se adquiere ya edificado. Y desde la acepción de cliente como receptor de un servicio habitualmente prestado por un mismo profesional, establecimiento o sociedad, porque raras veces se cumple debido por una parte a que la construcción es actividad en la que intervienen distintos gremios y tipos profesionales, y por otra porque las más de las ocasiones el encargo se produce una sola vez por cliente. De todas formas y al margen de estas apreciaciones de matiz, esta última figura se barajará como válida, haciendo extensivo el concepto de cliente no sólo a un individuo, sino a un colectivo que recurrentemente contrata servicios en el ámbito de la construcción.

Los rasgos específicos, las peculiaridades descubiertas en la arquitectura de los indianos en Asturias lo son siempre respecto al resto del conjunto edilicio burgués del que forma parte. La única manera de tocar fondo con aquella arquitectura y a la vez de demostrar la viabilidad de su definición como tema monográfico de investigación consistía en llegar a descubrir su personalidad respecto a su homóloga, la dependiente de la "otra" burguesía afincada en el Principado.

Los resultados obtenidos al final templaron la ambición y el pesimismo de las hipótesis trazadas en un principio. La suposición de que la larga estancia en América había de favorecer el nacimiento en Asturias de una arquitectura de transplante a efectos de estilo, formas, elementos e incluso tracistas americanos fracasaron por completo, haciéndolo de paso también las tópicas tesis popularmente extendidas entre el asturiano medio. Así, la opinión pública profana que raras veces se proyecta sobre un fragmento de la H.^a del Arte, ha sido sustituida en nuestro caso concreto por las conclusiones arrojadas por la investigación. El resultado, pese a ser otro, menos exótico y seductor a nivel popular, no deja de ser tan interesante como estimulante para proseguir en nuestra labor de estudiar la arquitectura del siglo XIX a través de sus clientes o promotores.

El primero de los rasgos que llama poderosamente la atención dentro del conjunto edificado en Asturias por los emigrantes enriquecidos en ultramar es su elevada densidad. La muestra seleccionada para el estudio, más de dos mil piezas en una región de una sola provincia y pequeñas dimensiones, la consideramos suficientemente representativa de ello. Esta concentración de sujetos contruidos se diversifica como luego veremos en diversos repertorios, invadiendo prácticamente todo el territorio asturiano. A su vez, las dimensiones de este parque inmobiliario, conocida su dependencia de un porcentaje mínimo de los emigrantes asturianos a América, el de los que progresaron en ella, da una idea del alcance del éxodo transoceánico que constituye el origen remoto de todo este patrimonio edilicio. Varias generaciones de emigrantes ricos van contribuyendo a lo largo de más de medio siglo a engrosar la deuda que el Principado contrajo con este colectivo por su contribución al patrimonio histórico-arquitectónico.

En efecto, entre un parque de tal densidad, cabe suponer un volumen de obras menores, además de iniciativas de naturaleza no exclusivamente arquitectónica (urbanismo, obras de infraestructura y públicas) que se incluyeron con el objeto de dar una visión de conjunto del papel del indiano como promotor edilicio. Muchos de esos inmuebles de tono menor resultan incluso más útiles a la historia y a la sociología que al arte de la construcción, lo que no implica descartarlos, dado su valor como testimonios del ímpetu constructivo "americano" y de los distintos grados cualitativos que su resultado arroja.

La calidad formal de un edificio de promoción indiana, el esmero que su imagen proyecta, habla siempre de la posición económica desahogada del cliente, y en ocasiones también de sus aspiraciones, que no gusto, estéticas. Se establece así una relación entre volumen de las fortunas amasadas en América y la categoría del edificio contratado en Asturias. Cabe suponer por la misma razón, que las obras con proyecto de arquitecto se vinculan a los clientes altoburgueses, en tanto que las anónimas acreditan una posición más discreta de sus promotores.

Los ejemplos de arquitectura indiana más cualificados actúan por ello como certificados del nuevo estatus adquirido y dentro de él de la categoría suprema. Ello ocurre especialmente en el apartado de la vivienda, sin duda el tema constructivo más consumido, y en el de los otros repertorios privados (tumbas) o semiprivados (casinos), pero también en obras de destino público de cierta envergadura, como fueron las escuelas, hospitales o asilos.

La riqueza del temario edificado en razón de la diversidad de servicios regalados a sus vecinos por este tipo de cliente, o relacionadas simplemente con su nivel de vida desahogado, constituye el tercer punto a destacar dentro de este conjunto constructivo. Sintéticamente hemos agrupado las veinticinco tipologías edificatorias y otros tipos de iniciativas análogas de promoción "americana" en cuatro apartados: el privado, en el que se incluye la vivienda con sus construcciones auxiliares si se conforma como hotel unifamiliar, caso harto frecuente, y la arquitectura funeraria; el semiprivado, abierto únicamente para los casinos o sociedades recreativas; la arquitectura público-lucrativa, esto es, las casas de alquiler, las viviendas provistas de establecimiento público, las pequeñas industrias, muy escasas y por lo general de alimentación; y la arquitectura público-altruista, apartado de volumen e importancia muy superior al anterior y en el que se integran tanto las escuelas de primera enseñanza y/o profesionales, los hospitales, asilos, iglesias y capillas, edificios de ocio u otro tipo de iniciativas tales como carreteras, caminos, parques, plazas, abastecimiento de aguas, cementerios, etcétera. Tal variedad de intervenciones se desconoce en Asturias vinculada a otra fracción de la burguesía,

salvo si contamos la industrial, aunque ésta no opere con el capital propio sino con fondos de la masa productora a la que oferta alojamientos, colegios, hospitales, economatos o ateneos.

La diversidad del repertorio inmueble de promoción indiana nace de esa cuádruple división interna hecha con relación a su orientación. La vivienda y la tumba para uso directo del propietario o su familia más cercana constituyen las tipologías más cultivadas. Desde el momento en que cada “americano” al menos construye una —con frecuencia se han recogido casos en los que éste era propietario de dos, una con calidad de segunda vivienda y que aparece siempre en el pueblo del que era natural, localizándose la otra en una ciudad mayor de la provincia e incluso fuera de ella—, y porque la casa es en primer lugar una necesidad incuestionable del que regresa y carece de hogar, aparte de que también se adapte y traduzca el nuevo estatus, nada tiene de extraño, pues, la superioridad de su volumen.

Por la misma razón, pero sabiendo de antemano que las prácticas filantrópicas de este colectivo superaron con creces las otras fracciones de la burguesía asturiana, aunque nunca alcanzaron la proporción de uno a uno observada para la casa y la tumba, tiene cabida en este conjunto construido con capital americano el amplio grupo de iniciativas públicas ya aludido. Hospitales, asilos, iglesias, carreteras y espacios públicos de recreo, fuentes, pero sobre todo escuelas surgen de la proyección desinteresada sobre la comunidad de origen del afán de progreso y mejora de las condiciones de vida aprendido en América.

Por otra parte, la fama de capitalistas pasivos, propietarios de fortunas que apenas invierten y de cuyos intereses se limitan a vivir, permite entender las contadas intervenciones de los indianos en negocios e industrias, y que éstas, cuando se confirman, manifiesten siempre un limitado riesgo. No en vano si ha de buscarse el campo prioritario y dominante de los movimientos del dinero repatriado éste sea precisamente el inmobiliario urbano. Pero dado que el fenómeno migratorio americano, las figuras exitosas del mismo y la actividad constructiva que nos ocupa implican prácticamente a todo el Principado, los testimonios de inmuebles de pisos orientados a un inquilinato de muy diversa condición social lo mismo aparecen en pequeñas villas cabecera de término municipal que en los núcleos mayores de Oviedo, Gijón o Avilés. De cualquier forma, y como acatándose a la tónica general de la colocación del capital fuera de los bancos o de los Títulos de la Deuda, tampoco estas inversiones en inmuebles toman una dimensión comparable a las desplegadas en otros lugares por efectivos de la alta burguesía.

Con estos tres primeros puntos, densidad, calidad y diversidad, que rescatan los méritos de una arquitectura estudiada y seleccionada atendiendo a la naturaleza de su promotor o cliente, hemos dado comienzo el índice de valores específico frente a los del patrimonio edificado por la “otra” burguesía local. Descartada la búsqueda de la peculiaridad en los aspectos meramente formales, aquélla se manifiesta en cambio en otros campos. Uno de ellos es el del modelo de emplazamiento, disperso por toda Asturias, rompiendo así con el nexo arquitectura burguesa-ciudad que caracterizó al siglo XIX, y cuyo centralismo tan caro resultaría posteriormente por razones especulativas a la conservación de este patrimonio.

Del mismo modo que la condición de jubilados o pensionistas asumida por los “americanos” tras su regreso a Asturias, combinada con el afecto y nostalgia sentidos por su lugar de origen, fomentaron la localización dispersa y rural del parque residencial, también la simbiosis del progreso y el amor al “microterritorio” deja sembrada toda Asturias de edificaciones de fin público-altruista. Surge así un hábitat rural “urbanizado” desde fechas tempranas, dotado de servicios análogos a los de la ciudad capitalista (plazas, parques, carreteras-paseo arboladas, iglesias de gran porte, traídas de aguas, nuevos e higiénicos cementerios). Una Asturias rural que a efectos físicos y visuales, aún hoy comprobables, crea un extraño y singular paisaje de contrastes. Las imágenes vernáculas y populares coexisten con elementos urbanos (el hotel unifamiliar burgués de emplazamiento urbano o periurbano, la gran mole de la nueva iglesia o el soberbio edificio de la escuela pegada por el indiano filántropo de turno), tanto en el paisaje construido como en el natural (las especies arbóreas de importación que adornan las quintas de los “americanos”, y especialmente la palmera que éstos han erigido en su emblema vegetal).

El fenómeno del indiano “albañil”, en definitiva, ha convertido a toda Asturias en un conjunto histórico-arquitectónico diseminado, lo que, de otro modo, ha favorecido su conservación. El mismo hecho ha enriquecido sustancialmente respecto a otras provincias vecinas el patrimonio arquitectónico del Ochocientos, elevándolo además a unas cotas de calidad vecinas a las alcanzadas en las grandes ciudades de la España del siglo XIX. Todo ello siempre por mediación de un grupo social *sui generis* que ha actuado como promotor, pero cuyo papel se repite a poco que se profundice en otros lugares y épocas del país.

LOS CLIENTES DE LEONARDO ALENZA

José Domingo Delgado Bedmar

Universidad Complutense de Madrid

Con Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) nos encontramos, seguramente, ante el caso más paradójico de cuantos pueblan nuestro siempre poco valorado siglo XIX pictórico. Paradójico por cuanto nadie discute su calidad de buen pintor, nadie cuestiona su inclusión en los manuales sobre la época y nadie, en definitiva, cree necesario reivindicar su obra. Pudiera pensarse, con esto, que los estudios sobre sus realizaciones han investigado hasta los más mínimos detalles y desentrañado hasta el último de los interrogantes que presentan.

Sin embargo, nada hay más lejos de la realidad. No hay ni un sólo estudio sobre Alenza que pueda ser calificado de medianamente serio. Aún más: hay tan pocos, serios o no, que nos sobrarían muchos dedos en las manos si tuviésemos que enumerarlos¹. Y un último dato: lo recogido en manuales y obras de conjunto sigue basándose en obras tan clásicas como el famoso diccionario de Ossorio y Bernard.

Para explicar tan curioso panorama se han dado varias razones. Para unos, Alenza es un simple epígono de Goya, ignorando lo que de original, variado y novedoso contiene la obra alenziana. Para otros, el grueso de sus cuadros y dibujos se nutre de los “típicos tópicos” del costumbrismo decimonónico, pasando apriorísticamente por alto la notable calidad de este tipo de obras y desdeñando el resto de los géneros abordados por el pintor madrileño. Por último, hay quienes suponen que en su corta trayectoria vital, Alenza no fue capaz de dar lugar a una producción digna en cantidad y calidad: éstos olvidan, de una parte, los casos de Rosales o Fortuny, y, de otra, que de Alenza se conservan más de doscientos cuadros y no menos de mil dibujos.

Por consiguiente, queda claro que cualquier estudio que se haga sobre Leonardo Alenza adquiere la categoría de excepcional, como excepcional, originalísima y poco conocida es su obra.

También son muy poco conocidos los compradores de sus cuadros, y a dar algunas noticias sobre ellos irá dirigida esta comunicación.

Como es lógico, hay que suponer que sus retratos se deben a encargos recibidos directamente, y por ellos podremos conocer a algunos de sus clientes: Pasutti, apoderado general del duque de Osuna; Luis Eusebi, conserje del Museo del Prado, y su mujer; Alejandro de la Peña, conserje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²; el regidor del conde de Montarco; Seijas Lozano; don Melchor Sánchez de Toca y su mujer; la hija del conserje de la Real Academia de la Historia; la bailarina Díez; don José Abascal; su prima Manolita³; Amador de los Ríos; Agustín Argüelles y no pocos “desconocidos” cuyos retratos se conservan en colecciones privadas.

1 Son los siguientes: PALENCIA TUBAU, Ceferino: *Leonardo Alenza*, Madrid, Calleja, 1924. POMPEY, Francisco: *Leonardo Alenza*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956. FRANCÉS, José: *Tres pintores madrileños: Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y Gutiérrez Solana* (Discurso leído el 28-10-1961 en el Instituto de España), Madrid, Magisterio Español, 1961. SANTOS TORROELLA, Rafael: “Alenza, Lucas, Lameyer”, en *Goya*, n.º 104, Madrid, septiembre-octubre 1971, pp. 78-83. VALVERDE MADRID, José: “Un artículo sobre Alenza”, en *Adarve*, Madrid, 12-12-1977, p. 11.

2 Gaya Nuño se equivoca al considerar a Alejandro de la Peña conserje del Museo del Prado. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XIX* (Tomo XIX de “*Ars Hispaniae*”), Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 203.

3 Manolita Alenza vivía en Aranjuez, único lugar al que consta viajó Leonardo. Cabe suponer que su retrato fue un regalo del pintor.

Un breve repaso a esta lista nos revela que, excepción hecha de algún significado político, sus clientes pertenecen a lo que pudiéramos llamar la mesocracia madrileña, lejos de la sociedad retratada por Vicente López o por el propio Federico de Madrazo. Es un grupo social "ilustrado", pero que no puede comprar retratos de cuerpo entero por su no excesivo poder adquisitivo. Con sus retratos pretenden más la decoración de la vivienda familiar que la eterna perduración de sus memorias, y en los óleos llegados hasta nosotros "resalta el ahincado propósito realista, la fuerza emotiva, latente en el vigor del trazo; la sobriedad del colorido, y la penetrante captación del espíritu del modelo"⁴, como señala el señor Francés.

En 1831, Leonardo Alenza realiza el primero de sus cuadros «de historia», para participar en el Concurso General de la Academia de San Fernando de ese año. El lienzo, que representaba el *Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa*, tema impuesto en las bases de la convocatoria, no fue premiado por el Jurado, pero le da a conocer y favorece que reciba algún tiempo después dos encargos del «gran cliente»: el Estado. En septiembre de 1833 habrá de pintar un cuadro que nos describe fielmente Ossorio: «En las exequias del rey D. Fernando VII, un bajo-relieve pintado que representaba al monarca descendiendo al sepulcro conducido por la muerte; las artes y las ciencias se despiden de él y lloran su pérdida; el Rey en acción de desprenderse de las grandezas humanas y apoyarse en la religión; el tiempo, con una clepsidra, parece contar los momentos, y las provincias de España están sumergidas en el desconsuelo»⁵. Pocas semanas más tarde, Alenza realiza un *Cuadro alegórico a la Jura y Proclamación de S.M. la Reina Doña Isabel II*, del que se conserva un dibujo preparatorio en los fondos de la Biblioteca Nacional.

El éxito que tendrían estas composiciones se plasma en forma de un nuevo encargo, en esta ocasión proveniente de Palacio. La Reina Gobernadora le encarga, con destino al palacio de Vista Alegre, un sin duda ampuloso cuadro: «Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando, hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne Doña María de Molina»⁶, buscando la comparación con los momentos que por entonces se vivían.

Por último, en 1835 y con destino a la Exposición de la Academia de ese año, Alenza realiza su «Muerte de Daoiz en el parque de Artillería de Monteleón», único de los cuadros de tema histórico de esta etapa que ha llegado hasta nosotros. Y ha llegado hasta nosotros, curiosamente, porque no llegó a encontrar un cliente para él.

Ni que decir tiene que, a pesar de su gran tamaño, de lo bien pagados que estaban y del prestigio que daban, los cuadros de historia no eran del agrado de Alenza, nada dado a ampulósidades y oropeles. A pesar de ello, la Academia le hizo individuo de mérito precisamente por esta actividad, hecho que se produce el 6 de noviembre de 1842 y para el que pinta su conocido "David y Goliath".

Pero si en retratos y cuadros de historia es fácil conocer quiénes fueron los clientes, la labor de descubrir quiénes lo fueron en los cuadros costumbristas es harto más complicada. En un caso, bastante conocido, sabemos que se trató de un encargo directo, aunque anónimo: la decoración del desaparecido Café de Levante. Alenza capta aquí, un lugar público y permanentemente concurrido, el propio ambiente que rodeará a su obra: señores leyendo, charlando o bebiendo llenan las paredes en una obra sin posible parangón y de la que, sólo quedan dibujos y algunos fragmentos, como el recientemente descubierto por doña María Elena Gómez Moreno en los fondos del Museo Romántico.

Por lo demás, también es conocida su labor de ilustrador, a la que llega de la mano de Mesonero Romanos, primero en el "Semnario Pintoresco Español", y más tarde en la edición del "Gil Blas" y "Los españoles pintados por sí mismos".

Sin embargo, del grueso de sus cuadros costumbristas nada podemos decir. No se sabe si se trata de encargos directos u obras que se ponían a la venta una vez realizadas. Yo me inclino a pensar que, al menos en la gran mayoría de los casos, se trata de esto último: obras ya acabadas que se ofrecen a quien quiera adquirirlas. Otra cosa es hablar de quiénes las adquirirían. Cabría pensar que la misma clientela de sus retratos adquiriría este tipo de obras, en las que se cuenta con absoluta naturalidad lo que ocurre en los ambientes populares madrileños. La religiosidad popular, la picaresca o la vida cotidiana saltan a pequeños cuadritos que

4 FRANCÉS, José: op. cit., p. 10.

5 OSSORIO y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975 (1.ª ed. 1868), p. 20.

6 Sobre estos cuadros: LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1947, p. 213.

no buscan la sátira o la crítica, sino el reflejo exacto de lo que sucede, en la búsqueda de satisfacer el gusto del posible comprador.

Precisamente el único comprador que he conseguido identificar satisfactoriamente es alguien que realizó un encargo directo a Alenza. En efecto, hace ya algún tiempo, don Joaquín de la Puente⁷ señalaba que cuatro de los cuadritos de costumbres que se conservan en el Casón del Buen Retiro se deben, según rezan sendas inscripciones del dorso de los mismos, al encargo de un amigo del pintor: el arquitecto Isidoro Llanos. La inexistencia de documentación sobre estas obras en los fondos del museo le impedía añadir nada más a estos datos de catálogo.

Los dos primeros cuadritos, los titulados “La azotaina” y “Una manola”, revelan que la acusación de “simple coloreador de caprichos goyescos” que en otro tiempo se le hizo a Alenza no tiene razón de ser, pues fue el gusto del cliente el que determinó la copia o inspiración en las obras del aragonés: en “La azotaina” del capricho 25 (“Si quebró el cántaro”), y en “Una manola” del 16 (“Dios la perdone: Y era su madre”) y del 28 (“Chitón”).

Los otros dos cuadritos son obras originales: “El desquite”, también llamado “El garlito”, y “El gallego de los curritos”, una de las más celebradas composiciones costumbristas del pintor madrileño. En este otro caso, y como es obvio, no podemos saber si los temas fueron sugeridos por el cliente o se dejaron al libre albedrío de Alenza. Sea como fuere, lo que nos interesa aquí es conocer la personalidad de ese cliente y amigo del pintor.

Mis pesquisas sobre el mismo se vieron acompañadas por el éxito y he podido conocer gran parte de su trayectoria vital a través de algunos legajos conservados en el Archivo de Villa de la capital de España.

A través del expediente instruido con motivo de su solicitud para jubilarse, podemos saber que Isidoro Llanos y Colón nació en el pequeño pueblo alcarreño de Fuentelsaz el 4 de abril de 1803, algún tiempo antes de que viera la luz Alenza, el 6 de noviembre de 1807. Isidoro Llanos fue hijo del médico titular de la villa y quizá por ello fue a estudiar a Madrid, pero nada más sabemos de su vida hasta que el 13 de noviembre de 1840 logra acceder a la plaza de arquitecto municipal de Madrid en los ramos de Fontanería y Alcantarillas⁸, cobrando ya por entonces la nada despreciable cantidad de 8.000 reales anuales.

Llanos fue pasando por varios destinos, dentro del mismo cargo de arquitecto municipal, y era arquitecto de la 3.ª Sección “compuesta por los Distritos de Buenavista y Hospicio”⁹ y arquitecto municipal supernumerario¹⁰, cuando solicitó formalmente su jubilación el 4 de mayo de 1863. En esta solicitud aportaba una certificación médica en la que constaba que padecía “una afección crónica del aparato gastro-hepático, que influyendo sobre el centro cerebro espinal le producen frecuentes vahídos y debilidad en las piernas”, por lo que se aconsejaba el abandono de todo tipo de trabajo¹¹.

Así pues, aun con achaques, Isidoro Llanos sobrevivió muchos años a su amigo Alenza, al que, cabe imaginar, encargó los cuadros aquí tratados al poco de conseguir su puesto de arquitecto municipal.

Alenza también tuvo clientes después de muerto. Fueron numerosos los dibujos que realizó, la mayor parte de ellos para “hacer la mano”, otros para las ilustraciones, los menos para estudios y bocetos de posteriores cuadros. Cuando murió, el 30 de junio de 1845, conservaba en su domicilio casi dos mil dibujos, que, al parecer, fue vendiendo su madrastra para poder vivir. A su casa fueron yendo sus amigos y conocidos para comprarlos, y nos ha llegado el nombre de tres de ellos: Cristóbal Férriz, el grabador Isidoro Rosell y un miembro de segunda fila de la nobleza madrileña, el marqués de Morante. Palencia Tubau nos señala que el señor Rosell “el año de 1877 grabó al aguafuerte, pasándolos fidelesimamente, 19 de sus dibujos, que merecieron la recompensa de tercera medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1878, y en época anterior, el

7 PUENTE, Joaquín de la: *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, Madrid, 1985, pp. 21-23.

8 Archivo de la Villa de Madrid (en adelante AVM), Secretaría, Sección 3, Legajo 391, Documento n.º 2. Nombramiento de Don Juan José Sánchez Pescador para Arquitecto del Departamento bajo vacante por fallecimiento de don Juan Francisco Rodrigo. Y nombramiento de don Isidoro Llanos para Arquitecto de los ramos de Fontanería y Alcantarillas.

9 AVM, Secretaría, 4-264-11.

10 AVM, Secretaría, 4-264-12. Nombramiento de Arquitecto Municipal Supernumerario en D. Joaquín María Vega, por jubilación de Don Isidoro Llanos.

11 Las conclusiones de este certificado fueron ratificadas por médicos nombrados al efecto por el Ayuntamiento. AVM, Secretaría, 4-264-9. En 1861 y 1862 Isidoro Llanos pidió sendos permisos de dos meses “para restablecer su salud tomando aguas y baños minerales”. AVM, Secretaría, 4-245-17 y 18. También: *ibíd.*, 4-250-17.

mismo Rosell, con don Cristóbal Férriz, entresacaron 66, con los que pretendieron hacer una colección de "CAPRICHOS"¹².

En conclusión, puede afirmarse que, excepciones que confirman la regla al margen, los clientes de Alenza fueron integrantes de la burguesía media madrileña. Como él mismo, que, en última instancia, será cliente de sí mismo. Alenza se autoencarga su famoso autorretrato cuando ve que su fin está cercano. El pintor se plasma en la famosa tela del Casón no por afán narcisista o para poner de manifiesto su condición de artista, sino para perpetuarse, para permanecer más allá de su tiempo. Su tiempo ya estaba contado cuando Alenza se retrata, y la tuberculosis no tardará en acabar con él. El arte español perdía así, una vez más, a un genio en plena juventud. A algunos de ellos se les recuerda y se les alaba, de Alenza aún habrá que esperar el estudio que lo sitúe en el lugar que verdaderamente le corresponde.

12 PALENCIA TUBAU, Ceferino: *op. cit.*, pp. 6-9.

DOS EJEMPLOS DE MECENAZGO ARQUITECTÓNICO EN GALICIA: DON EUSEBIO DA GUARDA (1823-1897) Y DOÑA ÁNGELA SANTAMARINA (1864-1956)

Xosé Fernández Fernández

Profesor de la E. T. S. de Arquitectura de La Coruña

DEL ECLECTICISMO Y SU PRESENCIA EN GALICIA

Pocos capítulos de la historia de la arquitectura española han animado mayores oposiciones y resistencias que el período ecléctico y neomedieval. Juicios adversos y aciagas críticas ha merecido esta arquitectura, cuyo fuliginoso e injusto destino historiográfico afortunadamente está en crisis, gracias a los numerosos estudios que personas de talento y valía vienen publicando¹. Empero, el término eclecticismismo no se ha liberado definitivamente del sentido peyorativo, de mal gusto, escasísima inspiración e incapacidad proyectual², que aún con fuerza define su semántica en algunas historias al uso. Y por tristísimas generalizaciones, excesivos prejuicios y parcialidades, los errores cometidos ocultarán méritos importantes e inconcusas virtudes. Los desafortunados, hartamente aburridos y monótonos ejemplos edilicios eclécticos que el tiempo nos ha legado, desgracia grande pero, por lo demás corriente en toda la historia de la arquitectura, henchida de monumentales aportaciones pero también de miserables y corrientes obras, no autorizan el genérico y temoso rechazo de una parte de la bibliografía científica que en su consciente olvido, propician el desmérito de una época de ilustrada tolerancia y feliz competencia de todos los estilos.

El eclecticismismo en su permisividad de diseño, lejos de limitar la experiencia proyectual y el talento del arquitecto, constreñido con anterioridad por los rígidos cánones, linderos y durísimas censuras de las Academias y de la tradición, dotó a la experiencia artística arquitectónica de una libertad históricamente desconocida, temeraria en espíritus mediocres, correcta en hombres de actitudes, pero envidiable y lúcida en manos inteligentes y sensibles. La crisis que el eclecticismismo supuso en la historia de la arquitectura obligó violentamente al arquitecto a la difícilísima experiencia de creación de formas novedosas y bellas sin mediar reglas universales ni compromisos de estilo, que aceptados con mansedumbre en otros momentos históricos garantizaban la calidad media de cualquier esfuerzo constructivo. La responsabilidad del arquitecto, adviértase, es enorme. Si era posible «*dilatar indefinidamente el horizonte a donde el genio podía llevar sus concepciones*»³, como escribió en 1866 Faustino Domínguez Domínguez (1816-1890) arquitecto provincial de La Coruña, no era menos cierto que una absoluta libertad de diseño sin más límites que las propias habilidades y destrezas,

1 Desde que en 1971 el profesor Navascués publicó «El problema del eclecticismismo en la arquitectura española del siglo XIX» y en 1973 *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, muchos historiadores y arquitectos se han acercado libres de pasados prejuicios al tema, enriqueciendo una bibliografía que va en aumento y en la que felizmente se descubren para la historia obras edilicias de mérito e interés, que injustamente yacían en el panteón del olvido. Sobre el comportamiento del eclecticismismo en Galicia, véase: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1992): *Galicia y su arquitectura: del eclecticismismo al modernismo (1875-1914)*. Tesis Doctoral, inédita.

2 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1978): «La arquitectura del neoclasicismo al modernismo» en *Historia del Arte Hispánico (V)*. Madrid, pp. 81-82.

3 DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, F. (1866): *Discurso leído el día 1 de octubre de 1866 en el acto de apertura de la Escuela de Bellas Artes de La Coruña*. La Coruña, p. 7.

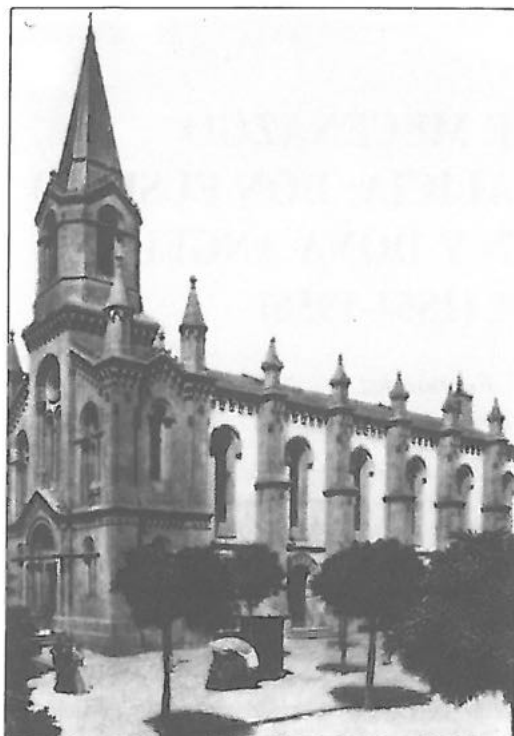


Fig. 1. Capilla de San Andrés (1881-1884), obra de Faustino Domínguez Coumes-Gay.

permitía que las posibilidades de errores y fracasos crecieran engordadas por las dudas, inseguridades, ineptitudes o debilidades del progenitor, libre, sí, de prohibiciones pero consciente también de las torpezas y desaciertos que una omnipresente y tiránica voluntad libre podía acarrear.

El arquitecto apostó por la inseguridad que el universo ecléctico definía, entusiasmado con un proyecto de creación total alejado de referencias históricas y compositivas concretas, original e insólito. Dispúsose a ser un nuevo demiurgo y enfrentó al ejercicio de diseño olvidando las miserias de lo humano, cediendo a los ruegos de la inspiración y a los golosos caprichos del propio antojo. La causa de la libertad a la que el mundo decimonónico burgués rindió culto en demasía y elevó a categoría cuasidivina, no podía dejar de turbar y embelesar a arquitectos inteligentes e imaginativos comprometidos no pocas veces con los conceptos de libertad artística que excitaban a los románticos⁴. Si a éstos «La libertad personal, la libertad para expresar su genio y la emancipación de los dictados de las academias y los caprichos de los mecenases»⁵ les preocupaba, la valoración del impulso y fuerza creativas por el arquitecto convirtió la práctica proyectual en un ejercicio autónomo del mundo, entendible sólo como la furiosa afirmación de individualidad y creatividad sin lindes de un hombre de talento. El eclecticismo advirtió sin ambages al arquitecto de los desaciertos a los que la libre inspiración y retórica del

universo individual podía dulcemente conducir y no le ocultó, antes al contrario, las seguridades estéticas que hallaría de someter su indisciplinado orgullo creativo e intelectual a los imperativos del universo formal codificado por la tradición y la historia del estilo único. La resolución de problemas artísticos y compositivos fuera de una dogmática de estilo era tentar al leviatán de la confusión y el desacierto, aventurarse sin excesivas posibilidades en el abismo del error y del dislate. El mantenerse fiel al estilo único aseguraba un fácil triunfo en el manejo de un repertorio de formas que, por conocidas y comúnmente aceptadas, eran de sencilla exposición pública, de admisión fervorosa y de agrado inmediato. ¿Por qué sacrificar, pues, la tranquilidad, certidumbre y confianza de lo afamado por un hollinamiento y desorientado futuro? El riesgo a lo ignoto y a sus amorosos requerimientos, y la suficiencia de saberse capaz de crear belleza sin las pesadísimas cargas del estilo embriagaron al arquitecto, lo dominaron en una erótica de diseño en la que «la aventura del proyecto volvía a tener un aliciente en sí mismo»⁶.

A nadie se le ocultó el altísimo precio de la independencia. Y muchos fueron conscientes de que no podrían pagarlo jamás. Continuamente el afán de rúbrica de un proyecto libre ponía al descubierto las debilidades y miedos del arquitecto. El logro de sentirse sin ataduras en el proceso de inventiva suponía admitir la fuerza destructiva personal e íntima de la ausencia de genio. Los desfallecimientos y derrumbamientos del ingenio creador en la arquitectura, visibles y notorios por la sociedad, por el contenido monumental y público de la obra edilicia, ahuyentaron a los débiles que desasosegados ante el miedo y el temor al fracaso,

4 Recuérdense las palabras del romántico Mariano José de Larra de 1836: «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de nuestra época, he aquí la medida con que mediremos». Citado por NAVASCUÉS PALACIO, P. (1973): *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, p. 95.

5 HONOUR, H. (1981): *El romanticismo*. Madrid, p. 252.

6 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1978): Op. cit., p. 82.

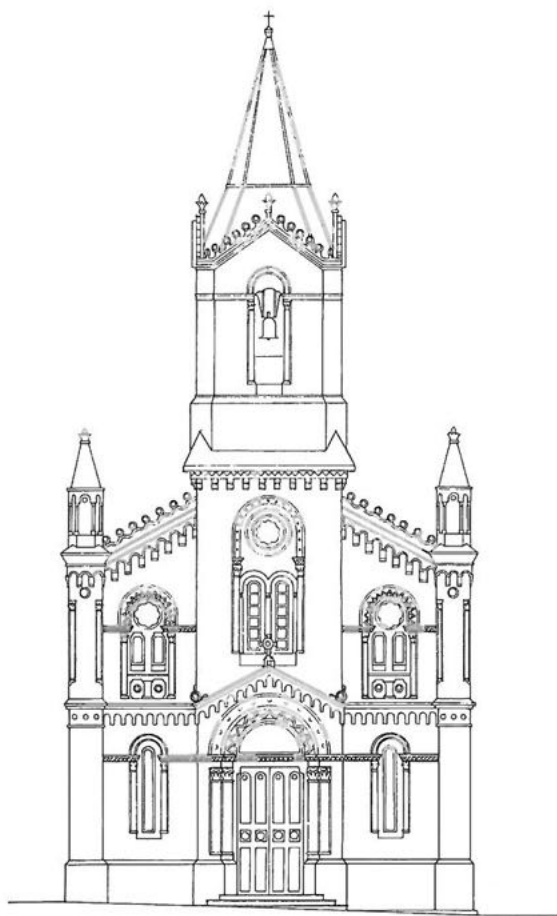
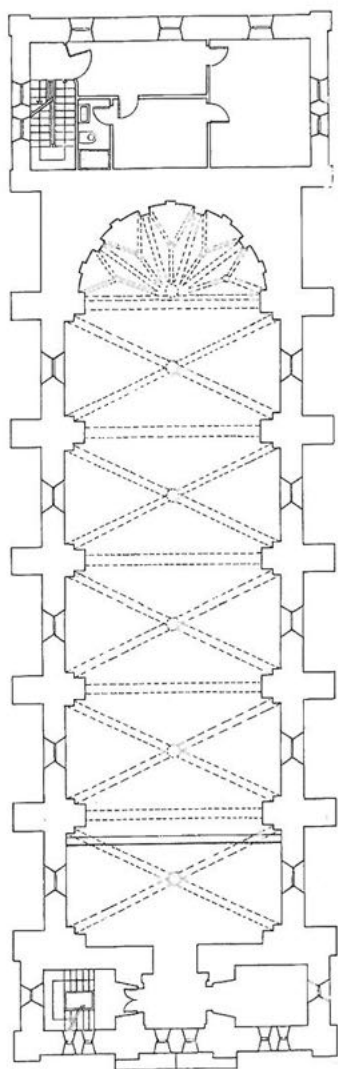


Fig. 2. Planta y alzado de la fachada de la capilla de San Andrés de La Coruña. (Dibujos: Composición Arquitectónica. E. T. S. A. La Coruña).

prefirieron encauzar su voluntad y espíritu por las reglas del arte y el estudio erudito del pasado en un empeño arqueológico digno de mérito e interés pero de escasa o nula inspiración. El historicismo será un recurso hábil y accesible para estos últimos, para los abandonados definitiva o temporalmente de los dioses, para los temerosos de las propias posibilidades. Buscarán en la historia el talento que no tenían o que por momentos, diríase, les abandonaba, demostrarán profundos conocimientos y sabiduría del pasado arquitectónico, investigarán con demencia las formas y conquistas del ayer, más su obra de arqueologismo historicista muéstrase, empero, en demasiadas ocasiones pobre y sin ardor artístico, flaca de valores, inaceptable para el arte y la sensibilidad. La historia para el arquitecto ecléctico no será dogmática ni rígida, de ahí lo novedoso, variado, intolerante e inconformista de sus edificios, en los que lo conocido está presente pero de tal manera mixturado y deshecho, caprichosa y frívolamente diseñado, que el resultado poco debe a los orígenes y mucho al talento individual e ingobernable del artista. Ciertamente que el desarrollo cronológico del eclecticismo es paralelo al del



Fig. 4. Instituto da Guarda (1886-1889), obra de Faustino Domínguez Coumes-Gay.

ejemplos no dejan de ser pequeñas arquitecturas de tímida y discreta presencia y secuela, más caprichos de la voluntad que del esfuerzo empeinado y serio por buscar un nuevo lenguaje estético original e insólito. Ironía grande es la del primer *revival* firmado por un arquitecto en Galicia, un sencillo diseño en estilo neoárabe de cenador para los jardines de San Carlos de La Coruña⁹, obra del facultativo municipal de la ciudad José María Noya (1798-1863). Lo neoárabe que tan escasa presencia tendrá en Galicia, desconocedora históricamente de la riquísima tradición que la cultura del Islam imprimió a otras tierras de la península, inauguró paradójicamente en 1862 la ruptura con el mundo del clasicismo académico, que aún con fuerza mostraba vigor y belleza en la obra coruñesa de Faustino Domínguez Domínguez en edificios como la Diputación Provincial —1862/1865—¹⁰ o en proyectos como el de julio de 1861 de Consistorio para la ciudad¹¹. El lenguaje exótico y atrevido de lo árabe que se introdujo en España durante la minoría de Isabel II¹² no tuvo predicamento en Galicia y relegado a arquitecturas festivas y de divertimento de débil monumentalidad y reducidísimo número, no contribuirá, en absoluto, a la redacción del vocabulario ecléctico gallego¹³. Los neomedievalismos románico y gótico dejarán mayor huella en la arquitectura de Galicia, cuyo desarrollo cronológico es similar al de otras áreas geográficas de la Nación.

Si bien advirtió el país la pérdida de los valores universales del clasicismo y un alejamiento osado de los beneficios académicos durante el reinado de Isabel II (1833-1868) con proyectos arquitectónicos de altísimo interés¹⁴, no será hasta la Restauración alfonsina (1875) cuando se produzca la eclosión, de manos de

la arquitectura del XIX en general es un capítulo de la H.^a de la Arquitectura bastante poco conocido todavía, el referido a Galicia es absolutamente inédito⁸. Juicio exacto que nos sonroja tanto más en la medida en que por poco que se investigue descubrense arquitecturas de mérito y arquitectos de talento, preparación y valía.

Aunque conoció Galicia en fecha temprana del XIX y de manos de los últimos arquitectos formados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando la recuperación de imágenes arquitectónicas no clásicas, estos

8 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1984): *La arquitectura gallega del siglo XIX*. La Coruña, p. 5.

9 La obra construida entre agosto y octubre de 1862 por el maestro cantero José Benito Tato costó al Municipio la cantidad de 2.211 reales y 60 céntimos. (A. M. C., O. Púb.: Paseos y Jardines 1864-1892).

10 Véase: SORALUCE BLOND, J. R. (1985): «Teatro Rosalía de Castro» en *Arquitectura teatral en España*. Madrid, pp. 132-135.

11 Véase: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1989): *El ayuntamiento y la plaza de María Pita de La Coruña*. La Coruña.

12 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1973): Op. cit., pp. 263-270.

13 De interés conoció La Coruña en neoárabe el pabellón de fiestas del Sporting Club y el Lavadero público del Orzán. Desgraciadamente otros proyectos arquitectónicos que hubo en elegante estilo árabe en la ciudad fracasaron ruidosamente, caso del cinematógrafo de Enrique Rabadán Terrón de 1902 y del kiosco para exhibición de fantoches de Eugenio Alonso de 1904. En Orense con plano de 12 de junio de 1902 de Antonio Crespo López se construyó un humilde pero bello kiosco para venta de periódicos en la plaza del Obispo Cesáreo. Santiago conoció para la Exposición Regional de Galicia de 1875 en el patio de San Martín Pinario, un singular y gracioso tinglado árabe del arquitecto municipal Marcelino Sors. Por estudiar está la escenografía neoárabe construida en el declive del siglo XIX (1880) para festejar las fiestas del Apóstol, y que desde entonces alegra la noche compostelana del 24-25 de julio. El Teatro-Circo de Lugo (1896), el Mercado Municipal de Vigo y el Mercado Municipal de Betanzos (1905-1909) son ejemplos, también, de cierta influencia árabe en el diseño, aunque sin excesivos aciertos.

14 PANADERO PEROPADRE, N. (1988): «Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino» en *Goya* n.º. 203. Madrid, pp. 268-273.



Fig. 5. Escuelas da Guarda (1896-1898), cedidas al pueblo de La Coruña el 15 de diciembre de 1899.

que el lenguaje gótico ofertaba a arquitectos de ingenio para crear una arquitectura no mimética del ayer lejano, sino novedosa, atrevida y bella. Si el denuedo constructivo neomedieval tomó auge en Galicia con el declivio del XIX¹⁵, prolongándose hasta la década de los 20 de nuestro siglo, la aceptación teórica de las formas románicas y góticas dióse con anterioridad, en 1866, en la obra literaria y discursiva de Faustino Domínguez Domínguez, arquitecto cuya severidad académica y representativa no le impidió la admiración por lo medieval y sus balsámicos beneficios. Y así escribió: «Examinado el arte bizantino con la imparcialidad de una crítica filosófica, se reconoce que ha sido juzgado con injusticia en la época de la restauración, cuando la reacción de las ideas hacia lo antiguo ofuscaba la razón, y no permitía apreciar las bellezas que en él se descubren con una observación desasionada. Hoy que una ilustrada tolerancia admite la competencia de todos los estilos conocidos, se dilata indefinidamente el horizonte a donde el genio puede llevar sus concepciones, se medita con calma y madurez, se examina lo pasado, pesando su valor artístico con relación al estado social de cada época. Este examen razonado, ha hecho comprender todo lo que valen en el arte los estilos bizantino y gótico, que durante muchos siglos enriquecieron con notables monumentos a todas las naciones de Europa»²⁰. El texto de gran valor documental para la arquitectura gallega del XIX, huérfana de escritos teóricos de arquitectos prosistas, lejos de reprobar los estilos medievales afirma su altísimo interés para el arte y admite su estudio no sólo en una línea de historicismo purista, lógica en una inteligencia

los arquitectos titulados por las Escuelas de Madrid —1844—¹⁵ y Barcelona —1871—¹⁶, de las edificaciones historicistas, generalmente ligadas a empresas religiosas¹⁷, aunque no en exclusividad como lo demuestra la impresionante obra de Elías Rogent y Amat (1821-1897) en la Universidad Literaria de Barcelona —1863/1871—¹⁸ o la del también catalán Juan Martorell Montells (1838-1906), cuyo palacio para el naviero montañés Antonio López López, Marqués de Comillas de 1881, demuestra las amplísimas posibilidades

15 Véase: NAVASCUÉS PALACIO, P. (1973): Op. cit., pp. 95-101.

16 Véase: BASSEGODA NONELL, J. (1971): *La Vanguardia*, 2 octubre y V. V. A. A. (1977): *Exposió commemorativa del centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Barcelona.

17 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1978): Op. cit., p. 74. Resulta paradójicamente cierta la afirmación del profesor Chueca: «Jamás se construyeron tantas iglesias góticas como en el siglo XIX». (CHUECA GOITIA, F. (1986): Op. cit., p. 247).

18 HEREU PAYET, P. (1986): *L'arquitectura d'Elías Rogent*. Barcelona, pp. 11-41.

19 De los ejemplos neomedievales de interés para la historia de la arquitectura gallega son de especialísima atención y provecho en La Coruña la fachada de la iglesia de Santa María del Campo (1879-1899) de Juan de Cíorraga y Fdez. de la Bastida, la iglesia de Santa Lucía (1899-1913) de Manuel Hernández y Álvarez Reyero y la iglesia del Sagrado Corazón (1899-1902) del arquitecto jesuita Francisco Rabanal. Obra tardía y discreta en Ferrol es la iglesia de Nuestra Señora de la Merced (1921-1926) de Rodolfo Ucha Piñeiro. Pontevedra conoció dos agradables arquitecturas, en Lourizán la iglesia de San Andrés (1886-1888) de Domingo Rodríguez Sesmero y en Vigo la iglesia de Santiago (consagrada en 1907) de Manuel Felipe Quintana. Gracias a la obra de Nemesio Cobreros Cuevillas en la iglesia de Santiago de Mondoñedo (1900), Lugo no quedó al margen del entusiasmo neogótico. Orense tuvo en José Queralt y Rauret el principal valedor historicista; obras suyas son el Seminario Conciliar y la capilla del Asilo de Ancianos, cuyos planos firmó el 20 de octubre de 1888 y el 8 de junio de 1894. De Antonio Crespo López es la orensana capilla del Convento de las Carmelitas de 1897.

20 DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, F. (1866): Op. cit., p. 7.

72. LA CORUÑA.—Mercado Da Guarda.



Fig. 6. Mercado da Guarda (1901-1905), obra de Pedro Mariño y Ortega.

aceptar la Diputación de Pontevedra confiar las obras de la sede provincial a los diseños rubricados el primero de febrero por los arquitectos Domingo y Alejandro Sesmero, desoyendo los informes y opiniones desfavorables y contrarias de la Real Academia de San Fernando, disgustada enormemente por la confusión de estilos del proyecto²¹. El palacio provincial de Pontevedra, cuyas obras se iniciaron el 1 de marzo de 1884 y vieron su fin el 8 de noviembre de 1890²², tendrá decisiva importancia en la arquitectura de la región, no sólo por ser susceptible como modelo de copia y repetición²³, sino por suponer en Galicia, definitivamente, el triunfo de la libertad creadora del arquitecto, que podrá repudiar felizmente a partir de ahora los estilos tradicionales y las tipologías históricas y definir singulares e innovadores lenguajes sin por ello verse condenado al doloroso ostracismo de los apetitosos encargos públicos. Con anterioridad el nuevo lenguaje arquitectónico había logrado superar las críticas del público, cuya voz comenzaba a oírse con interés en los debates y cenáculos artísticos, al premiarse con gran criterio en la Exposición Regional de Galicia celebrada en Santiago del 20 al 30 de julio de 1875²⁴, el proyecto que para residencia del diputado Enrique Fernández Alsina, Marqués de Loureda, firmaba el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay. Los bellísimos planos del palacio de Iñás (La Coruña) de inevitable inspiración francesa dieron justa fama a su autor que verá apoyada su obra por el mecenazgo del naviero y capitalista Eusebio da Guarda. Este ilustre patricio y benefactor coruñés, hijo de zapatero, fue fidelísima imagen del hombre inteligente, emprendedor, activo y con talento que tanto gustaba a la sociedad burguesa del XIX, que no repudió su humilde origen portugués en atención a los muchos méritos de su trabajo y generosidad. De él Curros Enríquez dijo: «El señor da Guarda, hombre de trabajo, entra el año y sale, sin que se le vea en teatros ni paseos, como el que ha hecho un santuario del hogar y una religión de la familia»²⁵. Viendo cercano su fin destinó Eusebio da Guarda los últimos años a obras de munificencia y acometió la construcción con planos del arquitecto Coumes-Gay de importantes edificios que gratuitamente cedió a la ciudad, y que para Curros son «justamente admirados por su elegancia y suntuosidad»²⁶, elogio que

académica, sino ecléctica al consentir, sin censuras, la ilustrada tolerancia y competencia de todos los estilos conocidos.

No será extraño, pues, que sea el hijo de Faustino Domínguez Domínguez, el protegido del patricio y filántropo coruñés Eusebio da Guarda (1823-1897), el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay (1845-1900), uno de los grandes protagonistas del eclecticism, cuya suerte como tendencia arquitectónica original e insólita, libre y novedosa, en Galicia, obtuvo la aprobación y el reconocimiento oficial en 1883 al

21 SÁNCHEZ-ULLOA VILLAR, F. (1986): «O pazo da alameda» en *A Deputación de Pontevedra 1836-1886*. Vigo, pp. 179-188.

22 AREAL, J. (1900): *Fragments de la historia de Galicia*. Vigo, pp. 38-39.

23 El frontis del Instituto de 2.ª enseñanza de Orense (1891-1896) recogerá el modelo compositivo de la fachada de la Diputación de Pontevedra, influencia lógica si advertimos que su autor, el arquitecto Antonio Crespo López, había llevado entre 1884 y 1891 la dirección de obras del palacio provincial pontevedrés. Obra más discreta pero no de menor deuda a la arquitectura de los Sesmero, será el Colegio de la Inmaculada Concepción de Marín (Pontevedra).

24 *El Telegrama*, 19 agosto 1875.

25 CURROS ENRÍQUEZ, M. (1979): «Eusebio da Guarda» en *Obras completas de Manuel Curros Enríquez*. Madrid, p. 1.071.

26 *Ibidem*, p. 1.071.



Fig. 7. Asilo de doncellas huérfanas de Orense (1918-1925), obra de Daniel Vázquez-Gulias Martínez. Detalle del pabellón-museo.

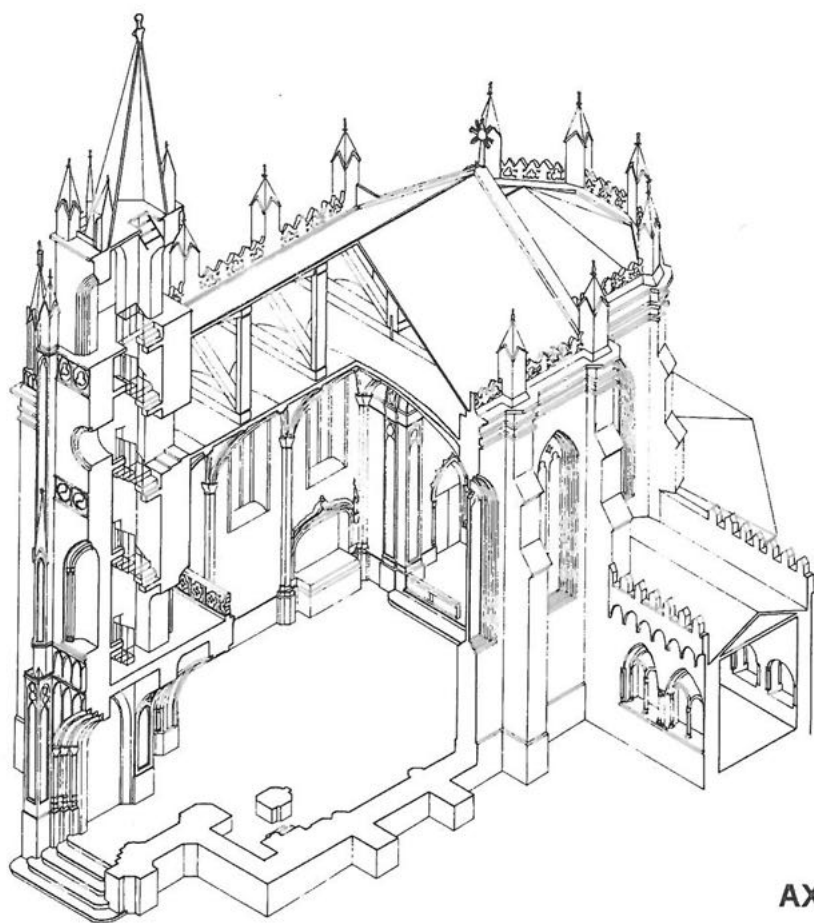
empresa filantrópica, la pagada por la orensana Ángela Santamarina Alduncín (1864-1956), Condesa del Valle de Oselle y Marquesa de la Atalaya Bermeja. El Asilo de doncellas huérfanas de Orense (1918-1925), que levantó y costeó esta aristocrática dama con planos del arquitecto Daniel Vázquez-Gulias Martínez (1869-1937), clausura tardía pero dignamente, en Galicia, la tradición ecléctica cuyo interés para el arte disminuirá

sólo unánimemente sus contemporáneos aplaudieron²⁷, y que parte de la bibliografía reciente desalabó al calificar estas arquitecturas de dudoso y pésimo gusto²⁸. Juicios distantes de reprobación y alabanza que advertimos con toda la obra ecléctica coruñesa, favorablemente juzgada en su tiempo y curiosamente descalificada en el siglo XX. Mantienense, desafortunadamente, mezquinas y miopes visiones del eclecticismo que aún no han superado el problema del estilo que esta arquitectura desafió constantemente con descaro y atrevimiento²⁹. Las arquitecturas que Coumes-Gay ideó en los postreros años de la vida del mecenas coruñés Eusebio da Guarda, destinadas a ser perpetuo recuerdo de su memoria, hállanse entre las páginas más honrosas del eclecticismo gallego, cuyo final estilístico cierra nuevamente una

27 Véase: BARREIRO VÁZQUEZ VARELA, B. (1888): «La capilla de San Andrés de La Coruña y su instituto da Guarda» en *Galicia Diplomática*, 9 septiembre. Santiago, pp. 261-263 y FAGINAS ARCUAZ, R. (1890): *Guía-indicador de La Coruña y de Galicia para 1890-1*. La Coruña, pp. 152-155.

28 BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R. (1986): *Historia de la ciudad de La Coruña*. La Coruña, p. 290.

29 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1984): Op. cit., p. 18.



AXONOMETRIA 1:1



Fig. 8. Asilo de doncellas huérfanas de Orense: Axonometría de la iglesia. (Dibujo: Composición Arquitectónica. E. T. S. A. La Coruña).

hasta el descrédito a partir de 1925, fecha de la inauguración de la obra orensana. A ambos filántropos, de linajes y destinos ciertamente distantes, poco más les unía al acometer tan costosas obras edilicias que la vanidad y el deseo de reconocimiento público y agradecimiento social, pecado éste siempre altamente provechoso para el arte, a cuya agradable sombra pudo históricamente desarrollarse con acierto y felicidad, sin dificultades ni estrecheces.

DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE EUSEBIO DA GUARDA Y ÁNGELA SANTAMARINA

Eusebio da Guarda González³⁰ poseedor de una inmensa fortuna, acaso la mayor de su tiempo en

³⁰ Hijo de Gonzalo da Guarda, zapatero portugués emigrado a Galicia, y de Lorenza González, nació en La Coruña en 1823. Estudió pilotaje y navegó durante 2 años, actividad ésta que abandonó para dedicarse al comercio como dependiente en la casa del armador Menéndez, empresa que contribuyó a enriquecer con su talento. Casó con su viuda Modesta Goicouría Cabrera (+1889) de la que no tuvo descendencia. De las relaciones con su hijastro Juan Menéndez Goicouría nada se sabe. Fue consignatario de los vapores de la Compañía Transatlántica Española y de los de Antonio López López. Falleció en La Coruña el 20 de marzo de 1897, recibiendo sepultura en la capilla de San Andrés por él edificada. Había otorgado testamento el 25 de enero de 1897 ante el notario José Pérez Porto beneficiando como herederas universales de sus bienes a sus hermanas Luisa (1839-1906) y Rosa (1848-?) da Guarda González.

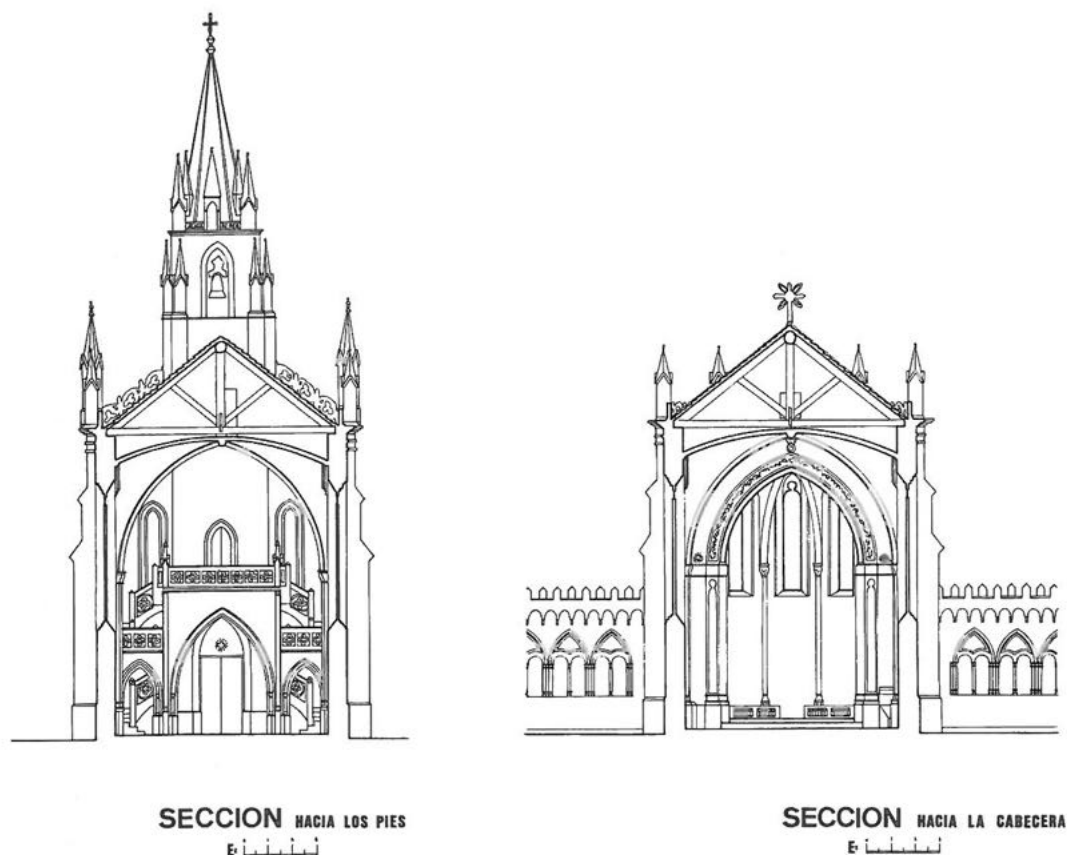


Fig. 9. Asilo de doncellas huérfanas de Orense: Sección hacia los pies y sección hacia la cabecera de la iglesia. (Dibujos: Composición Arquitectónica. E. T. S. A. La Coruña).

Galicia³¹, pudo dedicarla como hizo el naviero santanderino Antonio López López de cuya compañía de vapores era el filántropo coruñés consignatario a construir alhajada y elegante residencia, o sencillamente arruinarla con alegría para resarcirse de su misero comienzo y de las tristezas de una vida de trabajo. Mas decidió derrocharla cuantiosamente en beneficio de La Coruña construyendo de su peculio importantes empresas edilicias, el Instituto (1886-1889) y las Escuelas (1896-1898) que llevan su nombre y la capilla de San Andrés (1881-1884), arquitecturas para las que el filántropo confió los planos a Faustino Domínguez Coumes-Gay, quien atendió a los requerimientos del generoso coruñés diseñando dos espléndidos edificios escolares³² y una iglesita de agradable imagen neo-románica. El Mercado da Guarda (1901-1905), obra póstuma debida a su munificencia y diseñada en 1900 por el arquitecto municipal Pedro Mariño y Ortega (1865-1931), fue posible gracias a los bienes que para su edificación dejó detallados en su testamento de 25 de enero de 1897 este ilustre mecenas³³. La Coruña apenas pudo agradecer, más que modestamente, la generosidad de este patricio, cuya única ambición era la de ser recordado amorosamente por la ciudad³⁴.

31 CURROS ENRÍQUEZ, M. (1979): Op. cit., p. 1.071.

32 Así los calificó el profesor Navascués en 1984. (NAVASCUÉS PALACIO, P. (1984): Op. cit., p. 20). Para el profesor J. R. Barreiro son, empero, arquitecturas de dudoso gusto. (BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R. (1986): Op. cit., p. 290).

33 Véase: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1987): «Breve noticia histórica de los mercados coruñeses en hierro» en *Boletín Académico E. T. S. A. La Coruña* n.º 7. La Coruña.

34 La gratitud del vecindario limitose a un sencillo monumento con pedestal del arquitecto Coumes-Gay y obra en bronce (1890) del

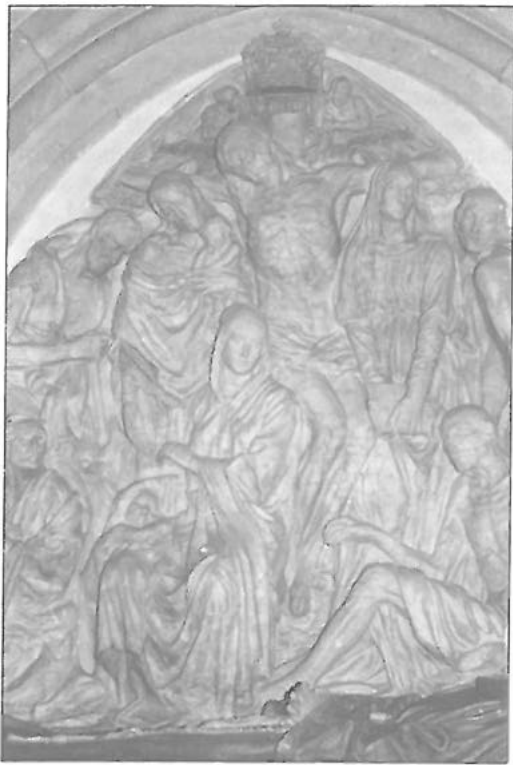


Fig. 10. Sepulcro de Dolores Santamarina Valcárcel, obra de 1923 de Francisco Asorey.

En 1881 Eusebio da Guarda acordó reedificar la capilla de San Andrés (Figs. 1-2.), céntrica iglesita coruñesa propiedad del Gremio de Mareantes, y construir a sus expensas un edificio para Instituto, Escuela de Artes y Oficios y Estación Meteorológica³⁵ en los terrenos del baluarte del Caramanchón, que en posesión del Ministerio de la Guerra habían quedado excluidos del ensanche de población de la ciudad por R. O. de 20 de noviembre de 1868. Era intención del filántropo terminar las obras para la Exposición Regional de La Coruña de 1889, conmemorativa del tercer aniversario de la bizarra defensa de la ciudad contra los ingleses por la heroína María Pita³⁶. El 1 de mayo de 1881, ante el notario Manuel Devesa Gago, firmose entre el filántropo y Manuel Morales Suevos, presidente de la Cofradía de Mareantes, la escritura pública por la que el primero se comprometía a reedificar graciosamente «a su gusto» la capilla de San Andrés propiedad del gremio, aceptando éste como única condición que la iglesia albergara las sepulturas del patricio y su mujer Modesta Goicouría. En julio de 1881 el arquitecto Coumes-Gay rubricó el proyecto definitivo³⁷, adoptando en los diseños un lenguaje neo-románico normando que entusiasmó notablemente al acaudalado naviero. Las obras comenzarán con celeridad en agosto, trabajando en éstas más de 100 canteros³⁸, que protagonizarán el 11 de

escultor madrileño Elías Martín y Riesco (1839-1910), inaugurado el 28 de junio de 1891. El Municipio tampoco mostrose obligado en exceso: Dos bustos, uno del filántropo y otro de su mujer, esculpidos por el florentino Ramanelli por acuerdo del Consistorio de 29 de agosto de 1890 y de coste modesto (3.600 pesetas), no era desprendimiento exagerado.

35 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1987): «La obra arquitectónica de Eusebio da Guarda: la capilla de San Andrés y el instituto» en *El Ideal Gallego* n.º 26.284. La Coruña, p. 22.

36 Véase sobre este particular: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1987): «El primer proyecto de monumento a María Pita» en *El Ideal Gallego* n.º 26.240. La Coruña, p. 24. y «Del edificio de Francisco Roldán para la Exposición Regional de La Coruña de 1889» en *El Ideal Gallego* n.º 26.250. La Coruña, p. 28. También del mismo autor (1987) Op. cit., pp. 4-7.

37 *El Telegrama*, 13 julio 1881.

38 *Ibidem*, 25 agosto 1881.

julio de 1882 la primera huelga que conoció La Coruña y Galicia³⁹. En abril había comenzado Isidoro Brocos (1841-1914), prestigioso artista gallego, profesor de Pablo Picasso en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña, a esculpir la estatuaría que orlaría el interior de la iglesia. Débense a sus manos las esculturas de San Andrés, titular del templo, y San Pedro y las figuras de la Virgen de la Luz, la Madre Dolorosa, Santa Rita de Casia (primera de las obras contratadas), Nuestra Señora del Carmen y San Eusebio, obras todas de reconocido interés y arte. Otros importantes artesanos y artistas locales trabajarán en el ornato del templo, el marmolista Baltasar Escudero Carballal, cuyo taller fundado en 1870 era de acreditada fama, el maestro carpintero Santos Rey Conchado, que falleció con la conclusión del edificio (16-abril-1884) y el pintor coruñés César López. Terminadas las obras de fábrica iniciase un larguísimo pleito sobre la propiedad del templo y el reconocimiento de personalidad canónica al Gremio de Mareantes, suceso ampliamente divulgado por la prensa local⁴⁰. Fallecida Modesta Goicourúa el 15 de mayo de 1889, la disputa obligó a improvisar enterramiento en el cementerio general, con grave disgusto de Eusebio da Guarda. Finalmente, y a iniciativa de la autoridad civil de la provincia y sin prejuzgar derechos de propiedad, logróse abrir la capilla el 17 de mayo de 1890.

Adquirido por el Consistorio coruñés el baluarte del Caramanchón (Fig. 3.) de la Hacienda Pública en pleno dominio por R. O. de 22 de julio de 1883 por la cantidad de 55.838, 57 pesetas, y diversos solares a particulares cuyo coste obligó al abono de 40.550,45 pesetas, iniciáronse con proyecto del arquitecto municipal Juan de Ciórraga (1836-1931) de 17 de marzo de 1884, las obras de explanación y desmonte de los terrenos para la edificación del Instituto, Escuela de Artes y Oficios y Estación Meteorológica (Fig. 4.) en cuya construcción invirtió Eusebio da Guarda 1.085.000 pesetas⁴¹. Firmó nuevamente los planos en 1886 el arquitecto municipal de Santiago Faustino Domínguez Coumes-Gay, quien ideó en estilo Renacimiento, pero por fortuna no fiel ni arqueológico sino imaginativo, novedoso y ecléctico, una sólida y elegante construcción, tímidamente movida, de 50 metros de frente y 40 de lado, de planta baja, principal y segunda, comunicada internamente por 3 escaleras, dos de servicio y una tercera de honor, ejecutada en mármol de Carrara por Pedro Nicoli. Las obras contratadas el 30 de junio de 1886 con el maestro constructor Manuel Ferro Pereira comenzaron el 6 de julio, terminándose en 1889. El 27 de agosto de 1890 el filántropo entregó el edificio a la ciudad de La Coruña cuyo vecindario, que conocía todos los pormenores de los diseños al haberse expuesto los planos en el escaparate de la señora viuda de Ferrer, vio con alegría el peregrinaje de profesores y alumnos, que con sus bártulos, pupitres y sillas tomaban posesión del novísimo establecimiento abandonando, en algarazara bulliciosa, el viejo caserón de la Ciudad alta.

No contento con la donación del Instituto a la población coruñesa, el 30 de marzo de 1895 Eusebio da Guarda comunicó al Consistorio su intención de costear las obras de un nuevo centro de enseñanza para escuela de niños, niñas y párvulos (Fig. 5.). Era deseo del patricio que éste se levantara en los terrenos próximos al Instituto, lo que obligaba a la expropiación por parte de la hacienda municipal de los almacenes «De Marzal» propiedad de Manuel Puga Pequeño. Los 555 metros de terrenal incautados supusieron al erario coruñés 35.000 pesetas, cantidad ridícula si atendemos al gasto voluntariamente invertido por el filántropo: 280.000 pesetas. Dieron comienzo los trabajos de explanación en marzo de 1896 con proyecto de Pedro Mariño de 11 de enero. La responsabilidad de ideación de los planos de las Escuelas había recaído por voluntad del naviero da Guarda en su arquitecto de confianza Coumes-Gay, quien delineó los dibujos en marzo de 1895. El fallecimiento del patricio coruñés el 20 de marzo de 1897 no paralizó las obras, que fueron continuadas con actividad por sus hermanas y herederas Luisa (1839-1906) y Rosa (1848-?) da Guarda González por mandato testamentario de 25 de enero de 1897. Estas por escritura pública de 15 de diciembre de 1899 cedieron el inmueble a la ciudad. Hicieron también posible la última muestra de cariño y munificencia del filántropo hacia La Coruña, la construcción de un mercado en hierro (Fig. 6.) en el ensanche de población, deseo expresado igualmente en el testamento por el acaudalado da Guarda y para cuyo logro había consignado importantes bienes. La obra iniciada en 1901 con proyecto de 1900 del arquitecto municipal Pedro Mariño fue

39 Ibídem, 11 y 13 julio y 10 agosto 1882. También: NAYA PÉREZ, J. (1982): *Resumen de la historia de La Coruña*. La Coruña, pp. 116-117.

40 *La Voz de Galicia*, 24-25-26-27-28 febrero y 1-3-4-5-6-8-15-16 marzo 1885 y 3 abril y 18 mayo 1890. También: *El Telegrama*, 17-27-28 mayo y 24 julio 1889.

41 *El Telegrama*, 30 junio 1886.

gratuitamente confiada al Municipio el 30 de septiembre de 1905. Había supuesto el coste de 183.945,85 pesetas⁴².

Con su actividad edilicia Eusebio da Guarda permitió un notable desarrollo del eclecticismo en La Coruña que gracias al favor ilimitado e incondicional que el filántropo dio a Faustino Domínguez Coumes-Gay, hoy se felicita de poseer unos ejemplos de estudio obligado en la historia de la arquitectura gallega del siglo XIX. Si de manos de este inteligente arquitecto conoció Galicia los más agradables diseños eclécticos, este lenguaje terminó exitosamente sus días con la obra del orensano Daniel Vázquez-Gulias Martínez, autor del Asilo de doncellas huérfanas de la ciudad de las Burgas (Figs. 7-9.), institución filantrópica nacida del patrocinio de Ángela Santamarina Alduncín⁴³. Deseosa ésta, como Eusebio da Guarda en 1881, de encontrar acomodo a su sepultura, la de su esposo Isidoro de Temes y Sáenz (1850-1918), y la de su tía Dolores Santamarina Valcárcel (1834-1922), mujer que la educó desde su niñez y a quien siempre tuvo altísima estima y amor sincero, alumbró la idea en 1917 de construir una iglesia para este fin, propósito que pronto enriqueció la iniciativa de Isidoro de Temes con el pensamiento de fundar en Orense un asilo para huérfanas de obreros. El arquitecto municipal y diocesano Daniel Vázquez-Gulias firmó los planos, colaborando inteligentemente en los diseños Jesús Soria, profesor de dibujo del Instituto y personaje cercano a la familia Santamarina-Temes. Las obras serán contratadas en 1918 con el maestro constructor Manuel Amor Fernández (†1926). Abandonadas éstas por la muerte del último señor del pazo de Vilaseco, serán continuadas en solitario por Ángela Santamarina, que vio el proyecto inaugurado el 2 de junio de 1925⁴⁴. El conjunto de edificaciones, que despertó palabras de admiración y estima de Otero Pedrayo (1926, 1973) y del historiador Emilio Vázquez Pardo (1926), permanece hoy injustamente olvidado por la crítica, grosera e indiferente a la arquitectura y sus merecimientos, aunque entusiasta por las joyas escultóricas que celosamente atesora. La obra de Vázquez-Gulias, que recoge del gótico francés y del plateresco español elementos en los que ilustrarse, evita la copia servil y poco imaginativa de estéril valor estético, y entiende como búsqueda irrenunciable del trabajo de diseño la originalidad. Sin romper la armonía del conjunto, dotó el arquitecto a los 2 grandes volúmenes edilicios que flanquean la iglesia de carácter y ornamentación diferentes, provocando variedad dentro de la unidad establecida por la simetría de la silueta general. Rechazó los motivos decorativos foráneos, que agradaban en exceso a los neomedievalistas, y tomó de la flora y fauna regionales las formas más agradables. Introdujo vidrieras en gran número con asuntos profanos y religiosos de encendido lirismo poético, que recuerdan sin esfuerzo las imágenes prerrafaelistas y los valores morales de Morris, y ahuyentó, por engañoso, el desmedido amaneramiento compositivo al que fácilmente un temperamento débil era proclive. La capilla del Asilo del Santo Ángel, de una sola nave cubierta por 4 bóvedas de crucería de clave ornamentada que se apoyan sobre haces de columnas reforzadas al exterior por 6 contrafuertes, alberga a la derecha del presbiterio, en el lado de la epístola, el sepulcro de Dolores Santamarina Valcárcel (Fig. 10.), empresa escultórica de 1923 del gallego Francisco Asorey (1889-1961) y en la nave, también a la derecha, la sepultura de Isidoro de Temes (1923), obra del extremeño Gabino Amaya (1893-1979), trabajos de altísimo mérito y calidad que Chamoso Lamas en 1979 catalogó entre las más egregias realizaciones de la escultura funeraria de Galicia, y que en verdad nada desmerecen de los sepulcros góticos y renacentistas⁴⁵. Menor interés para el arte ofrece la yacija de Ángela Santamarina de piedra berroqueña pulimentada del escultor Jacinto Higuera.

Con la empresa constructiva del Asilo para doncellas huérfanas del Santo Ángel de Orense finaliza el

42 Véase: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1987): Op. cit., pp. 8-12. También: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1987): «Del mercado Eusebio da Guarda en la plaza de Lugo, de Pedro Mariño» en *El Ideal Gallego* n.º 26.256. La Coruña, p. 24.

43 Ángela Santamarina Alduncín, Condesa del Valle de Oselle y Marquesa de la Atalaya Bermeja, nació en Tandil (Argentina) en 1864. Su padre de espíritu aventurero, Ramón Santamarina Valcárcel (1827-1904), que emigró a aquellas tierras a los 13 años de edad enriqueciéndose rápidamente, fundando en 1890 la Casa Santamarina dedicada a negocios bancarios e industriales y administración de propiedades urbanas y rurales. Huérfana muy pronto de madre, desde 1867 vivió en Orense donde fue educada por su tía Dolores Santamarina Valcárcel (1834-1922), a quien tuvo siempre altísima estima y amor sincero. Casó con el diputado Isidoro de Temes y Sáenz (1850-1918), último señor del pazo de Vilaseco, no teniendo descendencia. Falleció en Orense el 5 de julio de 1956 en el bellissimo palacete (1900) de su esposo, obra del arquitecto vigués Jenaro de la Fuente Domínguez (1851-1922). Estaba en posesión de la Gran Cruz de Beneficencia. Su epitafio reza: «Ángela Santamarina Alduncín de Temes. Fue toda para todos sin pensar en la ingratitud ni en el olvido».

44 La Zarpa, 2 junio 1925 y La Región, 3 junio 1925.

45 CHAMOSO LAMAS, M. (1979): *Escultura funeraria en Galicia*. Orense, pp. 80-87.

capítulo de la arquitectura ecléctica en Galicia, gracias a la filantropía de la Condesa del Valle de Oselle cuya generosidad fue galardonada en 1926 al serle concedida la Gran Cruz de Beneficencia por el rey Alfonso XIII. No ocultó en el acto solemne de imposición de la cruz de oro las razones que movieron su voluntad, sin ser en exceso ególatras, sí aguijoneadas por la vanidad y el deseo de pública gratitud⁴⁶. ¿O acaso no merece la liberalidad y el mecenazgo alguna dulce e interesada recompensa?

BIOGRAFÍAS DE ARQUITECTOS

FAUSTINO DOMÍNGUEZ COUMES-GAY (1845-1867-1900), ARQUITECTO DE EUSEBIO DA GUARDA

Hijo de Faustino Domínguez Domínguez⁴⁷, arquitecto provincial de La Coruña, y de Luisa Coumes-Gay de Herce, nació en La Coruña el 31 de agosto de 1845. Realizó estudios de arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid entre 1861 y 1867. Con el trabajo titulado «Fachada de Catedral para Madrid» (1867), logró culminar sus estudios superiores. Título de 11 de diciembre de 1867. Fue premiado con diploma de mérito y medalla de 3.ª clase en las Exposiciones Nacionales de 1866 y 1871, en esta última por su «Monumento Conmemorativo de la Batalla de la Albuera», cuya recompensa monetaria de 1.000 pesetas reclamó sin éxito el 27 de septiembre de 1876 ante el Ministerio de Fomento. En la Exposición Regional de Galicia de 1875, siendo su padre presidente de la Comisión Coruñesa de Bellas Artes, obtuvo medalla de cobre por tan singular diseño. Mención honorífica recibió por los planos del palacio del Marqués de Loureda. En la Exposición Coruñesa de 1878, su proyecto de Ayuntamiento para la ciudad fue premiado con diploma y medalla de plata, adquiriendo el Municipio los planos. A la muerte de su padre se le nombró presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes de La Coruña y de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos. Fue arquitecto titular municipal de Santiago, arquitecto interino de La Coruña, y desde 1890 arquitecto titular provincial de La Coruña. Murió en la ciudad el 17 de julio de 1900, habiendo otorgado testamento el 30 de octubre de 1888.

DANIEL VÁZQUEZ-GULIAS MARTÍNEZ (1869-1897-1937), ARQUITECTO DE ÁNGELA SANTAMARINA

Hijo del médico Francisco Javier Vázquez Gulias y de Dolores Martínez Blanco, nació en Beariz, Orense, el 30 de agosto de 1869 (no el día 1 como hasta la fecha se creía). Realizó estudios de arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid entre 1889 y 1895. Con el trabajo titulado «Proyecto de Academia de Bellas Artes» (1896), logró culminar sus estudios superiores. Título de 13 de marzo de 1897. En 1898 fue nombrado facultativo titular municipal de Orense en sustitución de José Antonio Queralt y Rauret, arquitecto leridano que desempeñó con dedicación y acierto esta dignidad desde enero de 1886. Fue igualmente arquitecto diocesano de Orense y arquitecto de Hacienda en Orense y La Coruña. Tales actividades públicas no le impedirán una grandísima obra en el libre ejercicio de la profesión. Casado con María Álvarez Alonso (†1962) tuvo 9 hijos, destacando entre ellos, Celso Vázquez-Gulias Álvarez, prestigioso abogado y recordado alcalde de Orense. Falleció en La Coruña, en su domicilio de María Pita número 11, el 13 de febrero de 1937, registrándose el óbito en los libros de la iglesia de Santiago.

⁴⁶ *La Zarpa*, 12 febrero 1926.

⁴⁷ Véase su biografía: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (1989): Op. cit., p. 6.

ARQUITECTURA Y CIUDAD. LA ILUSTRACIÓN EN CANARIAS Y EL NUEVO IDEAL ESTÉTICO

Francisco José Galante Gómez

Universidad de La Laguna

En la segunda mitad del siglo XVIII, se consagró un movimiento espiritual de carácter racionalista-escéptico cuyo propósito era el de «iluminar» o clarificar las concepciones erróneas a través de la «razón» y el control del mundo por medio del «conocimiento» y el «progreso». Para canalizar este proyecto universalista se articuló un ambicioso programa reformista garantizado por la labor didáctica y moralizante de las Academias.

En la España de la Ilustración, los ideales que estimularon el amplio plan reformista estaba sustentado en la idea racionalista del *progreso* y el *decoro*. En el marco de un aparato burocrático, característico de una monarquía centralizada, la Academia cumplió con un codiciable programa público de cultura; constituyó, en definitiva, un instrumento de considerable alcance para la consolidación del reformismo. Fue un signo de la «autoridad constituida»¹.

En Canarias, como en otras provincias españolas, los interesantes debates teóricos dirimidos en el seno de la Academia, apenas tuvieron resonancia. Por el contrario, fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se forjó una producción artística propia gracias a la reflexión crítica de los modelos foráneos.

En efecto, las Islas fueron bastante permeables a la recepción de distintas influencias (portuguesas, flamencas, genovesas...) pero la actitud crítica ejercida sobre ellas durante este período, fue fundamental para el desarrollo del arte en el Archipiélago. Quizá por este motivo, el lenguaje barroco (sobre todo en la escultura y en las artes decorativas —véase el notable y espectacular desarrollo del retablo en Canarias²—) constituyó la expresión más lamida de la cultura insular del Antiguo Régimen.

Al tiempo, el desarrollo secular de la sociedad, sobre todo en aquellos núcleos de mayor relevancia, determinó un nuevo clima cultural con sus propias expresiones artísticas. De esta manera, el nuevo gusto neoclásico que afectó de manera considerable a la imagen urbana de las Islas, no llegó a erradicar el entusiasmo que existía en el Archipiélago por las manifestaciones barrocas³. Quizá de este modo, el problema del arte y del ejercicio artístico comienza a plantearse en Canarias.

La introducción en el Archipiélago del pensamiento ilustrado, estuvo favorecido por el establecimiento de una minoría de nobles y extranjeros en los principales puertos marítimos. Este ideal se difundió con gran facilidad ya que se vulneró la prohibición gubernamental contra esta literatura procedente de Francia e Inglaterra. Los «libros ilustrados» eran exportados de manera fraudulenta en las embarcaciones que arribaban en las Islas con motivo del floreciente comercio de vinos, siendo la principal destinataria la numerosa colonia extranjera instalada en aquellos lugares de mayor atracción económica. La Inquisición se mostró incapaz de obstaculizar este fenómeno a pesar que el Tribunal sostuvo una estrecha vigilancia a aquel grupo de ilustrados, expresando al respecto «...tenían mucho trato con motivo del comercio de vinos con Inglaterra, Holanda y

1 HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1977, pp. 17 y ss.

2 TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2 tomos, 1977.

3 Así se explica, por ejemplo, la predilección por la escultura barroca de Luján Pérez.



Casa de Viera y Clavijo, en Las Palmas de Gran Canaria. Fachada remodelada: adopción de un «nuevo gusto» estético.

América, y éstos les inspiraban sus máximas e introducen doctrinas que leen con gusto y transmiten a otros haciendo ostentación de sus habilidades...»⁴.

La propagación, pues, de estos ideales forjó un nuevo clima cultural en el que surgió una generación de librepensadores cuya figura más sobresaliente fue el científico y humanista José de Viera y Clavijo e integrada, entre otros, por el crítico y literario Juan de Iriarte, Tomás de Iriarte autores de las moralizantes «Fábulas literarias», Cristóbal del Hoyo y Sotomayor y José de Clavijo y Fajardo que en las páginas del periódico «El Pensador» reprobaba con delicada ironía las costumbres de su época.

Esta actividad cultural produjo el enriquecimiento de numerosas bibliotecas pertenecientes a nobles ilustrados y a diversas órdenes religiosas. Entre ellas destacaba la del marqués de Villanueva del Prado, en La Laguna, que fue censurada en 1781 por la Inquisición recuperada luego, como otras, por la Real Sociedad Económica de Amigos del País⁵. Otras bibliotecas importantes eran la del doctor Saviñón, la de Agustín Madán y la de Cristóbal del Hoyo, marqués de San Andrés, que inculcado en Madrid por la Inquisición regresó a Canarias en 1755. También fueron considerables las bibliotecas de las órdenes religiosas establecidas en el Archipiélago. Así, la del convento de Santo Domingo, en La Laguna, disponía de unos doce mil volúmenes⁶. La biblioteca del convento agustino, en la misma localidad, contaba asimismo con numerosos ejemplares.

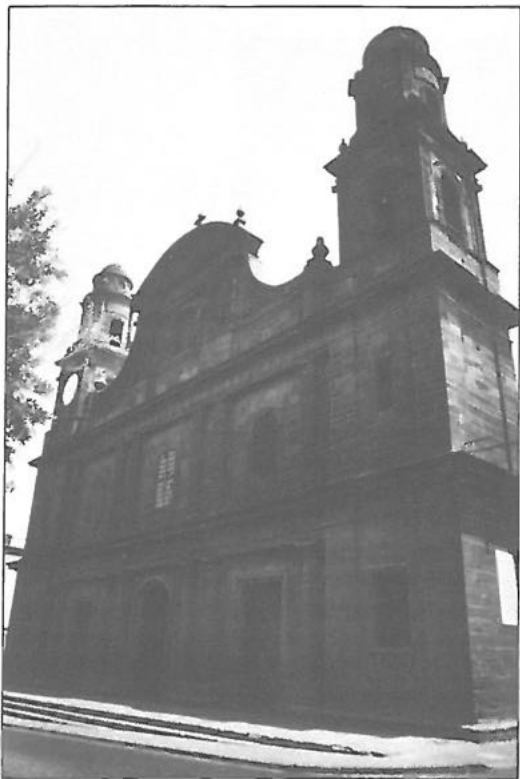
No obstante, los focos receptores y difusores más importantes del movimiento ilustrado fueron las Tertulias que alentando constantemente la investigación científica, se caracterizaban por su espíritu reformista y progresista. Hubo Tertulias en diversos lugares del Archipiélago amenizadas por nobles instruidos. Entre ellas merecen especial mención la Tertulia de la familia Iriarte en el Puerto de la Cruz; su propia vivienda de fachada remodelada, con amplios vanos dispuestos de manera racional, era la pantalla que proyectaba a la calle —la esfera social y representativa— el nuevo gusto de sus ocupantes. La Tertulia del marqués de Villanueva del Prado, Tomás de Nava y Grimón, quizá la más importante de Canarias, frecuentada por Viera y Clavijo «(...) el principal artesano en la introducción de la poesía didáctica francesa en España...»⁷. En Las Palmas de Gran Canaria, fue de gran importancia la Tertulia del mencionado Viera y Clavijo en su espléndida casa de

4 GONZÁLEZ, Claudine: *La Tertulia del Marqués de Villanueva del Prado a La Laguna de Tenerife et la cultura française aux Canaries*. Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad de La Laguna, 1962, fol. 14.

5 DARIAS MONTESINO: *Ojeada histórica sobre la cultura en las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1943, s. p.

6 Esta inquietud cultural de las órdenes religiosas propició el decreto otorgado por Carlos III, en 1792, creando la Universidad de San Agustín en La Laguna.

7 MARIMEE, Paul: *L'influence française au Espagne au XVIII e Siècle*, Paris, 1936, pp. 77 y ss.



Fachada de la Iglesia de Santiago de los Caballeros, en Gáldar (Gran Canaria).

la plaza mayor de Santa Ana⁸ que también con gesto ilustrado ordenó la remodelación de la fachada. Otra Tertulia de gran actividad cultural, en la misma localidad, fue la promovida por el ilustrado Bartolomé Martínez de Escobar.

Las Tertulias propiciaron la formación de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País que también fomentaron la investigación y el aprendizaje, aunque durante el siglo XIX se convirtieron en un importante instrumento del poder burgués. Estaban integradas por miembros del clero, nobleza y militares que amparando a los instruidos artistas controlaron la actividad del arte. La primera Sociedad Económica fundada en el Archipiélago fue la de Las Palmas de Gran Canaria, en el último cuarto del siglo XVIII. Luego se formaron las de La Laguna, San Sebastián de La Gomera y San Miguel de La Palma.

Otro vehículo difusor de las nuevas ideas fue la prensa periódica. Se manifestó desde dos vertientes: de carácter científico, en las que se recogían artículos de esta naturaleza en publicaciones, generalmente, efímeras; y de carácter noticioso en las que se divulgaban para un público menos formado los adelantos y mejoras del «país». Con estos criterios, las siguientes publicaciones constituyeron el origen del periodismo en Canarias: «El Papel Hebdomario» (1758-1759), fundado por Viera y Clavijo; «El Correo de Canarias» (1762); «El Personero» (1764); y la «Gaceta de Dauter» (1765), ésta con grandes dosis de sarcasmo. El

primer periódico impreso, denominado «Semanario Misceláneo Enciclopédico Elemental», se fundó en 1785⁹.

Aunque en la transmisión del nuevo clima cultural contribuyeron de manera eficaz estos medios (tertulias, sociedades económicas, periódicos...), el vasto programa reformista descansaba además en las enseñanzas artísticas divulgadas por la Academia de Dibujo de Las Palmas —fundada en 1786 bajo la protección del obispo Antonio de la Plaza¹⁰ y la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, creada a mediados del siglo siguiente. Estas instituciones académicas, alentadas por los ideales de *progreso* y *decoro* como fundamento esencial de la educación burguesa, fomentaron un nuevo gusto estético. De esta manera, el caduco sistema gremial fue reemplazado por un modelo de enseñanza que suscitó el desarrollo de los oficios artísticos con el objeto de contribuir al progreso técnico e industrial.

Nace así un nuevo artista, culto e instruido, cuyos instrumentos indispensables para la práctica del arte serán el bagaje histórico —y la reflexión crítica sobre la historia— y su participación en los asuntos cívicos y políticos. Así se desprende del importante discurso que el escultor Fernando Estévez dirigió a sus alumnos de la Academia de Santa Cruz de Tenerife; para el artista, el arte se fundaba en la revalorización de la antigüedad grecolatina y en la elaboración neoclásica que a partir de aquellos ejemplos estableció Canova¹¹. Por otro lado, la dimensión social que el artista había logrado a través de su formación académica, justifica su actuación en

8 Hacia 1770, Viera se trasladó a Madrid y luego a Las Palmas donde instaló su casa en la plaza de Santa Ana, marco urbano de gran significación social.

9 MAFFIOTTE, L.: *Los Periódicos en las Islas Canarias*, Madrid, 1905; DORESTE, V.: «El periódico más antiguo de Canarias», en *Revista del Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria, 1945.

10 MARCO DORTA, Enrique: *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*. Las Palmas, Museo Canario, 1964, p. 64.

11 Véase el excelente trabajo de CASTRO, Fernando: *Antología crítica del Arte en Canarias*. Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, 1987, pp. 63 y ss.



Proyecto de fachadas de la catedral de Las Palmas e iglesia del Sagrario.

diversos temas cívicos, lo que explica, además, su vinculación a la ideología de poder. Por ejemplo, Luján Pérez fue consejero del Cabildo de Las Palmas; Luis de la Cruz, alcalde del Puerto de la Cruz; Fernando Estévez, concejal del Ayuntamiento de La Orotava...¹².

Sin embargo, la tutela del Arte, que ahora recayó sobre una minoría reformista, mermó en cierta manera la libertad creativa del artista. Los nuevos mecenas —obispos, militares y una incipiente burguesía relacionada con la actividad comercial de los puertos canarios— perfilaron las manifestaciones culturales y artísticas de la segunda mitad del siglo XVIII.

La Iglesia, como institución, conjuró la propagación de los ideales ilustrados. Sin embargo, muchos obispos y clérigos suscribieron estas ideas y algunos ejercieron como auténticos mecenas del arte. Entre ellos merecen especial mención, el obispo Servera que en 1776 fundó y auspició la Real Sociedad Económica de Amigos del País, en Las Palmas de Gran Canaria, expulsó a los jesuitas de la misma ciudad y el edificio que éstos ocupaban lo adaptó a Seminario Conciliar e instalándose dos escuelas públicas gratuitas (en Triana y Vegueta) y una Academia de Dibujo que se alojó en unas dependencias del Ayuntamiento. José de Eguiluz, corregidor de Gran Canaria, restauró las antiguas Casas Consistoriales incendiadas por los holandeses, edificó las lonjas y la primera plaza de mercado —demolida en 1870 por el alcalde López Botas para edificar la actual— e intervino en la conclusión del hospital de San Martín. Cano, también corregidor de Gran Canaria, trasvasó el agua del monte a la ciudad, realizó importantes mejoras urbanas y creó un servicio de policía para vigilar el cumplimiento de las normas ciudadanas. Otros obispos, como Delgado y Venegas, Antonio Távira y Manuel Verdugo, animados por los mismos ideales contribuyeron eficazmente al desarrollo del arte en Canarias.

En este apartado es preciso señalar la labor desempeñada por el presbítero y racionero de la catedral de Las Palmas, Diego Nicolás Eduardo (1733-1798) uno de los propagadores del nuevo ideal estético en la arquitectura canaria¹³. Su participación en la obra del templo de Santiago de los Caballeros, en Gáldar, iniciado por su

12 Luján Pérez, cultivó la estatuaría barroca mientras que en el ámbito arquitectónico realizó varios proyectos neoclásicos. Luis de la Cruz, leal servidor de Fernando VII, fue uno de los máximos representantes del retrato clasicista en Canarias. Fernando Estévez, fue un insigne escultor que propagó la nueva sensibilidad estética.

13 Diego Nicolás Eduardo, inició sus estudios en la Universidad de San Agustín, en La Laguna. En 1762 se trasladó a la Península donde permaneció hasta 1777 desarrollando una activa labor: desde 1761 a 1764, cursó estudios en la Universidad de Sacro-Monte, en Granada, donde acabó su instrucción religiosa; entre 1764 y 1769 se instaló en Madrid, asistiendo con bastante regularidad a las clases de dibujo en la Academia de San Fernando; en los últimos años ejerció como capellán en la Academia militar de Segovia. Regresó a Canarias en 1777, cuando por designación real fue recompensado por sus méritos con el título de Racionero de la Catedral.



Fachada trasera de la catedral de Las Palmas.



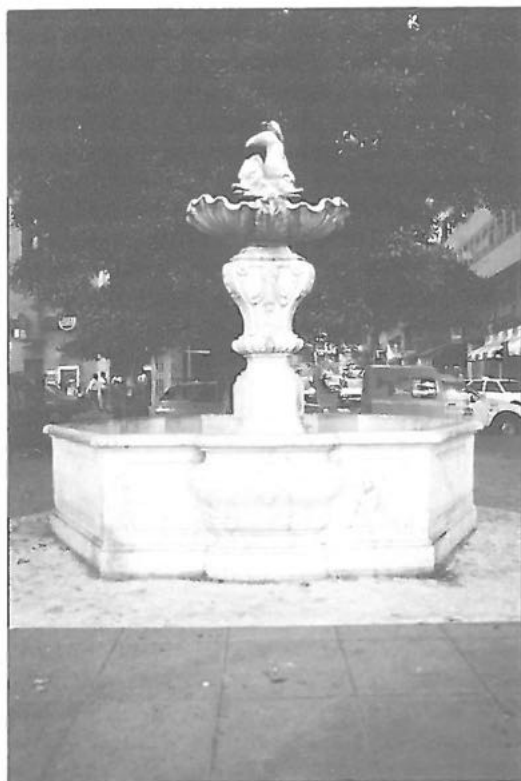
Ermíta de San José, en Las Palmas de Gran Canaria.

hermano el ingeniero de milicias Antonio José Eduardo, la dirección de la Escuela de Dibujo de Las Palmas (fundada por la Sociedad Económica de Amigos del País) y, sobre todo, la ejecución del proyecto para completar la catedral de Las Palmas¹⁴, fueron sus labores más significativas que incidieron en la arquitectura canaria del último cuarto del siglo XVIII.

En sus proyectos arquitectónicos adoptó dos tipos de estructuras que implicó distintos modos de concepción espacial: a) la planta basilical, articulada en tres naves separadas por columnas, crucero con cimborrio y presbiterio rectangular con capillas adosadas, así se manifiesta en la iglesia de Gáldar, en la catedral de Las Palmas (siguiendo la idea de los arquitectos que iniciaron la obra en el siglo XVI) y en la iglesia de Agüimes; b) iglesias de una nave, con ciertas referencias del esquema central y una perspectiva que tiene un fundamento más bien óptico que geométrico, también con crucero, cimborrio y cabecera plana, aplicada a la iglesia de San Gregorio, en Telde, iglesia de San Agustín y ermita de San José, ambas en Las Palmas.

Entre sus obras merece destacarse la fachada trasera de la catedral de Las Palmas, en la que Eduardo evocó la solución empleada por Alonso Cano para la catedral de Granada. Se trata de un gran hastial recedido con remate curvo, compuesto por tres plantas ligadas por pilastras adosadas; en el conjunto, son las balaustradas que preceden los tres cuerpos las que definen la relación visual de toda la estructura. En el piso superior se inserta un relieve marmóreo que representa a Santa Ana, diseñado por el imaginero José Luján Pérez. La fachada se flanquea por torres cilíndricas, sugiriendo así soluciones de Rodrigo Gil de Hontañón.

¹⁴ GALANTE GÓMEZ, Francisco José: «La fachada de la Catedral de Las Palmas», en *Archivo Español de Arte*, C.S.I.C., Madrid (1988), n.º 243, pp. 243-255.



Alameda de Santa Cruz de Tenerife. Introducción en el paisaje urbano de nuevos elementos figurativos.

intonía con los ideales del momento, los ingenieros militares diseñaron una ciudad con su fachada orientada al mar. La nueva actividad de la localidad, basada en el comercio y en el tráfico portuario, acabó desplazando el primitivo núcleo urbano. Así, el trazado de diversas alamedas (realizadas gracias al patronazgo del Marqués de Branciforte y el general Ravenet) en las inmediaciones del puerto y la introducción de la naturaleza en el escenario urbano, se ligan al concepto ilustrado de la «ciudad hermosea». Como resultado de estas iniciativas, la ciudad es dibujada con amplios paseos marítimos a modo de los proyectados en diferentes ciudades costeras¹⁵.

Conviene señalar, por otro lado, un interesante proyecto elaborado por el ingeniero militar Miguel de Hermosilla (que había llegado a Canarias en 1779 para estudiar su defensa) para una iglesia en el Puerto de La Luz¹⁶. Hermosilla, delineó la planta en una sola nave, crucero con cimborrio y presbiterio con cabecera plana,

Otro ejemplo interesante es la ermita de San José, en Las Palmas, finalizada en 1790¹⁵. El interior es de una nave con crucero, donde se alza el cimborrio, y capilla mayor rectangular. Su meritoria fachada clasicista está compuesta por una portada cuyo dintel recibe un friso de guiraldas rematado por un frontón curvilíneo; el frontispicio concluye en una espadaña central que retoma el frontón curvo.

Este sistema de asociar frontones diferentes en una misma fachada (con lo que ello implica, pues el tímpano triangular tiene una referencia plástica hacia el interior mientras que el tímpano curvo la tiene hacia el horizonte), fue una solución adaptada por Vignola en su proyecto de fachada para la iglesia del Gesù, y durante el Barroco fue un sistema muy utilizado aunque ligeramente modificado.

Los militares, por su privilegiada posición social, también contribuyeron al desarrollo del Arte en Canarias durante la segunda mitad del siglo XVIII. Generalmente, sus inversiones artísticas fue mucho más importante en aquellos núcleos donde se mantenían unas dependencias sociales propias del Antiguo Régimen; las grandes pertenencias de tierras y los suculentos beneficios derivados de su explotación, motivaron su estima y consideración social que se justificaba con las fundaciones de ermitas y donaciones de múltiples objetos artísticos¹⁶.

Además, el establecimiento del poder militar en Santa Cruz de Tenerife, originó una intensa remodelación urbana que tenía por objeto embellecer el núcleo social más representativo y dotarle de una mayor eficacia¹⁷. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII en

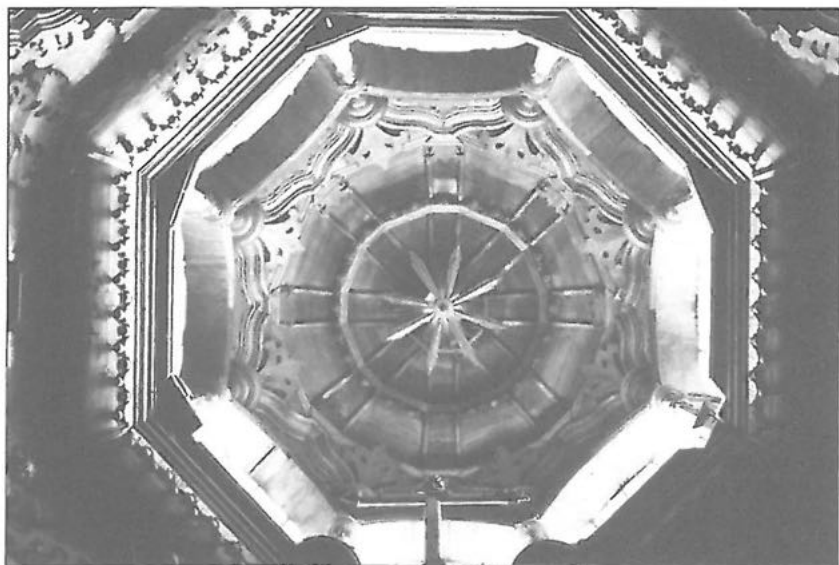
15 Archivo parroquial de S. Agustín, Las Palmas, Leg.^o Documentación referente a la fundación de la ermita de San José, fol. 1.

16 Durante todo el siglo XVIII, en Fuerteventura, por ejemplo, las fundaciones de ermitas y donaciones de retablos, constituyó un fenómeno bastante generalizado.

17 La erupción volcánica en Garachico a principios del siglo XVIII y el decaimiento social y político de La Laguna, originó un trasvase de la capitalidad hacia Santa Cruz de Tenerife.

18 GALANTE GÓMEZ, Francisco José: «El Urbanismo», en *Basa*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife (1986), n.º 3, pp. 44-54.

19 Archivo del Servicio Histórico Militar, Madrid. Sección de planos, expediente n.º 021-397. Consta de los alzados de la fachada, cabecera y costado derecho del templo, el perfil longitudinal, la planta de la iglesia y una memoria descriptiva.



Capilla de la familia Carta, iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción (Santa Cruz de Tenerife). Inversión suntuaria con el objeto de legitimar la posición social del mecenaz.

flanqueada por capillas. La excelente fachada evoca soluciones vignelescas; la adopción del frontón truncado, como remate de toda la composición, sugiere una intensidad plástica propia del lenguaje clasicista.

Sin embargo, donde se mostró con mayor intensidad la nueva concepción estética fue en la arquitectura de carácter privada ya que el influjo de la Ilustración, con su vocación moralizante, implicó en la arquitectura doméstica un revestimiento formal ligado al lenguaje del decoro. Durante el siglo XVIII, las casas tradicionales fueron veladas pudorosamente a través de un tímido tratamiento que consistió en la regularización de los vanos y en la adopción —que se generalizó a lo largo del siglo siguiente— de parapetos rematando la fachada para ocultar la estructura interior vinculada a la casa vernácula. Se trataba de modificar la esfera pública para traslucir la aceptación del espíritu ilustrado.

Paralelo a este revestimiento de las fachadas, surgen en el último cuarto de siglo, en aquellos lugares donde con mayor acento se difundieron los nuevos ideales, casas de nueva planta que no siendo esencialmente clasicistas sus racionalizadas estructuras reflejaban un nuevo gusto estético. En efecto, el desarrollo de grandes huecos vanos en las fachadas dispuestos de forma regular y la importancia que adquirió el salón principal, fantásticamente iluminado por su ubicación en la planta superior del edificio, señalaban el gusto deleitante y las nuevas formas de vida de una clase social que detentaba el prestigio y el poder.

Los usuarios de estas casas con fachadas remodeladas o de nueva planta provenían, generalmente, de una naciente burguesía que estaba relacionada con la actividad comercial generada en los principales puertos canarios. Sus inversiones artísticas, en este caso, estaban motivadas por afán de ennoblecimiento²⁰.

Entre los ejemplos existentes, quizá los más representativos son la casa de la familia Iriarte, en el Puerto de la Cruz, y la casa que habitó Viera y Clavijo en Las Palmas de Gran Canaria. Muy significativo es este último caso ya que el ilustrado propietario ordenó la remodelación total de la fachada mientras que para el interior prefirió mantener su primitiva estructura vinculada a la casa tradicional²¹. Es decir, había que suprimir todo signo externo de la arquitectura vernácula, enmascarándola de elementos cultos y de nuevas expresiones estéticas. Hubo, por tanto, un sentimiento de negación, de vergüenza, a lo tradicional. De este modo, sólo se

20 Uno de estos personajes, fue el rico hacendado y comerciante Matías Rodríguez Carta. Su importante casa-palacio en la plaza de la Candelaria, en Santa Cruz de Tenerife, con noble fachada de cantería y la hacienda que poseía en Valle Guerra, revelan la posición social y económica de una familia que detentaba el prestigio y el poder. Además, la magnífica capilla barroca que poseía esta familia en la iglesia de la Concepción, en Santa Cruz de Tenerife, posibilita otras lecturas como la de su vinculación al mundo dominante de la Iglesia.

21 Para el estudio de la vivienda tradicional canaria, véase, MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel: *Arquitectura doméstica canaria*, Ed. Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

corregía la esfera pública, la social y representativa, mientras que la esfera interna permanecía inalterable, vinculada a la «casa canaria» esencialmente funcional.

Pero la adopción de este nuevo gusto era algo más que una cuestión de estética, significaba igualarse a las sociedades más cultas y libres de Europa. No obstante, estas tentativas puristas dieciochescas fueron muy superficiales ya que sólo incidieron en las minorías cultas. Fue durante el siglo XIX, cuando el neoclasicismo arquitectónico tuvo una mayor difusión, aunque su lectura desprendió entonces distintos contenidos semánticos.

LOS CLIENTES DE JOSÉ IZQUIERDO MESTRES EN LAS PROVINCIAS DE MURCIA Y ALICANTE

Irene García Antón

Universidad de Alicante

José Izquierdo Mestres (Tarragona 1857-Barcelona 1930) fue bautizado a los tres días de su nacimiento, el 20 de diciembre de 1857 en la Catedral de Tarragona¹. Huérfano a los cinco años la precaria economía familiar le impide rebasar los estudios elementales, y sólo a base de una férrea voluntad de aprendizaje logró elevar sus conocimientos de matemáticas y dibujo por cuenta propia. Posteriormente tiene ocasión de perfeccionarse asistiendo a las clases que se impartían en el *Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* fundado en 1863².

A la edad de once años entra como aprendiz en un taller de ebanistería, propiedad de un cuñado, con quien trabajó durante bastantes años³. Cuando la unión comercial Izquierdo-Sugrañes se deshace es Izquierdo quien conserva el taller, y lo amplía mejorando notablemente la calidad y el valor artístico del mobiliario sobre diseño propio⁴.

En 1890 contrae matrimonio con Carmen Jaumá Burgues, natural y vecina de Tarragona⁵, compañera inseparable y colaboradora en los trabajos artísticos, quien ampliaba los dibujos originales en papel milimétrico y posteriormente, a una mayor escala en papel cuadriculado.

Hacia 1894 José Izquierdo contacta con Juan Marín Marín⁶ en Tarragona a través de un afinador de pianos, José Guinovart. Las condiciones ofrecidas debieron ser muy ventajosas para que José Izquierdo decidiera trasladarse con carácter provisional a Cieza, con el fin de amueblar la casa de los Marín⁷.

Además del mobiliario esencial, José Izquierdo realiza algunas piezas decorativas aisladas, y se encarga de otros detalles de la casa como el tapizado, los cortinajes, y demás adornos que conforman los ingredientes indispensables de toda vivienda burguesa dentro de los cánones decimonónicos de la época de la Restauración.

Se conservan muebles en buen estado, atribuibles a Izquierdo, en madera de nogal y en haya teñida, fundamentalmente. Su destreza como tallista le lleva a esculpir el pomo de arranque del pasamanos de la escalera principal como cabeza diabólica, los apoya-galerías de cortinajes con forma zoomórfica de dragón, y hasta un angelote en bulto redondo, de unos cuarenta centímetros de alto, muy naturalista, y dentro de la tradición clásica⁸.

1 Según consta en el libro de Bautismos de la Catedral de Tarragona. T. 28, 1852-1858, fol. 306 v.

2 En dicho centro José Izquierdo estudió además de Gramática, Retórica y Poética. Consecuencia de ello son algunos poemas suyos, inéditos en su mayoría, impregnados de un marcado sentimiento romántico y religioso adscrito a su persona.

3 Ambos conseguirían Medalla de Plata en 1883, "por su instalación de ebanistería y sillería" en la Exposición Local de artesanía, que tuvo lugar en el Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. La relación de premios adjudicados en este Certamen fue publicada el 5 de octubre de 1883 en Diario de Tarragona folio 161 bis.

4 En el Padrón vecinal de 1889 conservado en el Archivo Histórico Municipal de Tarragona figura José Izquierdo Mestres como ebanista.

5 Libro de Matrimonios de la Catedral de Tarragona T. 18, 1866-1882, fol. 10 v.

6 Acaudalado terrateniente ciezano y propietario del Salto del Menjú, quien lleva la luz eléctrica a Cieza.

7 Dicha vivienda, sita en la calle de Martínez Pareja, conservó su carácter hasta los años setenta. En la actualidad está totalmente transformada debido a la readaptación hecha de la misma para el uso del nuevo propietario, heredero en tercer grado de los primitivos dueños.

8 El angelote tallado en madera de nogal, colgaba del techo, y estaba destinado a sujetar los cortinajes de terciopelo con borlones entremezclados, que pendían a modo de dosel, en un dormitorio.



Remate del armario del dormitorio principal de los Sres. Marín Aguado, cl. Martínez Pareja, 24. Cieza.

Con estos trabajos para los Sres. Marín, Izquierdo se gana la confianza y prestigio en el pueblo de Cieza, una de cuyas cofradías de Semana Santa le encarga el trono procesional de San Juan en 1897. Pero, sobre todo, José Izquierdo atrae la atención de otros ricos hacendados y personas prepotentes de la localidad, que suman a la riqueza la titulación académica y, en ocasiones, importantes cargos políticos.

Los clientes murcianos de José Izquierdo, ciertamente, se encuentran a la cabeza de la típica organización caciquil que, a distintos niveles y en distintas localidades, domina la región murciana durante el período de la Restauración. Y aunque en muchas ocasiones las grandes posesiones se venían reforzadas por nuevas formas de enriquecimiento como las fundamentadas en los negocios y en la Banca, es inconcebible la carencia de tierras entre las ricas familias murcianas⁹.

Además de los Sres. Marín Aguado, José Izquierdo cuenta entre su clientela murciana al abogado, y más tarde espartero, Juan Pérez Martínez¹⁰, casado con Antonia Gómez Piñera, hija ella misma de esparteros enriquecidos.

Del conjunto mobiliario de la casa de los Pérez Martínez¹¹ destacamos aquellas piezas de indudable apegue historicista, entremezcladas con obras de marcada modernidad. En algunas de ellas se evidencia la propensión del artista hacia los trabajos de incrustación y de marquetería, como el realizado en una cuna, que se conserva en el domicilio de Luis Marín Pérez, y el de unas banquetas para el vestíbulo de la vivienda de Juan Pérez Martínez. La ejecución de estas obras coincidiría con el inicio de estas facetas de la ebanistería de José Izquierdo, en las que este artista destacó.

A partir de estos momentos el artista alternaría los encargos particulares con sus pasiones favoritas: la música y la poesía.

Como "hobby", José Izquierdo llegó a construir algunos instrumentos musicales tales como violines, xilófonos y guitarras. Pero, sobre todo, por lo que en la actualidad resulta más conocido en su pueblo natal es por los mosaicos de madera¹².

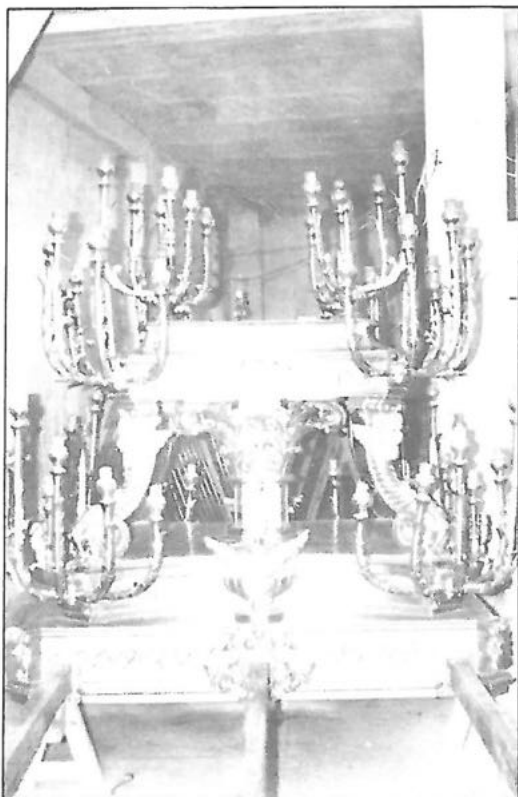
9 Ver PICAZO, M.^a Teresa y LEMEUNIER, Guy: *El proceso de modernización de la Región Murciana (s. XVI-XIX)*. Editora Regional de Murcia. Murcia, 1984.

10 Juan Pérez Martínez funda la primera casa de Banca en Cieza y ocupa la alcaldía de dicho pueblo en 1917-18.

11 El mobiliario de dicha vivienda en la actualidad se haya muy repartido entre sus descendientes.

12 La técnica del mosaico de madera en sus dos modalidades (romano y en bloque) que tantas dificultades ofrecen en su ejecución, sobre todo la segunda, la inicia José Izquierdo antes de 1900, ya que atendiendo al membrete de sus cartas comerciales se constata que se dedicaba ya no sólo a la construcción de muebles artísticos sino a la de parquets y mosaicos de madera.

En la actualidad el Museo de Castellarnau de Tarragona muestra al público algunos de sus magistrales mosaicos, reproducciones



Trono procesional de San Juan. Cieza



Banqueta realizada para la vivienda de Juan Pérez Martínez y Antonia Gómez Piñera. Cieza.

Precisamente fue en la Exposición Regional de Murcia de 1900 donde el artista presentó una obra inacabada de este tipo, y por la que obtuvo Medalla de Plata y Gran Premio¹³.

Es obvio que la participación y el éxito obtenidos en dicha Exposición, junto con la fama adquirida en Cieza, le vale la recomendación para amueblar la Casa del Monte de D. Juan de la Cierva Peñafiel¹⁴, así como dos viviendas unifamiliares en Novelda. El arquitecto murciano Pedro Cerdán Martínez actuó de enlace entre los clientes tanto de Murcia como de Novelda y el artista, ya que damos por sentado que este

totales o parciales de cuadros famosos. Los mosaicos en perfecto estado de conservación están primorosamente enmarcados y firmados por José Izquierdo.

13 Consignado en "El Diario de Murcia", jueves 14 de junio de 1900. Además de esta Exposición, José Izquierdo acudió con mosaicos de madera a la Hispano Francesa de Zaragoza de 1908; a la Regional Gallega de 1909, a la Universal de Bruselas de 1910; a la Exposición de Arte, Industria y Labores de Cieza de 1923, y por último a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En todas ellas recibió diferentes distinciones.

14 Isidoro de la Cierva, hermano del político murciano, a través del arquitecto provincial de Murcia, Pedro Cerdán Martínez, le reclama el estudio del mobiliario, que le había sido encargado para la casa del Monte, según se desprende de una carta de ese arquitecto dirigida a José Izquierdo el 5 de febrero de 1905. En otra carta esta vez de José Izquierdo dirigida a su pariente Roca i Pamies el 28 de febrero de ese mismo año, hace alusión a este proyecto ya entregado y confirmado por Isidoro de la Cierva en estos términos "Estamos entendidos con D. Isidoro. En el despacho pondrán pegamoid color cuero, pues como el zócalo va muy alto lo quieren así. El gabinete de D. Isidoro va con madera anacarada y los tableros y el barramento de caoba más oscura. El despacho va de roble".



Conjunto mobiliario del comedor de los Sres. Gómez-Tortosa Navarro. Novelda.

arquitecto fue el autor de los planos de la mansión de Doña Antonia Navarro Mira¹⁵, y que probablemente también interviniera, al mismo tiempo, en la reforma de la casa de D. Antonio Gómez Tortosa¹⁶.

También los clientes alicantinos de José Izquierdo Mestres basan su riqueza en el dominio agrario y en el juego de la Banca aprovechando sus óptimas relaciones con los líderes de los grandes partidos para hacer incursiones en la política local¹⁷.

José Izquierdo ejecuta prácticamente todo el trabajo en su taller de Cieza¹⁸ sobre medidas y ajustándose al gusto de sus clientes. Una vez acabados los muebles los facturaba para que los fueron montando¹⁹, y presumiblemente se desplazara en persona con el fin de rematar la obra.

Con respecto al cobro de sus honorarios cuando los encargos tenían cierta envergadura, se efectuaban a través de giro de letras bancarias hasta completar la suma total estipulada. La obra de José Izquierdo es estilísticamente variada, lo que prueba su acomodo al particular gusto de la clientela.

15 Doña Antonia Navarro Mira era una rica terrateniente noveldense, que adquiere en 1905 la parte que le correspondía del antiguo Marquesado de la Romana a Doña Rosalía Caro y Álvarez de Toledo.

16 D. Antonio Gómez Tortosa, yerno de Doña Antonia Navarro fue Doctor en Jurisprudencia, alumno y magnífico Rector del Colegio de los Españoles en Bolonia. Anteriormente fue administrador de los bienes del Marquesado de la Romana. Alcanzó la distinción de Pastor Arcade Romano y el título de Conde de Gómez Tortosa, otorgado por su Santidad el Papa Benedicto XV.

17 La prensa local da buena cuenta en repetidas ocasiones de las excelentes relaciones habidas entre D. Antonio Gómez Tortosa y los más sobresalientes políticos, eclesiásticos y hombres de finanzas del momento. José de Canalejas Méndez, Álvaro de Figueroa (Conde de Romanones), Joaquín Payá y López de Amezaga, y Luis Calpena y Ávila entre otras personalidades fueron sus huéspedes en Novelda.

18 En los bajos de la misma casa que vivía, en la calle Mesones, José Izquierdo instaló una cerrajería artística, ya que se veía forzado a tener en existencia cantidad de esas piezas imprescindibles para la ebanistería. Todo el material, incluidas las variadas y exóticas maderas que utilizaba preferentemente en su trabajo de marquetería provenían de Cataluña.

19 Así consta en un párrafo de una carta de puño y letra del artista dirigida a su pariente el pintor Antonio Roca, y que fue escrita desde Cieza el 28 de febrero de 1905. En ella dice textualmente "Con esta fecha les escribo (a Doña Antonia) manifestándole los muebles que tengo en construcción, y la fecha que le serán entregados en su casa y colocado todo".

EL CAMBIO DE CLIENTES EN EL SIGLO XIX: EL ARTE COMO MERCANCÍA. CONSECUENCIAS

Jesús Gutiérrez Burón

Universidad Complutense de Madrid

En 1845, el crítico Manuel Cañete comenzaba su comentario a la tradicional exposición anual de la Academia de San Fernando destacando que «Dos son los móviles que estimulan al artista en su difícil carrera, el amor a su arte que le hace ambicionar la gloria de distinguirse, o la precisión de atender a sus necesidades que le obliga a trabajar con ahinco para adquirir dinero»¹. Equiparaba, pues, la faceta más noble del artista, la que le permite pasar a la posteridad, y la más material o humana, si preferimos decirlo así, que a menudo se olvida cuando se estudia el arte de épocas pasadas, pero que, al condicionar la vida del artista, no puede menos que condicionar también su proceder artístico, es decir, el medio de alcanzar la gloria y la fama. Esta segunda faceta es la que vamos a examinar en esta comunicación, aplicada a un momento clave de la historia del arte, pues coincide con la sustitución del antiguo sistema de mecenazgo por el novísimo del «mercado artístico», es decir, el momento del paso al mundo contemporáneo. Por ello, no es casualidad que principiáramos con la cita de Cañete, precisamente en los momentos en que en España, con un notorio retraso, se estaban produciendo los cambios político-socio-económicos que posibilitaban la superación del Antiguo Régimen y la irrupción de la burguesía y su ley del mercado. La transformación debía llegar también al mundo del arte y, por ello, Cañete no se recata en emplear expresamente el término «dinero».

Esta transformación se va a producir en el momento en que el arte, como en otros campos, entre el aislamiento y el estancamiento estaba llegando casi hasta la consunción, anunciada por *L'Illustration* de París (21-VIII-1851) con un simple *L'Espagne n'existe plus!* por su ausencia de la Exposición de Bellas Artes de Bruselas de 1851. Esta sentencia despertará el fervor nacionalista en el ámbito artístico y será aprovechado por José de Galofre para, en contestación al periódico francés, iniciar su campaña en pro de la reforma urgente de las Bellas Artes, encaminada a superar su caduca estructura académica y, por medio de las exposiciones, adecuarlas a la nueva realidad del mercado². Campaña que se verá coronada por el éxito, pues no sólo se crearán las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (R.D. 28-XII-1853), sino que el Gobierno se cuidará de participar oficialmente en la Exposición Universal de París de 1855, retrasando para ello la primera Exposición Nacional hasta 1856, si bien la representación artística no fuera muy alentadora, como se desprende de la conclusión que saca Murguía: «En España la pintura duerme, apenas hay quien haga recordar al mundo que ella es la patria de los Murillo y Velázquez, los Cano y los Zurbaranes»³.

- 1 CAÑETE, M.: *Exposición Pública de la Academia Nacional de San Fernando*. EL ESPAÑOL (Revista Literaria). Año I. n.º 20, Madrid, 13-X-1845, p. 13.
- 2 GALOFRE, J.: *A la Ilustración Francesa. Sindicación a las Bellas Artes Españolas*. EL CLAMOR PÚBLICO. Año VII, n.º 2197, Madrid, 4-IX-1851. El artículo, aparte de las claras connotaciones del título, es una continuación de la tesis defendida en su libro *El Arte en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes (1849)*, y base de la propuesta de reforma de las Bellas Artes que con fecha 15-XI-1851 elevará al Congreso, provocando su famosa y larga polémica con Federico de Madrazo y la Academia.
- 3 MURGUÍA, M.: *Bellas Artes*. LA IBERIA, Año II, n.º 409, Madrid, 26-X-1855.

Aunque no faltará quien achaque esta situación a los propios artistas por carecer del «verdadero amor del arte que apartado del bullicio y de la vanidad, sostenido por los hábitos que proporciona la meditación solitaria ha solido y suele conquistar un punto para la posteridad en el camino de la gloria»⁴, la razón más convincente es de orden material: la falta de salida para la producción de los artistas. Como argumentaba poéticamente Galofre «Las Nobles Artes pueden compararse con las plantas que necesitan el rocío para vivir. El artista sin protección, sin el apoyo y aprobación de alguien que comprenda su alma y sienta el idealismo de sus inspiraciones, muere antes de dar sazonados frutos»⁵. Rocío que en el pasado habían proporcionado los cuatro grandes protectores de las Bellas Artes —el Trono, la Iglesia, la Nobleza y el Pueblo—, pero que en ese momento, con los cambios políticos, la desamortización eclesiástica, el desinterés y hundimiento de la aristocracia, y el olvido del pueblo, sólo podía proporcionar el Estado a base de organizar exposiciones para favorecer el mercado artístico.

A la misma conclusión había llegado Pedro de Madrazo diez años antes, aunque sin apuntar la solución de las exposiciones⁶, aprovechándola nuevamente Jose Amador de los Ríos para explicar el estado del arte en España en 1856, con ocasión de la primera Exposición Nacional: «¿cuál de estas tres fuentes del estímulo artístico existe? Las órdenes religiosas han desaparecido... La nobleza yace en lastimosa postración... El trono es ya una sombra de lo que fue en la época... Y cuando este triple cambio se ha operado en nuestros días ¿será posible decir que alumbraba y cobija hoy a las artes el sol de otras edades?... ¿será lícito asegurar que alcancen en España la protección que las fomenta y enaltece?»⁷.

Dejando por el momento sin respuesta este interrogante, es comprensible que, en la situación que describe, el arte estuviese abocado a su desaparición o a limitarse casi exclusivamente al retrato por no encontrarse la sociedad española preparada para sostener un mercado artístico adecuado. Basta con mirar los catálogos de las exposiciones anuales de la Academia o de las instituciones privadas, cual el Liceo Artístico, para ver como son mayoría abrumadora los retratos, seguidos de las «copias» —ya es de por sí significativo que se aceptasen estas, lo que denota su carácter de aficionados o diletantes—, escaseando por igual los llamados cuadros de composición y los paisajes, entonces todavía conocidos como «países». No podía ser de otra forma, pues, como se preguntaba ya Jacinto de Salas y Quiroga en 1837, «¿Qué puede ser de la pintura de un país en donde no se encargan cuadros, en donde no se venden cuadros, y en donde no se entiende nada de cuadros?... ¿Qué es un país en que los mejores y más afamados pintores tienen que dedicarse a hacer retratos, que son tan sólo juzgados por el parecido?»⁸.

No entraremos tampoco a discutir si la culpa era de la situación del país —«viviendo las bellas artes, como viven en realidad, de lo superfluo, poco pueden recibir en una época en que se tiene por muy dichoso el que cuenta estrictamente con lo necesario» dice J. G. N. en 1838⁹—, de la falta de gusto e interés de los posibles compradores —«Pero hay quien les premie sus desvelos, quien les recompense sus estudios y les remunere de los gastos comprándoles sus cuadros? No, por cierto», se defiende Esquivel en 1841¹⁰— o de los propios artistas como le contesta un aficionado anónimo: «Si alguno de los cuadros que se han hecho no se ha vendido aún, no prueba más que son malos y que no han gustado, o que sus autores tal vez los estimen en más de lo que valen en realidad»¹¹. Lo importante es que, con independencia de la posible culpabilidad, implícitamente, todos coinciden en señalar a la falta de un mercado artístico como la causa de la triste realidad del arte español del momento. No había forma de llenar el vacío dejado por la desaparición del antiguo sistema de mecenazgo,

4 R. Exposición de Bellas Artes en mayo de 1856. LA RAZÓN. Madrid. 1.ª Quincena, Junio, 1856, p. 279.

5 GALOFRE, J.: *Nobles Artes. Del Protectorado a favor de las mismas*. EL HERALDO, n.º 3390, Madrid, 19-VI-1853.

6 MADRAZO, P.: *Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Pintura. Exposición del Liceo. Artículo Segundo*. EL LABERINTO, Año I, n.º 16, Madrid, 15-VII-1844, p. 221.

7 DE LOS RÍOS, J. Amador: *Exposición General de Bellas Artes de Madrid en 1856. Algunas observaciones sobre la misma*. I. REVISTA PENINSULAR. T.I. n.º XII, Madrid, 1856, pp. 547-48.

8 DE SALAS Y QUIROGA, J.: *La Exposición del Liceo*. NO ME OLVIDES. Año I, n.º 23, Madrid, 7-X-1837, pp. 5-6.

9 J. G. N.: *La Exposición del Liceo. El cuadro de «Sancho el Bravo» de Antonio M.º Esquivel*. EL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO. Año I, n.º 33, Madrid, 31-X-1838, p. 133.

10 ESQUIVEL, A. M.º: *Exposición de Pinturas*. EL ECO DEL COMERCIO. Madrid 25-X-1841. Para apoyar su argumentación Esquivel alude previamente al ejemplo de Federico de Madrazo y C. L. Ribera que todavía tenían en sus estudios los cuadros de *Godofredo* y *D. Rodrigo Calderón* respectivamente.

11 ANÓNIMO: *Academia de Pinturas. Exposición de 1841*. EL PENSAMIENTO. Año I. Entrega 12. Madrid, 1840, p. 280.

y, en consecuencia, el artista se ve obligado a dedicarse al retrato, aceptar algún empleo académico o administrativo, buscar otros países como hace Pelegrín Clavé marchando a Méjico, o, si se empeñaba en conseguir la gloria indicada por Cañete, arrastrar un cúmulo de penurias y adversidades como plasma González Bande en el cuadro titulado precisamente *El camino de la gloria artística*¹². ¿La solución? Procurar a los artistas la forma de conseguir el dinero al que aludía Cañete, lo que, como se apresuraba a señalar Amador de los Ríos, cerrando el interrogante anterior, sólo se podía lograr con la creación de un mercado adecuado gracias a las exposiciones, o, dicho de otra forma, entrar en la dinámica del mundo contemporáneo con la valoración del arte como una mercancía más. Algo que ya había apuntado Pedro de Madrazo —«el artista es un trabajador que vende los productos del alma»¹³— y concretaría más mercantilmente un autotitulado «Un Aficionado» al comentar la Exposición Nacional de 1876: «el talento es un artículo comercial ni más ni menos que el azúcar o la cochinilla»¹⁴.

Este nuevo sistema de protección va a suponer para los artistas su transformación en auténticos profesionales libres, y, para el arte, el poder alcanzar la norma reguladora de su evolución. Al mismo tiempo repercute también sobre el público aumentando el número de posibles compradores, pues, como destaca el corresponsal de la «Revista de España» en París al comentar los preparativos del «salón» de 1884: «El desarrollo de la afición y del gusto, favorecido e impulsado siempre por esa palanca de todos los tiempos que se llama comercio, se extiende hoy, no solamente a todas las clases de la sociedad, sino que a todas las fortunas también... y que en esa esfera de atracción tengan cabida, desde el obrero más modesto en sus aspiraciones, hasta el más opulento aficionado a la *grande peinture*¹⁵. En consecuencia, el nuevo sistema del mercado se presentaba como la mejor forma de proteger al arte, según explicaba Galofre: «la mayor protección que pueda darse a las Bellas Artes es la de fomentar las Exposiciones que nosotros llamaremos mercados de inteligencia». Pero a la vez, para que fuese una provechosa realidad, debía de interesarse a todas las fuerzas sociales, como machaconamente arguye el propio Galofre: «...lo hemos dicho ya mil veces, ante todo la Academia, y en su lugar el Gobierno, debe pensar en formar el protectorado para las artes, es decir, en crear por los medios que arriba hemos indicado —se refiere a las exposiciones—, un público que compre, para que haya alguna posibilidad de salida. Entiéndase que se trata de un mercado como de otro cualquiera. Donde no se vende, nada nuevo se produce...»¹⁶.

El remedio, sin embargo, tenía también sus peligros tanto en el sentido puramente material o económico —precisamente el no conseguir esos presumibles compradores según veremos posteriormente— como en el artístico. En este último caso el más amenazante era el de «obligar» a los artistas a seguir los dictados de la moda y primar la fácil ejecución, señalado ya por José Castro y Serrano al advertir, a propósito de la representación francesa en la Exposición Universal de Londres de 1862, que «los numerosos y excelentes pintores nuestros vecinos se ven precisados a hacer el comercio del arte con preferencia al arte mismo, porque el arte no se plega a los caprichos de la moda, es arte de poca salida y, por consiguiente, miseria para el autor»¹⁷. Peligro que se hace más evidente a medida que avanza el siglo, por lo que también arrecian las críticas. Así, Francisco Alcántara, al examinar con motivo de la Exposición Nacional de 1890 la situación del arte en España afirma tajantemente que «los altos precios alcanzados por nuestra pintura en los mercados extranjeros, gracias a estos dos artistas —se refiere a Rosales y Fortuny— fueron tal vez el principal motivo de que más servilmente se les imitara... Fortuny fue en adelante en pintura el ideal de los ricos... El ideal del Estado, por serlo del elemento oficial, fue Rosales... la mayoría, la gran masa han sido desdichadísimos imitadores, han hecho de la pintura un vil comercio, para ellos sólo ha existido un ideal, la venta... hasta que el exceso del mal ha hecho necesaria una estruendosa protesta de la prensa, que, por mucho que hoy exagere,

12 El cuadro premiado con mención honorífica en la Exposición Nacional de 1856, fue adquirido por el Estado, figurando en calidad de depósito en el Ayuntamiento de Figueras desde el 26-V-1877, con el N.º catálogo del Prado, 6056.

13 MADRAZO, P.: *Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Pintura. Exposición del Liceo. Artículo Primero*. EL LABERINTO. Año I, n.º 15, Madrid, I-VI-1844, p. 107.

14 Un Aficionado. *Exposición de Bellas Artes*. EL GLOBO, Año II, n.º 384 Madrid, 19-IV-1876.

15 *Revista Extranjera*. REVISTA DE ESPAÑA. Año XVII, n.º 386, Madrid, marzo 1884, p. 297.

16 GALOFRE, J.: *Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando*. LAS NOVEDADES. Año IV, n.º 889, Madrid, 16-XII-1853.

17 CASTRO Y SERRANO, J. de: *España en Londres. Cartas de la Exposición de 1862. Carta sexta*. EL REINO. Año IV, n.º 881, Madrid, 8-IX-1862.

no podrá nunca a los excesos perpetrados por los audaces aventureros que han infamado nuestra pintura con el estima de mercenaria, de que no se podía librar sino haciendo larga y cruel penitencia»¹⁸.

Estas denuncias que coinciden con las que Tolstoi lanza contra la «profesionalización» del artista por ser «la causa primera de la difusión entre nosotros de la falsificación del arte»¹⁹, no están motivadas, sin embargo, por la búsqueda de la autenticidad y espontaneidad del arte primitivo o popular, que tanto influirán luego en las vanguardias, sino por el deseo de mantener la «gran pintura» —tan artificiosa, por cierto, en aquellos momentos como la que pretendía denunciar— y el «estatus» del artista como ser superior que se ha de conformar sólo con la gloria. Por ello, no es de extrañar que Alcántara retomara sus argumentos en 1897 para denunciar que «falta estudio, modestia, conformidad con la pobreza relativa, para que el artista no se vea perturbado en su trabajo severo y constante por ansia de dinero, por ese loco amor a las fastuosas instalaciones a lo cortesana que engorda con su prostitución»²⁰. Coincide así con las exhortaciones que J. N. Blasco había dirigido a los artistas malagueños al inaugurar su exposición de 1857: «El honor es el mejor alimento de las artes; que el honor, dulce y gloriosa recompensa de los artistas, no os abandone en vuestra hermosísima carrera»²¹.

Los artistas lógicamente no compartían estas opiniones pues, como recordará posteriormente Ceferino Araujo, «aunque sea hombre ordenado, tiene gastos y necesidades de que no se le puede tachar»²². Más en aquellos momentos en los que con dificultad se puede rastrear noticia alguna de encargos o compras como las que hace en 1838 la Reina Gobernadora en la exposición del Liceo Artístico y Literario. Por contra, es muy frecuente encontrarse con alegatos para la compra de las obras aprovechando la crítica de las exposiciones, por ejemplo, la de «La Ilustración» en 1849: «Ahora sólo nos falta invitar a los hombres de buena fortuna, a los aficionados a la pintura, al gobierno y al bondadoso corazón de SS. MM. a que compren algunas obras para alentar a los jóvenes que se han distinguido tan notablemente, pues esto les serviría de estímulo para dedicarse con más ardor siendo recompensado su trabajo»²³.

No es extraño este proceder ya que eran precisamente las exposiciones la mejor fórmula de satisfacer los dos ideales del artista, como explica Cañete en el artículo aludido: «Existe un medio que puede abreviarle este largo y dificultoso camino, y hasta presentar, si se quiere a la fortuna, ocasión de que tropiece y le favorezca. Este medio es la *pública exposición*. A su influjo los artistas pueden llegar en poco tiempo a ser conocidos de muchas personas, apreciados en lo que valgan y buscados de aquellos a quienes sus obras agraden». Es decir, les podían proporcionar a la vez que la gloria y el honor el dinero para subsistir. En este sentido, las exposiciones representan la adecuación del arte a las condiciones de la nueva sociedad, que ofrece, en lugar del antiguo sistema de mecenazgo, un mercado especializado donde el dinero actúa como elemento regulador asegurando el principio de igualdad de oportunidades, tanto para el artista-vendedor, al que, por su parte se exigirá una plena profesionalidad para poder resistir la competencia de los demás, como para el aficionado-comprador que, en su condición de tal, pasará a jugar un papel decisivo en el desarrollo del arte contemporáneo. De ahí la función democratizadora que se atribuye a las exposiciones y la insistencia en relacionar su nacimiento con la Revolución Francesa. De ahí también que Galofre repetidamente las presentara como alternativa al magisterio obsoleto de la Academia y a la insolvencia de los tradicionales protectores. Argumentos asumidos por el Gobierno a la hora de crear las Exposiciones Nacionales.

Las exposiciones proporcionaban el honor y la gloria por medio de los premios en forma de medallas, y el

18 ALCÁNTARA, F.: *La Exposición de Bellas Artes de 1890*. REVISTA DE ESPAÑA. Año XXIII, n.º 129, Madrid, julio 1890, pp. 107-108.

19 TOLSTOI, L.: *Qué es el arte* (1898). Barcelona, Mascarón, 1982, p. 104.

20 ALCÁNTARA, F.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid, Centro Editorial Artístico, 1897, p. 208. En este mismo sentido COMAS Y BLANCO, A. criticará duramente a los artistas que ganan los premios con un tipo de pintura y el dinero con otro (*La Exposición del Círculo de Bellas Artes*. BLANCO Y NEGRO, Año III, n.º 110, Madrid, 10-VI-1893, p. 381).

21 La exhortación iba precedida de una descalificación de «Lucas Jordán...» De buen grado, señores, omitiría el nombre de este pintor, que vil esclavo de la codicia, trabajó siempre sin desmayo en obsequio de ella». Lo que refuerza claramente el sentido de la exhortación (*Reseña de un discurso sobre las Bellas Artes del Sr. D. Juan N. Blasco*. EL CÍRCULO. Periódico de Ciencias y Literatura. Año I, n.º 12, Málaga, 13-IV-1897, pp. 7-8).

22 ARAUJO, C.: *Revista artística retrospectiva*. EL DÍA. Madrid, 19-VII-1896.

23 J. L.: *La Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. II. LA ILUSTRACIÓN*. Año I, n.º 34, Madrid, 20-X-1849, p. 269.

dinero a través de la venta de las obras, ya fuera al propio Estado o a los particulares. Faceta esta última que es la que nos interesa ahora y ocupaba a los artistas, pues, según puntualiza Galofre «confían en la venta, OBJETO ÚNICO Y ESPECIAL DE LAS EXPOSICIONES, o bien encargos para otras si es que la que presenta tiene ya comprador»²⁴. Ventas que confieren además a las exposiciones su carácter de autenticidad y modernidad, diferenciando claramente las Exposiciones Nacionales, que podríamos calificar de profesionales, de las organizadas anteriormente de la Academia, que no pasaban de certámenes para aficionados o «nobles justas» como las llama Pedro de Madrazo. Certámenes que en nada se parecían a las exposiciones que se organizaban en otros países, como lamenta ya el «Semanario Pintoresco Español» en 1837 y repite Galofre en 1852: «En efecto, decía el último, las exposiciones son, en otras partes, un noble mercado, que, a la sombra de protectores ilustrados, de sociedades de aficionados, de loterías ingeniosas, tienen salida las obras de composición histórica, religiosa y mitológica, de género, paisaje, marina, animales y flores, y las exposiciones son más artísticas que de retratos a los que se reducen las nuestras...»²⁵.

El comercio del arte no podía limitarse a las exposiciones, en razón de su misma periodicidad, por lo que, para asegurar su continuidad, nace el mercado especializado gracias a las galerías y los marchantes. Este fenómeno, característico del arte contemporáneo, va a tener, sin embargo, muy poca incidencia en España —lo que lógicamente influirá decisivamente en el desarrollo de su arte— no porque no hubiera conciencia de su necesidad e importancia, pues ya en 1853 «La Ilustración» justifica el establecimiento de una exposición permanente y venta de obras de arte para llenar «el vacío que se advierte desde luego en esta clase de industria; tal es el de proporcionar en la capital de la monarquía un modo seguro, cómodo y aún económico, de satisfacer cumplidamente los deseos de los aficionados a las bellas artes, poniendo a salvo sus intereses de los grandes fraudes y engaños que son tan frecuentes en esta clase de producciones y que deseamos ver desaparecer de entre nosotros»²⁶.

Pero, a pesar de esta necesidad, las noticias posteriores no hablan ya de establecimientos especializados sino de negocios transformados ocasionalmente en galerías de arte, las Platerías Martínez o Hernández en Madrid, o de los que, especializados en materiales y objetos artísticos, admitían «graciosamente» la exposición y venta de obras, como el caso de Planella en Barcelona²⁷. Únicamente tienen carácter profesional el establecimiento de Pedro Bosch en la Carrera de San Jerónimo de Madrid y, sobre todo, la sala Parés en la calle Petritxot de Barcelona. Esta última alcanza tal éxito que se convierte en visita dominical obligatoria para la burguesía barcelonesa, con «originalidades» como la primera exposición exclusiva de pintoras en España en diciembre de 1897. Incluso llega a ser un lugar común en la narrativa catalana del momento como *La fiebre del oro* (1890-3) de Narcís Oller.

La prevención contra los fraudes y engaños, a los que aludía anteriormente «La Ilustración», contribuye poderosamente al poco éxito de estos establecimientos, aparte de explicar también la inexistencia de marchantes, con las secuelas negativas que ello acarrea, como reconoce Martín Rico en sus memorias: «¿Es un bien? ¿Es un mal? No lo sé, lo que sí sé es que en España faltan absolutamente, y que es un mal. Sin duda nuestro carácter no se presta; el pintor que vende su cuadro a mil, si sabe que el marchante lo ha vendido en dos mil, lo primero que piensa es que le han explotado, que le roban en una palabra, sin pensar que esto es un negocio

24 GALOFRE, J.: *La Exposición de Bellas Artes. III. LA LIBERTAD*, Año II, n.º 360, Madrid, 12-I-1865.

25 GALOFRE, J.: *Nobles Artes. Exposición Pública en la Trinidad*. Art. cit.

26 LA ILUSTRACIÓN, Año V, n.º 240, Madrid, 1-X-1853, p. 400.

27 El caso de Hernández es muy revelador ya que, como explica A. OIBUR «a nadie ha sorprendido ver al Sr. Hernández relegar al último rincón de su casa los objetos todos de su comercio, y transformar su extenso almacén en elegante sala de exposición... renunciando, siquiera sea por breve tiempo, a los positivos resultados de su industria» (*La Exposición del Centro Artístico*. LA PENÍNSULA. Año I. n.º 147, Madrid, 30-VI-1881. Por lo que se refiere a la Sala Planella, especializada en material artístico su establecimiento en la calle Escudillers, 80 era saludado efusivamente por la Gaceta Universal que a lo largo de 1864 le dedicaría muchas «gacetillas» como la que anuncia lo que se podría encontrar allí: «estudios para dibujo, paisajes, flores, figuras, modelos para maquinaria, hermosas acuarelas, copias de cuadros, lápices y colores, paletas, caballetes de todas clases y formas apenas conocida (en otra «gacetilla» posterior precisa: «hemos visto unos sencillos y elegantes caballetes y cajas para colores, sumante cómodas para el campo, las que han hallado gran aceptación entre nuestros artistas», n.º 23, 5-VI-1864, p. 183) maniqués de tamaño natural, telas transparentes y preparadas para pintar, papeles para dibujo, gran variedad de estuches para matemáticas, compases, medidas de madera y en rollos y otros objetos difíciles de retener en la memoria, todos útiles en las bellas artes en general» (LA GACETA UNIVERSAL. Año III, n.º 15, Barcelona, 10-VI-1864, p. 121).

como otro cualquiera, y que no van a ocuparse de vender nuestras obras por darnos gusto»²⁸. Recelo que no disminuye con el paso del tiempo sino que se agranda, alcanzando también a los críticos y aficionados que les acusan de propiciar la decadencia de la gran pintura española por su apoyo a la pintura efectista, como ocurre concretamente en el caso de José Jiménez Aranda según denuncia Alcántara: «Hace bastantes años cuando comenzó entre las gentes adineradas de las grandes capitales la moda de comprar pintura, entró José Jiménez Aranda en la vertiginosa vida de la producción cuasi insensata que decora la existencia del artista. El marchante ve una obra de pintor desconocido, la encuentra vendible y la paga en suma superior a los sueños del artista, que desde aquel día es un esclavo del trabajo si tiene habilidad para que sus obras agraden siempre... A un cuadro sucede otro, y otro, y ciento, y mil, ya no hay para el pintor otro ideal que el del marchante que convierte en dinero su trabajo»²⁹.

La ausencia de marchantes cualificados en España explica la favorable disposición de los artistas para probar fortuna en el extranjero, París y Roma principalmente, lo que de rechazo provoca la decadencia de las Exposiciones Nacionales, a la vez que explica las dificultades actuales para localizar muchas de sus obras. Estas «fugas» redundarán, como la pescadilla que se muerde la cola, en críticas, no exentas de xenofobia, hacia los marchantes, mientras que generalmente se comprende y hasta se aprueba la postura de los artistas: «Los dioses de la pintura nos abandonan, y hacen bien, escribe R. Blanco Asenjo. En París vuela el genio, no con alas de cera como Icaro, sino con alas de billetes de Banco cuya solidez en la época presente esta muy acreditada, Hacen bien; allí les espera la gloria y la fortuna. y aquí... aquí murió pobre Rosales»³⁰.

La fuga de los artistas está claramente motivada por la falta de clientes en España, y, no porque no hubiera mercado artístico —en 1876 «La Patria» señalaba al «comercio de antigüedades» como «una industria de las más importantes»³¹— sino porque faltaban precisamente los compradores de pintura del momento —como ocurre en las subastas actuales en las que está supervalorizada la pintura del siglo XIX, mientras que apenas se cotiza la contemporánea—, en razón tanto del espíritu utilitario de la época que consideraba superfluo cualquier gasto en el campo del arte —Pedro de Madrazo ya había presentado en 1884 como uno de los principales peligros del arte «la costumbre general de considerar el arte como objeto de mero lujo, como una superfluidad brillante, como un objeto frívolo destinado a endulzar los ocios de algunos privilegiados»³²— como la ya aludida prevención contra los negocios artísticos no garantizados por la firma o el tiempo: «se cree vulgarmente, escribe Malpica en 1874, que quien desciende por la peligrosa pendiente de la afición al arte, incurre en el vicio de rídícula prodigalidad, o transige con la impostura y prepara al incauto alguna celada mercantil»³³. Sin olvidar tampoco el desinterés de la antigua aristocracia —«no ama las bellas artes. Su preocupación actual, denuncia un autotitulado «Un Pintor Viejo», es el gran acontecimiento del frac rojo»³⁴— y de la nueva que, por falta de tradición o educación estética, se dejaba llevar fácilmente por la moda, según testimonian muchos de los personajes literarios de Galdós³⁵.

Ciertamente los artistas tampoco facilitaban la existencia de clientes, tanto por sus recelos hacia los marchantes como por su empeño en hacer «cuadros para el Estado», cuadros que por sus proporciones incompatibles con las casas modernas, sólo podían tener como destinatario los museos o centros oficiales, con lo que limitaban poderosamente su posible clientela. Además, por lo que se refiere a las Exposiciones

28 RICO, M.: *Recuerdos de mi vida*. Madrid, Imp. Ibérica, s. a., p. 60.

29 ALCÁNTARA, F.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes. D. José Jiménez Aranda*. EL GLOBO, Año XVI, n.º 5.303, Madrid, 14-V-1890. Los marchantes también se ganan el desprecio de los defensores de la pintura social, como Pompeo GENER que les llama «tratante de cuadros» al servicio de «rastaquères», es decir, advenedizos y vividores (*Entre Paréntesis. El Arte en París y el Salón de este año. Disgresiones crítico-optimistas*. EL LIBERAL, Año IX, n.º 2.899, Madrid, 7-V-1887).

30 BLANCO ASENJO, R.: *Una visita a la Exposición de Bellas Artes*. LOS LUNES DE EL IMPARCIAL, Madrid, 17-V-1881.

31 ILA, Paco: *Revista fúnebre de una exposición cadavérica*. LA PATRIA, Año II, n.º 397, Madrid, 11-V-1876. Destaca los negocios de antigüedades de Soldevilla, Rafael García, Villajos, Miró, Fallola, Mexia y el Portugués, entre otros.

32 MADRAZO, P. de: *Bellas Artes. Su estado actual...* Art. cit.

33 MALPICA, D.: *Breves reflexiones sobre el arte de la pintura*. Madrid Imp. Lit. Nicolás González, 1874, p. 3.

34 UN PINTOR VIEJO: *Las Bellas Artes en España*. EL GLOBO, Año XVI, n.º 5.290, Madrid, 1-V-1890.

35 Por ejemplo el caso de los Fucar cuyo palacio presenta «...la hermosa sala adornada de los mil preciosos cachivaches de exportación francesa en tapicería, cerámica y mueblaje que han venido a llenar en las casas aristocráticas el vacío de las verdaderas obras de arte, arrancadas de su esfera natural por las quiebras y llevadas a los museos por el dilettantismo del Estado» (*La Familia de León Roch* (1878), Madrid, Alianza, 1981, pp. 110-111).

Nacionales, los artistas no eran muy dados a cumplimentar todos los requisitos de la inscripción, en particular el de fijar el precio mínimo de las obras presentadas, por lo que se producían situaciones como la recogida por «La Epoca» en 1867: «El que hoy quiere comprar un cuadro visto en la Exposición, tiene que dirigirse para saber el precio al mismo pintor; es necesario escribir una carta. Y muchas veces no se recibe la contestación. Nos consta un caso de esta naturaleza en que una persona tenía encargo de averiguar el precio de varios cuadros; de cuatro cartas que escribió, sólo tuvo una contestación, por estar mal puestas en el catálogo las señas de los artistas»³⁶.

La escasez de compradores determinará el fracaso del nuevo sistema y, por consiguiente, la decadencia del arte, pues como se advertía también en el artículo citado anteriormente «sin compradores, el arte no puede ni progresar ni sostenerse a la altura en que está». De ahí los esfuerzos continuos para convencer a los posibles compradores, tanto por medio de la descalificación y repulsa social —«para las artes son *vulgo* una gran parte de los que en la jerarquía social ocupan altos escalones...basta que el susodicho magnate sea de aquellos que creen haber hecho suficiente para la prosperidad de las artes con decir al pintor, afectando benévola amistad: ¿qué nos pone usted de nuevo este año?», advertía Pedro de Madrazo ya en 1847³⁷— como recurriendo al patriotismo —«sería una de tantas glorias y no la menos durable ni la menos grande que le debiera la patria a la grandeza misma», sugiere posteriormente Galofre³⁸— o apelando a la vanidad como hace Rada y Delgado: «No lo olviden los hijos predilectos de la fortuna. El lujo de las artes es el lujo más grande que pueden ostentar los poderosos; ni ricos trenes, ni deslumbrantes saraos, ni suntuosas habitaciones, logran enaltecer al que puede disfrutar de estos placeres. En cambio el ilustrado protector de las artes consigue alcanzar fama envidiable entre sus contemporáneos, y que su nombre pase a la posteridad, enlazando con el de los artistas que le inmortalizaron»³⁹.

Los esfuerzos resultan vanos ya que apenas variará la situación con el paso del tiempo, por lo que las críticas a veces parecen plagios, como la reflexión que hace Murguía como conclusión de la Exposición de 1860: —«No queremos concluir aquí, sin consignar una triste idea. En vano se pretende estimular a la juventud, con menciones honoríficas; en vano las Exposiciones, que tan buenos frutos han dado en nuestro país, alientan la sana emulación de nuestros jóvenes artistas, todo es inútil. El público que compra, no existe; el gobierno que debe alentar, no sabe o no quiere hacerlo por completo. En toda la Exposición no se vio un cuadro comprado por nuestra nobleza, de la sangre o del dinero es igual... ¡Triste cosa por cierto! ¿Por que nuestras clases acomodadas no mantienen un caballo menos en sus cuadras, para tener un cuadro más en sus habitaciones?»⁴⁰. O esta otra con la que E. Contreras y Camargo introduce la de 1895: «No. Aquí donde ni el Estado ni la nobleza adquieren obras de arte en la medida que debieran hacerlo para demostrar protección y buen gusto, donde el primero se concreta a extender diplomas y acuñar medallas en un número tan considerable, que por razón de su abundancia pierden el valor que de otro modo pudieran tener y la segunda para cubrir la fórmula, compra lo más barato y en número tan insignificante que no llega al uno por ciento de los cuadros y esculturas que se presentan, no puede censurarse a los artistas por su falta de entusiasmo pues demasiada abnegación se necesitaría para invertir tiempo y dinero y gastar fuerzas y materiales en obras que tras una breve exhibición en el Palacio de la Industria, han de ir a esconderse entre el polvo y las telarañas de la guardilla, donde la humedad las decolore y el calor las resquebraje y el tiempo las destruya»⁴¹.

36 ANÓNIMO: *Del porvenir de las Artes en España*. LA ÉPOCA. Año XIX, n.º 5.969, Madrid, 22-V-1867.

37 MADRAZO, P. de: *Exposición de pinturas de 1847*. SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL, Año XII, n.º 45, Madrid, 7-XI-1847, pp. 354-55.

38 GALOFRE, J.: *Nobles Artes. La Academia de San Fernando*. Art. cit.

39 RADA, J. D. y DELGADO: *Exposición Nacional de Bellas Artes*. EL MUSEO UNIVERSAL, Año XI, n.º 5, Madrid, 3-II-1867, p. 24.

40 MURGUÍA, M.: *Exposición de Bellas Artes. Artículo cuarto y último*. LAS NOVEDADES, Año XI, n.º 3.679, Madrid, 27-XII-1860.

41 CONTRERAS, E. y CAMARGO: *La próxima Exposición de Bellas Artes*. EL RESUMEN, Año XI, n.º 3.639, Madrid, 23-IV-1895.

La baja proporción señalada por Contreras está contrastada por las cifras, ya que si tenemos en cuenta que en las Exposiciones Nacionales del s. XIX se presentaron 11.419 obras, de las que 1.470 eran retratos, y se vendieron, entre particulares y oficiales, unas 1.000, la proporción del uno por cien resulta prácticamente exacta. Tampoco era superior en las exposiciones particulares, por lo que José ORTEGA y MUNILLA dedica un comentario a la exposición del Círculo de Bellas Artes de 1893 en los mismos términos de Murguía y Contreras: «Nada hace el Estado para proteger el arte; los ricos que compraban cuadros han desaparecido, y aquellos millonarios que hacían antesala en el estudio de Fortuny, llena la cartera de cheques del Banco, resultan hoy seres legendarios e inverosímiles. ¿Es que ya no hay gente rica? ¿Es que se ha entibiado su afición al lujo más caro, pero más hermoso, el de una buena galería de cuadros? No se sabe, o no lo sé yo, y no puedo resolver la duda» (LOS LUNES DE EL IMPARCIAL, Madrid, 15-V-1893).

La falta de compradores iba a resultar decisiva para el arte español pues los artistas, sin mercado libre que les permitiese ser auténticos profesionales desarrollando su propia personalidad, no tenían otro camino que someterse a las manifestaciones y gusto oficial, acogiéndose a la protección que brindaba el Estado, como puntualizaba E. Mérida en su biografía de Víctor Manzano: «La vida del pintor en España, en los tiempos que alcanzamos, se cuenta de Exposición a Exposición o mejor dicho de campaña a campaña... Donde se encargan pocos cuadros, donde casi sólo se vende lo que se expone si merece premio, se comprende bien que las Exposiciones y el éxito que en ella pueden tener las obras sea la preocupación constante, fija, tenaz del artista que sólo en las mismas puede cifrar su porvenir»⁴². En consecuencia nos encontramos con que un sistema, el mercado artístico, nacido para salvar la situación creada por las transformaciones sociales y la desaparición del antiguo mecenazgo, un sistema que en otros países, principalmente Francia, estaba dando excelentes frutos con movimientos originales, en España, por la carencia de ese mercado y la práctica limitación a un solo cliente, el Estado, propiciaba una excesiva oficialización del arte y, su estancamiento en una sola dirección, lo que explica:

— La situación equívoca que denunciaba ya Malpica en 1874: «El arte de la pintura que parece ha emigrado de la esfera privada a la del Erario Público, no obstante la protección del Gobierno, atraviesa entre nosotros en el momento actual progresiva y brillante, si se atiende al mérito de sus profesores; decadente y oscurecida, si se consulta al sentimiento popular»⁴³.

— Una excesiva jerarquización de los géneros en pro del arte docente —Tubino lo explica claramente: «si el Estado paga, puede imponer el arte que más le conviene»⁴⁴— lo que explica la larga y anacrónica pervivencia de la pintura de historia, sustituida luego por la social, la práctica desaparición de la pintura religiosa, y el desprestigio de los géneros «intrascendentes», que serían precisamente en otros países los más originales.

— La «fuga» de los mejores artistas en busca de las suculentas ofertas de los marchantes extranjeros.

— La decadencia de las mismas Exposiciones Nacionales porque las repetidas ausencias de los maestros consagrados y de los residentes en el extranjero las convertían en certámenes para jóvenes, lo que aumentaba su academicismo.

En definitiva la fórmula de las Exposiciones Nacionales que a mediados del siglo XIX parecía llamada a crear el mercado necesario para superar la crisis derivada de la desaparición del antiguo sistema del mecenazgo, al final terminará por ser una rémora para la evolución del arte español por su manifiesta oficialidad, acentuándose con su continuación en el siglo XX. Obligando con ello a los artistas que luchaban por ser originales, como Picasso, al abandono de España, según explicaba en mi comunicación al Congreso de Barcelona⁴⁵. Aunque no debe extrañarnos esta situación, ya que corre pareja a lo que ocurría en otros campos con una España cada vez más aislada y nacionalista, especialmente después del «desastre del 98».

Del comentario se deduce que tampoco se compraban cuadros pequeños, por lo que se explica que cuando en 1890 LA GACETA UNIVERSAL dedica un editorial a cantar sus excelencias, sólo pueda citar cuatro coleccionistas —los Duques de Fernán Núñez y Bailén, Lorenzo García Vela y Bauer, este representante de los Rothschild—, por cierto los cuatro asiduos compradores también en las Exposiciones Nacionales (*La Pintura Moderna*. Año XIII, n.º 3.662, Madrid, 8-V-1890).

42 MELIDA, E.: *Vida y obras de Víctor Manzano*. EL ARTE EN ESPAÑA. T. V. Madrid, 1866, p. 127. La afirmación de Mérida está confirmada por un dato concluyente: sólo se rechazaron 30 propuestas de compra por el Estado frente a las 600 obras adquiridas en las Exposiciones Nacionales del siglo XIX.

43 MALPICA, D.: *Breves reflexiones...* op. cit.

44 TUBINO, F. M.: *El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península*. Madrid, Libr. Durán, 1871, pp. 67-68.

45 GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Picasso y las Exposiciones Nacionales: Tradición y ruptura*. Comunicación al V Congreso del C.E.H.A. Barcelona, 1984.

ARQUITECTURA INGLESA EN CANARIAS: PAUTAS DE COMPORTAMIENTO

A. Sebastián Hernández Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

La deuda histórica contraída por estas islas, las Canarias, con algunos de los muchos británicos que hasta aquí han llegado, es en la actualidad difícil de evaluar. Las relaciones entre ambos ha ido mucho más lejos del simple contacto que emana del intercambio de mercaderías. Bien es verdad, que el principal motor de las mismas ha sido la explotación de una pingüe actividad comercial, pero no es menos cierto, que gracias a ella, se han podido establecer vínculos de fraternidad poco usuales.

Siendo un historiador del arte el que suscribe el presente texto, lógico es pensar que el mismo versará sobre el análisis de la susodicha relación; de cómo y cuándo se gestó la misma, y lo que es más importante, de cómo y cuándo se han dejado sentir en el gusto de los isleños. De manera, que nosotros apreciamos el alto valor de la influencia británica y tanto aquí, como en otros puntos de la península¹ encontramos en ella una clave para el estudio de nuestra más reciente historia.

INGLESES EN CANARIAS: LAS COLONIAS

Al ser este archipiélago un cruce de caminos en medio del Atlántico entre los continentes europeo, africano y americano, se ha convertido desde la Conquista en un lugar clave de las comunicaciones marítimas. De manera que Inglaterra como país marinero tuvo siempre predilección por estas tierras². Jamás puso reparos para llevar a buen término alguna que otra rentable aventura comercial, en especial aquella relacionada con la exportación de los productos agrícolas del país (vino, azúcar, plátanos...). Así, durante el Ochocientos estos lazos se estrecharon aún más y su contribución a la construcción de los dos principales puertos canarios —Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria—, tuvo como contrapartida una clara hegemonía en el aprovechamiento de estas instalaciones portuarias³.

Como semejante panorama no es nada difícil imaginar cuáles fueron los pasos dados por los británicos y otros europeos en las islas hasta la formación de las anunciadas colonias. Éstas fueron fundadas de manera oficiosa por un contingente humano desplazado desde Gran Bretaña que lentamente se fue asentando en territorio insular. Eran ante todo contables, administradores, mano de obra especializada y hombre de confianza de las grandes compañías navieras que con esperanza apostaban por los negocios del tráfico marítimo. Tras

1 GONZÁLEZ VILCHEZ, Miguel: *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*, Sevilla, 1981.

2 Las aspiraciones colonialistas británicas tienen en la frustrada invasión protagonizada por Nelson (1797) a estas islas el exponente más claramente definido.

3 MORALES LEZCANO, Víctor: "Capitalismo industrial e inversiones extranjeras en Canarias (1850-1945)", *Anuario del Centro Asociado de la UNED*, n.º 5, Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

QUINTANA NAVARRO, Francisco: *Barcos, negocios y burgueses en el Puerto de la Luz 1883-1913*, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

ellos pululaban sus esposas, hijos, sirvientes, educadores y hasta sacerdotes que en poco tiempo formaron la comunidad que nos interesa destacar.

Durante el período estudiado existieron tres núcleos de asentamiento relevantes: en Tenerife, Santa Cruz, su capital y el Puerto de la Cruz; en Gran Canaria los círculos formados por Tarifa-El Monte-Santa Brígida, por una parte, y Santa Catalina-Alcaravaneras-Las Canteras, por otra. Al margen de éstas existieron otras de menor envergadura como las gomerías de Agulo y San Sebastián, o la majorera de Puerto de Cabras.

El interés de las colonias hubiese sido ínfimo si éstas se hubiesen comportado como reservas, como cotos cerrados, y no como germen de actividades sociales que encontraron en los burgueses insulares el eco deseado. La sociedad canaria que entró en contacto con estos europeos no sólo plagió de ellos una estrategia capitalista para el agio, sino que empezó a imitar sus modos de comportamiento. En este sentido, nos interesa apreciar el auge que toma la construcción de viviendas unifamiliares, o de locales sociales... edificios que a partir de la llegada de los británicos adquieren características que hasta la fecha eran ajenas al hecho constructivo insular canario.

DE SU ARQUITECTURA

Su modo de construir no fue uniforme, ni mucho menos, y ello se justifica atendiendo al tipo de inmueble que llamó su atención. Los edificios levantados bajo su patronazgo iban desde la casa de uso familiar hasta la fábrica, pasando por hoteles, bibliotecas, cementerios, iglesias, almacenes, balnearios y oficinas. En buena lógica está el pensar que a cada tipo de edificio correspondería, por tanto, un sistema específico de construcción.

De manera genérica podemos afirmar que las obras protagonistas tienen como característica común la calidad de las mismas; a la vez que poseen como fuente esencial de inspiración la emanada del eclecticismo arquitectónico de fin de siglo. El acento anglosajón se tradujo aquí, en una libre interpretación de los modelos divulgados por el Art&Craft, movimiento estético que se adaptó al sentir del inglés medio. Así el *cottage*, por ejemplo, fue el signo que marcó a toda la arquitectura de uso doméstico, el neogótico a los edificios religiosos, o el neomudéjar para algunas construcciones hoteleras.

VIVIENDA UNIFAMILIAR

Los primeros ingleses que arribaron a las islas no tuvieron más remedio que acomodarse en las pocas casas de alquiler que estaban disponibles en los núcleos de población. Conociendo éstas a su vez importantes reformas que las transformaban al gusto de los nuevos inquilinos. Pero a medida que el archipiélago se fue configurando como un enclave económico de categoría, los colonos, que ya llegaban en forma multitudinaria, comenzaron a pensar en la posibilidad de establecerse definitivamente. Fue entonces, cuando algunos británicos decidieron construir sus propias casas "al estilo inglés" apartándose de los usos y costumbres tradicionales en las islas en materia constructiva.

Al respecto los ingleses habían recibido algunas consignas por medio de un documento fechado en 1892, un texto patrocinado por el Foreign Office británico⁴. Se trataba de un simple folleto de 52 páginas en el que a modo de guía se daban los consejos pertinentes a todos aquellos compatriotas que tenían la intención de invertir algún capital en las islas. El escrito ofrecía una panorámica, más literaria que real, de la vida económica, social y cultural del archipiélago de fin de siglo. A nosotros, ahora, tan sólo nos interesan las pocas, pero contundentes, líneas que dedica al arte, en general, y a la arquitectura, en particular, que se hacía en Canarias por aquellos días.

El informe empieza haciendo lo propio con los costos de las viviendas de alquiler, aquellas cuya renta oscilaba entre 4 y 12 libras al mes; y continuaba dando instrucciones a todos aquellos que aspiraban a poseer

4 FOR: Foreign Office, 1892, Miscellaneous Serie, n.º 246, *Report on subjects of general and commercial interest Spain, Report on the social and economical condition of the Canary Island*, London, 1892.

casa propia. Éstos iban desde la calidad y el precio de la cal, —que venía de Fuerteventura—, hasta las dificultades para obtener ventanas de corredera o herrajes, pasando por los elogios a los carpinteros locales, el jornal de un albañil, la mejor estación del año para construir, etcétera⁵. Estas anotaciones son verdades a medias, y el informe llega en ocasiones a pecar de insolente. Así, en el epígrafe “Arquitectos” se puede leer: *los arquitectos locales no deben ser contratados cuando se quiera construir una casa para un inglés, ya que éstos no saben nada sobre fontanería y ventilación, y están tan acostumbrados al método del “patio” que les es imposible disponer de una escalera* (sic)⁶.

Con esta injusta descalificación se anulaban las aspiraciones de muchos profesionales que habían visto en estos colonos a unos hipotéticos mecenas de sus más ambiciosos proyectos. Los ingleses guardaban obediencia a la oficialidad, pero de inmediato se pecataron de que tal subordinación entraba en contradicción con la legalidad vigente en Canarias. Así, desde el año 1852 en Santa Cruz de Tenerife y desde 1879 en Las Palmas de Gran Canaria, se habían hecho públicas una serie de Ordenanzas Municipales por las cuales se obligaba a que toda nueva construcción tuviese en su haber una documentación (memoria y planos) debidamente cumplimentados por un técnico titulado. Los ingleses no quedaban excluidos del cumplimiento de dicha norma, de manera que éstos, con ánimo de combinar los dictados en conflicto decidieron hacer que los arquitectos locales levantasen sus edificaciones siguiendo las pautas que les daban los *patternbooks*.

Los referidos libros-patrón no iban más allá de ser unos simples catálogos de arquitecturas que se habían puesto de moda desde finales del siglo XVIII. Con ellos se estableció el gusto por lo pintoresco y sin duda ayudaron en mucho a alimentar la estética moderna de los artistas anglosajones⁷. Ofrecían una variada muestra de las posibles conjugaciones constructivas de un arte ecléctico por naturaleza, que nunca tuvo reparos en adueñarse para sí de elementos extraños, léase orientales, a su cultura europea. Plantas, alzados, detalles de ornamentos, y hasta muebles, quedaban entre sus páginas diseccionados a disposición de cualquier buen copista, arquitecto en nuestro caso, que tuviese a bien consultar los dibujos originales⁸.

Con esta inspiración se construyeron muchas viviendas en Canarias, y son buen ejemplo de ellas las levantadas en la vega de Santa Catalina, Las Palmas de Gran Canaria, o en el Puerto de la Cruz. Destacándose las iniciadas por Mr. A. Doorly, inglés dedicado al comercio, que en 1888 entabló relaciones con Julián Cirilo Moreno⁹ para que construyese un grupo de hoteles de pequeñas dimensiones que deberían ser habitados por miembros de la colonia¹⁰. La construida por Mr. Pinock en 1889 según los planos de Laureano Arroyo¹¹, casa que en su día llegaría a ser el Hotel Metropole¹². O la levantada con el nombre de El Robado por el coronel Owen Peel Wethered (1887) en el Monte Miseria en las afueras del Puerto de la Cruz¹³.

FÁBRICAS-ALMACENES-OFCINAS

El interés de los británicos por las finanzas es obvio y ante la ausencia de edificios capaces de satisfacer sus necesidades industriales éstos se vieron en la obligación de construirlos. Fueron obras destinadas, por tanto, al desarrollo de las actividades que practicaban en las islas. Entre ellos se llevan la palma aquellos inmuebles destinados al almacenamiento de carbón, combustible necesario para poner en marcha los motores a vapor que impulsaban a las naves de la época. Esta condición obligaba al edificio en sí a que ocupase un espacio próximo a los muelles de atraque, pero a la vez exigía que el inmueble fuese de proporciones considerables y de líneas

5 FOR: Op. cit., pp. 27 y 28, 51.

6 FOR: Op. cit., p. 28.

7 PATETTA, Luciano: “Los revivals en arquitectura”. *El pasado en el presente*. Barcelona, 1977, p. 131.

8 Los autores y títulos más significativos de estos libros fueron: Vaux (*Villas and cottage*, 1857), Benjamin (*House Carpenter*, 1839), Shaw (*Civil Architecture*, 1834), Downing (*Cottage Residences*, 1842 y *Architecture of Country House*, 1850). London (*Encyclopaedia of cottage farm and villa architecture and furniture*, 1835), David (*Rural residences*, 1837) y Wheeler (*Rural farm homes*, 1851).

9 RODRÍGUEZ-DÍAZ DE QUINTANA, Miguel: *Los arquitectos del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, 1978, pp. 87-92.

10 Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (en adelante A.H.P/LP), Policía y Ornato, Leg. 12. Exp. 308-4, Año 1888.

11 RODRÍGUEZ-DÍAZ DE QUINTANA, Miguel: Op. cit., pp. 63-72.

12 A.H.P/LP, Policía y Ornato, Leg. 13. Exp. 331-4.

13 Precisamente para llevar a cabo la fontanería de esta casa se desplazó desde Inglaterra Mr. Ernest Uren, fontanero de profesión.

funcionales donde se custodiase el preciado mineral. Los ejemplos más interesantes los hemos encontrado en los alrededores del puerto de La Luz bajo el patrocinio de Grand Canary Coaling Cía¹⁴, de los Miller¹⁵, o de Blandy Brothers¹⁶.

Pero también existieron otras instalaciones comerciales de envergadura en las islas bajo los auspicios del capital británico. Éste fue el caso de las necesarias para implantar el uso del tranvía eléctrico, o las destinadas a la explotación de las pesquerías. También hubieron fábricas de hielo¹⁷, de gaseosa¹⁸, e incluso algunos ingleses decidieron montar su propia panadería¹⁹ o un molino de viento con el que dedicarse a la molienda del grano²⁰.

Al margen de todas ellas hay que destacar la posición que ostentó el británico en aquellos días: la de administrador, la de contable. De manera que al igual que tuvo de levantar desde los cimientos algunas fábricas y almacenes, tuvo que construir oficinas, bancos, aseguradoras, consignatarias, en las que podía ejercer su misión especuladora. Así debemos tener presente el edificio que con destino a la administración de la casa Elder Dempster construyó en 1903 el arquitecto Antonio Pintor en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife²¹.

HOTELES

El turismo fue un negocio “descubierto” en Canarias por los británicos, y a ellos les tocó construir la infraestructura necesaria para fomentar los viajes organizados. De manera que hasta 1890, el archipiélago contaba tan sólo con fondas y pensiones que para nada guardaban las mínimas reglas de ornato e higiene. Pero a partir de diciembre de 1890, y con la inauguración en las islas de Gran Canaria y Tenerife de dos grandes hoteles —el Santa Catalina en Las Palmas de Gran Canaria y el Taoro en el Puerto de la Cruz (Tenerife)— se empezó a fomentar el turismo con visos industriales. Ambas instalaciones son producto de la inversión inglesa, y así mientras el Hotel Taoro —diseñado por el arquitecto lionés Adolph Coquet²²— era propiedad de Sanatorium de Orotava, el Santa Catalina —levantado según un proyecto del técnico escocés James Maclaren²³— lo era de The Grand Canary Company, Limited.

Estos establecimientos jugaron un importante papel en el despegue turístico de la zona, ya que sus estructuras y servicios, con las que querían imitar a los hoteles europeos, fueron capaces de atraer a una masa de doloridos europeos que buscaban en este rincón del Atlántico una especie de paraíso. Con ellos se dio pie a la erección de otros tantos regentados por anglosajones, con los que se mantuvo la explotación del turismo hasta la declaración de la guerra de 1914.

BALNEARIOS

Como anexo a los hoteles se empezó a promocionar en las islas una serie de instalaciones complementarias que llenasen las horas de ocio de los muchos huéspedes que abarrotaban los hoteles insulares. Destacan entre éstos algunos balnearios construidos en las proximidades de playas o fuentes “termales”. Su principal cometido fue el de servir como cabina en la que los bañistas pudiesen cambiarse de atuendo según las circunstancias.

14 A.H.P/LP, Edificios industriales, Leg. 13, Exp. 75, Año 1897.

15 A.H.P/LP, Policía y Ornato, Leg. 11, Exp. 280-2, Año 1883.

16 A.H.P/LP, Policía y Ornato, Leg. 13, Exp. 323-1, Año 1889.

17 A.H.P/LP, Policía y Ornato, Leg. 13, Exp. 331-1, Año 1889, Obra levantada a cargo de Mr. Parsons.

18 Archivo Municipal de Las Palmas (en adelante A.M./PL), Edificios industriales, Leg. 1, Exp. 16. Año 1888, con el auspicio de Mr. A. Duncan King.

19 A.M./LP, Edificios industriales, Leg. 2, Exp. 37. Año 1890, a cargo de Mr. William Strong.

20 A.M./LP, Edificios industriales, Leg. 4, Exp. 103. Año 1902, Obra patrocinado por la Elder & Fiffe.

21 DARIAS PRINCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, p. 269.

22 HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: *De la Quinta Roja al Hotel Taoro*, Puerto de la Cruz, 1983.

23 SERVICE, Alastair: *Edwardian architecture and its origins*, London, 1975, p. 100.

Pero en ocasiones el balneario se constituyó en un auténtico lugar de reunión social en el que extranjeros y naturales intercambiaban experiencias.

El más antiguo de estos edificios que hemos encontrado data de 1888, unas simples casetas de baño que se levantaron frente a la playa de Santa Catalina. Fue su promotor un inglés original de Manchester, Mr. Hugo Goetz, que a la sazón regentaba el hotel Santa Catalina. Para él, el ayudante de Obras Públicas Julián Cirilo Moreno trazó una serie de casetas de madera y lienzo a fin de que sirvieran de *albergue para desnudarse y vestirse los bañistas*²⁴ que se hospedaban en su establecimiento.

Pero sin duda el gran balneario de las islas fue el conocido como Termal Palace, un edificio datado en 1911 que se levantó junto a la playa de Martínez en el Puerto de la Cruz bajo la iniciativa de Guillermo Wildpret. En esta ocasión fue contratado para su diseño el técnico Mariano Estanga, arquitecto que había tenido en este sentido algunas experiencias ya que de su mesa de trabajo había salido años antes el pabellón de madera que albergaba al Club Náutico de Santa Cruz de Tenerife. El Termal Palace poseía no sólo las simples cabinas de muda, sino que además bajo su techo se instalaban un restaurante, una sala de billard, una sala de lectura, unos baños turcos, un dispensario médico, un cinematógrafo, y otros servicios propios de este tipo de locales²⁵.

IGLESIAS

La colonia tuvo además la lógica necesidad del auxilio espiritual, de la religión y ya que la práctica evangelista no era popular entre los habitantes de las islas, los británicos, unidos a otros europeos, decidieron levantar sus propios lugares de culto. Tres eran los principales focos que demandaban esta práctica, los mismos en los que se asentaba la población foránea, es decir, Santa Cruz de Tenerife, Puerto de la Cruz y Las Palmas de Gran Canaria, y allí fueron levantadas las respectivas "iglesias anglicanas".

La primera en construirse fue la del Puerto de la Cruz, ya que la comunidad respondió afirmativamente a la iniciativa lanzada en 1890 por Mrs. Beanes. Es obra de un arquitecto residente, Mr. Walter I. Wood²⁶, persona que trazó un edificio de estilo neogótico, de pequeñas dimensiones pero que cubría las necesidades religiosas de los comitentes.

De similares características es la de Santa Cruz de Tenerife, levantada desde 1897 junto a la llamada plaza de los Patos. Los terrenos para su ubicación fueron comprados por la colonia a la Sociedad de Edificaciones y Reformas Urbanas, y sobre ellos se levantó una cruz latina que alberga a una sola nave y otros elementos emparentados con las aspiraciones evangelizadoras del neogótico²⁷.

Pero sin dudas el ejemplo de arquitectura religiosa más importante de la colonia fue el que se dio en Las Palmas de Gran Canaria a petición del Vice-cónsul, Mr. Diego Miller. Él como representante de la comunidad fue el encargado de contactar con el arquitecto Laureano Arroyo²⁸, para que éste redibujara unos planos traídos desde Londres de lo que debería ser la iglesia anglicana de Gran Canaria. Los originales fueron firmados por dos técnicos, Mrs. Clarke y J. T. Micklethwait²⁹, de los cuales tenemos muy pocas noticias.

BIBLIOTECA

Al margen de las actividades financieras, la colonia inglesa se preocupó por mantener vivo el espíritu de su propia cultura. Ellos eran conscientes de que en las islas se habían autoexiliado y que el pulso cultural de las mismas era infinitamente más lento que el que se vivía en su país de origen. De manera, que se embarcaron en la aventura de promocionar una actividad cultural a la altura de las circunstancias. Empezaron por practicar el

24 A.H.P/LP. Policía y Ornato. Leg. 12, Exp. 308. Año 1888.

25 Archivo Municipal del Puerto de la Cruz (en adelante A.M/PC). Ornato, Leg. 130, Año 1911.

26 ALL: *All Saints' Puerto de la Cruz*. Tenerife. Imp. Orotava, 1976.

27 DARIAS PRINCIPE, Alberto: Op. cit., pp. 424-435.

28 A.H.P/LP, Policía y Ornato, Leg. 14, Exp. 367-10, Año 1891.

29 SERVICE, Alastair: Op. cit., pp. 292-293.

baile dominical, la representación de pequeñas obras de teatro, la audición de piezas musicales... y acabaron con la publicación de un par de periódicos: *The Teneriffe News* (1888) en el Puerto de la Cruz, y *The Canary Island Review* (1903) en Las Palmas de Gran Canaria.

Durante este proceso tuvo lugar entre los residentes en el Puerto de la Cruz un hecho insólito que aún hoy en día no podemos apreciar en su justa medida: la creación de una biblioteca (inglesa). La idea original partió de Mr. Charles Smith³⁰, personaje carismático que ya en 1831 se valió de un carromato repleto de libros con el que recorría la zona y que con el tiempo daría lugar a The English Library.

Las dificultades de este centro cultural fueron de variado signo y no sólo las relacionadas con la carestía de medios, pues mereció más de una solución la búsqueda del local idóneo donde depositar sus fondos bibliográficos. Al fin en 1903 y gracias a la contribución de la colonia se pudo levantar un edificio de uso exclusivo a la ya constituida institución. El proyecto de construcción corrió a cargo de otro arquitecto residente, Mr. Bovil³¹, quien con su trabajo dio definitivo albergue a los dos mil volúmenes que por entonces contaba dicha biblioteca.

30 RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: *La biblioteca inglesa del Puerto de la Cruz*, Tenerife, 1949.

31 MARTÍN HERNÁNDEZ, Ulises: *La presencia extranjera en el Valle de la Orotava, (1880-1919)*, Puerto de la Cruz, 1987, p. 76.

EL INDIANO COMO MECENAS

M.^a Cruz Morales Saro

Universidad de Oviedo

EL PAPEL DEL COLECTIVO DE EMIGRANTES A AMÉRICA EN EL CIRCUITO DEL ENCARGO ARTÍSTICO A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. LA CORNISA CANTÁBRICA.

Siempre que se aborda una investigación sobre arquitectura o artes plásticas en estas etapas, en especial a partir de 1870 y hasta 1930, surge obligatoriamente una consideración sobre la función de un grupo social muy definido, y al que encontramos invariablemente como protagonista de construcciones, encargos, actuaciones urbanísticas y actividades relacionadas con el arte. Son los "indianos", emigrantes a los países hispanoamericanos, en especial a Cuba y México, pero también a Argentina, Buenos Aires, Uruguay o Venezuela, que regresan ricos e invierten sus capitales en España, generalmente en sus patrias chicas o pueblos de origen.

Los indianos, configuran desde el País Vasco a Galicia (además de en otras regiones, básicamente Cataluña y Canarias), un grupo de mentalidad y condiciones bien delimitadas. El creciente enriquecimiento, la experiencia de la emigración, la necesidad de mimetizar actitudes de la aristocracia o la nueva burguesía industrial, les llevará a tratar de aproximar comportamientos, que repercuten profundamente en el terreno de lo artístico. Si tradicionalmente era la aristocracia o la burguesía, la que donaba obras (por ejemplo retablos, iglesias completas), a la iglesia, los indianos emularán esta actitud, tratando además de superar en dadivosidad y filantropía. Una vez logrado el paralelo económico, este colectivo necesitaba probar su "cultura" y adquirir prestigio, mediante una fundación de escuela u hospital, o bien como cliente de primer orden para arquitectos y artistas.

No se trata de "El Mecenazgo", con el sentido que identifica una relación patrón-artista en otros tiempos. No son abundantes, aunque sí notables los casos de una protección continuada a un artista o varios, por parte de emigrantes enriquecidos, e incluso pronto detentadores de títulos nobiliarios (por ejemplo en Asturias los marqueses de Pinar del Río, Cienfuegos, Vega de Anzo, Argüelles...), pero sí es muy llamativo a nivel de modos de comportamiento, una función dinamizadora de la actividad artística y arquitectónica. Esto se comprueba por una demanda amplia y muy continuada, que cubría las exigencias de un "reclasamiento" por las cuales, aquéllos que habían emigrado jóvenes y analfabetos, podían ofrecer una imagen nueva, adecuada a su estatus económico de empresarios o terratenientes. La respuesta se iba a materializar en centenares de magníficas villas, sus jardines y decoración, diseños de interiores y obras de todo tipo, desde el rico panteón para enterramiento al monumento público, el parque, la iglesia o la escuela.

La fuerte demanda, que determinó en buena medida la fisonomía de los ensanches de ciudades como Santander, Coruña, Oviedo, Gijón, Bilbao etc. y lo llamativo de las nuevas construcciones, abonaron el campo para una injusta caricaturización del "mal gusto de los indianos", que en escritores agudos como Clarín, se transformó en dura sátira. No parece tampoco que sus elecciones fueran esencialmente distintas a las de otros grupos sociales, sino que intervenían distintas circunstancias. La moda, lo llamativo, lo lujoso, el último grito, junto a las disponibilidades de artistas y arquitectos, la formación y cultura artística de los mismos, son los elementos que determinan las elecciones. En este sentido, muchas veces el cosmopolitismo y conocimiento de

otros ámbitos, daba a los emigrantes una mayor libertad para apreciar lo moderno, que las clases medias provincianas asimilaban lentamente¹.

El indiano regala los terrenos para construir plazas, ayuntamientos y parques, contribuye a la financiación de los mismos o los hace totalmente a sus expensas (el caso más notable es el parque de Betanzos, donado por los hermanos García Naveira), construye edificios de pisos, bancos, círculos mercantiles y casinos. Detenta el equipamiento de los pequeños núcleos rurales con obras públicas y de infraestructura². Como cliente, abarca todo el repertorio de las artes plásticas y decorativas. Aparece en magníficos cuadros de Evaristo Valle (*El Indiano y su Mujer*. Museo Fundación Valle. Gijón) o reclama a los talleres Maumejean vidrieras modernistas para sus panteones o iglesias. Construye los puentes, cementerios, lavaderos, fuentes y asilos³.

A veces la gran capacidad de renovar las iglesias y su ajuar, llevó a una consecuencia negativa, como la desaparición o reforma de antiguos edificios y la auténtica generalización de un neogótico pobre que alcanzó también a los retablos. Pero otras veces, magníficas obras como la iglesia de Santo Tomás de Avilés fueron financiadas por indianos, o el Teatro de la misma ciudad⁴.

Todos estos datos, que se nos suelen presentar dispersos, a la hora de estudiar alguna de las facetas del arte del siglo XIX y primer tercio del XX, cobran una nueva importancia desde la óptica sociológica. El circuito, filantropía-prestigio fue posiblemente el más notorio. Ya que las obras benéficas no solían ser totalmente desinteresadas, sino que acarreaban además el prestigio social necesario⁵.

En el caso de Asturias, que hemos cuantificado con más detenimiento, es posible afirmar que un porcentaje elevadísimo de la demanda, en los dos extremos oriental y occidental de la región, alcanza hasta el 80%, en arquitectura tanto privada como pública. En las capitales, se reparte la clientela con otros grupos entonces pujantes, básicamente los inversores europeos de la industria siderúrgica y la minería y la nueva burguesía.

La clientela de las zonas rurales, suelen detentar una mentalidad más conservadora, también en el gusto artístico. Su condición de rentistas o inversores en bolsa, el famoso "cortar el cupón", es sincrónico a la preferencia por la arquitectura regionalista, plagada de contenidos metafóricos de la historia local y el terruño. Muchas de las residencias, fijas o veraniegas de indianos en estos lugares, se contaminaron de las corrientes montañesas y gallegas respectivamente (para el caso Asturiano), y se produce un intercambio de arquitectos importantes. En Cantabria, la casona montañesa recuperada por Rucabado y sus seguidores, Riancho, Lastra, y otros, plasma una tipología de fuerte demanda. Al mismo tiempo en lugares más especializados como colonias veraniegas, el indiano se adapta bien a modelos europeos, casas pintorescas o modernistas que alternan con las arquitecturas regionalistas⁶.

La potenciación del proceso de demanda y encargo, es simultáneo en las dos zonas geográficas que nos dan la referencia del emigrante. El colectivo indiano contribuye a la modernización de las ciudades allá, en América, crea sus magníficos edificios, locales sociales de los centros de cada región (Centros Gallegos, Asturianos...), sanatorios como las importantes arquitecturas de los pabellones de la Quinta Covadonga de La Habana, y también se constata su intervención en actuaciones urbanísticas definitivas. Tenemos un ejemplo muy significativo: *La asociación de Dependientes de la Habana* y los distintos centros regionales financiaron el ensanche de 1904. Esta obra incluyó, la demolición de la antigua fortaleza siguiendo el proceso habitual de las ciudades de Europa, la construcción del "paseo del Malecón" hacia la "Batería de la Reina", su ampliación hasta "El Vedado", lugar de asentamiento preferido por los indianos ricos, junto con el barrio del "Cerro". Además construyeron al mismo tiempo "una soberbia y hermosa portada que da a la calzada de Jesús del Monte, para dar acceso monumental al espléndido y bien montado sanatorio de dicha asociación". Con sus 18.237 asociados, esta potente organización formada básicamente por emigrantes abordó el Manicomio Modelo y el Cementerio Colón, construido durante la primera década⁷.

1 Por ejemplo un emigrante asturiano en Cuba, construye el edificio "Calle" de la Habana. Un rascacielos de la escuela de Chicago en la década de 1910. Cit. *"El Progreso de Asturias"*. La Habana, 10-9-23 era la agencia de Sidra el Gaitero.

2 ÁLVAREZ QUINTANA, C.: *Obras Públicas y de infraestructura* en el catálogo de la exposición *Arquitectura de Indianos en Asturias*. Oviedo 1987. Coordinado por Morales Saro, M. C.

3 *Indianos "Los Cuadernos del Norte"*. Número Monográfico. Oviedo 1984.

4 Obra de Luis Bellido. 1898. El teatro Palacio Valdés. 1900. Obra de Manuel del Busto.

5 AMANDO de Miguel: *La Emigración española a finales del siglo XIX y comienzos del XX* "Cuadernos del Norte" cit., pp. 7-17.

6 Cfr. RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*. Santander, 1987.

7 "Correo de la Habana". *El Carbayón* 14-4-1904.

Este cementerio, junto a otros como el Cementerio Español de Buenos Aires, son dos centros de escultura de primer orden, con panteones monumentales que también va a tener su eco en España y lugares de origen. En ese mismo año de 1904 se decoraba la gran entrada monumental del Cementerio de Colón, costado por los emigrantes y se llama la atención sobre los "monumentos y obras de arte que lo adornan, el gigantesco grupo escultórico de la portada..."⁸.

En el prestigioso periódico "Diario de la Marina", de la Habana, aparecen durante la primera década muchas referencias y crónicas de arte, con visitas de pintores que llevan su obra desde España. Los artistas españoles tenían gran éxito en Cuba, México, Argentina y Uruguay y básicamente las exposiciones de paisajes y motivos regionales, pintura costumbrista, y escenas populares, eran esperadas con ansiedad y vendidas rápidamente a los emigrantes que asistían también siempre que aparecían grupos de teatro, zarzuela o grupos musicales procedentes de sus regiones de origen, en especial los núcleos gallegos y asturiano. Dicho esto, podrá parecer y en efecto ha sido siempre una tendencia criticada, que la falta de formación, hace del indiano un cliente fácil, sensible a la emoción sentimental de lo que más directamente le lleve al recuerdo de la tierra que abandonó. Pero también es cierto que otros grandes artistas vendieron y fueron el inicio de importantes colecciones, o dejaron constancia en monumentos escultóricos.

En 1912, Constantino Cabal, recoge, en esta fuente del *Diario de La Marina*, la llegada a la Habana del caricaturista Bagaría, el pintor Casas, y el poeta Rueda⁹.

La colonia española realizó múltiples encargos a José Clará, y algunas familias de emigrantes habían llegado a entablar una gran amistad con el artista, como las del industrial Pepín Rodríguez, propietario de los tabacos Romeo y Julieta.

Esta situación, permite un enfoque, en la cual el grupo de emigrantes, propicia una serie de viajes de artistas españoles y funciona como un cliente asegurado. De la misma forma, se plantea una operación simétrica en los lugares de origen. Por ejemplo, la fábrica de Loza de San Claudio, se plantea a menudo la confección de objetos decorados con temas regionales, como el horreo, o el puente de Cangas de Onís, con el destino expreso de venderlos a los indios que pasaban temporadas en Asturias.

Se trata de una comercialización bastante simple, pero que conserva su vigencia en estos días. En lugares donde aún persiste una fuerte tradición y centenares de oriundos regresan para pasar el verano, a muchos lugares de esta costa norte; se ofrecen grandes fotos murales, cuadritos y acuarelas que recogen el rincón típico, la iglesia o la romería, y no falta algún vídeo sobre tal zona, con el fin claro de venderlos a los indios o ya a sus hijos y nietos.

Pero además de esta forma de grupo-clientelar, la potenciación de las artes se entronca con la sociología de la emigración de otras formas más complejas.

Una de éstas es el movimiento de filántropos, que después de donar y construir toda una serie de obras, esperan la inmortalidad en forma de monumento o escultura. En 1905 y después de que el Ayuntamiento de Oviedo recibiera dos importantes legados del Dr. Roel y de D. Celestino Villamil, se pedían en la prensa estatuas en las plazas públicas para estímulo de otros futuros donantes y agradecimiento de los pueblos: "con ello iría ganando un poco la mutua estimación, tan necesaria y el ornato de las poblaciones; y no será seguramente por falta de artistas ansiosos de trabajar, pues en Asturias hay muchos y buenos..."¹⁰.

Muchos de estos monumentos se realizaron, otros importantes quedaron sólo en proyecto, destacable era el "Monumento a las Américas"¹¹. Notables, el de Obdulio Fernández Pando en Villaviciosa y el de D. Pedro Alonso en Noreña, ambos de Benlliure, el del Conde de Ribadedeva en Colombres obra de Agustín Querol, el de Pepín Rodríguez en Colloto, obra de Clará y el del Marqués de Comillas en Aller, obra de Aniceto Marinas o el del marqués de la Vega de Anzo obra de Víctor Hevia, en Grado.

Emigrantes que contribuyeron a la formación de museos, como los argentinos Juan Moreno Ulloa y Pedro M.^a Moreno; "opulentos capitalistas, que poseen en su casa de la capital argentina un salón de cuadros",

8 "Correo de Cuba". *El Carbayón* 17-6-1904.

9 "Correo de Cuba". *El Carbayón*, 28 de febrero de 1912.

10 CASAL, R.: *Los Filántropos*. "El Carbayón" 27 de marzo de 1905.

11 Una idea de alcance político, apoyado por personalidades americanas, la Diputación de Oviedo, varios diputados y comités. Aparecen las ideas continuamente en los diarios *El Carbayón de Oviedo* y *Diario de la Marina* de Cuba durante los años 1912 y 1913.

editaron un álbum con 67 láminas de Dionisio Fierros y alentaban la propuesta de un museo regional en Galicia. En 1909, la colonia gallega había tributado un homenaje a este pintor¹².

Al inventariar la labor de los indianos como fundadores de escuelas, se manejaban en un informe de 1922 las cifras de 800 escuelas (entre las construidas en Galicia, Asturias, País Vasco y Cantabria) con una inversión global de unos 60 millones de pesetas¹³.

El alcance de estas fundaciones, es amplio. En primer lugar porque muchas son magníficas obras de arquitectura en cuyo elenco podemos encontrar toda la gama de estilos y tipologías; desde el "cottage" de influencia centroeuropea, para la escuela rural; el edificio modernista, como las magníficas escuelas de Betanzos o Noreña, el edificio regionalista (como en las de Riveras de Pravia, obra de Rodríguez Bustelo) llegando en los finales de la década de 1920 a magníficos ejemplos racionalistas, como la fundación Eutiquio Sala en Gijón en 1930.

Pero además de operar como promotores de los edificios, el sentido de estas escuelas y sus programas de estudios tuvieron mucho que ver con las recientes escuelas de "Artes y Oficios". Sus enseñanzas iban en dos líneas, una comercial y administrativa y otra de oficios artísticos o artesanales, con asignaturas de dibujo lineal, de adorno, modelado, talla, como sucedía en el Ateneo Obrero de Villaviciosa, fundado en 1911 por varias sociedades americanas, y que instituyó como fiesta específica "El Día de los Americanos"¹⁴.

Ateneos Obreros, Escuelas de Industrias y distintas denominaciones, engloban toda una amplia serie de escuelas privadas de fundación y patronato, de las que salieron, los mejores artesanos de la madera, la piedra o el mármol. Su labor se encuentra plasmada en la decoración arquitectónica, los estucos, pintura ornamental, monumentos funerarios.

EL GUSTO DE LOS INDIANOS Y LA ARQUITECTURA

Resulta sumamente escurridiza la denominación acuñada recientemente de "Arquitectura de Indianos"¹⁵. No se refiere el término a una designación estilística, en cuanto que el elenco de construcciones nada tiene de homogéneo. Por ello es básicamente un término que designa y pone en evidencia lo notorio y abundante de los encargos por este sector o grupo social. En ocasiones, se habría tratado de identificar el gusto del indiano con el regionalismo arquitectónico. Es cierto, que desde un punto de vista de análisis de mentalidades, fueron muchos los emigrantes deseosos de fijar una imagen ligada al terruño y siempre que fuera posible a esa historia que preñaba la casona montañesa, el caserío vasco o asturiano. No faltan las arquitecturas regionalistas y los encargos principales de muchos arquitectos notables, como pueden ser desde Rucabado a González de Riancho en Cantabria, Manuel María Smith en Vascongadas o Manuel del Busto en Asturias, iban en esta línea. Pero también podemos ofrecer ejemplos de lo contrario. Edificios plagados del eclecticismo y cosmopolitismo modernistas, ligados a los modelos Beaux Arts, y podemos igualmente recorrer todas las posibilidades de la expresión formal a lo largo de cincuenta años. También es cierto, que si a veces el indiano imponía directamente su proyecto (y hay bastantes datos sobre la llegada del hombre con sus planos realizados en América, como en ciertas escuelas, o la copia de su propia casa en la Habana), los arquitectos influían finalmente en sus clientes al ofertarle soluciones ajustadas a cada caso. Siempre eso, si, obras llamativas y lujosas. Más en la apariencia externa que en la propia calidad de los materiales. La casa indiana (siempre con excepciones, pues la variedad de presupuestos y envergadura es enorme) no prescinde de una o varias torres color, decoración en relieves, estucos y piedra artificial y cuantos signos suntuarios y de dominio fueran posibles. Junto a ello suele incorporar comodidades de la vida moderna, servicios higiénicos y elementos de confort¹⁶.

12 Editado por Jacobo Penser. Buenos Aires 1909. La referencia aparece en "El Carbayón" 18-5-1909.

13 CASTRILLO SAGREDO: *Los Fundadores de escuelas "ABC"* 1 abril 1922 y El aporte de los indianos a la instrucción pública en España. Otras formas de protección a la beneficencia y al progreso. Ed. La Prensa. Buenos Aires 1926.

14 VALLÍN MARTÍNEZ, V. y FERNÁNDEZ MORENO: *Villaviciosa y su progreso* Villaviciosa s.f. Contaba con 325 socios de número 45 protectores fijos y 20 anuales. Además formó un Orfeón y un grupo de teatro. Poco después se incluyó una Escuela elemental de Trabajo, con los títulos de oficial y maestro obrero.

15 Cfr. MORALES SARO, M. C.: "Arquitectura de Indianos en Asturias". *Catálogo de la Exposición organizada por el Principado de Asturias*. Colombres, mayo 1987.

16 ÁLVAREZ QUINTANA, C.: "La Casa Indiana". *Los Cuadernos del Norte*, cit.

Las críticas en torno a ellas procedían de las clases altas, escritores e intelectuales. Clarín las considera junto a sus dueños, como ejemplo de incultura, primitivismo a causa de los colores chillones, desinteresados por la verdadera funcionalidad, de aspecto presuntuoso¹⁷.

Los indianos fueron un campo abonado para todas las experiencias arquitectónicas que jalonan el fin y comienzo de siglo. Del Neoclasicismo al Modernismo y del Eclecticismo a los Regionalismos¹⁸.

CONSTRUCCIONES FUNERARIAS; CEMENTERIOS Y PANTEONES

Los principales cementerios, se construyen tardíamente con respecto a los modelos ilustrados y románticos de cuya ideología proceden¹⁹. En Asturias, los de Oviedo, Gijón y Avilés datan de la década de 1880 y sirven de estímulo para los construidos en la década siguiente en muchas localidades. Aunque en principio se trata de un servicio municipal, se da con frecuencia una situación irregular; la construcción con dinero de particulares en un porcentaje elevadísimo emigrantes, bien como donación de un sólo personaje o por efecto de una suscripción entre sociedades de emigrantes americanos²⁰.

Entonces el papel del dinero americano, empieza ya en la misma dotación del cementerio, terrenos, cierre, capilla, puerta y como norma general un gran panteón central destinado a la familia del donante principal. Así lo vemos en Villahormes, con sus avenidas de calles lineales y centrado por una capilla neoclásica, que alberga una reproducción resumida de la capilla Medici, propiedad del Marqués de Argüelles. El Colombres son varios los edificios monumentales que van desde el neogótico al modernismo. Y así más o menos se repiten las fórmulas.

Pero también en los principales y más monumentales, que centrando el caso asturiano son los tres citados de Oviedo, Gijón y Avilés, la presencia de las capillas funerarias o tumbas monumentales escultóricas, según los casos, da cuenta de la potencia del contingente de emigrantes. El cementerio de la Carriona de Avilés puede servirnos de ejemplo, por su monumentalidad y calidad, el mejor de la región y uno de los mejores de España. Un proyecto que data de 1888 y se dilata la construcción de la capilla hasta 1893, obra de Ricardo Bausa, el mismo autor de las grandes capillas funerarias de la avenida principal datables en la década de 1890. Estas capillas son un repertorio de las familias más potentes de la industria y el comercio avilesinos, de procedencia en casi su totalidad de la emigración. Los panteones de Zaldúa Carvajal, Marqueses de Teverga, Muñiz Villaamil y María Suárez, Maribona, alcanzan unas dimensiones poco usuales. Constan de tres plantas o elementos; una capilla con cripta visible desde el exterior a través de rejas y vidrieras, en número de cuatro a seis más la del ábside. La capilla sobre un basamento de escasa altura, cercada por una verja de hierro modernista repitiendo el diseño en muchas de ellas. Sobre las diferentes capillas que ofrecen un repertorio de revivals, desde un dórico arcaico, romántico, gótico, se eleva un complejo pilar-basamento con dos más cuerpos y recubierto de decoración. En algunos casos este pilar se convierte en un templete abierto con una escultura en el interior. Coronando todo el complejo una escultura, generalmente de un ángel anunciador con tuba, o bien una victoria. También aparecen muchas variantes escultóricas que siguen todo el proceso de la escultura funeraria simbolista; figuras con ojos vendados para representar la fe, sagrados corazones de Jesús, etc. Estos panteones tienen una fuerte unidad, y fueron construidos como un proyecto conjunto. Pero además diseminados por el cementerio surgen otros muchos de importancia, también patrocinados por indianos. El de Heres Busto, Cueto, los de Cifuentes y Celestino Villaamil en Gijón plenamente modernistas ligados al Liberty. De una calidad excepcional la capilla Canga en Ribadesella obra de Busto, relacionada con la obra de Sommaruga. Uno de los más originales y excepcional en calidad y complejidad es el panteón de Gabino Álvarez, un indiano de Somado, encargado a García Nava y E. Fernández Peña, con importantes vidrieras art-

17 MORALES SARO, M. C.: Crítica de Arquitectura y Urbanismo en la Regenta. Simposium Internacional. *Clarín la Regenta y su Tiempo*. Actas. Oviedo 1986.

18 PALIZA MONDUATE, Maite: *La importancia de la Arquitectura Inglesa y su influencia en Vizcaya* "Kobie" n.º 14. Bilbao 1987 pp. 65-100.

19 GONZÁLEZ DÍAZ, A.: *El Cementerio español de Arte en los siglos XVIII y XIX*. AEA n.º 43, 1970.

20 Como los de Nueva (1875), Naves (1881), Purón (1886), San Román de Candamo (1900) Ambás, Carreño, Beleño, Posada, Tresgrandas, Caravia, Puertas de Vidiago (1902), Colombres y otros.

nouveau de Maumemejean, azulejos de Ruiz de Luna y concebido como una iglesia bizantina. En el capítulo de la escultura también el encargo de indianos tiene un peso muy destacado. A lo largo de estos cementerios, tanto en los de ciudades como en los pequeños de zonas rurales, un elenco de artistas y talleres trabajaron de forma bastante continuada. En este balance es justo decir que la escultura funeraria alcanza una calidad mucho mayor que la religiosa propiamente dicha para imágenes y tallas. En escultura funeraria, los modelos modernistas y simbolistas, dentro de unas variantes limitadas y a menudo repetidas, ofrecen a veces piezas magníficas; Ángeles doncellas de ascendencia prerrafaelita, figuras femeninas con vestidos flotantes y guirnalda, ángeles en iconografías muy variadas desde el de la Guarda al de la Muerte. Casi siempre ofrecen una visión íntima y plagada de melancolía. Obras a destacar, la tumba de J. Díaz en Avilés, la E. Martínez en Ribadesella obra de Ramón Martínez, el panteón del americano Juan Rodríguez en Cadavedo, el de García Galán en Avilés y el de los Marqueses de Pinar del Río, obra de Folgueras.

En el capítulo de la escultura, el indiano es también donante de retablos e imágenes. Los talleres de talla en madera rivalizan con varios de Barcelona en la adjudicación de estas obras, así como los talleres establecidos en Madrid de Félix Granda Buylla que abarcaba todas las facetas del arte religioso. El taller de Arturo Álvarez, en Oviedo, trabajó para conventos y capillas con encargos de indianos; por ejemplo los retablos de la Iglesia de Laviana, Vioño, Poo (Llanes) San Tirso de Oviedo, el retablo de las ánimas, el de Posada de Llanes, etc. Es muy frecuente la fórmula que indica una donante femenina, en recuerdo de su esposo muerto. Por ejemplo en el último citado donación de Carmen Igual en memoria de Ramón Peláez Piñera, emigrante a México (1910).

Otros talleres importantes fueron los de Ramón Menéndez Mori, que realizó los retablos de Villardebeyo, donación de los hermanos Díaz Rodríguez, emigrantes en Cuba (1904), los de Náveces, las mesas de altar de múltiples capillas y asilos. En Margolles los americanos donaron dos retablos a la iglesia parroquial, uno en neogótico y otro en neorenacimiento y madera de nogal, procedente de estos talleres, lo mismo en la iglesia de Arriendas, con dinero enviado desde Cienfuegos (Cuba) por D. Acisclo del Valle.

ARTES DECORATIVAS

Como se ha venido insistiendo, en estas notas, la demanda propiciada en la arquitectura civil, religiosa y funeraria, llevaba consigo el amueblamiento, decoración y embellecimiento de las mismas. Por eso el indiano demanda una gran cantidad de obras complementarias, en especial vidrieras, azulejos, rejería, talla en madera, estucos etc.

Además las fábricas más importantes tanto de vidrio como de loza artística establecidas en la región Asturiana desde mediados del siglo XIX, debieron la mayor parte de su impulso al capital indiano²¹.

Así la Loza de San Claudio fundada en 1905. La Loza La Asturiana en Gijón fundada por un rico emigrante de Luanco, Mariano Suárez Pila, en 1876, en la que intervino también Cifuentes, otro importante emigrante. Ambos forman parte también de la sociedad promotora de La Industria fábrica de vidrio fundada en 1843 por el empresario de origen Suizo Luis Truán, y los "acaudalados emigrantes Mariano Pola, Anselmo Cifuentes y Juan Menéndez"²².

21 GUTIÉRREZ MAYO, J.: *Guía General de Asturias*. Oviedo 1905.

22 CABALLERO y PALACIOS: *Guía Ilustrada de Gijón 1891*. En ella se lograron técnicas y productos artísticos de gran calidad, el vidrio imitando bronce, cristal, barro o hierro, efectos de incrustaciones en oro o plata con dibujos vegetales y animales, la fotografía sobre vidrio, el grabado etc.

UN NUEVO MECENAZGO: LA BURGUESÍA ALMERIENSE DEL SIGLO XIX

M.^a del Mar Nicolás Martínez

Universidad de Granada

La cultura en general y el arte en particular nunca han estado en Almería suficientemente protegidos, siendo una constante en nuestra historia la ausencia casi total de patronos y mecenas que facilitasen el desarrollo de las artes y protegiesen a los artistas artífices de las mismas.

Esta situación tan poco halagueña, se podría justificar en cierto modo —sabiendo la importancia que el dinero y la riqueza tiene en toda empresa artística— en la gran pobreza de estas tierras, que aún siendo secular se agravó a partir de 1489 fecha de su conquista por parte de los Reyes Católicos, como consecuencia de una serie de equivocadas medidas tanto de orden social como político que hicieron caer a la sociedad almeriense en una fuerte depresión económica de la que no se recuperó hasta bien entrado el siglo XIX.

Esta circunstancia agravada por otras, tales como las numerosas catástrofes naturales —sobre todo terremotos— que periódicamente asolaron estos territorios, las epidemias o la inseguridad de sus costas a causa de los continuos ataques de piratas turcos y berberiscos, no propiciaron en modo alguno el asentamiento de una clase social culta que fuese capaz de crear un ambiente propicio para el desarrollo de las artes, pese a lo cual y aunque tanto el alto clero como la nobleza apenas residieron en Almería, existió una reducida clientela artística tanto civil como eclesiástica a la que se le debe el desarrollo del arte en esta ciudad.

Por recordar algunos nombres y a título de ejemplo, tendríamos que destacar dentro del patronazgo civil el mecenazgo de dos ilustres familias. La primera de ellas, la de D. Gutierre de Cárdenas, Comendador Mayor de León y Alcayde de la Alcazaba almeriense cuya esposa Doña Teresa Enríquez, modificando en parte el testamento de su esposo, fundó en 1514 el convento de la Purísima Concepción perteneciente a la orden de las Concepcionistas Franciscanas y el único femenino de la Almería del siglo XVI, así como el de Santa María de Jesús de Huecija, para una comunidad de agustinos encargados de adoctrinar a los moriscos de las tierras de su señorío de la taha de Marchena¹.

La segunda la de D. Gerónimo Briceño de Mendoza, Gentil-Hombre de la Casa de su Majestad que junto a su mujer Doña Micaela de la Cueva donaron en 1590 las rentas de su mayorazgo y las casas principales que poseían en Almería para la creación y ubicación de un Monasterio de Monjas de la Orden de Santa Clara, con el deseo de construir la iglesia y de dotarla de los ornamentos y plata necesarios para el servicio del Altar, aunque por diversos motivos de orden testamentario así como por la dejadez de los patronos designados como albaceas, el convento no se estableció hasta el 1756².

En cuanto al patronazgo eclesiástico, este fue ejercido fundamentalmente por los preladados de la diócesis, ya que ni el Cabildo, uno de los más pobres de España, ni las Órdenes mayores, ni las cofradías ni las parroquias de la ciudad tuvieron el poder económico suficiente para llevar a buen fin empresas artísticas relevantes.

1 TORRES FERNÁNDEZ, R.: "La arquitectura civil y religiosa en los siglos XVI al XVIII" en *Almería*, T. IV, Granada. Ed. Andalucía de Ediciones Anel, 1983, pp. 1.298-1.299.

2 TORRES FERNÁNDEZ, R.: "El convento de Santa Clara de Almería. Aportación a su historia arquitectónica". *Anales del Colegio Universitario de Almería*, 1983/1985, pp. 177-202.

En este sentido, habría que reseñar la actuación que como patrono tuvo el obispo Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), hombre excepcional en la historia de Almería al que se le debe la erección de la nueva Catedral así como la construcción de la iglesia de Santiago, edificios en los que intervino como escultor y arquitecto Juan de Orea y que tuvieron un gran significado dentro del contexto urbano³.

Gran mecenas asimismo fue D. Claudio Sanz y Torres (1761-1779), obispo ilustrado del reinado de Carlos III, que costeó de su propio peculio numerosas reformas en el interior del templo catedralicio, así como la construcción de los órganos, púlpitos, tabernáculo y trascoro que adornaron la iglesia, aparte de fundar y levantar numerosos edificios religiosos y civiles tanto en la ciudad como en numerosos pueblos de la diócesis.

Estos mecenazgos, más algunos otros que habría que añadir, tuvieron siempre un carácter eclesiástico o nobiliario, no existiendo ejemplos pertenecientes a la burguesía, que muy pequeña en número y ligada a la actividad comercial, apenas tuvo recursos económicos.

Con la llegada del siglo XIX y sobre todo a partir de la segunda mitad del mismo, el panorama anteriormente descrito, tan poco atrayente para el inicio o consolidación de cualquier tipo de actividad artística, mejoró ostensiblemente gracias a la recuperación de la economía, lo que se debió fundamentalmente a dos motivos principales: el desarrollo de la minería y el comercio de exportación.

Las minas de plomo existentes en la Sierra de Gádor en la zona suroccidental de la provincia, comenzaron a ser explotadas masivamente a partir de 1822, aumentándose la ya de por sí abundante producción de mineral con el descubrimiento en 1833 en Sierra Almagrera de un riquísimo filón de galena argentífera, que elevó los niveles productivos a los más altos de España, convirtiéndose Almería en la primera provincia exportadora de este mineral, cuyo destino fue mayoritariamente los puertos ingleses y franceses.

Estas circunstancias económicas, propiciaron a su vez, el surgimiento de negocios mercantiles ligados en principio a la exportación del plomo, y más tarde a la de productos agrícolas tales como el esparto y la uva de mesa, lo que atrajo a un número considerable de comerciantes extranjeros que una vez establecidos en la ciudad se asociaron con las familias almerienses enriquecidas con la minería, dando lugar al surgimiento de una burguesía mayoritariamente mercantil, ideológicamente liberal —aunque posteriormente se inclinara hacia posiciones políticas más conservadoras— culta, abierta, receptiva a nuevas ideas y deseosa de obtener un pronto reconocimiento social.

Para conseguir tal objetivo y obtener la notoriedad pública que tanto anhelaban, crearon a su alrededor un ambiente refinado y exquisito en donde las aspiraciones intelectuales se mezclaron con el lujo y la ostentación, hasta conseguir un clima social lo suficientemente maduro en donde consolidar su posición como clase.

Sabemos por los escritos de algunos de los viajeros que visitaron Almería en esta época, que la ciudad alcanzó un alto nivel de vida, y que pese a seguir siendo una población pequeña, aislada y casi desconocida en el resto del país, su actividad cultural fue muy intensa lo que siempre sorprendió gratamente a estos escritores.

Así, Pedro Antonio de Alarcón en su libro “Viajes por España”, recoge sus impresiones en unos párrafos que a pesar de haber sido frecuentemente reproducidos vale la pena recordar. Escribe con motivo de su primera visita a Almería en 1854 “... es una de las poblaciones más culta de España; lo cual le proviene de que hace mucho tiempo, se buscó la vida por el mar, a falta de comunicaciones terrestres con el mundo civilizado y entró en íntimas relaciones comerciales con Inglaterra, ni más ni menos que Cádiz y Málaga, a las cuales se parece muchísimo (especialmente a esta última) en el orden intelectual y moral...”⁴.

Posteriormente y con motivo de un nuevo viaje a la ciudad, insiste en este juicio, ratificando su primera impresión con estas palabras: “... cuando volví a Almería en 1865, y penetre de lleno, ya como más hombre en los mejores círculos de su sociedad, me admiré muchas veces de encontrar allí todos los encantos de los más elegantes palacios madrileños. Letras, música, política, bolsa, novedades de todo género era asunto familiar constante en las tertulias de aquella ciudad semicolonial, itinerariamente divorciada del resto de la península...”⁵.

Por su parte Giuseppe Garzolini, notable escritor italiano, publicó en 1876 un libro titulado “Ricordi di Spagna” en donde narró las vicisitudes de un viaje que realizó en 1875 desde Italia a nuestro país. En él

3 TORRES FERNÁNDEZ, R. y NICOLÁS MARTÍNEZ, M.: “Los programas iconográficos del obispo Fernández de Villalán en Almería a mediados del siglo XVI” en *Actas de los “Coloquios de Iconografía”*, T. II. Madrid, 1989, pp. 171-182.

4 La cita de Pedro Antonio de Alarcón, está tomada del libro de OCHOTORENA, F.: *La vida de una ciudad. Almería siglo XIX (1850-1899)*, Almería, Ed. Cajal, 1977, p. 22.

5 *Ibidem*, pp. 45-46.

describe la impresión que le causó el ambiente de la ciudad a la que llegó tras un viaje en tartana desde Cartagena de esta manera: "... La vida es elegante, dinámica, rica en negocios personales llevados a su modo, que le da una característica muy personal en la que destaca lo mejor de la ciudad. Por las tardes pasan unas horas muy agradables en el Ateneo, donde concurre lo mejor de la capital, médicos, ingenieros, abogados; los estudiosos españoles y extranjeros y una buena biblioteca. ¡Qué actividad! En muchas ciudades italianas no existe ninguna academia que pueda resistir la comparación con este Ateneo..."⁶.

En este ambiente y con la continua expansión de la riqueza, la necesidad de "consumir" objetos artísticos, se convirtió en una obligación casi inevitable.

Las familias más notables de la burguesía, comenzaron a construirse viviendas dignas de su nueva categoría y a llenarlas de objetos decorativos lujosos, al mismo tiempo que desde sus cargos oficiales ordenaron el aspecto de la vida pública a través de acondicionamientos y mejoras urbanísticas que cambiaron la faz de la ciudad.

Surgió de este modo, una importante clientela artística, tanto pública como privada, que con la continua demanda de encargos, dio lugar al establecimiento en la ciudad de un nutrido grupo de artistas, fundamentalmente arquitectos y pintores, que rápidamente se integraron en la vida cotidiana, creándose un clima de convivencia propicio para la aparición de un "mecenasgo" colectivo que contribuyó de manera decisiva al desarrollo de uno de los períodos más interesantes en la historia del arte en Almería.

El encomillado con el que en el texto aparece la palabra *mecenasgo*, obedece a la necesidad de destacar, que somos conscientes que el término aplicado a la hora de enjuiciar la actividad que desarrolló en el campo del arte la burguesía almeriense del siglo XIX, no responde exactamente a la idea clásica que de él se tiene, pero que sin embargo, su uso aquí estaría justificado por cuanto lo entenderíamos no sólo como la acción de proteger al arte y a los artistas sino también como la acción de patrocinar y promover empresas artísticas cualesquiera que fueran la finalidad, los motivos o los medios por los que éstas se produjeran.

En este sentido, la actividad fue grande, sobre todo en el campo de la arquitectura, en donde una clientela tanto corporativa como personal llevó a cabo una intensa actividad en la que destacó sobre todo la construcción de numerosas casas señoriales encargadas por notables familias de la ciudad, que así satisfacieron sus necesidades de viviendas y sobre todo sus ansias de notoriedad cara al resto de los ciudadanos.

De éstas destacaremos algunos ejemplos.

En primer lugar, y dentro de las construidas entre los años 1840 y 1860, es decir durante el período político liberal, destaca la de D. José O'Connor, rico comerciante inglés afincado en Almería, que fue edificada en 1849, por el arquitecto y maestro de fortificaciones de la ciudad Juan de la Mata Prats⁷.

Al mismo arquitecto se le debe la casa que D. Ramón Orozco, el personaje más importante de la burguesía almeriense decimonónica, mandó construir en 1845⁸. Orozco, comerciante enriquecido por la minería, llegó a poseer una de las mayores fortunas del momento, siendo al mismo tiempo uno de los políticos más influyentes de la ciudad al ocupar el puesto de Jefe del Partido Liberal, y ser diputado a Cortes por el partido progresista en varias ocasiones. Su casa fue como correspondía a su nivel social, una de las más lujosas de Almería y estuvo adornada por numerosas obras de arte.

Dignas de mención son también, por ejemplo, la casa de D. Eugenio Sartorius, notable personaje que llegó a ser Gobernador de la provincia en 1848, al ser nombrado para dicho cargo por su hermano que a la sazón era Ministro de la Gobernación en el gabinete del General Narváez, o las casas de los marqueses de Torre Alta o la de los de Cabra, considerada esta última como una de las mejores de este período.

A partir de 1874, con la llegada de la Restauración borbónica y el establecimiento de la burguesía conservadora en el poder, las viviendas de esta clase social se harán de mayor tamaño, y más lujosas si cabe que las anteriores, en el ánimo de competir sus propietarios a todos los niveles con la anterior clase ostentadora del poder político.

Dentro de este grupo, tendríamos que destacar la casa de D. Fernando Roda, acaudalado comerciante que

6 La cita de Garzolini, está sacada del libro de OCHOTORENA, F.: *La vida de una ciudad. Almería siglo XIX (1850-1899)*, Almería, Ed. Cajal, 1977, p. 159.

7 VILLANUEVA MUÑOZ, E.: *Urbanismo y arquitectura en la Almería moderna (1780-1936)*, T. II. Arquitectura, Almería, Ed. Cajal, 1983, p. 296.

8 *Ibidem*, p. 305.

mandó construirse una magnífica mansión de aire palaciego, encargándole el proyecto a José Marín Baldó, destacado arquitecto y miembro a su vez de la burguesía local, que la construyó en 1864⁹. Igualmente notable, fue la casa de D. Juan Lirola, alcalde de la ciudad en varias ocasiones, cuya vivienda ampliada en 1874 por el arquitecto Trinidad Cuartara¹⁰, es uno de los ejemplos más interesantes que aún se conservan de este tipo de casa¹¹.

Mención muy especial, merece la magnífica casa que en 1888 edificó Enríquez López Rull¹², por encargo de D. Emilio Pérez Ibáñez, abogado, jefe del partido conservador de Almería y alcalde. Su protagonismo público y su gran fortuna le llevaron a mandar construir uno de los edificios privados más ostentosos de la ciudad, de aire inequívocamente palaciego, y ampliamente representativo de la forma de ser de su propietario¹³.

Por último, destacar de igual modo otra vivienda que presenta las mismas connotaciones sociales que la anterior, y que fue mandada hacer por D. Francisco Jover y Tovar, abogado y próspero hombre de negocios que llegó a ser Consejero del Banco de España en 1884, y alcalde de Almería. La casa, magnífica en su arquitectura, se debe a Trinidad Cuartara, uno de los arquitectos más solicitados por la burguesía local, y fue edificada en 1894¹⁴.

En cuanto a la clientela corporativa, el organismo más representativo fue el Ayuntamiento, que impulsó el desarrollo urbanístico de la ciudad llevando a cabo mejoras considerables en todos los órdenes, aunque bien es verdad, que muchas de estas reformas —necesarias por otra parte— se realizaron para favorecer el entorno urbano de la burguesía, y también en parte condicionadas a los intereses de muchos de sus miembros que eran de hecho los propietarios de los terrenos (en su mayoría las huertas de los conventos desamortizados en 1835), destinados a convertirse en solares urbanizables, lo que aumentaba considerablemente su valor con el consiguiente beneficio para sus dueños¹⁵.

Por otra parte, la red de edificaciones públicas promovidas y patrocinadas por el Ayuntamiento, se extendió a edificios de uso común para los ciudadanos, destacando entre ellos por su significación social, el Mercado Central de Abastos y el nuevo cementerio.

Pero junto a este organismo público, existieron también, numerosas sociedades privadas, que promovieron las construcciones de edificios destinados al ocio y a la vida social, como los varios teatros que se levantaron en este momento y de los que desgraciadamente no se conservan nada más que dos: el teatro Cervantes y el teatro Apolo. A esto habría que añadir la actuación que como promotores de obras de ingeniería y de arquitectura funcional, tuvieron las distintas compañías extranjeras de minería asentadas en la capital, gracias a las cuales se construyó en 1893, el edificio de la Estación de Ferrocarril, y el Cargadero de Mineral, destinado a transportar desde la estación hasta los muelles dicho cargamento, y que fue encargado por la Compañía "Alquifes Mines" en 1901 al ingeniero inglés John Ernest Harrison, que lo levantó en acero sobre columnas de fundación de acero y hormigón, estando en pleno funcionamiento en junio de 1904¹⁶.

Junto a la arquitectura, la pintura fue especialmente solicitada por esta burguesía.

Ante la gran demanda de encargos, muchos fueron los pintores que trabajaron en Almería en esta época, y muchas fueron las obras dejadas por ellos, pero el hecho de que la mayoría de estos cuadros fuesen de propiedad particular, dificulta en gran medida su estudio ya que la mayoría de ellos se encuentran dispersados a causa de herencias, ventas o pérdidas, aparte de que tampoco existen catálogos fidedignos de estas obras en los que apoyarnos, a falta de un estudio serio sobre el coleccionismo almeriense del siglo XIX.

La pintura que se hizo, pertenece en su mayoría, al Eclecticismo pictórico emanado de la unión de lo

9 Ibídem, p. 346.

10 Ibídem, p. 361.

11 Actualmente es la sede de la Diputación Provincial.

12 VILLANUEVA MUÑOZ, E.: *Urbanismo y...*, pp. 365-368.

13 Durante mucho tiempo fue la sede del Casino Cultural. Actualmente está siendo habilitado para albergar varias Consejerías provinciales de la Junta de Andalucía.

14 VILLANUEVA: *Urbanismo y arquitectura...*, p. 353. Recientemente se restauró para albergar el Archivo Histórico Provincial.

15 VILLANUEVA MUÑOZ, E.: "La expansión urbana en la Almería decimonónica". *Anales del Colegio Universitario de Almería*, 1982, pp. 167-183.

16 Los datos extraídos de una Memoria publicada en *The Iron and Coal Trades Review*, me han sido facilitados por la historiadora Ana Martínez Marín, especialista en arqueología industrial.

clásico con lo romántico, actitud moderada que como pone de manifiesto la profesora Arías de Cossio, corresponde muy bien a la mentalidad burguesa, una de cuyas características es no tomar partido por nada de forma decidida, sino seleccionar lo que juzguen mejor de todo lo que se le ofrezca¹⁷.

Se cultivó fundamentalmente el género del retrato, que fue puesto de moda por los ciudadanos ingleses establecidos en la capital, lo que ha dejado una interesante galería iconográfica de personajes de la época. Se abordó de igual modo, la pintura costumbrista de carácter simpático y anecdótico, así como los cuadros de temas paisajísticos y de naturalezas muertas muy solicitados por su carácter decorativo. Por último, también se cultivó la pintura religiosa, destinada a las pequeñas capillas y oratorios de las casas, en donde el murillismo se hace muy patente.

En cuanto a los pintores, tuvieron en su mayoría un considerable nivel artístico, siendo buenos dibujantes y grandes conocedores de la técnica de la pintura, ya que no en balde, muchos de ellos desempeñaron labores docentes en Academias y Escuelas. Sin embargo, no llegaron a ser nunca grandes nombres de la pintura española aunque se mantuvieron en un nivel medio de calidad más que aceptable.

Entre los artistas que más trabajaron en este momento se encuentra Andrés Giuliani, pintor italiano nacido en Liorna en 1816 y muerto en Almería en 1889¹⁸. Especializado en retratos aristocráticos, vino a la ciudad para pintar algunos de ellos, pero la buena acogida que recibió le animó a establecerse definitivamente allí. Muy protegido por los organismos públicos, sobre todo por el Ayuntamiento, pintó a instancia de este una colección de retratos de personajes históricos relacionados con Almería, encargándosele en 1859 un total de trece cuadros de los que sólo llegó a pintar nueve. Los personajes retratados fueron, Isabel y Fernando el Católico, un rey moro de Almería llamado "El Zagal", Felipe II y Carlos III, además de Fernando III el Santo, Carlos I, Cristóbal Colón y el rey de Granada Boabdil "El Chico". Posteriormente en 1879, se le encargó un nuevo retrato esta vez de la reina María de las Mercedes de Orleans, que es quizás el mejor.

Aparte de muchos otros cuadros que hizo a particulares, como por ejemplo el retrato de Fernanda Schridnager, hay una obra que merece ser destacada por ser uno de los pocos ejemplos de arte efímero que se realizó en Almería durante el siglo XIX. Con motivo de la visita que Isabel II hizo a la ciudad en 1862, el Ayuntamiento le encargó la decoración pictórica de una galería que formaba parte de los pabellones y arcos de triunfos levantados en honor a la soberana. Giuliani, ideó una escenografía de estilo gótico, dentro de la cual representó a través de figuras alegóricas a los distintos pueblos de la provincia. Así, los partidos judiciales se representaron por caballeros y pajes de la Edad Media, que portaban las armas de la provincia, mientras que los pueblos menos importantes se figuraron a través de trofeos militares coronados por yelmos de plumas¹⁹.

Francisco Prats Velasco, nacido en Almería en 1813 y muerto en 1891, es otro de los pintores que más obras ha dejado en la ciudad, ya que contó con el apoyo incondicional de sus paisanos que le encargaron gran cantidad de éstas. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegó a ser académico, gozó de una merecida fama como retratista y como pintor de temas religiosos en donde la influencia de Murillo fue total. Como muestra de algunos de los encargos que se le hicieron, podríamos destacar los magníficos retratos que les hizo a Carmen Scheidnager y a Carmen Arévalo, conocidas damas de la burguesía, junto al de la reina Isabel II contratado por el Ayuntamiento en 1875.

Junto a Prats, Juan Carlos O'Connor, nacido en 1820 en Almería y muerto en París en 1879, fue otro de los pintores que gozó de más fama entre los miembros de la burguesía, que le encargaron numerosos cuadros, sobre todo marinas y naturalezas muertas, aparte de hacerse retratar por él en numerosas ocasiones. Fue además, un artista de cierto prestigio en los círculos cortesanos, siendo profesor de pintura del príncipe consorte D. Francisco de Asís²⁰.

Por último, destacar a otros artistas como Antonio Bedmar, gran caricaturista que colaboró en numerosas revistas de la época, y que fue un buen pintor de temas costumbristas, dejando una buena cantidad de cuadros de este tipo entre los que puede servir como ejemplo el titulado "Las Uveras", o a José Díaz Molina, uno de

17 NAVASCUES PALACIO, P.; PÉREZ REYES, C.; ARIAS DE COSSIO, A.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, v. V. *Historia del Arte Hispano*. Madrid, Ed. Alhambra, 1978, p. 302.

18 GODOY, D.; FERNÁNDEZ-CAPEL, C.: "Apuntes para un diccionario biográfico de artistas almerienses nacidos en el siglo XIX". Trabajo becado por la Excm. Diputación Provincial de Almería. (Inédito).

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

los pintores más insignes con los que ha contado Almería, que fue discípulo de Giuliani y de Vicente Palmaroli y del que el Ayuntamiento posee una interesante colección de retratos de sus alcaldes. Junto a ellos, otros no mencionados aquí, contribuyeron a configurar uno de los períodos más importantes para el arte en Almería, pero que sin el mecenazgo, la promoción y el patrocinio de su burguesía nunca se podría haber conseguido.

NOTAS ACERCA DE LAS RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE EL MECENAS MARQUÉS DE VALMAR Y EL PINTOR SEVILLANO VALERIANO D. BÉCQUER

Gerardo Pérez Calero

Universidad de Sevilla

La figura de Leopoldo Augusto del Cueto, Marqués de Valmar (1815-1901), académico de la Lengua y de San Fernando, es conocida como escritor y crítico literario más apenas lo es como mecenas artístico. A este último respecto hago alusión en la presente comunicación apoyado documentalmente por las noticias contenidas en la relación epistolar mantenida entre 1860 y 1862 entre el aludido personaje cartagenero y su pariente el artista Eduardo Cano de la Peña (1823-1897) acerca del también pintor hispalense Valeriano D. Bécquer (1833-1870)¹.

La referida documentación epistolar refleja entre otras cosas la relación de ambos mantenida en beneficio mutuo, toda vez que si Cano aprovechó la posición privilegiada de su pariente en Madrid², Leopoldo A. del Cueto se beneficiaba al propio tiempo de su oficio, encargándole obras a Sevilla y asesorándose técnicamente para su vasta colección particular que decoraba sus varias mansiones. A este respecto gustaba tener copias de cuadros de pintores famosos de escuelas españolas en especial del siglo XVII, siendo probada su admiración por Murillo. En correspondencia cursada a finales de la primavera de 1860, Cueto pide sugerencias a su pariente acerca del decoro en algunas copias de cuadros del pintor de las Concepciones, a lo que aquél contesta en términos bien elocuentes: "...Enterado de todo cuanto Vd. me dice en su carta del 10 con respecto a los cuadros, voy a participarle lo que sé con respecto al particular. La copia del ángel de Murillo no es aplicable a la forma de la elipse que Vd. me ha remitido porque quedaría muchísimo espacio encima y debajo de la figura y para que Vd. juzgue le pongo la proposición del original dentro de la elipse. Queda pues un espacio inmenso que haría muy mal efecto"³.

En otro fragmento de la misma carta, Cano añade nuevas sugerencias; así dice: "...El otro asunto que Vd. me indica no es digno de copiarse ni tampoco incidirá bien el tamaño de la elipse. En este caso, creo yo que podría hacerse una composición libre y fantástica, como por ejemplo la representación de la Pintura, de la Escultura, de la Música o bien el retrato de Murillo conducido por los ángeles que él pintó con varios atributos y objetos que hagan rica la composición. Me parece que de este modo se sacaría más resultado que copiando cuadros que no se pueden adaptar de la forma dada".

Finalmente, y en la misma carta, Eduardo Cano le recomienda bien al pintor Valeriano D. Bécquer en los siguientes términos: "...Cuando quiera Vd. copias de los cuadros de Murillo, le aconsejo que las encargue con la misma proporción que los originales. Valeriano Bécquer el hijo de don José y sobrino del actual Bécquer es la persona a quien le he dado el encargo por ser un joven de grandísima disposición. Se lo recomiendo encarecidamente para que cuando Vd. o sus amigos deseen copias de estos cuadros o asuntos de costumbre, se valgan de él porque no hay en Sevilla quien lo haga con más talento ni con más gracia. Además hay la ventaja

1 Parte de una de estas cartas fue dada a conocer por PARDO CANALÍS, E. en: "Valeriano Bécquer y Soria". De *Celtiberia*, n.º 56, Soria, 1978, p. 201.

2 Hay cartas de 1872 y 1875 que así lo indican, en las que le pide gestione unos asuntos en la capital referentes a su situación de incertidumbre en la enseñanza oficial de las Bellas Artes.

3 Carta de 15 de junio de 1860. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Archivo Valmar. Legajo 2, carpeta 1.

de que por ser (?) y otras circunstancias es muy moderado en los precios. Si Vd. pudiera conseguir que alguna persona de esa le encargue un cuadro para la próxima exposición, estoy seguro de que alcanzaría honra y provecho. Para esto no era menester más que invertir mil reales y yo le aseguro a Vd. que el Gobierno le daría más por el trabajo que hiciera. No siendo así creo que nunca podrá presentar nada, tal es la estrechez en que vive”.

La recomendación de Cano a Valmar anima a éste a invitar a los hermanos Bécquer a su residencia guipuzcoana de Deva, con la finalidad de que Valeriano pintase allí media docena de representaciones alegóricas de obras universales del teatro clásico tan del gusto del marqués murciano. En efecto, el pintor acomete tan amplio encargo para un principiante con ilusión y entusiasmo, en una época feliz por lo que supone su vinculación a una importante clientela y las perspectivas que ello conlleva: por entonces, Valeriano llevaría a cabo en Madrid la decoración del Palacio del Marqués de la Remisa.

Acerca de la labor del pintor en Deva, sabemos que estuvo en todo momento asesorado por su hermano el poeta-pintor hasta el punto de brindarle luz con respecto a determinados personajes de la ficción literaria, tal es el caso de Ofelia, la heroína principal del Hamlet de Shakespeare, desconocida por Valeriano⁴. Éste interpretó entonces alegorías de asuntos sacados de la dramática de Sófocles, Calderón, Alfieri y Duque de Rivas⁵, a las que hay que añadir también un tema alegórico relacionado con la Divina Comedia de Dante, toda vez que en correspondencia posterior mantenida entre Valmar y Eduardo Cano, éste menciona a la Beatriz de Scheffer —se refiere al pintor romántico Ary Scheffer (1795-1858)—: “Sr. D. Leopoldo Cueto. Sevilla 15 de mayo de 1862. Mi muy apreciable amigo: enterado por mi tío del encargo que Vd. me hace, fui inmediatamente a ponerme en comunicación con Valeriano Bécquer el cual no tiene dificultades en hacer el cuadro por los 1.000 reales que Vd. fija. Para empezarlo desearía que tuviese Vd. la bondad de mandarle las medidas del cuadro y al mismo tiempo decirme si la Beatriz que Vd. desea es la de Scheffer próximamente en esta posición. Creo que si es ésta ha de producir un hermoso efecto pensando en la facilidad y el buen laborar de Valeriano...”⁶.

Es posible, tras el análisis de los términos a los que alude Cano en su última carta que el ulterior encargo para Deva lo realizase Valeriano estando ya en Sevilla o durante una estancia fugaz en ésta. En cualquier caso, y no teniendo documentación que nos aclare el particular, el hecho es que a partir de entonces los encargos del marqués de Valmar a Valeriano Bécquer suponen el inicio de una etapa de ostensible mejora para el pintor y su hermano el poeta, en una época, la década de 1860, difícil en el panorama político, social e incluso artístico español que acabaría no sólo con la monarquía de Isabel II sino incluso, para muchos, también con la época romántica, a la que pertenecen en plenitud ambos artistas sevillanos.

4 CASTRO Y SERRANO, J.: *Cuadros contemporáneos*. Madrid, 1871, pp. 255 a 261.

5 GUERRERO LOVILLO, J.: *Valeriano Bécquer*. Sevilla, 1974, p. 63.

6 Carta fechada en 15 de mayo de 1862. Ídem, nota 3.

«COLABORACIÓN HOMAR-PEY EN LA CASA LLEÓ MORERA DE BARCELONA»*

*Magdala Pey i Casanovas
Neus Juárez i Colomé*

Universitat de Barcelona

Este estudio pretende explicar los sistemas de trabajo de los talleres de arte catalanes de principios de siglo. Presentamos un caso concreto que creemos es suficientemente representativo de cómo se elaboraba la producción de lo que hemos denominado Artes Decorativas en el modernismo catalán.

Mostraremos cómo asiduamente se repetían las composiciones y dibujos destinados a decorar los objetos decorativos —en este caso el mueble y el mosaico—. Mostraremos, también, la colaboración existente entre distintos profesionales para elaborar un producto final de gran calidad.

Por último, pretendemos reivindicar la figura de Josep Pey i Farriol como uno de los diseñadores más importantes del modernismo barcelonés, y del cual en poquísimas ocasiones se ha hecho referencia.

En 1904 la Sra. Francesca Morera encargó al arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) la construcción de un edificio en el corazón del eixample barcelonés. El piso principal se destinó a las dependencias personales de la familia Lleó Morera.

La decoración de la vivienda fue encargada a Gaspar Homar i Mezquida (1870-1953)¹. Su condición principal como mueblista provocó el hecho que necesitara colaboraciones de diversos profesionales, para llevar a cabo este ambicioso proyecto.

Para la elaboración de este estudio, nos hemos basado en el escaño vitrina con amplio sofá y el armario de tres cuerpos situados en el salón², en los plafones de mosaico que decoran las paredes del comedor, y en dos archivos documentales: el Archivo Pey, perteneciente a la familia, y el Archivo Homar, nombre con el que hemos denominado el fondo fotográfico que posee el “Arxiu Municipal del Museu de Barcelona”.

Basándonos en las piezas mencionadas, Gaspar Homar encargó a Josep Pey i Farriol (1875-1956)³ la elaboración de los diseños de marquetería. Los muebles fueron proyectados y realizados por Homar y en los mosaicos, modelados los rostros y manos por el ceramista Antoni Serra i Fiter (1869-1932).

* Investigación realizada con ayuda del Programa Sectorial (PB 87-0833-CO4-01) del Ministerio de Educación y Ciencia.

1 Hijo de ebanistas, mueblista y decorador, Gaspar Homar se formó en el taller de Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914) dentro del estilo neogotístico de los primeros modernistas, y dando especial énfasis al mueble curvilíneo. Pero no será hasta finales del siglo (1896-97) que se acerca claramente a la sinuosidad decorativa de Bing y Héctor Guimard, enmarcándose dentro de lo que llamamos Art Nouveau.

Sus proyectos decorativos están basados en un enjambre de estilos: estilo nórdico en la casa Burés y la casa Navás; ornamentación cuadrática y rigurosidad de líneas en la casa Lleó Morera y cierto barroquismo decorativo en los ambientes que crea.

Hacia 1910 se produce una progresiva simplificación lineal que lo apartan de lo que llamamos modernismo, tal y como se observa en la casa Pladellorrens, dirigiéndose hacia un mueble más comercial.

Homar trabajó con diversos colaboradores, pero de entre ellos se destaca especialmente Josep Pey.

2 Actualmente estos muebles se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

3 Josep Pey i Farriol, formado en la Escuela de Artes y Oficios de Llotja (Barcelona), destacó como diseñador, pintor, artista gráfico... Restauró y copió numerosas pinturas y retablos por encargo de coleccionistas (todo documentado en su Agenda).

Colaboró con varios decoradores de Barcelona: Oleguer Junyent (1876-1956), Joan Busquets (1874-1949), Antoni Serra, Santiago Marco (1885-1949), Vilaró i Valls, y principalmente con Gaspar Homar. Realizó perspectivas para arquitectos, ilustró libros, diseñó ex-libris y colaboró con asiduidad en varias publicaciones.



Armario-vitrina con plafones decorativos de marquetería, realizado por Gaspar Homar, para la casa Lleó Morera.

Conocemos muy poco del proceso de trabajo que se llevaba a cabo en los talleres de Gaspar Homar para la realización de las marqueterías y de los mosaicos, pero a partir de diferentes elementos hallados en los dos archivos mencionados podemos llegar a deducirlo... La mayor dificultad estriba en que por la estrecha rela-

ción de amistad que unía a Homar y Pey, este último no guardó prácticamente ningún dibujo de los proyectos que realizó para el taller de Homar, pero sí tenemos noticias por mediación de su Agenda⁴. Oleguer Junyent, Antoni Serra, Xavier Gosé (1876-1915), Ismael Smith (1886-1972), Joan Carreras, Gaspar Homar y Josep Pey realizaron numerosas excursiones y viajes. Nos consta por la correspondencia de Pey, que frecuentemente iban a Mallorca, de donde era oriundo Gaspar Homar⁵. Con ello queremos explicar la estrecha relación personal que unía a todos estos artistas de la Barcelona de principios de siglo.

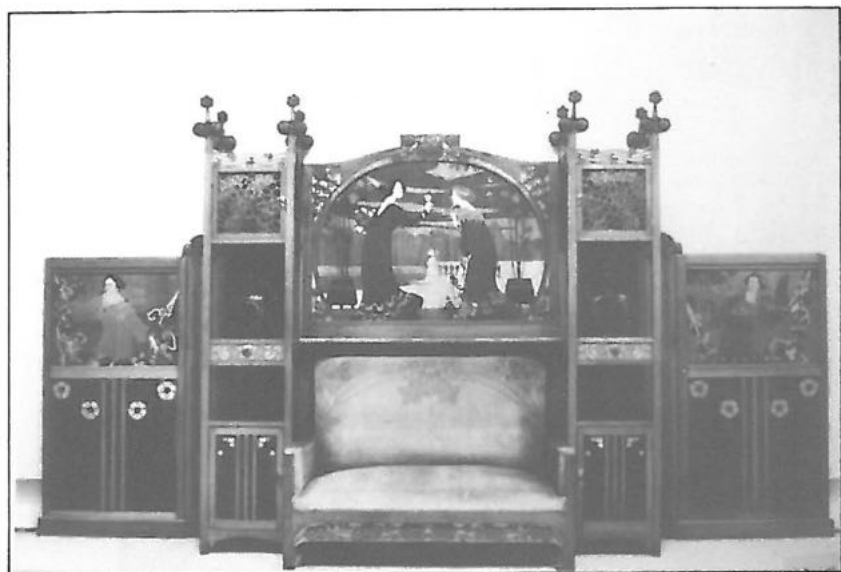
A través de los diseños realizados por Josep Pey para la casa Lleó Morera ya destacados, podemos percibir que éste utilizó un máximo de cinco composiciones con ciertas variantes para la realización de los diez dibujos que decoraban los muebles principales del salón y los mosaicos del comedor.

1. Plafón central del armario de tres cuerpos del salón. Recoge la presencia de dos doncellas y un doncel (B-4)⁶.
2. Marqueterías laterales del mueble anterior. De hecho utiliza la misma composición pero invertida: dos damas a un lado del dibujo y paisaje natural (árboles, flores, ocas...) al otro. (B-1; B-2).
3. Escaño vitrina con amplio sofá del mismo salón. En el plafón central encontramos una simetría absoluta, cuyo eje corresponde a la rosa y el pedestal con el macetero. Situadas a cada lado, hay dos mujeres recogiendo flores del jardín y que realizan aún más esta simetría latente. (B-5).
4. Plafones laterales del mueble anterior. Una dama sosteniendo una guirnalda de flores y lazos, es el motivo que se repite en los dos plafones, con leves variaciones. (B-6; B-7)⁷.
5. Los plafones rectangulares de mosaico situados en el comedor, en los cuales siempre predomina en la

Durante más de cincuenta años (1894-1947), fue anotando meticulosamente en su Agenda todas sus actividades profesionales, viajes, excursiones, premios... y todos sus ingresos. Es a partir de esta Agenda, que ha llegado intacta hasta nosotros, que podemos saber para quien trabajó, qué remuneración económica percibió, los encargos, los temas...

Desde 1912 fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios del distrito V de Barcelona.

- 4 Archivo Pey, pendiente de catalogación. En la Agenda (s.p.) nos consta que en el año 1905 cobró de Gaspar Homar por la realización de distintos proyectos: en el mes de febrero recibe 250 ptas. por "un plafó gran marquetería banc moble saló Morera i dos plafons més petits" citado a lo largo de nuestra comunicación como escaño vitrina con amplio sofá, véase p. 2). En el mes de marzo cobra 250 ptas. más por "dos plafons llargs marqueteria" y en diciembre serán 950 ptas. por dibujar mosaicos para el comedor del Sr. Morera; 200 ptas. por dibujar dos puertas de marquetería para el salón y por los tres últimos plafones del armario, 150 ptas. más. A finales del siguiente año, 1906, percibió 185 ptas. por el cuarto plafón de mosaico "Merienda en el campo", por su diseño y dirección.
- 5 Testifican esta amistad la correspondencia personal de Josep Pey que todavía se conserva en el Archivo Pey.
- 6 Hemos establecido tres niveles diferentes de catalogación:
 - A. corresponde a todos los proyectos o dibujos respecto a los cuales hacemos referencia.
 - B. marqueterías realizadas y de las que tenemos documentación gráfica.
 - C. mosaicos realizados y de los que tenemos constancia gráfica.
- 7 Plafones situados a la inversa en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, donde actualmente se encuentran. Corroboran nuestra afirmación fotografías de la época. Véase en el Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya Col 18 x 24 n.º 517.



Sofá con vitrinas laterales y plafones decorativos, obra de Gaspar Homar.

composición una figura humana que sobresale y domina las restantes, que acostumbran a ser representadas sentadas o simplemente en un nivel inferior a la dominante. (C-4; C-5; C-6; C-7)⁸.

Podemos deducir el proceso de diseño de los dibujos de Pey. Las composiciones guardan ciertas relaciones entre ellas. Citamos como ejemplo el proyecto (A-2, Archivo Homar) que tiene paralelismos compositivos con un proyecto para mosaico destinado a la parte superior de un paragüero⁹, (A-5, Archivo Homar) y a su vez con las figuras reclinadas sobre la hierba del mosaico (C-4). Los tres diseños basan su composición en la disposición de un eje central que divide el plafón en dos partes diferenciadas: dos mujeres sentadas a un lado y paisaje natural al otro —excepto en el mosaico del comedor de la casa Lleó Morera—. Este proceso de diseño: disposición de un eje central; doncellas a un lado; naturaleza y animales domésticos al otro, se repite una y otra vez en la gran mayoría de dibujos y bocetos que se conservan de Pey.

Pero es más interesante la constatación que hemos conseguido a lo largo de la elaboración de este estudio: Gaspar Homar realizó en marquetería o adaptó para mosaico en repetidas ocasiones un mismo diseño de Pey, de manera que a partir de un dibujo creado por Pey existen varias versiones realizadas en madera o en teselas de cerámica. Véamos tres casos concretos:

DAMA SOSTENIENDO UNA GUIRNALDA DE FLORES

Se trata de dos plafones de marquetería que flanquean el escaño vitrina con sofá del salón. Representan el mismo diseño con leves variaciones.

Tenemos documentado el proyecto (A-6, Archivo Homar) correspondiente a la marquetería (B-6). Este mismo proyecto se realizó en mosaico, con colocación inversa, (C-3, Archivo Homar) añadiéndose una cenefa de hojas y rosas que enmarcan el dibujo a modo de cuadro. Pero el trabajo de musivaria no alcanza la calidad que se consiguió en las marqueterías, donde Homar sabe jugar en la composición con las diferentes texturas y colores que le proporcionan la gran variedad de exóticas maderas, y que él sabe trabajar tan primorosamente.

⁸ Actualmente podemos encontrarlos en la casa Lleó Morera, en su colocación original.

⁹ Véase (A-5, Archivo Homar) proyecto de Gaspar Homar para un paragüero en el que encontramos el diseño para un mosaico situado en la parte superior: (C-2, Archivo Homar), realización del mosaico datado sobre 1907, según la Agenda de Josep Pey y por el cual percibió la cantidad de 80 ptas.



Detalle de la figura femenina, realizada en marquetería por Gaspar Homar, para el sofá de la casa Lleó Morera.



Proyecto de Josep Pey para el plafón de marquetería del sofá.



Plafón decorativo de marquetería para el armario-vitrina.



Proyecto de Josep Pey para la marquetería del plafón izquierdo del armario-vitrina.

Descartamos la posibilidad de que este mosaico se realizara en el taller de Antoni Serra, debido a su baja calidad de ejecución. Consideramos que la finalidad primera de este proyecto era su plasmación en marquetería.

Sobre la marquetería (B-7), hemos encontrado el proyecto de Homar para un mueble vitrina que recoge el mismo dibujo en marquetería de la casa Lleó Morera¹⁰. En este caso preciso no sabemos si realmente se llegó a realizar.

ALEGORÍAS DE LA POESÍA Y LA MÚSICA

Nos referimos a las dos marqueterías laterales del armario de tres cuerpos del salón. Hemos hallado un proyecto de Homar en el que se utiliza los mismos diseños¹¹.

Sobre la marquetería (B-1), "Alegoría a la Poesía", se conserva el proyecto (A-2, Archivo Homar). Sobre

¹⁰ Véase (A-7, Archivo Homar).

¹¹ Véase (A-4, Archivo Homar), proyecto de Gaspar Homar para la realización de un sofá con plafones de marquetería, en posición invertida a los originales de la casa Lleó Morera.

este mismo diseño, y como hemos visto que ocurría con la dama sosteniendo una guirnalda, encontramos el proyecto para la casa Navás de Reus, (A-3, Archivo Homar), que utiliza el mismo dibujo pero invirtiendo la posición de las figuras, para decorar el escaño vitrina con sofá¹².

Respecto a la marquetería (B-2), "Alegoría a la Música", se realizó una réplica idéntica, también en marquetería, y que fue puesta a la venta en la Galería Gothslund de Barcelona¹³.

MOSAICOS DEL COMEDOR DE LA CASA LLEÓ MORERA

De tres de los cuatro mosaicos principales que decoran el comedor de la casa Lleó Morera (C-4; C-5; C-6) se conservan réplicas idénticas en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y sabemos que anteriormente fueron propiedad de D.^a Enriqueta Ramón, sobrina de Homar¹⁴. Encontramos una vez más los mismos modelos reproducidos fielmente.

Los rostros y las manos de estos mosaicos fueron ejecutados por Antoni Serra i Fiter, reconocido ceramista. Recientemente hemos hallado en casa de la familia de Josep Pey el boceto de uno de los mosaicos y varias piezas de porcelana¹⁵, réplicas de los rostros y manos utilizados para estos mosaicos¹⁶.

Todo esto nos hace pensar en dos posibilidades:

—Que estos rostros y manos que poseía el diseñador fueron pruebas de los trabajos definitivos.

—Que estas piezas fueron guardadas para ser utilizadas en nuevas réplicas de los mosaicos en caso de nuevos pedidos.

Después de todo lo anteriormente expuesto, hemos llegado a las siguientes conclusiones.

La producción de los talleres de Gaspar Homar en la época estudiada —hacia 1905-1907— es totalmente de base artesanal. Homar solicita unos diseños a Pey, realmente muy bien pagados en aquellos momentos¹⁷. Son creados para las marqueterías o para los mosaicos, donde dominan unas composiciones con formas que tienen todas ellas unas ciertas constantes de ritmo, equilibrio, temas... Hay detrás de estas piezas una poética, una simbología más o menos velada. La ejecución de las marqueterías es impecable, casi podemos decir que están rozando el virtuosismo. Es un trabajo de gran calidad, y del que se realizarán una o más réplicas. Un mismo modelo servirá para confeccionar más marqueterías o bien para adaptarlas a la musivaria, que podrán adornar armarios, paragüeros, sillones, escaños, o bien como grandes paneles decorativos para colocar en las paredes. Aquí ya observamos una idea clara de seriación, del trabajo efectuado mecánicamente con técnicas artesanales a partir de un primer modelo. ¿Estamos acercándonos a la idea de un balbuciente diseño industrial?

12 Creemos que la decoración de la casa Navás de Reus es posterior a la de la casa Lleó Morera, a pesar de que toda la historiografía lo ha considerado así, ya que se citan encargos en la Agenda de Pey en el año 1907. Archivo Pey.

13 Catálogo Gothslund, Barcelona S/F (pieza n.º 27).

14 Según Manuel Gil Guasch y Juan Barbeta Antón en el catálogo de la exposición "*Las artes suntuarias en el modernismo barcelonés*". Palacio de la Virreina. Barcelona, 1964, p. 23.

15 Véase (A-8, Archivo Pey, diseño del mosaico (C-7).

16 Véanse fotos adjuntas.

17 Véase nota 4.

APÉNDICE

Relación completa de proyectos, marqueterías y mosaicos catalogados para la realización de este estudio. Véase nota 6.

- (A-1) Proyecto de Josep Pey para la realización de un mosaico, "Alegoría de la música", Véase (C-1). Archivo Pey.
- (A-2) Proyecto de marquetería del plafón izquierdo del armario de tres cuerpos del salón de la casa Lleó Morera. El mismo dibujo es utilizado en los proyectos (A-3 y A-4). Archivo Homar.
- (A-3) Proyecto de escaño vitrina con amplio sofá para la casa Navás de Reus. Archivo Homar.
- (A-4) Proyecto de sofá escaño con marqueterías que recogen los proyectos dibujísticos de los plafones laterales del armario de tres cuerpos del salón de la casa Lleó Morera. Archivo Homar.
- (A-5) Proyecto para un paragüero con un plafón superior de mosaico. Archivo Homar.
- (A-6) Proyecto de marquetería del plafón derecho del escaño vitrina con sofá del salón de la casa Lleó Morera. Archivo Homar.
- (A-7) Proyecto de mueble de Gaspar Homar con un plafón de marquetería idéntico al plafón izquierdo del escaño vitrina con sofá para el salón de la casa Lleó Morera. Archivo Homar.
- (A-8) Proyecto de uno de los mosaicos que decoran el comedor de la casa Lleó Morera. Archivo Pey.
- (B-1) Plafón izquierdo de marquetería del armario de tres cuerpos del salón de la casa Lleó Morera. Archivo Homar.
- (B-2) Plafón derecho de marquetería del armario de tres cuerpos del salón de la casa Lleó Morera.
- (B-3) Plafón de marquetería con el mismo diseño que la marquetería (B-2) y puesto a la venta por la Galería Gothslund.
- (B-4) Armario de tres cuerpos para el salón de la casa Lleó Morera.
- (B-5) Escaño vitrina con amplio sofá para el salón de la casa Lleó Morera.
- (B-6) Plafón derecho de marquetería del escaño vitrina con sofá para el salón de la casa Lleó Morera.
- (B-7) Plafón izquierdo de marquetería del escaño vitrina con sofá para el salón de la casa Lleó Morera.
- (C-1) Mosaico presentado a la primera Bienal Internacional de Anticuarios, Madrid, 1987. "Alegoría de la Música".
- (C-2) Mosaico para paragüero. Véase el proyecto (A-5).
- (C-3) Mosaico réplica de la marquetería (B-6), mujer sosteniendo una guirnalda de flores.
- (C-4) Mosaico para el comedor de la casa Lleó Morera.
- (C-5) Mosaico para el comedor de la casa Lleó Morera.
- (C-6) Mosaico para el comedor de la casa Lleó Morera.
- (C-7) Mosaico para el comedor de la casa Lleó Morera.

LOS LARIOS Y LA TRANSFORMACIÓN DE MÁLAGA EN EL SIGLO XIX

Fco. José Rodríguez Marín

Con el siglo XIX llegan a Málaga los factores determinantes de su transformación desde la ciudad-convento propia del Antiguo Régimen, a otra acorde con la modernidad. Pedro Bidagor resume estos factores en tres hechos: el progreso técnico, el crecimiento demográfico y el proceso ideológico. En general estas actuaciones se desarrollaron en los siguientes niveles:

- 1.º Dotación de nuevas zonas verdes y esparcimiento
- 2.º Construcción sobre solares de conventos desamortizados
- 3.º Nuevas zonas de ensanche
- 4.º Apertura de nuevas grandes vías
- 5.º Actuación sobre el entramado urbano con miras a regularizarlo.

Estas intervenciones tuvieron como protagonistas de un lado a entidades oficiales como Ayuntamiento o Gobierno de la Provincia, y de otro a iniciativas privadas representadas por miembros de lo que hoy denominaríamos promotores inmobiliarios (tales como Antonio Campos Garín, Francisco Mitjana o Antonio M.ª Álvarez) o de las grandes familias protagonistas del despegue industrial (Heredia, Lóring, Larios, Crooke, Sáenz, Rein, etc.). Todas ellas intervinieron con profusión, no obstante elegiremos a una, la de los Larios, como el ejemplo más claro del papel desempeñado en este proceso por la burguesía industrial, tanto por el volumen como por lo singular de sus actuaciones.

GENEALOGÍA

La entrada en escena del apellido parte del riojano Pablo Larios, quien a inicios del siglo pasado y sin duda auspiciado por las buenas perspectivas económicas del mediodía peninsular, se asienta en Málaga junto a sus cuatro hijos: Manuel Domingo, Juan, Martín y Pablo. Tras su muerte los dos primeros constituyen en Málaga la sociedad mercantil "Manuel Domingo Larios y Hermanos" mientras que Martín y Pablo crean análogas sociedades en Gibraltar y Cádiz. Sin duda alguna el más emprendedor fue Martín Larios y Herreros (1789-1873). Reasentado en Málaga, constituyó nueva sociedad con sus hijos Manuel Domingo y Martín. Orientado hacia la producción de azúcar blanquilla construyó cuatro ingenios en la zona oriental de la costa malagueña. En 1846 fue uno de los fundadores de la "Industria Malagueña", dedicada a las manufacturas de algodón, que llegaría a ser la segunda del país en su ramo. Fue igualmente promotor del Ferrocarril Málaga-Córdoba y del Banco de Málaga. En 1865 obtuvo el marquesado de manos de Isabel II, que transmitido a su hijo Manuel Domingo se mantendría a través de su nieto José Aurelio y biznieto José Antonio².

1 · BIDAGOR LASARTE, Pedro: *Resumen Histórico del Urbanismo en España. El siglo XIX*, Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1968.

2 · JIMÉNEZ QUINTERO, José A.: "Industria Malagueña, S.A.", *Jábega* n.º 15, Diputación Provincial de Málaga, 1976.

La promoción de los distintos miembros de esta larga familia fue profusa y variada por lo que con un criterio clarificador la agruparemos según su tipología.

EDIFICIO SEDE DEL BANCO DE MÁLAGA

Concebido como apoyo a sus actividades financieras, y como consecuencia de las leyes bancarias de 1856, el trinomio financiero Heredia-Larios-Lóring promocionó la creación de una entidad bancaria³. El director del mismo, Martín Larios, aparece como promotor del edificio, ubicado en un solar de su propiedad en la zona de Pescadería, y presentando sus fachadas a las calles de Vendeja y Alameda Hermosa. Su autor, el arquitecto José Trigueros y Trigueros (n. en 1814) lo realizó en 1861 mediante una concepción bastante clásica. Presentaba una monumental y armónica fachada de tres pisos dividida en tres calles verticales, rematándose sus vanos adintelados mediante frontones curvos y triangulares. El empleo del estriado y almohadillados y elementos decorativos clásicos (greclas, coronas laureadas) daban a la construcción un aspecto general de palacio renacentista sin que esté ausente en su diseño el recuerdo de la neoclásica Aduana malagueña. Sobre la clave del arco de medio punto de entrada, dos manos entrelazadas pueden aludir simbólicamente a una llamada a la unión para el progreso en una época en la que el declive de la industria y el comercio malagueño estaba próximo a iniciarse⁴.

PROMOCIONES URBANÍSTICAS

Sin duda alguna, una de las actuaciones más conocidas fue la realización de la calle que ostenta como nombre el apellido de la familia, y que en su momento se constituyó como la mejor y más céntrica de la ciudad. Se trataba de un añejo proyecto consistente en unir la zona portuaria con la Plaza Mayor sacrificando unas callejas insalubres y sin ventilación de pobres edificaciones. La nueva calle, claro ejemplo de urbanística neoconservadora de raíz Haussamania⁵ permitiría el saneamiento de la zona y unas mejoras sustanciales en las comunicaciones.

Un primer proyecto del arquitecto José Moreno Monroy (1859) no fue autorizado por el Gobierno. Posteriormente, en 1878, el ingeniero José María de Sancha propuso al Ayuntamiento la apertura de tres nuevas vías, y entre ellas, la que uniría la Plaza con la Alameda. En el informe enviado a las cortes para su aprobación se aducían mejoras de salubridad y comunicaciones exigidas por las necesidades industriales y mercantiles⁶. Definitivamente por Ley 23 de julio de este mismo año quedaron aprobadas tres nuevas calles y entre ellas la de Larios. El arquitecto municipal Manuel Rivera Valentín quedó encargado de la elaboración de los planes parcelarios y estados de las superficies expropiables.

En 1884 se nombraron los peritos que habrían de apreciar las casas a expropiar y que fueron los arquitectos Jerónimo Cuervo (†1898), José Novillo y Juan Nepomuceno Ávila, y los maestros de obras Eduardo Strachan (1856-1900), Antonio Ruiz y Federico Pérez en defecto de Strachan. En el BOE 11 de octubre de este año se publicó una relación de las fincas a expropiar pertenecientes a la calleja del Perro, Pescadores, Postas, S. Bernardo el Viejo, S. Juan de los Reyes, Salinas, Siete Revueltas, Toril y otras⁷.

No obstante las condiciones económicas que permitiesen acometer la obra no se dieron hasta 1886, año en que la Sociedad Mercantil "Hijos de M. Larios" se ofreció a costear la urbanización de la nueva calle, mediante la construcción de una serie de manzanas de viviendas enclavadas en la zona. Se comprometían a comprar todas las parcelas sin exigir compensación alguna por el terreno dejado para vía pública.

De esta forma se acometió el trazado de una calle con una anchura de 16 metros, inusual en esta época, que se distribuirían en 8 para el rodaje y 8 para aceras. La ciudad hizo de su nueva calle una ventana para asomarse

3 PALOMO DÍAZ, Francisco J.: *"La Sociedad Malagueña en el siglo XIX"*, Editorial Arguval, Málaga, 1983,

4 Archivo Histórico Municipal de Málaga (en adelante A.H.M.M.) Legajo 1.261, expediente 205, 1861.

5 BENEVOLO, Leonardo: *"Historia de la Arquitectura Moderna"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

6 A.H.M.M., Legajo 53.

7 *Ibidem*.

This is a detailed architectural line drawing of a building facade, oriented vertically. The drawing is symmetrical along a central vertical axis. It features a series of rectangular windows of varying sizes, some of which are grouped together. Decorative elements, including small triangular pediments and ornate moldings, are used to frame the windows and define the building's structure. The drawing is a black and white line art, typical of architectural blueprints or technical drawings.

Calle del Mar de 1907
Septiembre 16 de 1888

Assopo de Cella d'Immacolati

...del Arqueos de la...

Carlos Guzmán

663

a la modernidad y el progreso, y así se la dotó de 30 faroles sistema L'Industrial⁸, materiales de primera calidad y 10 bocas de riego e incendios⁹. De alguna manera los Larios presentían unidas las obras a su prestigio y no regatearon esfuerzos ni dinero. Así sustituyeron el pavimento de adoquines de granito, inicialmente previsto, por un entarugado de madera. Este nuevo sistema había sido utilizado con anterioridad en Madrid, Gibraltar y Barcelona, ciudad esta última que había destinado a este nuevo y caro sistema 368.000 ptas. El Ayuntamiento aceptó la mejora y el arquitecto Manuel Rivera emitió un informe técnico con las precauciones a adoptar para que el sistema resultase seguro. Éstas incluían las dimensiones de los adoquines, tipo de madera, su disposición correcta y la inmersión en una solución antiséptica de escosota y alquitrán mineral. Asimismo se prohibieron las paradas de carruajes para evitar que la madera absorbiese malos olores¹⁰. Lo cierto fue que a pesar del alto nivel estético conseguido por el nuevo material, estas precauciones resultaron insuficientes, ya que en la riada que sufrió la ciudad en 1907 la madera se hinchó y los adoquines sueltos flotaron sobre las aguas¹¹.

Mención aparte merecen las doce manzanas de casas que constituyen el perfil arquitectónico de la calle, edificadas por los Larios a través de su apoderado José Jiménez Astorga. Al igual que las obras de urbanización, fueron diseñadas y dirigidas por el maestro de obras Eduardo Strachan Viana-Cárdenas entre 1888 y 1890. Destaca de ellas la homogeneidad estética y regularidad en altura fruto de su pertenencia a un proyecto unitario y preconcebido. Más novedoso resultó el ochavamiento de sus esquinas, confiriendo a la calle una gran suavidad de formas. Todas responden al esquema de bajo, entresuelo, principal, segundo y ático, articulándose mediante pilastras y cornisas y obteniéndose una separación visual entre las plantas inferiores, superiores y el ático. La totalidad de los bajos se destinaron a comercios, respondiendo así a la vocación mercantil de la Málaga de entonces. El uso de columnas de fundición permitía una mayor amplitud espacial muy acorde con la función comercial¹².

Consciente de su papel fundamental, el Ayuntamiento agradecido decidió denominar a la calle "Marqués de Larios". Asimismo se quiso honrar a la familia, no sólo por su participación en la obra, sino por su contribución al desarrollo del comercio, la industria y la agricultura, en la persona de D. Martín Larios y Herreros. Se acordó rendir tributo a su memoria mediante la colocación de una lápida en el salón de plenos del Ayuntamiento y el nombramiento de Hijo Predilecto de la ciudad a su hijo D. Manuel Domingo, II Marqués de Larios, cosa que el interfecto agradeció mediante un telegrama enviado desde Biarritz¹³. Finalmente la calle sería inaugurada en agosto de 1891, solemnidad que los Larios conmemoraron mediante la entrega de 5.000 ptas. al Ayuntamiento para distribuir entre los pobres¹⁴.

Años más tarde el Ayuntamiento inició lo que sería otra de las grandes actuaciones urbanísticas del siglo y que también llevaría el sello Larios. El proyecto de unir la Alameda con el Hospital Noble a través de los terrenos ganados al mar, mediante un gran paseo ajardinado surgió por vez primera en 1894. El Parque, que así se le llamó, fue concebido con la doble finalidad de honrar la figura del político conservador Antonio Cánovas del Castillo y la de proporcionar trabajo a la clase obrera en una época en que éste escaseaba.

En 1896 la Casa Larios remitió un proyecto del que sería autor igualmente Eduardo Strachan. Sobre éste el arquitecto municipal Manuel Rivera Valentín concibió otro proyecto¹⁵, si bien el definitivo lo realizó el también arquitecto municipal Joaquín de Rucoba, basándose en los dos anteriores. El lateral sur, más cercano al Puerto, tenía una mayor amplitud y una disposición similar a la de la Alameda, con fuentes en sus extremos

8 MORALES FOLGUERA, J. M.: "Alumbrado público y urbanismo en Málaga durante el siglo XIX", *Baética* n.º 4, Facultad de F.ª y Letras, 1981.

9 A.H.M.M., Legajo 53.

10 A.H.M.M., Legajo 1.385, expediente 148, 1888.

11 SESMERO, Julián: "Así nació la calle Larios", *SUR* 17/III/1985.

12 A.H.M.M., Legajo 1.310 expedientes 191, 193, 190.

Legajo 1.240 expediente 356.

Legajo 1.313 expediente 145, 146, 147, 148.

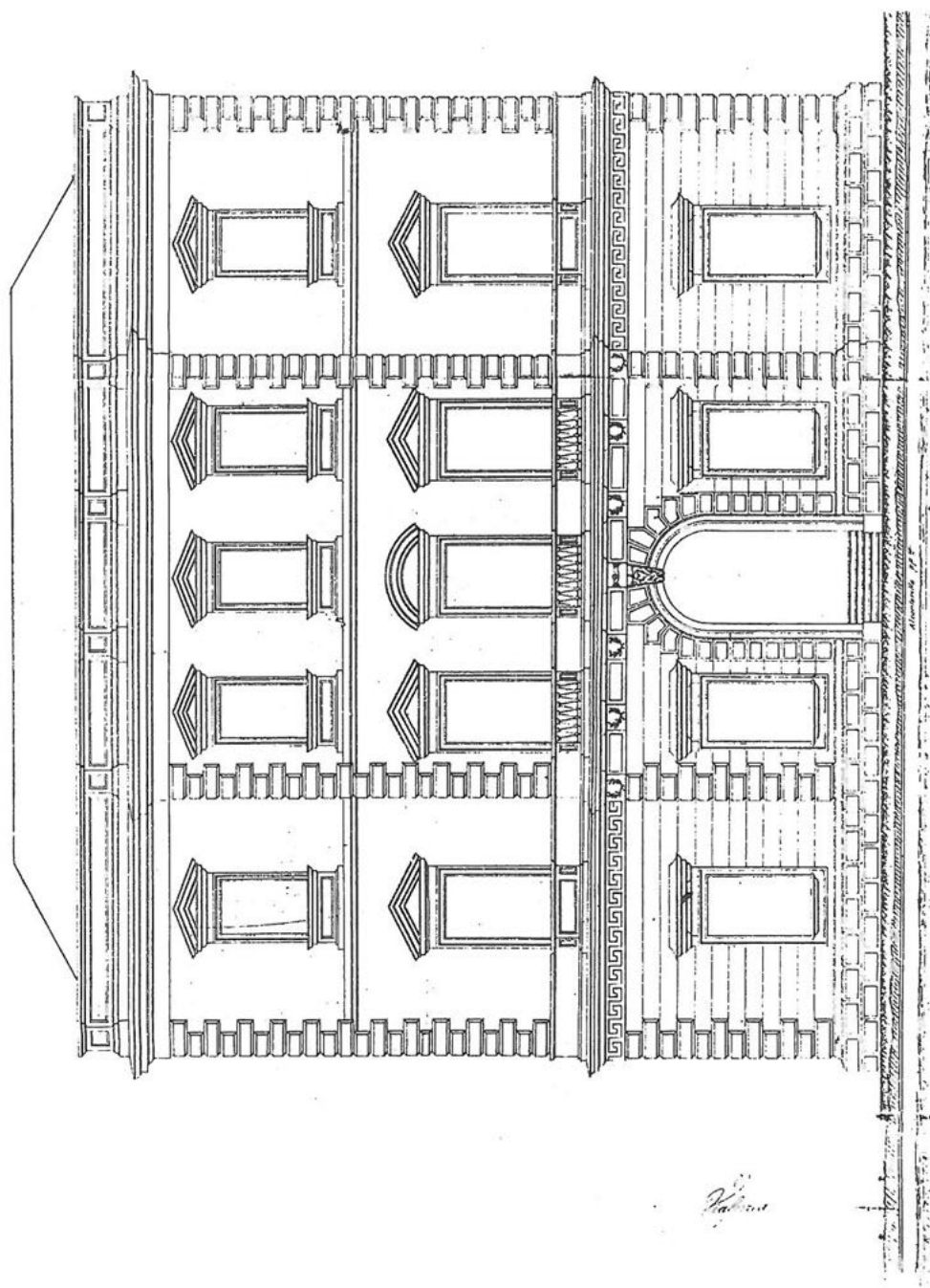
Legajo 2.235 expediente 282.

Legajo 1.315 expedientes 299, 298, 297.

13 A.H.M.M., Actas Capitulares vol. 289, fol. 183-183v.

14 *Ibidem*.

15 MORALES FOLGUERA, J. M.: "Málaga en el siglo XIX", Departamento de H.ª del Arte, Universidad de Málaga, 1982.



B) Banco de Málaga, no conservado, que se ubicó en calle Córdoba esquina a Vendeja.

y una gran rotonda central para ubicar la estatua de Cánovas. Igualmente aparecían en el lado norte las manzanas para albergar distintos centros administrativos, tales como Correos, Banco de España y el nuevo Ayuntamiento. Este proyecto, aunque aprobado en 1897, se ejecutó con múltiples variaciones respecto al diseño original, pues entre otras cosas el monumento al político conservador no ha sido realizado hasta fechas muy recientes¹⁶.

El último de los grandes proyectos acometidos por el municipio malagueño fue el de desviación y urbanización del cauce del río Guadalmedina, de escaso caudal y seco la mayor parte del año pero que afeaba el centro de la ciudad amén de significar un peligro por sus periódicas crecidas e inundaciones. Esta idea había sido abordada numerosas veces con anterioridad, no obstante la que nos ocupa parte de un proyecto de 1877 de los ingenieros José M.^a de Sancha y Luis Moliní, si bien las bases para su ejecución no vieron luz verde hasta 1888. Consistía en el trazado de una amplia avenida de 40 m. de anchura y casi cinco kilómetros de longitud, comprendiendo el trazado de nuevas calles y la construcción de edificios públicos y de viviendas¹⁷. Como en ocasiones anteriores la Corporación Municipal, presidida entonces por Miguel Sánchez Pastor, solicitó ayuda y apoyo a destacados elementos del patriciado local así como senadores y diputados, tales como Antonio Campos, Bernabé Dávila, Cánovas del Castillo o al propio Martín Larios, por entonces diputado. Éstos respondieron favorablemente con sus gestiones, por lo que el Ayuntamiento acordó enviar telegramas de agradecimiento a cada uno de ellos. Precisamente Martín Larios fue uno de los que lo contestó prometiendo su apoyo para lo que consideraba un logro importante para la población y la clase trabajadora. Esta disposición no se tradujo en un más decidido apoyo monetario, por lo que los elevados costos de las expropiaciones a realizar aconsejaron abandonar el proyecto que nunca sería realizado. No obstante nos sirve para testimoniar una vez más el buen talante de la Casa Larios para cuanto significase el bien de la ciudad que la acogió¹⁸.

SUS PROMOCIONES BENÉFICAS

Particularmente interesantes son las actividades benéficas de la familia, tradicionalmente ligada al ejercicio de la caridad y a las empresas de interés público. Sirva como botón de muestra la pertenencia de los Larios, al igual que el resto de la élite comercial malagueña, a la Hermandad de San Juan Bautista en su degollación, que se hacía cargo de la manutención de presos pobres. A cambio, sus integrantes gozaban de ciertos privilegios como el de reconocida nobleza personal o el uso de armas en lugares prohibidos¹⁹.

Pero sin duda una de las promociones más destacable fue la fundación de un Asilo por D. Martín Larios y Herreros, primer Marqués del mismo nombre. Éste, que habría de ser regentado por la comunidad de religiosas Hermanitas de los Pobres, se levantó en terrenos del denominado Jardín de la Abadía, y por lo tanto en las cercanías de su fábrica de hilados "Industria Malagueña". Encargó el proyecto a uno de los más prestigiosos maestros de obras de entonces, Diego Clavero y Zafra, quien lo ejecutó en 1868. Se dio la circunstancia que la legislación sobre arquitectura de la época exigía que todo edificio público fuese autorizado por un arquitecto, según disponían las Reales Ordenanzas. Esto supuso un escollo en la obtención del permiso de obras municipal por lo que su promotor argumentó ante el municipio la finalidad humanitaria de la obra y la ocupación proporcionada a la clase jornalera. La Corporación, deseosa de colaborar y no pudiéndose negar a tan significativa influencia no dudó en dar su aprobación escudándose en que la solicitud de D. Martín Larios no especificaba el uso público del edificio y en que, al fin y al cabo, el maestro de obras director gozaba de facultad para labrar casas en capitales de provincia²⁰.

En definitiva resultó un armónico así como espacioso y bien ventilado edificio en el que se sacó el máximo provecho del uso generalizado del ladrillo. No exento de cierta sobriedad, se compone de un cuerpo central y dos laterales unidos por otros de menor altura. La piedra se ha reservado para zócalos y portada, donde

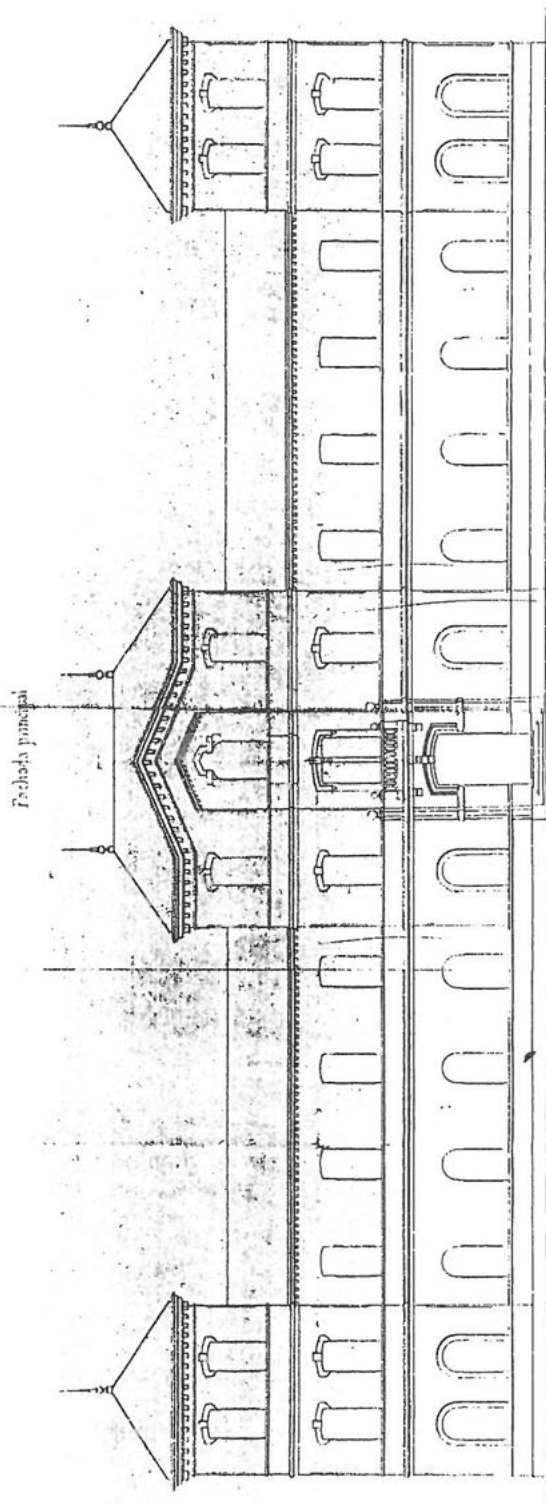
16 A.H.M.M., Legajo 73, documento n.º 2.

17 RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, J.: "Notas definitivas del urbanismo malagueño del siglo XIX: utopía y realidad", *Jábega* n.º 58, Diputación de Málaga.

18 A.H.M.M., Legajo 1.385, expediente 81, 1888.

19 GARCÍA MONTORO, C.: "Málaga en los comienzos de la Industrialización: Manuel Agustín Heredia (1786-1846)", Universidad de Córdoba, Instituto de H.^a de Andalucía, 1978.

20 A.H.M.M., Legajo 1.229, expediente 102, 1868.



C) Fachada del Asilo fundado por Martín Larios en la Explanada de la Estación. Diego Clavero.

asimismo se concentran los escasos elementos decorativos de la fachada. Los vanos, de medio punto en el piso bajo y escarzanos en los superiores, presentan la clave resaltada los de los cuerpos más elevados. Desde la parte posterior sobresale el volumen de la capilla, que concebida mediante una interesante disposición centralizada, hace las veces de mausoleo, pues bajo una sencilla y desnuda lápida está enterrado su promotor. Este hecho debió dar origen a una cierta tradición familiar ya que Manuel Domingo, II Marqués, se enterró en el Asilo madrileño, también de la misma orden, que fundara su sobrino José Aurelio, que acabaría ostentando el marquesado en su tercera dinastía²¹.

Una nueva muestra de la caridad de la familia la encontramos en las cercanías del asilo ya comentado, continuando por la misma calle de Fortuni y girando por la de Fernán Núñez. Allí se encuentran la capilla y dependencias de lo que hoy es Colegio San Manuel. Sobre este solar y en un deteriorado corralón perteneciente a los Larios, se estableció en 1859 la comunidad de religiosas de Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul, en el mismo corazón del barrio industrial y obrero de Málaga. Las obras y reformas han sido abundantes desde entonces, incluyendo la más reciente, tras la quema de conventos de 1936 y sufragada también por sus benefactores. La capilla es obra de principios de siglo del arquitecto Fernando Guerrero Strachan (1879-1930)²² quien hizo uso del neogótico entendido de una forma libre y particular. Su fachada, construida en cemento, se divide en tres calles mediante pilastras y en tres pisos por cornisas. La portada, con arco ojival ligeramente abocinado se cubre con alero de tejas curvas y se decora en sus enjutas mediante cerámica. Un alto gablete de trasdós decorado alberga un rosetón gótico, llamando poderosamente la atención el remate de las calles laterales mediante unos descontextualizados campanarios en forma de arco de herradura realizados en ladrillo y cerámica y cubiertos por aleros volados.

El interior responde a una sencilla disposición basilical en la que haces de columnas adosados reciben las nervaduras de una bóveda de crucería, iluminándose a través de ventanales ojivales resaltados por gruesos baquetones que filtran la luz mediante vidrieras de temas vegetales y escenas pertenecientes a la orden de San Vicente de Paul en el presbiterio. El paramento imita un despiezo de sillares mientras que a los pies un coro sostenido por vigas de madera decoradas se ilumina a través del rosetón de la fachada.

En la misma línea documentamos la actividad de Ricardo Larios quien en 1886 y en representación de la Junta Diocesana promueve la construcción, sobre un solar propiedad de esta última, de un extenso edificio. Proyectado por Eduardo Strachan presentaba su fachada principal a la calle de Cauce y la lateral a la de Tizo. Predominando en su bien proporcionada fachada el juego mediante arcos de medio punto, resaltó la portada cobijándola bajo un sencillo frontón triangular²³. Tres años más tarde aparece como el promotor de una nueva obra consistente en añadirle un nuevo piso al cercano Asilo de San Bartolomé, y que también ejecutaría el mismo Strachan²⁴.

Aunque se sale del campo específico de la promoción arquitectónica, cabe reseñar aquí la donación de Juan Larios Herreros, hermano de Martín e hijo de Pablo Larios iniciador de nuestra estirpe. Aunque menos conocido que su emprendedor hermano quiso pagar su tributo para con la ciudad que lo acogió dotando a la única torre de nuestra Catedral de un reloj construido en Londres por Losada y de las tres campanas, fundidas igualmente en Londres por Mears y Stainbank. Como su fallecimiento sobrevino en 1867 y por lo tanto dos años antes de su conclusión se verificó el legado a través de su hijo Juan Larios y Enríquez²⁵. Y no abandonarían el siglo sin una nueva actividad benéfica, pues al igual que otras familias influyentes de la ciudad contribuyeron a la dotación y amueblamiento del recién construido Hospital Civil, los Larios se hicieron cargo de la edificación de su pabellón psiquiátrico²⁶.

Y ya bien entrado el siglo XX, allá por 1918, constatamos una última donación de la familia, que donó el terreno para la construcción del bello y atrayente edificio para Casa de Socorro promovida por el mismo marqués, aunque levantada con rentas del legado de Marín García, así como otros recursos y donativos. El recoleto y en cierto modo singular edificio, se ubica en el Llano de la Trinidad, en una amplia plaza

21 Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana, vol. XXIV, Espasa-Calpe, Barcelona, p. 848.

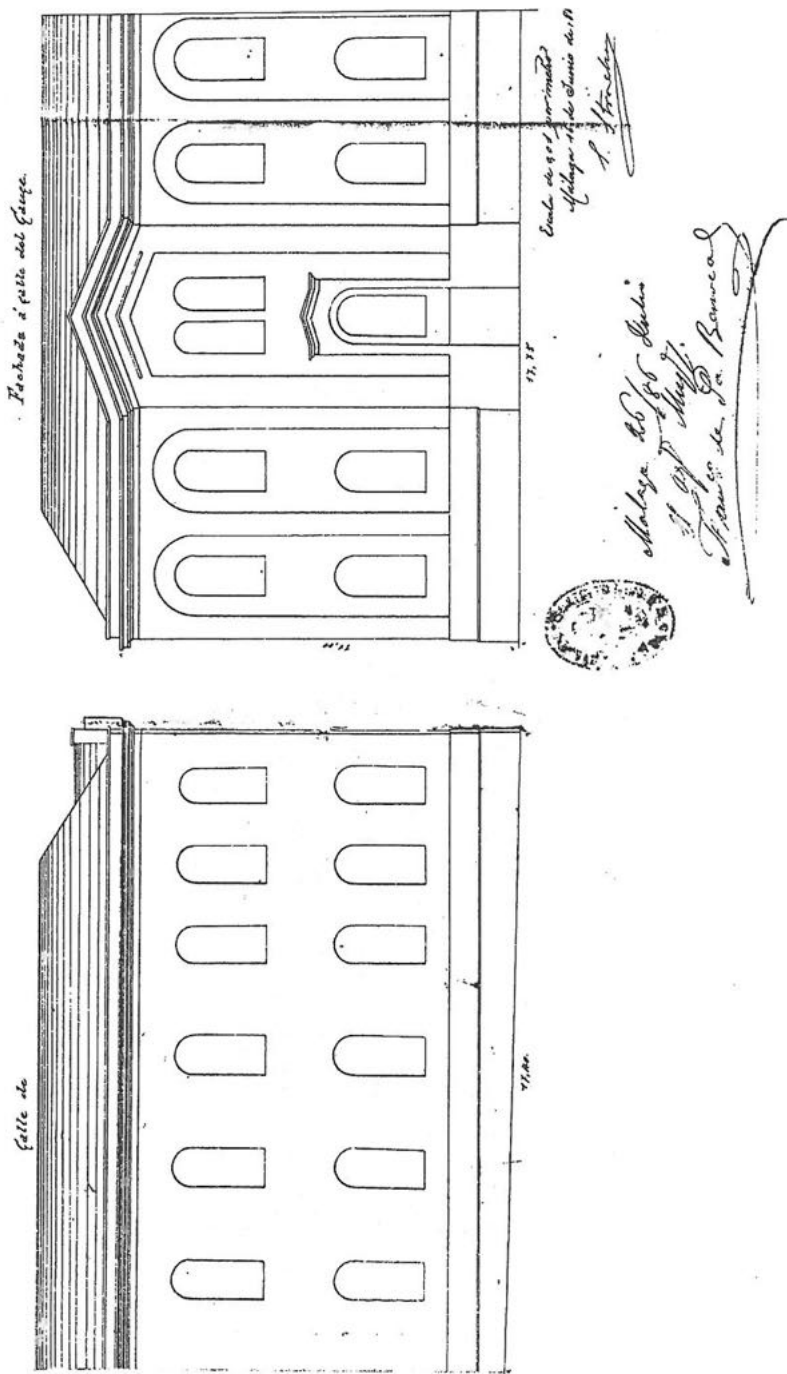
22 Archivo Temboury, Diputación de Málaga, Sección Fotografía, subsección Arquitectura.

23 A.H.M.M., Legajo 1.306, expediente 39, 1886.

24 A.H.M.M., Legajo 1.315, expediente 50, 1889.

25 CAMPOS ROJAS, M.^a V.: "La donación de un reloj", *Jábega*, Diputación Provincial de Málaga.

26 MORALES FOLGUERA: "Málaga en el siglo XIX", p. 89.



D) Uno de los edificios promovidos por un miembro de la familia Larios para la Junta Diocesana. Eduardo Strachan, 1886.

perteneciente a un barrio obrero y presentando fachadas a las calles Libertad y Álvaro de Bazán. Su autor, el arquitecto Fernando Guerrero Strachan, lo concibió mediante un variado juego de volúmenes prismáticos y escalonados, situando a la entrada un pórtico de cubierta ochavada rematada por linterna. La profusa utilización de distintos tipos de arcos y las diferencias texturales de los distintos materiales (piedra, ladrillo, cerámica, teja, herrajes...) confieren al edificio un aire atractivo no exento de connotaciones alhambrenas. Recibido el edificio por el Ayuntamiento acordó dispensar del pago de los derechos de alineaciones, huecos y atirantados así como enviar un oficio de agradecimiento al marquesado²⁷.

SUS PROMOCIONES INMOBILIARIAS

Otro apartado dentro de las obras promovidas y financiadas directamente por la extensa familia de Larios, es el de las casas de renta o inmuebles particulares. Hemos de hacernos a la idea de una ciudad en constante renovación en lo que a edificios se refiere, especialmente a partir de las distintas oleadas desamortizadoras. Este hecho histórico determinaría la existencia de una clase inversora que haría de la promoción inmobiliaria su ocupación habitual, y a la cual ya hemos aludido. Se trataba de aprovechar unas ventajas en su momento oportuno. Las clases industriales, aun con otra ocupación principal, no desdeñaron la construcción como negocio complementario o para su disfrute particular.

En relación con el apellido Larios podemos documentar toda una serie de edificios, sencillos en su gran mayoría, y que vendrían a representar aproximadamente un 1,2% de una muestra de 1.000 promociones. Se ubicaron preferentemente en la zona comprendida entre la Alameda Principal y el Puerto (denominada de Pescadería) o en el sector oeste de la ciudad, en las proximidades de los núcleos fabriles, cuyos terrenos eran propiedad familiar.

Encabeza este conjunto el Palacio Larios, situado en el número 1 de la arteria principal de la ciudad, la Alameda, y justo frente a la que años más tarde la sustituiría como calle de postín, la calle de Larios. En su cercanía se alzaban los domicilios particulares de los elementos más sobresalientes de la sociedad. El edificio, perteneciente a D. Pablo Martín Herreros, era una mansión de considerables proporciones, con fachadas laterales a calle de los Carros y del Peligro. Ya existía con anterioridad a estas fechas, y su carácter señorial tan sólo se traslucía en sus dimensiones y en la nobleza de su portada en piedra, compuesta por un gran vano adintelado y almohadillado, cobijado entre pilastras cajeadas sobre altos plintos, soportando un entablamento cuyo friso se decora con guirnaldas y elementos florales. En 1868 su hermano Martín aparece al frente de unas obras ejecutadas por el ya citado Diego Clavero, y que consistieron en una primera fase en la ampliación de los huecos superiores, y en una segunda en la redecoración de la fachada principal. De esta forma se añadieron bellas y armoniosas balaustradas tanto al balcón corrido del piso noble, cuyos vanos se remataron por frontones curvos y triangulares, como al resto de los balcones superiores y a la azotea. En cuanto a los paramentos, se les dotaron de unos aparentes estriados en su mitad inferior y de una decoración de placas recortadas en el piso principal. Todas estas reformas podemos considerar que tendían a revalorizar la residencia de la familia, de reconocido prestigio nacional, a pesar del lento declive, ya por entonces iniciado de la economía malagueña. Al fin y al cabo se trataba de su más visible imagen pública, al menos arquitectónicamente hablando²⁸. Durante años los malagueños la denominaron la "Gran Casa", pues no en vano en ella se gestaron, no sólo negocios, sino cuestiones políticas y actas de diputados²⁹.

En la zona de Pescadería, anteriormente descrita en su delimitación, y por tanto en las cercanías de este palacio y del Banco de Málaga, se levantó en 1848 una desornamentada construcción del arquitecto José Trigueros de tres plantas y huecos adintelados. En el permiso de edificación se señalaba como el solar era ocupado por un torreón perteneciente al antiguo recinto murado de la ciudad. Sus propietarios presentaron su demolición como una contribución, hoy discutible, a beneficio del ornato, razón por la cual reclamaban el importe del terreno dejado como vía pública³⁰. Mayor empaque poseía el edificio de Diego Clavero fechado en

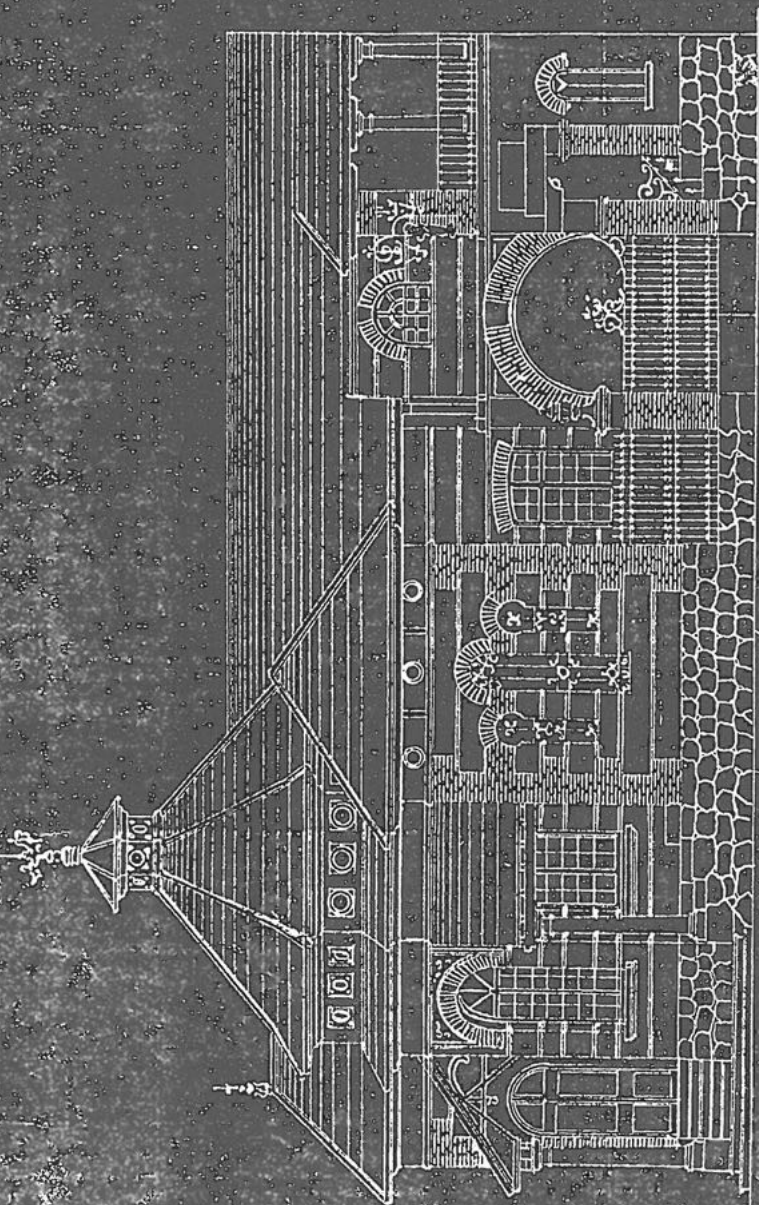
27 A.H.M.M., Legajo 1.428, expediente 11, 1918.

28 A.H.M.M., Legajo 1.229, expediente 4, 1868.

29 SESMERO, J.: "La Gran Casa de nuestra Alameda Principal", *SUR* 9-5-1988.

30 A.H.M.M., Legajo 1.260, expediente 91, 1848.

Fachada a la calle de la Libertad.



E) Casa de Socorro en el Llano de la Trinidad. Fernando Guerrero Strachan, 1918.

1860, entre las calles Alameda Hermosa, Vendeja y Aguada, con bajo, entresuelo, dos pisos y ático, cuya distribución de vanos es típicamente decimonónica resuelta mediante arcos rebajados en los pisos inferiores y el adelantamiento del resto³¹.

Ya en la zona del centro de la ciudad constatamos la compra por parte de los señores de Larios, de parte del solar del desamortizado convento de San Pedro Alcántara. Sobre este edificaron dos manzanas de casas con un pasaje de ventilación intermedio, según proyecto del arquitecto Rafael Mitjana y Ardison quien las concibió en 1851 mediante un diseño propio de la arquitectura romántica con cierto apego al clasicismo traslucido en el uso de frontones, pilastras, estriados y balaustres³². Nuevamente predomina la sencillez en la casa de calle de San Juan esquina a una calle sin salida, de Diego Clavero y construida en 1861³³ y en la de la Cortina del Muelle, del mismo autor y propiedad de Juan Larios, de 1863³⁴. Años más tarde, Juan Larios y Enríquez aparece como el propietario del denominado "Pasaje de Larios". Se trata de unas estrechas callejas con trazado en forma de "T" ubicadas en la zona de Puerta del Mar, y pensadas más como elemento de ventilación e iluminación de las casas que lo delimitan, que como verdadero espacio urbano. En cualquiera de los casos está ausente el sentido estético y espacial preconcebido que hayamos en el cercano "Pasaje de Chinitas" que construyera Antonio M.^a Álvarez. Hacia 1877 documentamos en él algunas obras³⁵. El último ejemplo en la zona lo tenemos en la casa de calle de San Pedro n.º 4 construida por Eduardo Strachan (1886), hoy ya inexistente³⁶. Por último las edificaciones del barrio obrero del Perchel-Huelin pueden ser englobadas bajo un denominador común, pues los tres ejemplos conocidos se deben a la promoción de la sociedad "Hijos de M. Larios" y fueron construidas por Eduardo Strachan. Eran viviendas pensadas para la clase jornalera asentada en los alrededores de sus centros de trabajo y por lo tanto en ellas predomina la sencillez, si bien ya representaban una indudable mejora en relación al modelo habitual, la corrala o casa de vecinos. Son casas adosadas, de dos únicas plantas y con balcones de sencillas rejas de fundición en el piso superior. Las situadas en calle de San Andrés n.º 12 con fachada a calle de la Constancia se levantaron en 1886³⁷, y dos años más tarde las de calle de Eslava con fachada al Arroyo del Cuarto³⁸ y las de calle Ancha del Carmen n.º 92-94 y n.º 7 de la de Cuarteles³⁹.

LA IMAGEN TRAS LA MUERTE

Un último capítulo que cabría reseñar es el de aquellas obras de arte destinadas a perpetuar el recuerdo del apellido de la familia o de sus miembros más sobresalientes, en la memoria colectiva de la ciudad, mediante la erección de un hito urbano. Comencemos por los propios enterramientos. A diferencia de Martín Larios, primero en ostentar el título, que es inhumado bajo una sencilla y desnuda lápida en la capilla del Asilo que él mismo construyó, el resto de la familia levantó un aparente aunque bello mausoleo en el Cementerio San Miguel de la ciudad. En efecto, adopta la estructura de capilla cruciforme centrada por una torre que se cubre con alto chapitel. La elección del estilo neogótico es ya de por sí significativo por lo que ello supone en cuanto a elevación y proporciones y su carácter religioso y transcendente. No en vano fue el arte de las grandes catedrales. No obstante, su diseño, del maestro de obras Federico Pérez Giménez (1877)⁴⁰, se muestra muy conseguido y cuidado tanto en detalles escultóricos como las gárgolas góticas como en elementos complementarios, tales como la rejería curvilínea próxima al modernismo que sin duda es posterior.

Pero sin duda alguna, la imagen que los malagueños retienen en su memoria, es la del monumento erigido a la persona de Manuel Domingo, II Marqués de Larios, ubicado en lugar estratégico, como es el punto entre

31 A.H.M.M., Legajo 1.262, expediente 44, 1860.

32 PASTOR PÉREZ, F.: "Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga", Universidad y Diputación de Málaga, 1980 y A.H.M.M., Legajo 1.260, expediente 22, 1854.

33 A.H.M.M., Legajo 1.261, expediente 154, 1861.

34 A.H.M.M., 2.234, expediente 4, 1863.

35 A.H.M.M., Legajo 1.241, expediente 185, 1877.

36 A.H.M.M., Legajo 1.306, expediente 163, 1886.

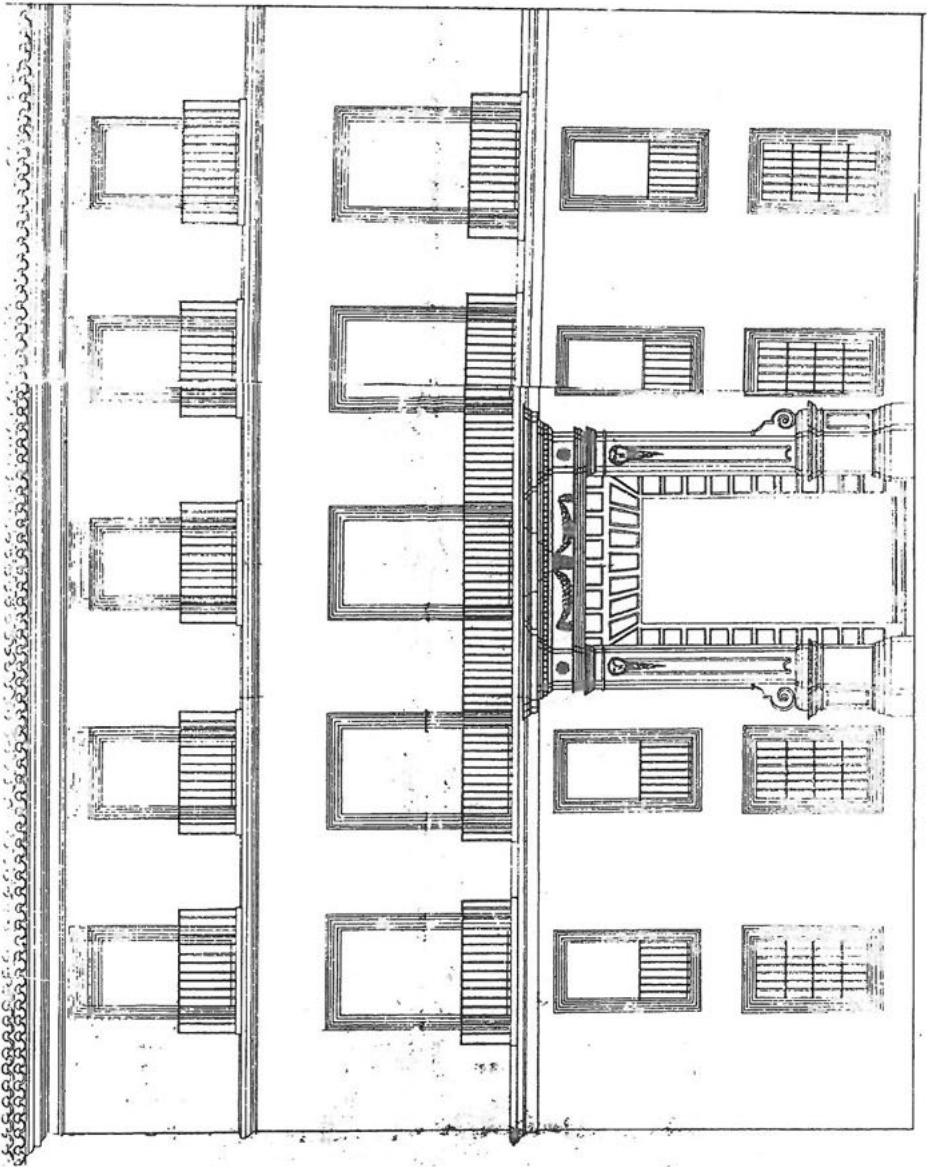
37 A.H.M.M., Legajo 1.306, expediente 150, 1886.

38 A.H.M.M., Legajo 1.310, expediente 121, 1888.

39 A.H.M.M., Legajo 1.309, expediente 70, 1888.

40 PAZOS BERNAL, M.^a A.: "La Academia de BB.AA. de Málaga en el siglo XIX", Bobastro, 1987.

Estado actual de la fachada principal.
 y modificación que se desea hacer indicadas en
 tinta roja.



Escala de 0'05 por 1 metro

Diego Clavero

F) Casa-palacio de la familia Larrios antes de las reformas ejecutadas por Diego Clavero.

la calle de su nombre y el palacio de la familia, haciendo de nexo y unión del Parque con la Alameda. Era éste un público reconocimiento por parte de la Corporación Municipal aunque la propia familia contribuyó económicamente. Representa a tan digno personaje en bronce sobre alto pedestal de mármol a la usanza de lo que fue, un hombre de negocios vestido de chaqué y portando bastón y chistera. Las alegorías del trabajo y la de la Caridad, representada mediante una madre y su hijo, intentan resumir plásticamente la transcendencia de su papel en la vida ciudadana⁴¹.

De similar disposición, aunque bastante más simple, el monumento a Carlos Larios Martínez, Marqués de Guadiaro, y ubicado en una de las glorietas del Parque, pasa un tanto desapercibido para la vida ciudadana. Aunque la iniciativa de su construcción partió de finales de siglo, no vería la luz hasta 1907, cuando el escultor Mateu Fernández Soto lo concibió como un basamento con escalinata que sustenta un pilar con alegorías de la Industria y el Comercio coronado por el busto en bronce del marqués⁴².

A MODO DE CONCLUSIÓN

La reseña de este conjunto numeroso y variado de obras, nos invita a reflexionar brevemente acerca de las características que aunaron sus promotores. Constatamos que mientras que las artes plásticas fueron favorecidas casi exclusivamente por organismos oficiales como el Ayuntamiento y Diputación⁴³, en el campo de la arquitectura el abanico social se amplía considerablemente. Y que incluso en la realización de obras de cierta envergadura, la participación de las familias más destacadas era un fenómeno casi constante. La supeditación de los organismos oficiales a los verdaderos poderes económicos, es algo que se nos hace evidente en múltiples ocasiones, en especial con ocasión de catástrofes como epidemias o épocas de carestía⁴⁴.

El origen de la fortuna de los Larios hemos de situarla en la persona de Martín Larios, hombre aventurero y emprendedor pero de enorme sentido práctico. Su papel de mecenas alcanza variados matices. En primer lugar ciframos un conjunto de obras, la mayoría, cuya finalidad era la de producir beneficios. En este grupo irían incluidos sus centros fabriles y promociones inmobiliarias, destinadas al alquiler o venta. Por supuesto que era consciente de que con ello colaboraba al engrandecimiento de su ciudad pero sin renunciar nunca a los beneficios que ello le reporta. Sus herederos seguirán esta misma línea en el marco de una empresa familiar que llevó desde sus inicios su impronta personal en cuanto al modo de desenvolverse. El propio signo zodiacal de Martín Larios, Escorpión, coincide con la persona voluntariosa y un tanto autócrata que fue.

De otro lado tenemos las obras que hemos calificado de benéficas. Algunas lo son en sentido estricto, como la construcción de hospitales o asilos, otras, a pesar de su innegable aportación al bien público se plantean como un nuevo negocio. De acuerdo con esto, la calle "Marqués de Larios" no dejó de ser un gran negocio inmobiliario. Este último grupo de obras estaban ligadas también al deseo de alcanzar una imagen y un prestigio en lo social, que previamente habían afianzado en sus actividades mercantiles. El resultado fue que la historia urbanística y arquitectónica de la ciudad que los acogió llevaba el apellido Larios merced a su participación en las reformas más significativas. De alguna forma, estas iniciativas, no exentas de una gran dosis de altruismo, favorecían la imagen de la familia como entidad mercantil. Los estudios históricos⁴⁵ nos hablan de bajos salarios y largas jornadas de trabajo que produjeron varios conflictos laborales, a menudo violentos, sin embargo la admiración y simpatía que Martín Larios inspiraba entre sus obreros le ayudaron a sortear algunas situaciones difíciles.

Prueba inequívoca de que el papel benefactor de la Casa Larios fue algo admitido de forma global, es el hecho de la erección de monumentos urbanos y que equivalen a un reconocimiento público tanto oficial como popular. Sus símbolos han sido respetados tradicionalmente hasta los acontecimientos cercanos a nuestra Guerra Civil, cuando la alegoría del trabajo sustituyó a la estatua del Marqués sobre el pedestal y su palacio incendiado.

41 MORALES FOLGUERA, J. M.: "Noticias documentales del Monumento al Marqués de Larios", *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro* n.º 1-2, Málaga, 1981 y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: "El Monumento al Marqués de Larios en Málaga y la problemática de la escultura decimonónica", *Boletín de Arte* n.º 1, Málaga, 1980.

42 ROMERO TORRES, J. L.: "La escultura del siglo XIX y comienzos del XX", en "*Málaga*" vol. III, Anel, 1984.

43 SAURET GUERRERO, M. T.: "*El siglo XIX en la pintura malagueña*" Universidad de Málaga, 1986.

44 A.H.M.M., Legajo 1.271, expediente 70, 1854.

45 JIMÉNEZ QUINTERO: Op. cit., p. 62 y PALOMO DÍAZ: Op. Cit.

LA EXPOSICIÓN PERMANENTE DE JUAN SOLÍS EN LA VALENCIA DEL SIGLO XIX

Vicente M. Roig Condomina

Las primeras exposiciones públicas de Bellas Artes se iniciaron en Valencia en 1838 bajo los auspicios del aristocrático Liceo Valenciano, que continuó organizándolas hasta 1845. Ya en dicho año de 1845, la Sociedad Económica de Amigos del País había comenzado a incluir una sólida sección de Bellas Artes en sus exposiciones anuales que, desde principios del siglo, venía inaugurando invariadamente el día de la Inmaculada, el 8 de diciembre. De esta manera, coincidiendo con el decaimiento del Liceo, la Sociedad Económica pasó a ser desde entonces la primera institución convocante de exposiciones —tanto generales como artísticas— a lo largo de todo el segundo tercio del siglo.

Con la Restauración borbónica aparecieron otras nuevas sociedades culturales o recreativas que se disputaron la eventualidad de organizar exposiciones, así cabe hablar del Ateneo Científico y Literario, del Liceo Literario, de El Iris, del Ateneo-Casino Obrero y del Casino Industrial; sin olvidar las intervenciones de la Escuela y Academia de San Carlos y del Ayuntamiento.

Con todo, la mayor parte de estas exposiciones tenían un carácter periódico y transitorio; coincidiendo, por lo común y salvo excepciones, con algún festejo. Imperativo fue, por ejemplo, que las Bellas Artes estuviesen de manifiesto durante la feria que se celebraba en julio, haciéndose cargo una u otra institución de llevarlo a efecto. Tal panorama sólo cambió de manera definitiva a mediados de 1886, cuando el comerciante Juan Solís se aventuró en formar una *Exposición Permanente* de Bellas Artes en sus establecimientos. Y aun cuando fue breve su vida, como breve la existencia de sus inmediatas sucesoras, a Juan Solís cabe atribuirle el mérito de ser el primero en ejecutar e intentar llevar a resultados satisfactorios un pensamiento y un deseo patente en la Valencia de la época: el que los artistas pudiesen exhibir con permanencia sus obras, propiciando una relación más estrecha con el cliente y el público.

En España, el fenómeno de las exposiciones permanentes tuvo, quizás, su máxima expresión en la Exposición Bosch y en el Salón de Ricardo Hernández de Madrid, allá por la década de los 80, generalizándose poco después la modalidad en el resto de la Península. Este tipo de exposiciones eran, de ordinario, tiendas o almacenes particulares de objetos artísticos, en los que tanto en su interior como en sus escaparates podían admirarse obras de arte destinadas a la venta.

Los primeros intentos para crear una exposición artística permanente en la ciudad de Valencia partieron de la Escuela de Bellas Artes a principios de 1872¹ ante el menester de rebasar el marco que limitaba a las exhibiciones a poseer una periodicidad casi siempre anual. Posteriores tentativas —siempre estériles— se esbozaron en el año 1874, bajo la iniciativa de D. Vicente Boix y del Ateneo Científico². En 1876, en que se pretendió que el edificio de la Lonja de la Seda albergase una exposición ininterrumpida³. En 1880, en el que el diario *El Mercantil Valenciano* se hizo eco de la necesidad, proponiendo como sede el vestíbulo del Teatro Principal⁴, idea ésta que estuvo a punto de fraguar dos años después al celebrar en dicho recinto los alumnos

1 *Las Provincias*, 13 enero 1872, p. 2.

2 *Id.*, 10 marzo 1874, p. 2. *Id.*, 8 abril 1874, p. 2. *El Mercantil Valenciano*, 8 abril 1874, p. 4.

3 *Las Provincias*, 5 octubre 1876, p. 2: "Exposición permanente en la Lonja", *Id.*, 6 octubre 1876, p. 2.

4 "El vestíbulo del teatro Principal y los artistas valencianos", *El Mercantil Valenciano*, 19 febrero 1880, p. 2.

de la Escuela de Bellas Artes una exposición con miras a crear una de carácter permanente. Y la última intentona, en 1883, que tuvo como incitadora por segunda vez a la Academia de Bellas Artes, que proyectó cubrir uno de los patios claustrales del convento del Carmen, en el que estaba ubicado el Museo, para destinar parte del local a Exposición permanente en la que los pintores del momento pudiesen dar a conocer sus obras⁵.

En junio de 1886, Juan Solís ultimaba los detalles para la apertura de la Exposición Permanente que instalaba en la casa número 57 de la céntrica y concurrida calle del Mar⁶. La casa, antigua sede de la Sociedad Económica, había sido puesta a disposición del Sr. Solís por el alcoyano Emeterio Albors y Montllor, siendo remodelada bajo la dirección del arquitecto Luis Ferreres Soler⁷ y concebida como unos grandes almacenes —los primeros en Valencia en su género— a imitación de los de París, Londres, Nueva York o Barcelona; en los que podían hallarse un abundante surtido de artículos de la más variada naturaleza.

El establecimiento ocupaba tres salones de 33 x 9 metros cada uno, con techos altos y alumbrados por una gran claraboya situada en el último piso. En la planta baja estaba la galería de maquinaria, ascendiéndose por una escalera al piso principal, en el que se hallaban mesas de billar, teléfonos, un carruaje y otros efectos. En el segundo y último piso se encontraba la Exposición de Bellas Artes, cuyas paredes aparecían cubiertas de cuadros de todos los tamaños, algunos de los más distinguidos pintores valencianos del momento, y en artísticas mesas podían contemplarse diversas esculturas. Completaban la Exposición imitaciones de muebles antiguos, cristalerías venecianas y reproducciones de cerámica egipcia y pompeyana. Aparatos de gas distribuían la luz por todas las galerías, aumentándose en la de Bellas Artes por una crestería de mecheros⁸.

La Exposición, que debía inaugurarse el día 16 de julio de aquel año de 1886, no lo hizo de forma oficial hasta el día 20, para coincidir con el inicio de la Feria de julio, que desde hacía dos años no se celebraba a causa del cólera. Como en otras ocasiones, diversas corporaciones y particulares apoyaron con entusiasmo la idea de que Valencia contase con una manifestación artística durante sus fiestas, apresurándose en conceder premios que diesen mayor lustre al certamen y gratificasen el esfuerzo de los artistas. La junta directiva del Ateneo-Casino Obrero ofreció dos medallas de mérito, una de plata y otra de cobre; el Ayuntamiento, un caballete mecánico, una máquina para fotografiar instantáneas, una caja de colores con una paleta, un caballete y una silla de campo, un traje colorado de árabe, una mandurria siria y tela para un turbante; D. José Ferrándiz, un busto de egipcia en bronce con un reloj en su base, y el Casino de Cazadores un caballete de gran tamaño⁹. El propio Solís contribuyó con un donativo de 870 ptas. para gastos de la Feria¹⁰. A parte, la entrada costaba dos reales, teniendo opción cada billete a un número para el sorteo de las obras que se rifasen¹¹.

Tampoco era la rifa una novedad en este tipo de exhibiciones, obediendo su pensamiento a la probabilidad de que los artistas obtuviesen alguna recompensa pecuniaria aun cuando sus obras no fuesen premiadas. La novedad, en cambio, estribaba, por una parte, en la constitución de una galería artística ya no limitada temporalmente a unos pocos días, mientras durasen determinados festejos. Y por otra parte, también era novedoso el intento de que los artistas pudiesen exhibir y vender sus obras de modo directo al cliente, con una reducción considerable de intermediarios, a pesar de que no podemos precisar los rendimientos que con la exposición artística obtenía el Sr. Solís. Así, el artista ganaba en libertad y en oficio, pudiendo olvidar la necesidad de pintar durante largos meses un enorme cuadro de asunto histórico que en alguna junta artística diese fama y reconocimiento a su firma, o por el contrario diese al traste con tanto tiempo de esfuerzos y con una obra de muy difícil salida comercial. Al mismo tiempo, los artistas noveles habrían de encontrar en la Exposición Solís la oportunidad de que sus trabajos fuesen advertidos por la colectividad y un modo menos arduo de iniciar su carrera artística.

La respuesta de los artistas valencianos a la invitación del Sr. Solís fue altamente entusiasta. Entre los que acudieron destacaban Gonzalo Salvá, Joaquín Agrasot, Vicente Borrás, Javier Juste, Germán Gómez, Cebrián, Abril, Francisco Más y un largo etcétera entre artistas esclarecidos e ignotos; llegando a dar cita, en un

5 *Las Provincias*, 27 enero 1883, p. 2. *Id.*, 28 enero 1883, p. 2.

6 *Id.*, 20 junio 1886, p. 2.

7 Sobre la casa, véase BENITO GOERLICH, Daniel: *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983, p. 297, y CORBIN, J. L.: *La calle del Mar: Sus casas y sus hombres*, Valencia, 1985, p. 176.

8 "Exposición Solís. Bellas Artes e Industria", *Las Provincias*, 20 julio 1883, p. 2.

9 *Las Provincias*, 10 julio 1886, p. 2. *Id.*, 15 julio 1886, p. 2. *El Mercantil Valenciano*, 10 julio 1886, pp. 2-3.

10 *Las Provincias*, 15 julio 1886, p. 2.

11 *Id.*, 16 julio 1886, p. 2.

primer momento, cerca de una cuarentena de autores, entre pintores y escultores, con más de un centenar de obras¹². En cuanto a los temas, se advertía un ventajoso dominio de los paisajes y las marinas, a los que seguían la pintura de costumbres, tipos populares y de género, evidentemente asuntos éstos más aptos para el comercio, apreciándose una absoluta carencia de pintura de historia y reducida a su mínima expresión la religiosa.

No menos favorecida fue la Exposición respecto a concurrencia de público. Y lo que es más importante, el considerable número de obras vendidas desde un principio, destacando como compradores el acaudalado banquero Fernando Miñana y un cierto fabricante de Barcelona¹³.

Si en su nacimiento la Exposición Permanente del Sr. Solís no parecía diferir en mucho de las otras que se habían venido realizando en Valencia, bien pronto se reveló como distinta y dejó bien sentado su talante de verdadero mercado de arte y no un mero concurso. Su misma entrada al precio de dos reales, que podía hacerla asemejar a otras exposiciones de épocas festivas, a poco se convirtió en gratuita¹⁴. Raro era el día que no se aumentaba con nuevas obras y raro el artista valenciano que no pasase por ella. Y siempre, inmediatamente, era cubierto el hueco dejado por cualquier venta. Además, a la Exposición Solís no sólo llegaban pinturas y esculturas de autores valencianos, sino todo tipo de objetos de corte artístico o del mundo del coleccionismo, con un marcado dominio por lo exótico: armas, muebles árabes, objetos japoneses, etc.¹⁵.

Durante algunos meses, el Salón Solís debió continuar funcionando como galería de contratación de obras de arte y antigüedades, su propósito específico. Al mismo tiempo, sus escaparates servían, igualmente, para mostrar nuevas producciones no siempre destinadas a la venta, sino que en ocasiones eran de encargo, con generalidad religiosas para alguna iglesia¹⁶. De este modo, pues, hemos de advertir que el interés de Juan Solís no era sólo mercantil, ya que difícilmente habría de obtener beneficios o comisiones por unas obras ya adquiridas y cuya compra se realizaba de ordinario de forma directa al taller; antes bien podemos apreciar en Solís una clara intención de dar publicidad y promoción a todo tipo de artistas y de arte.

Otro rasgo desprendido del Sr. Solís salta a la vista cuando en la primavera de 1887 acogió en sus salones las obras que los artistas regalaban para celebrar una rifa y arbitrar recursos con destino a la erección de un monumento a Ribera, "el Españolito", con motivo del tercer centenario de su nacimiento. La *Exposición Ribera*, que este fue el nombre que recibió, se inauguró el 16 de abril, verificando su apertura sin solemnidad y con ausencia de las autoridades invitadas. La prensa, sin embargo, hizo grandes elogios de ella, pues hacía tiempo que no se habían reunido tantas firmas de artistas valencianos o de su Escuela —más de sesenta—, estando representados la mayor parte de los que residían en la propia Valencia, en Madrid o en Roma, algunos de ellos investidos de tanta reputación como José Benlliure, Emilio Sala, Martínez Cubells o Muñoz Degraín; tasándose las obras en 25.000 pesetas¹⁷. Como en la anterior exposición los asuntos preferidos eran los costumbristas y los paisajes y marinas, con la completa deserción de la pintura de historia.

La cuestación se realizaba por medio de billetes-entrada al precio de una peseta, adjudicándose las obras a los poseedores de los números iguales a los sesenta y cuatro primeros extraídos en el segundo sorteo de la Lotería Nacional que había de celebrarse en el siguiente mes de junio.

La *Exposición Ribera* mereció rápidamente un gran éxito de público, contabilizándose la venta de 2.000 billetes entre los días 16 y 19 de abril¹⁸. El único inconveniente aconteció a mediados de junio, cuando, por disposición del delegado de Hacienda, fueron embargadas las pinturas y esculturas, por entender éste que la

12 Véase la reseña completa de los artistas que concurrieron a esta exposición y sus obras en "Exposición de Bellas Artes", *Las Provincias*, 18 julio 1886, p. 2; *El Mercantil Valenciano*, 20 julio 1886, p. 3. Para la crítica a algunas de las obras, véase "Bellas Artes. Exposición Solís", *Las Provincias* 25 julio 1886, p. 2.

13 *Las Provincias*, 31 julio 1886, p. 2. *Id.*, 27 noviembre 1886, p. 2.

14 Cfr. *Las Provincias*, 5 agosto 1886, p. 2.

15 Véase, v.gr., *Las Provincias*, 18 agosto 1886, p. 2; *Id.* 31 agosto 1886, p. 2; *Id.* 16 septiembre 1886, p. 2; *Id.*, 17 septiembre 1886, p. 2; *Id.*, 30 octubre 1886, p. 2; *Id.* 7 noviembre 1886, p. 2. *Id.*, 13 noviembre 1886, p. 2; etc.

16 Por ejemplo, del escultor Gargallo y del encarnador Jerique pudieron verse un paso para las procesiones de Semana Santa de Villena, *Las Provincias*, 2 abril 1887, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 2 abril 1887, p. 2; una Virgen de los Desamparados para la iglesia de Torrente, del escultor Yerro y del encarnador José Jorge, *Las Provincias*, 7 mayo 1887, p. 2, etc.

17 La reseña completa a los artistas y las obras presentadas puede verse en, "Exposición Ribera", *Las Provincias*, 16 abril 1887, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 16 abril 1887, p. 2. Véase, además, "Monumento a Ribera", *El Mercantil...*, 26 abril 1887, p. 1, y "Centenario de Ribera. A Valencia", *Las Provincias*, 26 abril 1887, p. 3.

18 *Las Provincias*, 17 abril 1887, p. 2; *Id.*, 18 abril 1887, p. 2; *Id.*, 20 abril 1887, p. 2.

expedición de billetes constituía una defraudación de la renta de lotería¹⁹. La protesta de la opinión pública contra la Administración fue unánime. ¿Cómo era posible que se atentase contra un fin tan noble y patriótico? De todos modos, el embargo fue retirado unos días después por declararse la rifa, gracias a ciertas gestiones, de utilidad pública; quedando sujetos sus promotores sólo al pago del 4% a la Hacienda, en lugar del 25, y libres de multas²⁰. Los derechos de la Administración ascendían a más de 600 pesetas, con lo que podemos calcular en más de 15.000 los billetes vendidos.

Desde junio de 1887 venía gestándose de nuevo la idea de celebrar en el Salón Solís otra exposición artística coincidente con la rayana Feria de julio, siendo varios los artistas que habían anunciado a Solís su intención de concurrir al certamen²¹. La Exposición se concebía como un concurso, teniendo opción las obras presentadas a premios en metálico y objetos de arte. De los primeros se adjudicaban tres: uno de 200 pesetas, otro de 150 y el tercero de 100. De los segundos se daban dos, consistentes en objetos artísticos y de utilidad para los pintores²².

El día 22 de julio se abrió al público la Exposición, en la que participaron más de una treintena de artistas que presentaron algo más de sesenta obras, entre las que predominaban los paisajes. A éstas hay que añadir dos muebles japoneses, dos tibores y una colección de objetos chinos e indios. La entrada era libre²³. Quizás la Exposición no fue todo lo memorable que se esperaba, contribuyendo a ello, en gran parte, el que el Casino Industrial celebrase simultáneamente una exposición artístico-industrial²⁴, que si bien cuantitativa y cualitativamente era muy inferior a la organizada por Solís, lo cierto es que hubo de restarle lucimiento.

Carecemos de información sobre el Salón Solís durante los meses subsiguientes a la Feria de julio de 1887, que presumimos se cerraría durante la estación estival.

En noviembre de aquel año de 1887 la prensa anunció la pronta reapertura del Salón para mediados del mes. Menciona que el departamento dedicado a las Bellas Artes estaba experimentando una completa transformación, a fin de responder mejor a las necesidades para que fue creado. Que la exposición se compondría de obras de autores valencianos —contemporáneos— y autores antiguos, junto con una completa colección de antigüedades, lo que constituiría un verdadero “centro de compra venta”, manifestando la necesidad que de un centro tal padecía Valencia²⁵. El propio Juan Solís firmaba poco después un aviso animando a los artistas a presentar sus obras a la próxima exposición de la temporada de invierno²⁶.

La *Exposición de Invierno* de 1887, a parte de mostrar obras antiguas, tenía como gran novedad su misma ordenación, ya que se constituía como una auténtica almoneda en la que se tendrían en cuenta todas las formalidades legales, a cuyo cargo se encontraría el corredor colegiado D. José Lerena²⁷. La subasta dio principio el viernes 2 de diciembre, a las tres de la tarde, habiendo para hacer postura más de un centenar de obras²⁸.

En una crónica publicada por el diario *Las Provincias* el 22 de diciembre de aquel año²⁹ se comentaba la perplejidad que provocaba el Salón en los aficionados, pues todos los cuadros eran buenos y merecían comprarse. Lefanse firmas de artistas tan autorizados como Agrasot, Pinazo, Peyró, Borrás, Juste, Cebrían, Germán Gómez o Nicolau Cotanda. Otros eran jóvenes prometedores: Saborit, Contell, Borrás hijo, Navarro y otros muchos. Todos los géneros aparecían representados: paisajes, marinas, tipos populares, cuadros de género, aguadas, dibujos a pluma. Había también cuadros antiguos, abanicos, barro, muebles, porcelanas y un sinnúmero de objetos apetecibles por los anticuarios. La crónica terminaba ensalzando los esfuerzos del Sr. Solís, la buena voluntad de los artistas y la óptima respuesta del público por haber comprado un buen número de

19 *Las Provincias*, 16 junio 1887, p. 2; *Id.* 17 junio 1887, p. 2. *El Mercantil Valenciano*, 17 junio 1887, p. 2.

20 *El Mercantil Valenciano*, 19 junio 1887, p. 2.

21 *Las Provincias*, 15 junio 1887, p. 2; *El Mercantil...*, 16 junio 1887, p. 2.

22 *Las Provincias*, 13 julio 1887, p. 2; *El Mercantil...*, 14 julio 1887, p. 2.

23 Véase la reseña completa a esta exposición en “Salón-Solís. Exposición de pinturas”, *Las Provincias*, 22 julio 1887, p. 2.

24 Sobre la exposición del Casino Industrial, véase, “La Exposición del Casino Industrial”, *Las Provincias*, 22 julio 1887, p. 2, y *El Mercantil Valenciano*, 23 julio 1887, p. 2.

25 *Las Provincias*, 10 noviembre 1887, p. 2.

26 *Id.*, 17 noviembre 1887, p. 2.

27 *Id.*, 30 noviembre 1887, p. 2.

28 *Id.*, 2 diciembre 1887, p. 2.

29 *Id.*, 22 diciembre 1887, p. 2.

obras. Y como las fiestas navideñas, en las que es costumbre hacer regalos, estaban ya muy cercanas, se apremiaba a adquirir algún cuadro de la Exposición Solís como “el más delicado presente” que pudiera hacerse.

Las últimas noticias de la Exposición Permanente de la calle del Mar, el Salón Solís, se relacionan con la venida a Valencia del “comerciante de cuadros” de Madrid Carlos Mateu.

Carlos Mateu llegó a la ciudad de Valencia a mediados de enero de 1888. Como diligencia inmediata expuso en el primer piso de la farmacia de Esplugues, sita en la calle del Palau, una colección de obras de pintores actuales, entre las que figuraban como más interesantes dos cuadritos de José Benlliure, *Recuerdos de Tánger*, y unas *chulas* de Juan Antonio Benlliure y de Joaquín Sorolla. Traía, además, otros cuadros de pintores modernos, como Luna y Sáinz³⁰. Al poco, la prensa informaba de la adquisición de varios de los cuadros para la Exposición Permanente de la calle del Mar, donde podían ser vistos por los aficionados desde las once de la mañana hasta las seis de la tarde³¹. No obstante, más que una adquisición de cuadros, lo que parece ser hubo fue una concesión o alquiler del local de Solís, por ser el más adecuado, para que Mateu exhibiese su colección, pues en crónicas sucesivas se indicaba que la exposición sólo había de durar tres días, lo que resultaría extraño en el caso de que Solís hubiese adquirido las obras para la venta en su Salón³².

Seguramente, Juan Solís había abandonado la gerencia del Salón de Bellas Artes de la Calle del Mar o la abandonó tras esta exposición, ya que en posteriores referencias al “mercador de cuadros” Carlos Mateu se repiten las alusiones al “antiguo Salón Solís” para denominar al local utilizado para presentar una nueva colección.

En este sentido, Vicente Vidal Corella, comenta en su *Valencia antigua y pintoresca*, que Juan Solís, a pesar de su vivo ingenio, nunca tuvo suerte en los negocios, siendo su Exposición Permanente uno de los tantos que se malograron³³.

La última intervención de Solís en favor de los artistas valencianos consistió en el generoso préstamo que les hizo, para que pudiesen reunirse en tertulia, de una dependencia espaciosa en un local de la calle de Avellanas, en el que había puesto un negocio de granos y semillas. También aquel negocio fracasó, y ante el desahucio inminente, propuso a los artistas que allí se reunían, que a la sazón planeaban crear un centro artístico, se quedasen con el local mediante el pago de los alquileres atrasados, lo que así hicieron para fundar en 1894 el Círculo de Bellas Artes de Valencia³⁴, con el que se logró la definitiva constitución de una exposición permanente y duradera.

30 *Id.*, 19 enero 1888, p. 2.

31 *Id.*, 21 enero 1888, p. 2. *El Mercantil Valenciano*, 21 enero 1888, p. 2.

32 Cfr. *Las Provincias*, 24 enero 1888, p. 2.

33 VIDAL CORELLA, Vicente: *Valencia antigua y pintoresca*, Valencia, 1971, p. 205.

34 *Id.*, p. 206.

LA CASA BUSQUETS, ARTESANOS AL SERVICIO DE LA BURGUESÍA

Teresa-M. Sala García

Universidad de Barcelona

EL MUEBLE, ESPEJO DE LA VIDA COTIDIANA

Por su idiosincrasia el mueble es uno de los objetos cotidianos que responden de manera más directa a la relación entre el artesano-industrial y el cliente. Su evolución se puede resumir en una búsqueda constante de fórmulas capaces de ser adaptadas a las nuevas demandas de la sociedad, adecuándose a las relaciones sociales cambiantes y a los espacios concebidos para nuevas funciones. Ello se debe, de forma clara, a los cambios de mentalidad que se producen en cada momento histórico. Así, el mobiliario es el reflejo más fiel —idea de Pléjanov del arte como reflejo— del gusto, las costumbres y los usos de una época. De hecho cada sociedad impone su gusto, por lo que la afirmación de Flaubert sobre que el mal gusto es siempre el gusto de la época precedente es del todo cierta. De aquí que los puntos de relación existentes entre la moda y el arte, sobre todo en materia de Artes Decorativas, son dignos de tener en cuenta por la sociología y la historia del arte, por ser conceptos estrechamente relacionados con la comercialización del objeto artístico. Ya en el Modernismo, época sobre la que vamos a tratar, se planteaba la relación entre el arte y la moda, bajo un punto de vista común: “Tenen tants punts de relació l’art i la moda, que hem de convenir en que l’art és una espècie de moda i aquesta és una espècie d’art”¹. Además el componente efímero que conlleva intrínsecamente la moda coincide con el Modernismo, que con su sinuosidad intenta crear sensaciones, eternizar el instante fugaz, o sea todo lo contrario de la idea tradicional del arte como manifestación inmortal i perdurable de una cultura: “Com la moda l’art es torna vell i passa”².

En aquel momento fueron sobre todo los decoradores los encargados de dirigir el gusto y difundir las formas de expresión en el Modernismo. Creadores de mobiliario, como Joan Busquets y Gaspar Homar, conservaron los elementos tradicionales esenciales (cama, silla, mesa, armario), obteniendo como resultado unos muebles de excelente calidad técnica, con ornamentación naturalista. Pero, no llegaron a superar los esquemas clásicos en el intento de crear formas semejantes a la naturaleza. Tal como sucede en arquitectura, el único que supo obrar con espíritu realmente innovador fue Antoni Gaudí, consiguiendo un nuevo concepto de mobiliario, con formas de estructura orgánica adaptadas a la planificación global del interior. Sin embargo, Busquets y Homar nos interesan por la gran significación que sus obras conllevan como reflejo de una época eminentemente preocupada por la *decoratividad*. De entre los dos, Homar es, sin duda alguna, el más creativo, aunque Busquets es el prototipo de “hombre reflejo”, el sincretista capaz de auscultar los deseos del público³. Por esta razón, a partir de la trayectoria seguida por la Casa Busquets podemos entender de manera más completa lo que significó el mueble en el Modernismo Catalán, ya que ésta fue la que contribuyó más pródigamente a su difusión.

1 JUNYENT, S.: *L’art i la moda*. “Joventut”, any II, núm. 52. Barcelona (7-II-1901) pp. 118-119.

2 Ibídem, p. 119.

3 Afirmación ya efectuada por CIRICI, A. en *El arte modernista catalán*. Ed. Aymà. Barcelona, 1951, p. 251.

LOS NUEVOS CLIENTES

En Cataluña, el mueble se había ido inspirando a partir del s. XVI, en modelos procedentes del extranjero, circunstancia debida en parte a la carencia de una clase dirigente autóctona que ejerciera el mecenaje⁴. Ésta es una situación que cambia por completo durante el s. XIX con el proceso de industrialización y la ascensión de una nueva clase social: la burguesía. Cabe resaltar que este fenómeno industrializador estará totalmente relacionado con el proceso de urbanización, de tal forma que el escenario donde se producen estas transformaciones es fundamentalmente Barcelona. La ciudad es el núcleo central donde se va forjando esta nueva burguesía, ambiente perfectamente descrito en la novela de Narcís Oller: *La Febre d'Or*⁵.

En este contexto histórico de expansión industrial y mercantil se reactivan una serie de sectores relacionados con el desarrollo de la construcción de la nueva Barcelona. La ciudad se expansiona, en un proceso de urbanización acelerado, rompiendo la estrechez de sus murallas, hacia el Ensanche (proyecto ideado por Ildefonso Cerdà, aprobado en 1860). De esta forma, las *industrias artísticas*⁶ como la ebanistería, la cerámica, el mosaico hidráulico, etc., que están al servicio del revestimiento interior y exterior de las viviendas, van adquiriendo progresivamente mayor importancia. La clase ascendente necesita mostrar sus riquezas creando "nuevos módulos suntuarios"⁷. En épocas pasadas era la nobleza la que marcaba el modelo de mobiliario a seguir, a partir del cual derivaban los de los demás estamentos, con las modificaciones impuestas por los artifices que copiaban o imitaban. Ahora las nuevas viviendas muestran formas distintas a las precedentes e intentan traducir las inquietudes y formas de vida propias de la burguesía.

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES, PROMOTORAS DE LA INDUSTRIA

Las Exposiciones Universales tienen su origen en Inglaterra, creadas como plataforma propagandística de la producción de las distintas ramas de la industria (venían a ser como un gran escaparate de productos). Estos certámenes eran la mejor forma que la industria tenía para el intercambio y la promoción a escala internacional. Muchos artesanos barceloneses fueron acudiendo a las Exposiciones Universales de Londres (1851 y 1862) y París (1855 y 1867). Con estas participaciones promocionaban sus productos, a la vez que se ponían al día de los avances y novedades de otros países. Además, si obtenían una medalla en una Exposición Universal esto proporcionaba automáticamente "categoría de calidad" a sus productos⁸. De todas formas, sobre el tema de las condecoraciones se podrían hacer muchas consideraciones que nos llevarían a plantear el porqué y a quién se recompensaba⁹.

En la etapa que antecede al Modernismo los artesanos catalanes fueron adquiriendo una gran calidad técnica. Por aquel tiempo, uno de los núcleos fundamentales de formación para muchos de ellos fue el establecimiento, *Les Indústries d'Art*, de Francesc Vidal. Éste se convirtió en una especie de mecenas, aglutinando a su alrededor un amplio círculo de artesanos con el objetivo de formar los mejores especialistas e ir creando nuevos modelos. De allí surgieron artifices como Homar, Rigalt, Masriera, que más tarde conformarían los principales nombres de las Artes Decorativas en el Modernismo.

4 MAINAR, J.: *El moble català*. Ed. Destino. Barcelona, 1976, p. 319.

5 Editado recientemente por Ed. 62-La Caixa en la colección "Les millors obres de la literatura catalana" vol. 48 y 49. Barcelona, 1980. Los dos protagonistas principales de la novela son Barcelona y una determinada burguesía que asciende a nivel económico y social.

6 Utilizamos el término que se usaba en aquel momento. El arte y la industria se fusionaban en determinadas ramas de los oficios artísticos adquiriendo cada vez más entidad propia. Más tarde utilizaremos el término de Artes Decorativas, que en su momento definiremos.

7 El propio J. Busquets destaca este fenómeno en un artículo publicado en la Página femenina de "La Veu de Catalunya" titulado *Vells papers i vells mobles*.

8 Si consultamos propaganda de algunas casas, que se repartía en las Exposiciones, vemos que se hacía constar la lista de medallas y condecoraciones adquiridas en otros certámenes, utilizándolas incluso como imagen gráfica.

9 Revisando los expedientes de los jurados de la Exposición Universal de Barcelona, encontramos algunas cartas en las que determinadas industrias escriben al Presidente exponiendo la razón por la que se merecen la medalla a la que optan. Se da el caso que, por ejemplo, la Casa Batlló rehusó a la medalla de plata por no estar conforme con el veredicto, creyendo que se merecía la máxima condecoración, lo cual consta por escrito. Expediente y correspondencia Sr. Martorell. Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Reserva de la Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Después de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y a partir de la base técnica ya existente antes del certamen, los oficios artísticos tomarían un significativo protagonismo, en función de la arquitectura, con la formación del denominado "Taller dels Tres Dragons", dirigido por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner con la colaboración de J. M.⁸ Gallissà. Éste se considera el punto de partida principal de lo que serían las Artes Decorativas en el Modernismo¹⁰.

FIN DE SIGLO: CAMBIO ESTÉTICO

El Fin de Siglo es un momento de inflexión en que los oficios artísticos se ponen al servicio de una sociedad que produce cada vez más para la vida cotidiana y pública. A partir de estos parámetros enunciados de la época, consideraremos las *Artes Decorativas* como "artes que conllevan la idea de belleza y oficio, que crean espacios vitales, exteriores e interiores, donde se desarrolla la existencia del hombre y donde el más mínimo detalle tiene importancia. El Modernismo estalla en plenitud en estas Artes Decorativas"¹¹. Los objetos adquieren una importancia y originalidad destacadas (la acumulación de objetos es como la acumulación de riqueza). La intención de introducir el arte a la *globalidad* de la vida, desde la arquitectura hasta los más pequeños objetos de uso cotidiano, es la característica que define mejor al Modernismo. A imitación de la naturaleza se crean paraísos artificiales con objetos "preciosos" donde toman cuerpo el mar, las nubes, las plantas, los animales... A nivel general impera una marcada voluntad de originalidad, de novedad, en un juego sutil de sensualidad, en un ambiente de recreación esteticista y decorativista. Los interiores se diseñan como una globalidad con el propósito explícito de crear un determinado ambiente.

LA CASA BUSQUETS

La evolución que la Casa Busquets había registrado desde sus inicios, hacia 1840, hasta la década de los ochenta, había venido condicionada por las demandas de la clientela. El taller empezó denominándose "Busquets hermanos", para luego cambiar por "J. Busquets" al hacerse cargo del negocio Joan Busquets Cornet (1845-1915). Después de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 el local ubicado en la calle de la Ciutat n.º 9 tuvo que ser ampliado anexionando otro de la calle Bellafila, según las referencias documentales existentes, ya que se intensificaron los encargos, procedentes no sólo de Barcelona, sino también de Madrid, Puerto Rico, Cuba y Repúblicas del Centro y Sur América¹². Este aumento de encargos no es de extrañar porque durante los años 1880-81 se produjo en Barcelona la "fiebre de la bolsa", lo cual enriqueció a muchas familias que cambiaron de vivienda, intentando rodearse de unos interiores lujosos y ostentosos que fueran la demostración de su nueva posición social. Una descripción de uno de estos interiores es suficientemente elocuente para darnos cuenta de como eran: "aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxes encès, un gran tinell de noguera, altres cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica làmpara de bronze penjant del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra"¹³. La Casa Busquets se encargaba de construir interiores como el descrito, y, para poder ofrecer novedades que confirieran la originalidad deseada acudía con asiduidad a París, especialmente en busca de telas para los cortinajes y los tapizados de los muebles¹⁴. La formación de ebanista que adquirió Joan Busquets Jané (1874-1949), hijo del anterior, estuvo profundamente marcada por la tradición de la Casa, aunque se completó con los estudios en la Escuela de Artes y Oficios (Llotja), donde se inició en la técnica del dibujo para el diseño de muebles, de la que su padre carecía¹⁵. Los primeros proyectos

10 Sobre el tema existe bastante bibliografía. Véase el número monográfico de "Cuadernos de Arquitectura" dedicado a Domènech i Montaner, números 52-53 (2-3 trimestre, 1963) pp. 9-11.

11 MUNTADA, A. y SALA, T. M.: *Les dones del Modernisme en les Arts Decoratives. Estudi i recreació d'un subjecte*. I Col. loqui d'Història de la Dona. Universitat de Barcelona. Octubre, 1986, p. 1.

12 Dietario de clientes. Archivo particular Busquets. Barcelona.

13 Op. cit. OLLER, N., p. 48.

14 Correspondencia desde París. Archivo particular Busquets. Barcelona.

15 Tuvo como profesor al general Guitard i Lostaló, elaborando sobre todo proyectos de estilo Renacimiento y góticos.

realizados por Joan Busquets Jané siguen la línea de *eclecticismo* imperante durante la 2.^a mitad del s. XIX. Pero ya en 1898, efectúa para la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona, un bargeño de tendencia “medievalista”, con el que iniciaría la serie de bargeños que la Casa realizará posteriormente¹⁶. A partir de entonces, el joven Busquets se encargará de proyectar los muebles que, a petición de la clientela, alternarán los estilos del pasado con el Modernismo. Como él mismo dijo en una ocasión, hizo “muebles modernistas” porque se lo pidieron¹⁷. Un buen ejemplo de ello es el tocador de madera de “tulipier” elaborado para la Sra. Bringas en 1899. Creo que vale la pena remarcar que en muchas ocasiones, en las listas de encargos, aparece la denominación “modernista” y en otras “moderno”¹⁸, adjetivos con que se hace referencia a los muebles que no son *de estilo* (con lo cual las realizaciones que engloban este término son variaciones de inspiración francesa, inglesa, vienesa, alemana o nórdica, a partir de las cuales se crearían los nuevos modelos). La significación de “moderno” o “modernista” era equivalente a *nuevo*. En los proyectos acuarelados de J. Busquets vemos la gran capacidad que tenía para adoptar formas diversas que le servían de punto de partida en la elaboración de sus diseños¹⁹. En muchas ocasiones el cliente quería un mobiliario que fuese “moderno”, voluntad que se traducía en una gran complejidad estructural y decorativa, porque lo que por encima de todo pedían era que fuese *diferente, original*, cuanto más curvado mejor. De ahí que J. Busquets afirmaba que el gran decorativismo era más culpa de los clientes que no de los decoradores²⁰.

A partir de 1900 Joan Busquets Jané se hace cargo del negocio, coincidiendo con un momento de gran efervescencia en que los encargos aumentaron por doquier. Si vamos repasando los trabajos realizados a partir de ese momento hasta 1909 percibimos que los estilos clásicos (Luis XV, XVI, Renacimiento, Imperio, etc.) continúan teniendo muchos adeptos. Aunque, tal como decía el propio Busquets, se trataba de muebles “recubiertos de estilo”²¹. Es importante destacar que para una misma casa se efectuaban conjuntos de mobiliario de estilos diferentes, produciéndose de esta forma una mezcla indiscriminada. Así vemos encargos con un salón Luis XV, con un comedor estilo gótico alemán y un dormitorio “modernista”²², o en la Casa Baixeras donde el estilo Majorèlle se mezcla, sin problemas, con el Renacimiento español y el Rococó, de lo cual podemos deducir que cada una de las estancias tenía un carácter independiente. Un ejemplo característico de los muchos encargos que algunos burgueses pedían para sus hijos nos dará una idea aproximada del tipo de mobiliario que se adquiría:

RECIBIDOR de estilo modernista de tulipier pirograbado formado por: un *paragüero*, con gran espejo biselado y metales, un *banco-escó forrado* de piel artificial, unas *banquetas* forradas íd., una *jardinera* y tres *cortinajes*. SALITA estilo Luis XVI. SALON (sin especificar). DORMITORIO estilo Luis XV. SALITA PIANO (sin especificar). LAVABO. COMEDOR estilo modernista en nogal (buffet, trinchante, vitrina, cortinajes, sillas, mesa) y un BIOMBO japonés²³.

La actividad de la Casa Busquets no se centraba sólo en grandes encargos, también se ocupaba del montaje y desmontaje de cortinajes y de la restauración de muebles y tapizados. Posiblemente estas eran tareas constantes de mantenimiento de los encargos mayores realizados con anterioridad (de esta forma el contacto con el cliente se seguía manteniendo). La Casa tenía constancia de todos sus clientes a través de unas libretas donde se anotaba la fecha, el encargo detallado, el precio de coste y el de venta²⁴. Además esta información se completaba con fotografías, que a manera de catálogo, se hicieron de todos los muebles realizados, numerándolos correlativamente²⁵. Para ello se transportaban éstos expresamente al taller del fotógrafo Pau Audouard²⁶. Luego, algunos de los conjuntos acabados se exponían en la tienda, de lo cual la prensa se hacía eco como si

16 Actualmente está en el Museo de Artes Decorativas del Palacio de Pedralbes.

17 Op. cit. CIRICI, A., p. 244.

18 Dietario, véase nota 12.

19 Archivo particular Busquets. Barcelona.

20 Según explicación de su hijo Joan Busquets Guindulain.

21 Esto quería decir “modernizados”.

22 Encargo de Von Hartmann del 28 de febrero de 1901. Dietario, véase nota 12.

23 Encargo del señor Elviro Sans, del 20 de noviembre de 1901.

24 Dietario... Véase nota 12.

25 Archivo particular Busquets. Barcelona.

26 Primero estaba instalado en la calle Cortes (Gran Vía), trasladándose con posterioridad a la casa Lleó Morera en el Paseo de Gracia.

se tratara de un gran acontecimiento²⁷. De la gran cantidad de clientes que la Casa tenía, muchos son los nombres que se van repitiendo, entre banqueros, comerciantes, fabricantes, nobles, políticos y algún intelectual. La lista sería larga de confeccionar, y dado que no pretendemos ser exhaustivos, únicamente anotaremos las personas y los encargos más representativos, con el fin de poder formular conclusiones más precisas sobre *el tipo de cliente* y *el significado del mueble* que adquiere. Y además, todo esto nos llevará a descubrir cuál era su forma de vida. De entre los más destacados mencionaremos la *familia Batlló* (importantes fabricantes textiles) para los cuales la Casa Busquets construyó el pabellón con que los “Sobrinos de Juan Batlló” se presentaron a la Exposición Universal de París de 1900, decorado con tallas que representaban la flor del algodón. La *familia Arnús*: Manuel Arnús (médico) le encargó, en 1901, diversos trabajos de estilo inglés “moderno” y vienés. Más tarde, en 1903, Evarist Arnús (financiero) también quiso que decorara su casa ubicada al pie del funicular del Tibidabo, realizada por el arquitecto Sagnier, elaborando una mezcla entre francesa y vienesa. El *Cardenal Casañas* (obispo de Barcelona) gestionó a través de su mayordomo continuos encargos para el Palacio Episcopal, de entre los cuales cabe destacar el *setial* de estilo gótico, que estuvo expuesto en la tienda, siendo motivo de elogio para la prensa de la época²⁸. La *familia Juncadella* (Jeroni Juncadella era un importante fabricante y uno de los fundadores del Crédito Hipotecario Mercantil. Su nieto, J. M.^a Juncadella Robert, se casó con Ángela Burés, procedente de una familia de propietarios de fábricas textiles). En 1901 encargaron la decoración de su casa, realizada por el arquitecto Sagnier, con un mobiliario “modernista” de forma simples. Para el abogado *Roig i Berquedà* elaboró un escritorio de formas curvilíneas de gran originalidad, también expuesto en la tienda y elogiado por la prensa²⁹. En esta época también encontramos reseñados encargos de otros clientes importantes, que no detallaremos, como Von Hartmann (cónsul general de Alemania), la Sociedad del Crédito Mercantil, el Conde de Torre Saura, el editor Josep Espasa, el fotógrafo Pau Audouard, la Vda. de Tolrà, el Marqués de Julià, el Crucero “Río de Plata”, La Maquinista Terrestre y Marítima, el Marqués de Casa Brusí, etc. De entre todos estos nombres significativos nos sorprende encontrar entre ellos el de Isidre Nonell, posiblemente amigo de Joan Busquets, para el que realizó un comedor estilo inglés de nogal (un buffet y dos trinchantes), lo cual no deja de ser curioso³⁰. Y por aquel entonces también aparecen Santiago Rusiñol (que en 1902 encargó un trinchante de nogal tallado) y Oleguer Junyent, amigo íntimo y colaborador de Busquets. Muchas fueron las casas y los artistas que como Junyent colaboraron para la Casa Busquets, pasando así esta última a ser cliente de otros artesanos y artistas-diseñadores³¹.

Además, en 1904, la Casa Busquets obtuvo la concesión de *Proveedor de la Real Casa*, con motivo de la visita del rey Alfonso XII, paralo que se encargaron del mueblaje de los interiores de las habitaciones reales en Capitanía General³². Así mismo rehabilitaron algunas oficinas de la Diputación para el presidente del Gobierno, Antonio Maura y sus ayudantes³³. Y para acabar esta recopilación, sólo nos queda nombrar el encargo del dormitorio del político Francesc Cambó a finales de 1909³⁴, que por su estilo ya nos apunta los muebles de formas lineales de los años veinte.

CONCLUSIONES

La Casa Busquets tuvo en todo momento la visión del comerciante que sabe estar en la “cresta de la ola”. Sin embargo no podemos olvidar que la vida de los trabajadores no era tan “dorada” como la de la burguesía,

27 “La Renaixensa”, “La Publicidad”, entre otros.

28 “La Veu de Catalunya”. Barcelona (3-X-1901).

29 “La Renaixensa”. Barcelona (2-IV-1902).

30 Consta que se ajustó el precio. El encargo se hizo el 22 de diciembre de 1901.

31 Los artistas colaboradores más asiduos de la Casa fueron Sebastià Junyent, Josep Pey y Oleguer Junyent. Además se encargaban telas a la casa Malveyh o lámparas a la casa Corberó, entre muchas otras.

32 Recibió una propuesta de condecoración en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de aquel mismo año, aunque estaba fuera de concurso.

33 Dietario... Véase nota 12.

34 Hasta el momento siempre aparecía referenciado en la bibliografía como obra de 1907. Pero en el Dietario consta el encargo con fecha de 18 de febrero de 1910 y en la prensa se anunciaba su exposición en la tienda en “La Veu de Catalunya” el 23 de diciembre de 1909, lo cual nos hace pensar que se realizó a finales de 1909.

y que en gran parte, las grandes riquezas se conseguían con el trabajo de éstos. Mientras los ricos propietarios se preocupaban de sus viviendas del Ensanche, cada vez más lujosas, el paro y el aumento de mano de obra llevaban a situaciones más explotadoras. En un estudio realizado por Ricardo Fernández y Susanna March sobre los acontecimientos de la Semana Trágica (1909) queda bien reflejada esta situación que progresivamente se había ido deteriorando: "Los jornales que se pagaban era míseros, verdaderos salarios de hambre. Muchas personas sensatas, gentes todas ellas de derechas, advertían el peligro de semejante proceder y aconsejaban un cambio radical, si no por espíritu de justicia, por espíritu de conservación al menos. El desmedido afán de acumular riquezas, sin embargo, parecía haberse arrebatado a todos. A este daño se unía otro: los forjadores de la industria catalana, aquellos hombres capaces, sobrios, trabajadores incansables, habían alumbrado, casi en general, una prole vana, abúlica y presuntuosa. Los viajes al extranjero, el lujo, el despilfarro, la vida de crápula... El *señoritis*mo ocioso estaba a la orden del día. Los escándalos de los jóvenes adinerados, sus excesos, su sustentación eran para los míseros como un insulto, como un escándalo. Aquellas personas sensatas lo advertían, llamaban constantemente la atención sobre los peligros de esta *anarquía de guante blanco* casi tan temible como la otra"³⁵. Éstas son importantes consideraciones a tener en cuenta para no dar una imagen equívoca de burguesía y bienestar social generalizado. Es de todos conocido que en los momentos de grandes crisis se marcan más las desigualdades sociales. Sin embargo, esto no disminuye en absoluto la importancia que a *nivel estético* consiguió el Modernismo en sus distintas expresiones artísticas. Creo que sería importante profundizar en el estudio de los clientes porque podríamos descubrir los mecanismos por los que se produce un tipo determinado de arte. Cuando el "estilo modernista" se generaliza en las Artes Decorativas pierde el contenido de primitivo ideal de los primeros modernistas. Este hecho ya se produce a principios de siglo, cuando en 1902, Sebastià Junyent criticava "aquest *modernisme* agafat pels cabells que en la decoració ha pres la forma de les xurriaques al petar, que contorsiona la fusta i el metall com si fossin pasta de tortell, que ha prodigat els lliris colltorçats i les aigües somnioses en nostra poesia"³⁶. Evidentemente Junyent cree que el Modernismo tiene sus orígenes en Ruskin, derivando, tal como él mismo especifica, en que "lo que començà essent novetat i independència, al fer-se de moda s'ha vulgarisat devenint a voltes banal, si la industria moderna se n'ha apoderat fent-ho a patró, si s'ha ordinariejat al caure l'estil en un medi ambient ordinari, ni Ruskin, ni W. Morris, ni W. Crane ni tenen cap culpa"³⁷. En las Artes Decorativas la concepción estética había perdido su unión con la concepción ética.

En lo que se refiere al significado que se desprende del mobiliario del Modernismo nos llevaría a plantearnos dos cuestiones básicas: qué significa para quien lo encarga y como lo dispone. En lo referente a la primera cuestión enunciada podemos deducir de manera general que el mueble es un indicador social importante, como pueda serlo la indumentaria. Desde el momento en que la casa es el marco ideal para las relaciones sociales, todo su revestimiento nos da una interesante información sobre las personas que la habitan. Durante el Modernismo la burguesía catalana necesitaban un tipo de casa que estuviera en primer lugar a la moda y en consonancia con las tendencias europeas, que mostrase que se trataba de gente cosmopolita que estaba al día. Además los interiores eran abarrocados, recargados, con grandes muebles, que por encima de todo, evidenciaran el sentido del lujo. El esplendor de sus ganancias brillaba sustancialmente en los interiores de sus casas. La primera dependencia, la entrada, marcaba el tono del resto del hogar. De ahí que un mueble tan poco necesario como el *paragüero*, calificado por J. Busquets como "híbrido e insustancial"³⁸, llegó a las más altas cotas de virtuosismo en los interiores del Ensanche barcelonés.

La iconografía del mueble es un campo aún por explotar que nos podría dar abundantes referencias sobre el significado de éste.

35 Cito del libro de BAREY, A.: *De la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*. Ed. La Gaya Ciència. Barcelona, 1980, pp. 106-107.

36 JUNYENT, S.: *Xurriaques*. "Jovenut", any IV, núm. 111. Barcelona (27-III-1903) p. 203.

37 JUNYENT, S.: *La moda del segle XX*. "Jovenut", any IV, núm. 167. Barcelona (23-IV-1903) p. 279.

38 Art. cit. Véase nota 7.

COLECCIONISMO EN MÁLAGA EN EL SIGLO XIX. DEL MODELO TRADICIONAL A LOS NUEVOS INTERESES¹

Teresa Saúret Guerrero

Universidad de Málaga

La historia del coleccionismo en Málaga está por hacer, sin embargo, la existencia de una serie de trabajos publicados y documentación recogida, sobre todo del siglo XIX y principios del XX, nos permiten suponer la importancia que esta actividad tuvo en la ciudad prácticamente desde el siglo XVII².

De los estudios existentes hasta el momento se puede deducir que fue durante el siglo pasado cuando alcanzó su mayor desarrollo. Las razones hay que buscarlas en circunstancias socio-económicas. Hasta el XIX no existió en Málaga ese ambiente propicio para su desenvolvimiento. La representación de la nobleza y de la burguesía adinerada durante los siglos XVII y XVIII era escasa y en cierta forma absentista, tendente a la emigración hacia puntos geográficos de mayor importancia, especialmente la Corte³, y aunque estudios recientes⁴ hayan demostrado cierta actividad coleccionista, sus particularidades hacen dificultoso un análisis generalizado sobre ello. Es por eso por lo que se puede afirmar que el uso de esta actividad como ejercicio cultural del prestigio se da esencialmente a partir del siglo pasado.

Sin querer caer en tópicos, entendemos que el coleccionismo se debe asociar a factores más complejos que el mero móvil del individuo que desenvuelve a través de él una afición y sí comprendiéndolo como un hábito que actúa como exponente de valores dignificantes, llámese erudición, cultura, gusto, exposición de riquezas, etc. Uno de los atractivos de esta práctica radica, precisamente, en la posesión del objeto "raro y curioso" y en cierta forma de difícil accesibilidad. A lo largo de los siglos, las valoraciones sobre el coleccionismo habían acumulado sobre él una conceptualización de prestigio, por encima de todo, que es recogida por nuevas clases sociales con el suficiente poder adquisitivo para ejercer esta actividad, según los mismos modos tradicionales, que adquiere carácter de práctica generalizada en el siglo pasado, y concretamente en Málaga, porque es en este momento cuando surge ese contingente social, fuerte económicamente y numeroso, que controla absolutamente todas las actividades de la ciudad.

En función de todo ello, el coleccionismo en Málaga, en este período de tiempo, tiene unas características propias, que se pueden entender como específicas. Las claves de este modelo se pueden comprobar por una serie de datos.

Que se adopta como un "modo" de prestigio se aprecia por el desarrollo y características que posee en la primera mitad del siglo. A través de catálogos, testamentos e investigaciones directas sobre colecciones

1 Puede parecer ambicioso querer hacer un estudio totalizador de este tema en el estrecho marco de una ponencia. La intención de ella ha sido la de interpretar los contenidos y significación del coleccionismo local haciendo una lectura panorámica de las características de este fenómeno durante el siglo XIX. Un análisis más pormenorizado se puede ver en: SAÚRET GUERRERO, Teresa: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad, 1987.

2 En: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Pinturas y Esculturas de colecciones malagueñas exhibidas en la Casa del Consulado de Málaga en febrero y abril de 1943*. Madrid, Centro de Estudios Españoles, 1944, se habla de la importancia de Málaga en este campo, situándola detrás de Sevilla y Cádiz.

3 VILLAS TINOCO, Siró: *Málaga, Historia*. Vol. II Col. Nuestra Andalucía. Granada, Arguval, 1987, pp. 627 y ss.

4 CLAVIJO GARCÍA, A.: ha investigado sobre este tema y nos tiene prometido un amplio trabajo sobre el coleccionismo en Málaga en el período Antiguo Régimen. Los datos sobre esta actividad en ese período nos han sido facilitados por él.

particulares se constata que se asume, esencialmente, por el grupo que denominamos oligarquía y alta burguesía. Éstos son los Larios, Heredia, Loring, Giró, Quiró, Gálvez, Livermoore, Crook, Peterssen, Sancha, etc.⁵ y que se “inician” primordialmente con pintura barroca. En algunos casos concretos (Heredia y Crook por ejemplo) son producto de la compra de colecciones “Antiguo Régimen” malagueñas, que tras el proceso de decadencia que experimentan a finales del siglo XVIII y primeros del XIX venden sus colecciones y son adquiridas por estas nuevas familias.

Por otra parte, la Desamortización dio lugar a la venta de parte del patrimonio eclesiástico que en algunos casos paso a manos de esta burguesía. Como dato significativo tenemos la creación del cargo de “Intendente de la Hacienda Nacional”, creado en Málaga en 1842, cuya misión consistía en controlar y reconocer todas las importaciones y exportaciones de obras de arte que en ese momento se estaban realizando en la ciudad⁶, y nos da buena cuenta del incesante “movimiento” que debió producirse.

El interés por lo barroco podía leerse como un ejercicio historicista encuadrable en la dinámica del desarrollo romántico en el país, sin embargo, para el caso concreto de Málaga no parece acertada esta interpretación. El Romanticismo se introduce muy tardíamente en la ciudad y el mantenimiento del barroco, concretamente en pintura y en su versión murillista, en estos primeros cincuenta años, corresponde a un tradicionalismo trasnochado de influencia sevillana y gaditana y no como “recuperación” de un glorioso pasado artístico. En otros campos, como por ejemplo la arquitectura, ese hipotético historicismo es de desenvolvimiento más tardío, con connotaciones regionalistas y matizaciones menos románticas.

Una de las mejores colecciones de este tipo fue la de Juan Giró, que fue subastada y disuelta en 1868⁷ y recogida alrededor de los años treinta. Las piezas de las colecciones Heredia, Gálvez, Crook, Livermoore, Loring, etc., que se expusieron en la retrospectiva del 74, no eran excesivamente sobresalientes ni monopolizaban sus intereses coleccionistas. Todo ello nos hace pensar en un uso por la incuestionabilidad del prestigio ligado a dichas obras, tanto más cuando coincide, en los primeros apellidos, con la fiebre “Antiquaria”, una combinación que por sí sola dignificaba el modo coleccionista. Concretamente los nombres que mostraron mayor interés por esta especialidad fueron los Larios, Heredia y, sobre todo, los Loring, el triángulo oligárquico.

Piezas como “anfora de gran tamaño, de cuello largo, con dos asas grandes, boca estrecha y asiento agudo, servía para vino y se clavaba en el suelo: encontrada en Torremolinos” de los Marqueses de Casa-Loring, o “teja plana romana, completa, encontrada en el cortijo del Pato, Vega de Málaga” del Sr. Martín Heredia⁸, nos puntúan el origen de esta especialidad coleccionista. Propietarios de la mayor parte del suelo local, unido al proceso de transformación urbana que se desenvuelve en estos momentos en la ciudad, adquieren (o recogen) para su colección los restos exhumados de la Málaga romana⁹. Vienen a ser piezas sueltas como pilastras, capiteles, ladrillos, anforas, fragmentos de cornisas, de bajo relieves etc., que nos indican el matiz del interés por estas piezas, valorándose el pasado histórico romano por encima del islámico, que también es muy significativo para el análisis del desenvolvimiento de los movimientos romántico o ecléctico en la zona.

Aparte de la magnífica colección de monedas romanas de los Heredia, la más interesante y la única con un criterio de sistematización fue la de los Loring.

El interés del matrimonio formado por Jorge Loring Oyarzabal y Amalia Heredia Livermoore parece que surge tras su viaje de novios a Italia y Alemania en 1850¹⁰. A su vuelta se encontraron en “Los tejares de Málaga”, un alfar en las afueras de la ciudad, dos planchas de cobre que tenían grabadas lo que se ha

5 Estos nombres específicos son los que aparecen, entre otros de menor trascendencia, en: *CATÁLOGO de la Exposición Retrospectiva celebrada por El Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*. Málaga, Imprenta y Librería de Cano y Rubio, 1874.

6 El cargo recayó en Antonio Maqueda, que lo ocupó hasta 1848. Pintor de escasa calidad, era uno de los escasísimos artistas que trabajaban en Málaga en la primera mitad del siglo. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Libro n.º 88. Hoja de Servicios y Leg. 78. Colección de Juntas generales. Sobre su biografía ver: SAÜRET, T.: *Ob. Cit.*, pp. 691-692.

7 *CATALOGUE des tableaux anciens de différentes écoles formant la collection du Commander Juan Giró de Málaga dont la vente aura lieu, Hotel Drovot, Salle n.º 9, Le Samedi, 22, février, 1868*, Paris, 1868.

8 *CATÁLOGO... 1874*, p. 10.

9 Sobre la colección romana del Museo Arqueológico de Málaga ver: BAENA, L. y LOZA, M. L.: “La colección arqueológica romana del Museo Provincial de Málaga”. *Jábega*, n.º 54, Málaga, 1986, pp. 12-17. En este artículo se amplía la información sobre la procedencia de estos restos.

10 BERLANGA, R. de: *Catálogo del Museo Loringiano*. Málaga, 1903, p. 9.

denominado como la “Lex Flavia Malacitana” y la “Lex Salpensana”. Advertidos de la importancia del hallazgo y ante el temor de su fundición, eruditos locales acudieron a ellos para que como mecenas de amplias intervenciones en el ámbito local, las adquirieran y las salvaran para la ciudad. La intervención de Mommsen en su estudio y transcripción nos hablan de la importancia del descubrimiento.

Una vez en su posesión comienza el interés por este tipo de coleccionismo e inician una sistematizada búsqueda y compra de objetos de la antigüedad. La colección se fue enriqueciendo con piezas locales como el mosaico de Cartama, la Urania de Churriana y un largo etcétera y otras colecciones en peligro de dispersión como la del Sr. Ortega que poseía parte de las obras de arte del Marqués de Valdeflores y que adquirió Martín Heredia, que a su vez cedió a su sobrina Amalia de Loring, o la del cordobés Leonardo de Villacevallos, formándose un amplio conjunto con piezas tan importantes como las anteriores citadas tablas o los códices municipales de Bonanza y Osuna, abarcando un espectro cronológico desde el Paleolítico Superior al siglo XIII.

Más que la enumeración pormenorizada de ella, publicada y estudiada por Rodríguez de Berlanga en 1903¹¹, nos interesa la lectura de contenido que de ella se desprende. Consciente del valor de las piezas, no es sólo su preocupación la de la acumulación sino también la de su ubicación. Según relata R. de Berlanga, fue doña Amalia la que se hizo directa responsable de ella. Habiendo recibido en dote unos terrenos a la salida de Málaga, en frente de la finca de recreo “San José” de su padre, dispuso crearse allí un habitat con criterio de jardín arqueológico que llamó “La Concepción”.

La mansión se diseñó con una sencilla arquitectura de estilo ecléctico, donde predominan la disposición y el ritmo clásico, compuesta de un cuerpo central con balaustrada en la primera planta y remate de frontón triangular en el ático. Dos alas laterales, retranqueadas, con igual disposición de vanos y elementos decorativos son la fachada-telón de un amplísimo espacio que se diseñó como jardín botánico y arqueológico a la vez.

La presencia de la “modernidad” quedó patentizada en un delicioso “carrefour” situado en la fachada lateral izquierda, de planta cuadrada, construido con una artística arquería, compuesta de doce medios puntos rebajados que se apean en unas trabajadas columnas de fundición, salidas de los altos hornos de su padre, que quedan como símbolos del progreso en la ciudad venido de la industrialización que iniciaran los Heredías a partir de 1830. Adornado con bancos y veladores de hierro, artísticamente fundido y plantas trepadoras de vistosas flores, recrean un ambiente sobrio y de inspiración romántica.

A partir de él y de la escalinata de la fachada principal de la casa, se abren una serie de senderos salpicados de rincones donde la naturaleza “recreada” construye estanques, cascadas y canalillos por donde discurre el agua y adornan fuentes con figuras de inspiración mitológica, sugiriendo jardines pintorescos de inspiración romántica igualmente.

Estas estructuras acogen a una frondosísima vegetación, compuesta igualmente con criterio coleccionista, al estar presente las más variadas especies exóticas de plantas y árboles.

Aparecen ejemplares de *Platanus Orientalis* y *Pittosporum Tobira* (azahar de la China), ficus de raíces tabulares y serpenteantes, una amplia variedad de palmeras, areucarias, dragos de Canarias, ejemplares de *Cyra Revoluta* traídas de Japón, China, Australia e isla de Java, y las características “monstera deliciosa” o costilla de Adán y otras especies sobresalientes por su rareza, escasez o lejanía.

A través del sendero principal se llega al extremo sur donde un cenador, construido como un templete de forma circular con cupulilla con trasdós cerámico nos vuelve a dar la nota romántica.

A lo largo del sendero principal se fueron colocando parte de las piezas escultóricas de época romana así como lápidas con inscripciones y sepulcros. Las piezas pequeñas y de más valor se situaron en un pequeño templo, construido ex profeso, tetrastilo y perfecto orden dórico. Fue el acotamiento del mosaico de los trabajos de Hércules extraído en Cartama, y en sus paredes y sobre repisas se colocaron el resto de la colección. A la espalda del templo, un estanque y un bosque de laurel completaba el espacio “noble” de la finca, redondeando con su significación de arquitectura erudita ese criterio culto con el que se quiso dotar al conjunto. Esto, la preocupación con visos de devoción que la marquesa demostró en su incansable búsqueda por las antigüedades, así como el ponerlas en manos de Berlanga, Mommsen o Henzen para su estudio, transcripción y catalogación, pone en relación esta colección con la adecuación a la filosofía imperante, no sólo en el medio local, de desarrollo ecléctico, como postura de esa entendida modernidad de la burguesía

11 Vid. nota 10.

decimonónica, a la vez que con el mantenimiento de un modelo tradicionalista en cuanto a modo y significación de la práctica, sino también un criterio culto y elevado sobre el sentido de su colección y del ejercicio coleccionista en general.

Bien por mimesis o por moda, otros personajes locales mantuvieron el interés antiquario, como fueron los Larios, Heredia, Sanders, Enríquez, Orueta, Rando o José Gordón y Salamanca, habiendo en algunos como Luis Gómez Pescio una inclinación por el arte árabe.

Sobre esta especialidad habría que precisar que no parece que fuera muy extendida. El problema de la desaparición de la Málaga musulmana (de lo que quedó de ella en el siglo XIX) es complejo y se escapa a este estudio, pero en una zona tan rica como ésta para este campo, resulta extraño. En realidad, el desinterés que por el período musulmán en general, pese al Romanticismo. Precisamente si entre los objetos que se exponen en la citada exposición del 74 aparecen algunos de época islámica, curiosamente son propiedad de los Loring o del citado Gómez Pescio, que debió intervenir en la demolición del convento de Santa Clara, el único que albergaba en su interior restos de la época nazarí, y se reducen a azulejos y a trozos de armaduras. Que el pintor Serafín Martínez del Rincón exponga un plato árabe queda explicado al relacionarlo con su modalidad pictórica fortunysta.

Queremos entender que, salvo en casos muy puntuales la "antigüedad" (entendida desde la Prehistoria hasta el siglo XIV por este grupo social local), aparece en las colecciones, menos en la ya citada de los Loring, como lo que podemos llamar "carácter oportunista" más que como una búsqueda específica, por eso, en este análisis panorámico, se ve como la vocación coleccionista que se da en las clases altas, por su especialización, siempre se ejercerá con objetos que por sí mismos vengán a reafirmar su posición de prestigio, y no sólo extensible a las modalidades estudiadas.

En otros campos, como por ejemplo la pintura contemporánea, escogerán aquellas firmas de mayor renombre europeo o nacional y si son locales, a aquéllos que ya hayan alcanzado el éxito, caso de Moreno Carbonero o Ferrándiz que serán los apellidos más numerosos en estas colecciones.

Pero el hábito coleccionista no se redujo a la oligarquía y clases altas. A través de la exposición retrospectiva celebrada en la sociedad recreativa y cultural del Liceo de Málaga, organizada en 1874, podemos pulsar el interés de la sociedad media local.

En síntesis, los móviles van a ser los mismos que los del grupo social estudiado, pero adecuados más al terreno de sus posibilidades. Ausentes las piezas llamativas por singulares sus intereses se centraron tanto en el objeto curioso o noble que enaltece y decora el interior de sus viviendas como por determinadas piezas de carácter específico que casi siempre se reduce al cuadro.

En la presentación del catálogo se exponen claramente sus móviles. En esencia éstos eran:

"Sacar de la oscuridad, en que sin utilidad yacen, riquezas y que merecen y ganan en ser conocidas... Ganan en ellas los dueños, porque encuentran ocasión de lucir y aún vender, si quieren; ganan los demás, porque cuando menos sacan recreo e instrucción.

...Tienen además esta clase de exposiciones la ventaja de que pueden improvisarse, porque el procedimiento para realizarlas se reduce a invitar a cuantas personas poseen objetos curiosos de todo género, para que se avengan a confiarlos en manos de quien pueda darles segura y apropiada colocación, en sitio conveniente ante el público, durante un corto espacio de tiempo".

El texto no necesita de mucha explicación pues en él queda claro cual es el criterio sobre el coleccionismo y su utilidad. Esto es: ostentación de riqueza a través de su calidad de objeto de prestigio, cierto carácter mercantilista por considerarse de utilidad en función de su valor crematístico u objeto cotizable y aspectos didácticos por ser vehículo de educación. No podemos pasar por alto que en estos momentos la política cultural está muy mediatizada por el didactismo, a todos los niveles, y la "fiebre" museística invade el país, viéndose así a justificar este tipo de exhibiciones.

Para el caso concreto que nos atañe, lo más explícito de ella fue la división que se adoptó y la categoría de los objetos que se escogieron. Las secciones quedaron divididas en:

Antigüedades romanas, Arte latino, Arte árabe, Armas, Muebles, Cerámica y esmaltes, Objetos japoneses, Esculturas, Objetos varios, Autógrafos, Impresos, Libros, Cuadros, Cuadros de vestíbulo, Cuadros modernos (presentados por sus autores), Arquitectura, Grabados, Litografías, Cromolitografía y Fotolitografía, Fotografías y Productos industriales.

Si vemos el contenido de cada apartado, se comprueba la media de interés de la sociedad malagueña. Por

ejemplo, en el grupo de “objetos varios”, entre cobres, bocetos de decoraciones, pintura sobre cristal, mármol o pizarra, lo que abundan son los abanicos, los sortijeros de plata, las cajitas de mesa, relojes y objetos tan “curiosos” como esa “Escuadra microscópica de buques mercantes, obra de su dueño” o “Dos cáscaras de coco labradas”¹². Éstos, junto al apartado muebles, nos perfilan perfectamente los ambientes interiores de las casas de la burguesía local, que quedan ratificados en los inventarios testamentarios, donde el ajuar y el mobiliario acaparan el interés. Por la misma razón y en función de la mentalidad de esta burguesía media, en las viviendas queda amplio espacio para lo que podemos llamar “el escaparate”, zona noble de la casa, concebido como espacio museable, donde el objeto, con o sin carácter de colección pero sí siempre de exhibición, es protagonista.

De todos ellos es el cuadro el elemento que posee más implicaciones de colección. Sobre este aspecto hay que hacer una serie de consideraciones. Tenemos que distinguir lo que es la voluntad de crear una colección pictórica y lo que supone el cúmulo de pinturas por otras circunstancias ajenas a esta actividad. Viene al caso la aclaración porque la mayoría de las actuales heredadas colecciones de pintura del siglo XIX malagueñas se formaron como producto del pago del pintor al beneficiario o por intercambio de obras entre pintores. En cualquier caso, fue el género y el paisaje las temáticas preferidas. La variedad de firmas y las características de las obras nos vuelven a hablar del carácter de apoyo (llamémosle mecenazgo) al pintor local.

Otro móvil coleccionista fue el de los pintores que acumularon en sus estudios cantidad de objetos de otras épocas como material auxiliar de su trabajo, sin criterios ni sistematización. De todas formas, casos como el de Fortuny existió también en Málaga en pintores como Ferrándiz y Muñoz Degrain¹³, pero fueron excepción.

Como característica local podemos afirmar que fueron prioritariamente los autores locales los que compusieron el contenido de estas colecciones, como ya se ha dicho, muchas de ellas fueron por causas ocasionales, sin embargo, en la mayoría de los catálogos publicados desde 1877 a 1920, aparecen los propietarios e insistentemente los mismos apellidos. Por las firmas y sus propietarios se entiende que el coleccionismo en Málaga (salvo excepciones) fue producto de un ejercicio de mecenazgo. Que sirviera como pauta para exponer un modelo de comportamiento social que redundara en su afianzamiento y dignificación.

Como síntesis de todo lo expuesto se deduce lo siguiente:

Que en el siglo XIX ese amplio estamento social que controla la ciudad posee un nivel de cultura artística mediano, por lo que se engancha al ejercicio cultural mediante el mecenazgo y el coleccionismo esencialmente, pero, probablemente, consciente de su falta de preparación, con complejo y cierta inseguridad, se suman a los modos tradicionales que le permitieran la seguridad de la calidad de su uso.

En las clases más altas, los creadores de las fortunas se dedicaran menos a esta actividad. Los herederos, ya con una posición social y económica consolidada, se lanzaran abiertamente a ella, cultivando un sistema más metódico, consciente y erudito hasta que la tercera generación, a finales de siglo, disuelvan el patrimonio artístico acumulado¹⁴.

Las clases medias serán las auténticas mantenedoras de la cultura local, mediante la creación de revistas, fomento de la producción artística, promoviendo las exposiciones y las compras, actuando como auténticos mecenas, la mayoría de las veces, como protectores de los artistas, por lo que pasaran a adquirir sus obras, construyendo así sus colecciones y, en el fondo, con su interés, van a ser los difundidores del hábito a la contemplación, a la adquisición y al fomento del coleccionismo.

12 CATÁLOGO... 1874, p. 26.

13 En el caso concreto de MUÑOZ DEGRAIN ver: SUÁREZ, T.: “Aportaciones a la biografía de Muñoz Degrain. El pintor y Málaga” *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1986, pp. 83-88.

14 A finales de siglo, los prestigiosos nombres de Heredia, Loring, o Larios vienen a menos y parte de sus colecciones fueron subastadas. A la muerte de la Marquesa de Casa-Loring en 1903, se iniciaron los trámites para legar el Museo Loringiano a la municipalidad, pasando al país vasco alguna de las principales piezas dado el origen de los nuevos propietarios de la finca “La Concepción” y al Museo Arqueológico de Málaga el resto. Hoy día, el delicioso templo dórico está en un estado de ruina lamentable y en los últimos diez años parte de las monumentales esculturas, lápidas y sepulcros, que adornaban los paseos están en lugar desconocido. La colección bibliográfica de Ricardo Heredia se subastó en París en 1894 (*CATALOGUE de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis*. París 1894), así como su colección de grabados y pintura extranjera (*CATALOGUE des estampes de M. Ricardo Heredia dont la vente aura lieu Hotel des Commissaires Priseurs, rue Drovot, n.º 9, Salle n.º 7, le Jeudi, 15 Mars, 1900, a 4 heures*. París, 1900). (*CATALOGUE des tableaux pour Calane, Chaplin, Delacroix, Goya, Ingres, Proudhon, H. Rommer, H. Tenkate, Troyon, Carle Vernet, composant la collection du Ricardo Heredia, Comte de Benahavis, dont la vente aura lieu Hôtel Drovot, Salle n.º 7, le mercredi, 20 June, à 4 heures*. París, 1900).

La excelente pinacoteca de los Larios, fuera de Málaga, se muestra inaccesible a los investigadores.

UNA MORADA SEGÚN EL STATUS SOCIAL DEL CLIENTE

Trinidad Simo Terol

Universidad Politécnica de Valencia

El trabajo que nos proponemos llevar a cabo trata del análisis de unas viviendas de la primera mitad del s. XIX presentadas a la Academia de San Carlos de Valencia. Los diseños fueron analizados en las representaciones que se ofrecen: alzados de fachada y plantas de cada uno de los pisos de que consta el edificio.

Cada uno de los edificios alberga una vivienda. En cada uno de ellos se anuncia en primer término el status social del cliente. Al ser, posiblemente, ejercicios de academia y no proyectos para llevar a cabo su construcción, no viene especificado el nombre de éste. Sí, repetimos, la clase social a la que pertenece, así como los destinos que va a tener esta arquitectura: si es únicamente vivienda o también va incluido almacén, o si es de ciudad o de campo, etc.

Sabemos el papel que la Academia trató de cumplir en España. Intentó elevar el nivel de los arquitectos, unificar la arquitectura bajo los renovadores cánones clasicistas, depurarla de la ornamentación y fantasías barrocas y regularizar las construcciones de la ciudad al tiempo que embellecía ésta. La ciudad pasaba a cobrar una nueva consideración para los ilustrados y académicos. Se iba afirmando frente a la corte y aparecía como el lugar privilegiado de la interacción y organización social, donde los ciudadanos comenzaban a definirse como base social importante.

Para organizar y embellecer la ciudad había que ejercer un control directo sobre todos los diseños de obras públicas, para lo que se creó en Madrid la Junta de Comisión de Arquitectos en 1786. Con ello se ganaba fundamentalmente en autonomía disciplinar. La arquitectura conseguía liberarse de pintores, escultores, etc., lo que venía a ser, indirectamente, un definitivo alejamiento del barroco y un asentamiento de la profesión.

Dos años antes, la Academia de San Carlos de Valencia había conseguido de la de Madrid la supervisión y el control de los diseños de arquitectura de Valencia, y en 1790 este paso llevó a cabo una conquista definitiva: se creó, al igual que en la Academia de San Fernando, la Junta de Comisión de Arquitectura¹.

La monarquía y la iglesia continuaban siendo los grandes monopolizadores de la arquitectura y del arte, a pesar de que tanto en Inglaterra como en Francia habían ya dejado de serlo ante el poder económico creciente de aristócratas y burgueses². Esto no favorecía la renovación que se pretendía llevar a cabo, y los propios académicos eran conscientes de ello. Así lo expresaba Antonio Rafael Mengs pues, a su juicio, "si la nobleza, los ricos y las comunidades opulentas de un país no entran en la idea de hacer obras y de difundir con ellas el buen gusto de las artes de la Nación, se extinguirán éstas por falta de alimento" (...) "porque cuando sólo un rey emplea los artífices no puede ocupar más que un número limitado de ellos, y el gusto de las artes se concentra en una sola persona, haciéndose barbaridades en todo lo demás del reino"³.

Los planos presentados a la Academia de San Carlos y aquí analizados cumplen un papel muy importante desde el punto de vista histórico. Son, para nosotros, verdaderos modelos sociales en cuanto a la vivienda se

1 Sobre el papel de la Academia valenciana véase BERCHEZ, J.: varios escritos, entre ellos el recientemente publicado "Arquitectura y Academicismo". Ed. Alfons el Magnanim. Valencia 1987.

2 HASKELL, F.: "Patronos y Pintores". Ed. Cátedra. Madrid, 1980.

3 Citado por BERCHEZ, J.: "A. Gilabert". Ed. Domenech. Valencia, 1987, p. 6.

refiere. Esta conclusión proviene de lo anteriormente expuesto: la voluntad de cambio que existía en este momento en España y el deseo de control de éste por la Academia.

Dicho todo esto a modo de introducción, debemos de exponer a continuación las premisas en las que este trabajo se basa, sin el conocimiento de las cuales sería difícil comprenderlo.

1.- La casa propia, la vivienda, no sólo sirve de albergue. En realidad, y siguiendo los ideales de la sociedad del Antiguo Régimen, el principal fin es "social": representar el linaje de sus dueños. La casa tiene importancia en tanto en cuanto define el status social del propietario que la reside. De alguna manera "se representa el rango por la forma". Por lo tanto, las "creaciones culturales que nosotros contemplamos, puramente bajo el ángulo estético, como variantes de un estilo, eran vividas por los hombres de su tiempo como la expresión altamente diferenciada de ciertas cualidades sociales"⁴.

2.- Las normas y leyes que debía de contener cada una de las viviendas se estratificaron a lo largo del desarrollo de este tipo de sociedad, pero hallaron su más explícito definidor en J. F. Blondel, arquitecto del rey, académico y enseñante de la arquitectura. En 1771 escribió "*Cours d'architecture*"... que contenía las lecciones dadas en 1750⁵. Una parte importante está consagrada a la vivienda (palacio, hotel, casa, etc.), donde se da todo tipo de detalles sobre estética, distribución, ornamentación y programa interno adecuados según el rango social del propietario. "Hay que dar a cada edificio el verdadero carácter que le conviene", afirmaba⁶, añadiendo que "el rango del propietario es la fuente donde el arquitecto debe de inspirarse para el tipo de su decoración"⁷.

3.- Este tratado tiene un carácter particular con respecto a los anteriores. El cliente tiene un puesto importante como posible lector, característica que vendrá ya inevitablemente en los escritos de arquitectura de todo el s. XIX. El cliente aparece bajo la denominación de ciudadano. En efecto, en la dedicatoria, después de mencionar a la realeza, a los arquitectos y a sus propios alumnos, ofrece el libro "como homenaje público" a los "ciudadanos". Me parece importante destacar este aspecto —la comunicación directa con el que encarga o compra la obra— y por lo tanto ese hacerle partícipe de la estética, ya que este extremo, que surge a finales del s. XVIII, cobrará cada vez mayor relevancia. La misma actitud podemos suponer que anima estos planos y, desde luego, el "espíritu" del momento.

4.- Los planos que analizamos están directamente influenciados por las ideas que se tenían sobre la vivienda en la sociedad del Antiguo Régimen o en sociedades aristocráticas. Posiblemente, incluso, tenían como modelo la estratificación presentada por J. F. Blondel, cuyos escritos la Academia española tenía que conocer y de los cuales la Academia de San Carlos había pedido ejemplares para su biblioteca⁸. Cabe, pues, generalizar, y afirmar que la Academia española seguía las directrices de la francesa en esta época.

5.- Y, finalmente, hay que resaltar la diferencia cronológica que existe entre el momento del escrito de Blondel, basado en ideas impartidas en 1750, y la fecha de estas viviendas, la cual oscila desde los últimos años del s. XVIII hasta la década de los cuarenta del s. XIX, fecha en la que se debilita el control académico sobre la arquitectura al crearse la Escuela de Arquitectura de Madrid. A pesar de los cincuenta años transcurridos, no se advierten cambios importantes en los diseños, ni en cuanto a planta ni en cuanto a ornamentación general⁹. Constatamos, pues, en España, la insistencia de unos modelos que persisten. Cabe señalar, al hilo de

4 ELÍAS, Norbert: "La société de Cour", p. 38. Calman Levy, 1974. El autor dedica una parte del libro a la arquitectura, analizando lo que representa la vivienda para la aristocracia del Antiguo Régimen.

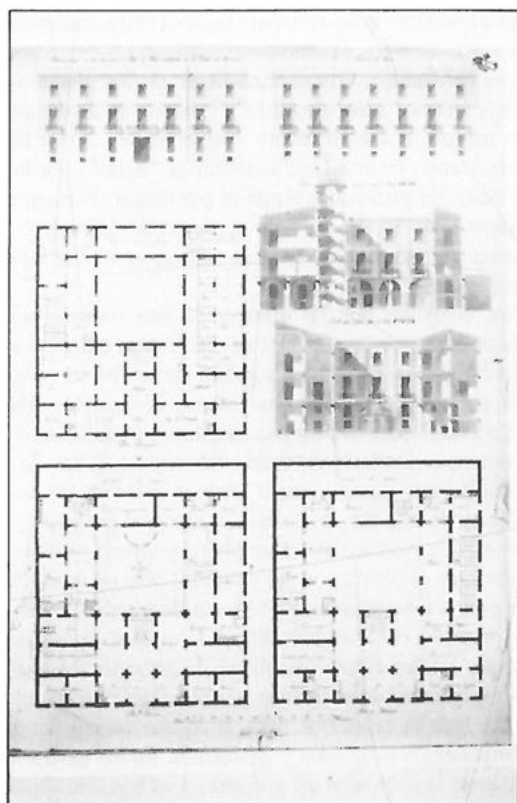
5 BLONDEL, J. F.: "*Cours d'architecture civile ou traité de la décoration, distribution et construction des batiments contenant les leçons données en 1750*". Paris. Chez Desiant, 1771. 7 volúmenes. Al no existir edición española de esta obra, la traducción al castellano de las citas que aquí se presentan corre a cargo de la autora de esta comunicación.

6 BLONDEL, J. F.: Op. cit. Volumen 2, p. 240.

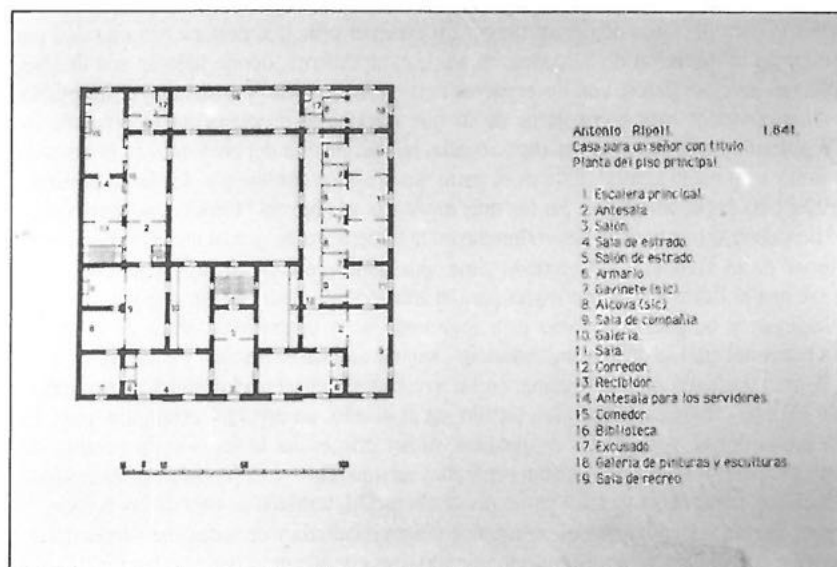
7 Ibídem, p. 236.

8 BERCHEZ, J.: "A. Gilabert". Op. cit. En 1772 la Academia San Carlos eleva el deseo que se les envíe el libro de Blondel, junto con otros escritos de la época igualmente importantes.

9 Téngase en cuenta que, a pesar de que durante la primera mitad del s. XIX los modelos de habitar no cambian sustancialmente tampoco en Francia, los escritos franceses de este momento sí que presentan variaciones basadas sobre todo en el acoplamiento a la nueva edificación, más reducida de espacio y en mayor número incluida en edificios plurifamiliares. Además ya no recogen el nombre del propietario por lo que el tipo de edificación va independizándose del rango del propietario. Véase ELEG VIDAL, MONIQUE et DEBARRE BLANCHARD, Anne: "*Architecture domestique et mentalités. Les traits et les pratiques XVI-XIX eme. siècle*". In Extenso. Núm. 2. Paris 1985.



1. "Casa para señor con título". Arquitecto: Antonio Ripoll, 1841. Fachadas, secciones y plantas.



2. "Casa para señor con título". Arquitecto: Antonio Ripoll, 1841. Planta del piso principal.

Archivo de la Academia de Bellas Artes de Valencia. Dibujos originales. (Las plantas de los pisos principales n.º 2, 4 y 6 han sido redibujados para su mejor lectura).

estas reflexiones, que la relativa movilidad de la sociedad española en la primera mitad del s. XIX favorecería de manera consistente la persistencia de estos modelos.

Como decíamos al principio del trabajo, el encabezamiento de los planos viene marcado por el rango social de la presunta persona propietaria: “señor de título”, “persona de distinción”, “señor hacendado en un pueblo”, “comerciante de por mayor” o sencillamente “comerciante”. Si el lugar en el que se pretende construir es suficientemente importante, y contribuye a definir el “status”, por lo tanto, también se marcará. Así, nos encontramos con dos edificios para comerciante al por mayor. Pero en uno de ellos viene marcado también el lugar —una plaza importante en el s. XIX de la ciudad de Alicante— mientras que en el otro no, aunque también sea para la misma ciudad. Y, en efecto, el edificio en el que viene reseñado el lugar es más amplio y su programa más complejo.

Las similitudes encontradas, cotejadas con las diferencias, nos inducen a dividir el conjunto en tres categorías imaginarias: la casa palaciega, entre las que se encuentran aquéllas ideadas para personas de la aristocracia o a veces de la alta burguesía, próxima a aquélla, como “persona de distinción” o incluso la de “caballero”; la casa acomodada, para la burguesía media y alta; y la casa más modesta pero digna (pensemos que estamos ante modelos de vivienda), para la pequeña burguesía, comerciantes al por mayor en general.

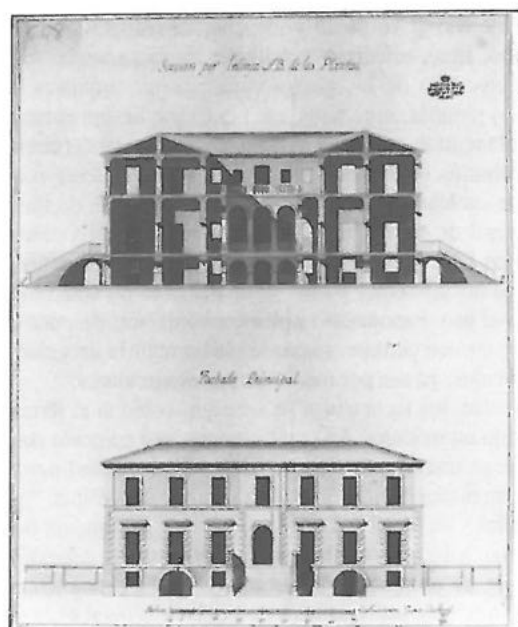
También viene señalado, como anteriormente también adelantamos, el tipo de edificio: puede ser una casa entre medianeras o exenta, de ciudad o de campo, puede también contener locales para comercio, o si éste es al por mayor o al por menor. Pero todo este tipo de datos sólo afecta al programa, a los dispositivos concretos que cada edificio requiere (más espacios-contenedores en planta y último piso que puedan servir de almacén, en el caso de que sea para comerciante al por mayor, por ejemplo) pero no modifica sustancialmente el tipo de vivienda. Por lo tanto las diferencias fundamentales (volumen de la edificación, patio interno o deslunado, externo, molduras, recercados, pilastras, etc.) vendrán dictadas por el status social del propietario.

A pesar de las diferencias que existen entre la totalidad de los edificios analizados, podemos encontrar unas características comunes que parecen importantes, ya que esto constituye una parte sustancial de lo impuesto por la Academia. Cabe señalar antes que nada la regularización del trazado, donde dominan las líneas rectas, los espacios rectangulares o cuadrados y la simetría. En los exteriores la regularidad del diseño también es la nota imperante, junto a la sobriedad del conjunto. Las leyes de simetría también se mantienen y las impostas señalan las líneas de forjados. Los recercados de piedra enmarcan los diferentes vanos (en general planta baja, principal y segundo). El tratamiento exterior de cada una de las plantas (en general tres, planta baja, principal y segunda) clarifica el destino e importancia de cada una de ellas, y esto se hace más evidente a medida que las viviendas son para personas de mayor rango. En éstas, el principal destaca con claridad por medio de una mayor altura y de la inserción de balcones: es aquí, naturalmente, donde habitan sus dueños, donde los salones se despliegan involucrándose con los espacios destinados al sueño y a una mayor intimidad.

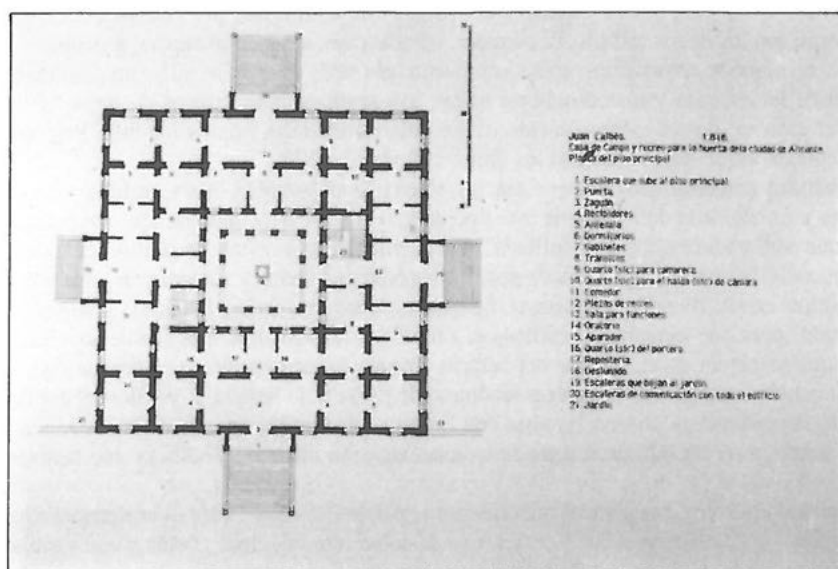
En cuanto a los aspectos comunes más particulares de lo que constituye propiamente la vivienda, se constata, sumándose a la regularidad del trazado antes mencionada, la articulación del conjunto, en la mayoría de los casos, alrededor o junto a un vacío central. Éste es el patio, en posición central y rodeado de pórtico y galería en las viviendas ricas y en las acomodadas. En las más modestas se abre un “lunado”, o “deslunado” (posiblemente, según esté descubierto o cubierto), generalmente en la tercera crujía; pero a veces, sin embargo, se ubica en la parte posterior de la vivienda, y a menudo sigue guardando la centralidad. Notemos que su posición, sin embargo, tiene una definitiva transcendencia para el trazado y la distribución general: mientras que en las viviendas palaciegas y burguesas, debido principalmente a su centralidad, sirve de elemento aglutinador y articulador a partir del cual se desarrollan estancias, salas y antesalas, pasajes y galerías, en clara línea de continuidad con la gran tradición clásica romana, en las viviendas modestas el deslunado es un mero patio de ventilación y sólo hace sus funciones como tal, siendo, en el diseño, un espacio rectangular más. En todos los patios se localizan los pozos, pero en los deslunados, al ser primordial la función de ventilación, suele adjuntársele la cocina, fregaderos —si éstos existen separados de aquella— y el “común” o “excusado”.

La regularidad de la escalera, tanto de su trazado como de su ubicación, también es otra de las constantes provenientes de la Academia. En las viviendas modestas estas de planta cuadrada y de reducidas dimensiones, y se sitúa en la segunda crujía, tras el zaguán o vestíbulo y uniendo éste con los principales espacios del piso primero, que son los que recaen a la fachada.

Pero en las viviendas adineradas la escalera cobra una importancia especial. En general su trazado sigue el de la escalera imperial, un tramo amplio en la planta baja que se desdobra en dos en el principal. Su posición



3. "Casa de campo y recreo para la huerta de Alicante". Arquitecto: Juan Calbós. 1816. Fachada principal y sección.



4. Idem. Planta del piso principal.

Archivo de la Academia de Bellas Artes de Valencia. Dibujos originales. (Las plantas de los pisos principales n.º 2, 4 y 6 han sido redibujados para su mejor lectura).

es rigurosamente central, a eje con el vestíbulo y el patio, de manera que al sumarse todos estos espacios forman el núcleo más amplio, libre, ostentoso y brillante de la vivienda. A partir de ahí se desarrolla su ampulosidad. Y éste constituye uno de los puntos estrictamente arquitectónicos (independientemente de amueblamiento, decoraciones, pinturas, esculturas, etc.) que manifiestan el rango y el dinero.

Las estancias son de planta regular, cuadrada o rectangular. Las plantas circulares, ovaladas o con otro tipo de "irregularidad" son consideradas, de hecho, extraordinarias, y están reservadas para los edificios públicos o para alguna parte puntual, de carácter también un tanto extraordinario, de una gran morada. La regularidad clarifica la composición general de todo el espacio, y esta regularidad y simetría son las claves del diseño académico. Durand exponía en 1802 la necesidad de la regularidad y los remedios para corregir la irregularidad, pues "la irregularidad en las diferentes partes de una casa es no solamente chocante para la vista, sino también muy incómodo para el uso. Para evitar estos inconvenientes, después de practicar todas las regularidades que la irregularidad del terreno permite, se procede a corregir la irregularidad de las partes restantes, ya sea por medio de lados recortados, ya sea por medio de partes circulares"¹⁰.

Y, dentro de esta regularidad, los rectángulos se suceden, como si el terreno (o el papel sobre el que se proyecta) hubiera sido dividido en módulos. La mayor regularidad coincide con las viviendas más opulentas.

Las estancias se comunican unas con las otras: ése es el verdadero paso de un punto a otro. Existen también ciertos espacios que unen una habitación con otra, que se denominan "tránsito" y que se encuentran en algunas de las viviendas medias y en la mayoría de las modestas. Su función tiene una cierta polivalencia: es, de alguna manera, como se dijo, paso, pero también puede ser vestíbulo e igualmente habitación con funciones varias, como comedor o lugar de reunión de la familia. O quizás, también, antesala, habitación de cierto carácter público que precede a otra de uso más personal, que en general es la sala unida a la alcoba.

Sin embargo, en las viviendas más importantes el "tránsito" en general desaparece y, o bien se convierte en una antesala (cuya función puede ser la misma que la del tránsito pero está más relacionada a los cuartos que precede), o bien en su lugar aparece, por específicas razones, un corredor, corredor que en cuanto a función poco tiene que ver con nuestros pasillos. Pues éste no es tanto para dar paso a ciertos cuartos como para preservar la posibilidad de que las largas perspectivas se mantengan. Así, con frecuencia se encuentran bordeando uno de los lados laterales del patio o del pórtico, de manera que "retira" el espacio fraccionado más allá de aquéllos, sobre todo si este espacio fraccionado está constituido por cuartos considerados de poca categoría, como son los de los criados. El corredor, en este caso, sirve de mampara, y oculta.

El pasillo tal como lo entendemos, aparecerá mucho más tarde, cuando se inicie un paso más avanzado en la evolución de la vivienda y las costumbres exijan independizar unos cuartos de otros, al tiempo que la reducción del espacio, por el encarecimiento de los solares, los haga imprescindibles. Pero este el pasillo, sorprendentemente, no se destacará hasta los últimos años del s. XIX.

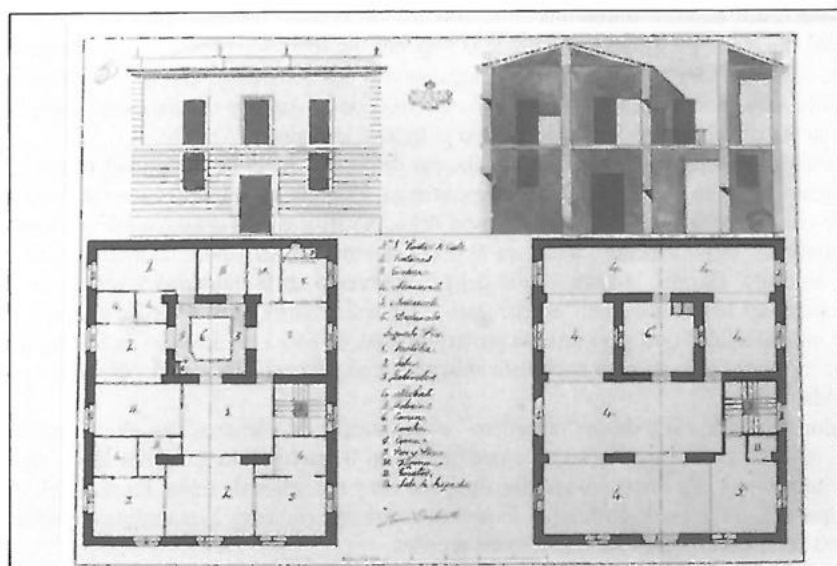
La continuidad ininterrumpida de las estancias, la una dando sobre la otra y perfectamente alineadas, en Francia, cuna y origen de la definición de este tipo de vivienda, se denominó de una manera muy precisa, la "enfilade", que aquí traduciremos por "enfilada". Y a la enfilada proveniente de la alineación de las habitaciones vino a sumarse la línea abierta formada por la ubicación de puertas y ventanas en línea recta, dispositivo que se generalizó en las viviendas palaciegas. En efecto, cuando se abrían, la mirada podía extenderse sobre todas las habitaciones que formaban la enfilada y, a través de las ventanas, más allá de aquéllas, en una larga perspectiva que se perdía en el exterior del palacio. Porque lo importante era la regularidad, como hemos dicho, pero también la extensión. Y ésta fue sinónimo de poder y de belleza. J. F. Blondel explicaba que "las enfiladas más importantes se alinean las unas con las otras, de manera que, desde las estancias de lujo y de sociedad se pueda gozar no sólo de la vista de toda la extensión interna del edificio sino también de la de su exterior"¹¹.

El sitio para dormir viene en general marcado por la palabra "alcoba". Ésta es una pequeña habitación, las más de las veces sin ventilación ni luz directas, que da sobre otra sala, más grande y con ventilación¹². En la mayoría de las viviendas aparece la conjunción de ambos espacios, excepto los reservados para los criados de

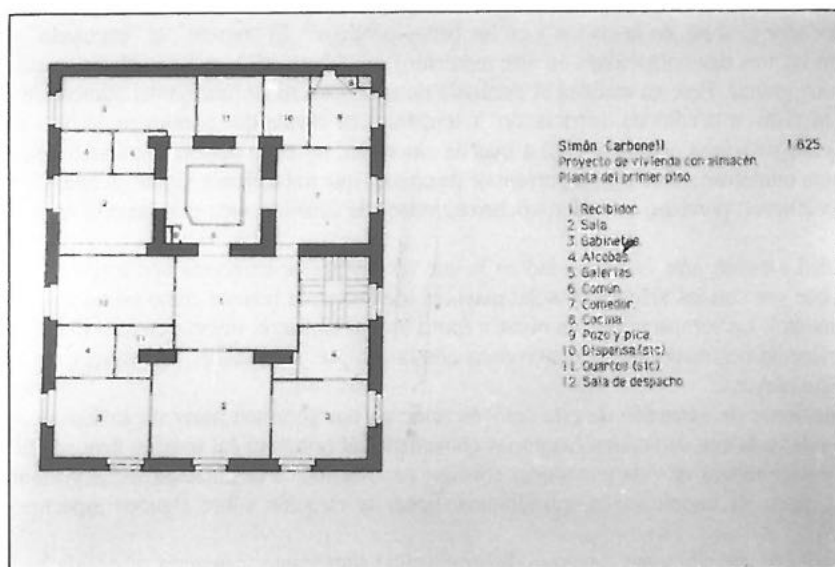
10 DURAND: "Precis de leçons d'architecture". Paris, 1802.

11 BLONDEL, J. F.: Op. cit. volumen IV, p. 193.

12 J. F. BLONDEL al hablar de la alcoba, prefiere opinar que la etimología proviene del latín, que quiere decir célula, y no de los árabes, "alcoba", que significa tienda bajo la cual se duerme. Nota en op. cit. Volúmen IV, p. 282. Creemos significativa esta elección de Blondel (a pesar de que posiblemente se equivoca) a favor de un origen clásico.



5. "Vivienda con almacén" Arquitecto: Simón Carbonell, 1825. Fachada, sección y plantas.



6. Idem. Planta del piso principal.

menor categoría (éstos también sufren una jerarquización importante), en cuyo caso son minúsculos cuartos sin ventilación, situados en lugares residuales de la vivienda, en sótanos o últimos pisos, o también próximos a la alcoba de sus amos para poderles atender prontamente. Vienen marcados con la palabra “cuarto”, que en general se aplica sólo para denominar la habitación de los criados. Amos y criados están, pues, estrictamente separados, y su proximidad se permite sólo cuando el trabajo lo requiere.

En las viviendas importantes, la alcoba y su sala, que de por sí forman ya una unidad, puede ampliarse con otras salas hasta formar un núcleo de cierta independencia. Este núcleo (alcoba, antesala, gabinete, tocador, sala y sala de compañía) se consolidó en la Francia del s. XVIII y vino a denominarse el “appartement”. A menudo existían dos “apparetements”, uno para el dueño y otro para su esposa. Dormir y recibir viene aquí íntimamente asociado. Dormir, lavarse, cuidar del propio cuerpo en la intimidad y acoger los amigos más personales y próximos tenía lugar en el “apartamento”. Y es así, dentro de una sociedad que está lejos de tener el sentido de individualidad que se alcanzaría posteriormente, en época de dominio de la burguesía, cómo el “appartement” aparece como un paso hacia esta individualidad sin renunciar a su doble sentido, de encuentro social y de vida familiar.

El comedor (denominado todavía “comedero” o “habitación de comunes” en alguno de los planos de finales del s. XVIII en casas modestas) se especifica ya en la mayoría de las viviendas y, siempre, en las palaciegas o importantes. En éstas toma forma, dimensiones y ubicación de salón. En realidad, esto nos hace comprender que todavía se usa la costumbre de épocas anteriores, comer en la antecámara, puesto que el gran comedor debía de reservarse para las recepciones sociales.

En cualquier caso, lo novedoso es que aparece grafiado en las viviendas, con lugar y nombre específicos, cosa que no sucede en las viviendas del s. XVII. Si la casa es modesta, este lugar aparece próximo a la cocina por razones de comodidad, pero no así en las grandes mansiones, donde se ubica más en relación con los salones.

¿Y dónde la relación directa con las necesidades fisiológicas del cuerpo? ¿dónde lavarse? ¿dónde defecar? ¿dónde orinar?

En los planos aparecen siempre unos muy pequeños cuartos, junto a las escaleras de servicio o junto a los “lunados” o patios, para estos últimos menesteres. Porque lavarse, lo hace quien tiene ayuda o recursos en su gabinete o tocador y, si no, en la cocina y en los baños públicos¹³. El “retrete”, el “excusado” y el “común” (pues se usan las tres denominaciones en este momento) se incluye, sólo, uno por planta, o quizás dos, si el edificio es muy grande. Pero en realidad el excusado no se destaca ni en función del número de habitantes de la casa ni con vistas a la cómoda distribución. Y tengamos en cuenta que el número de personas que podía habitar una casa palaciega podía elevarse a más de cincuenta, no tanto debido al número de familiares que acogía (que era numeroso), sino el alto porcentaje de criados que trabajaban y vivían en ella. (Criados, ayudas de cámara, cocineros, porteros, contador, cocheros, mozos de caballos, etc.; y a menudo éstos vivían con su familia).

En realidad estamos ante una sociedad en la que los niveles de exigencia con respecto a la higiene no tienen nada que ver con los actuales, mucho mayores (de hecho, la higiene como tal no surgirá hasta 1850, aproximadamente). La comparación con nuestra época es, sin embargo, inversa en relación con la tolerancia que se experimenta con respecto a la convivencia con las propias intimidades fisiológicas: en aquella época, ésta era mucho mayor¹⁶.

Las limitaciones de extensión de esta comunicación no nos permiten hacer un análisis detallado de una vivienda tipo de cada una de las tres categorías comentadas al principio del trabajo, aunque ello nos hubiera podido diferenciar modos de vida y actitudes concretas en función de la situación social y económica.

A modo, pues, de conclusiones, quisiéramos llamar la atención sobre algunos aspectos, en parte ya señalados.

1.- La vivienda privada toma categoría de arquitectura importante (categoría reservada hasta esta época para la arquitectura pública y para los palacios).

13 J. F. Blondel aconseja introducir unos dispositivos técnicos, los cuales explica, que impiden los olores. También aconseja tener cuidado con la perforación del pozo ciego, a fin de que no corrompa las aguas. Op. cit. Vol. IV, pp. 259 y ss. A pesar de todo, parece ser que en el s. XIX todavía se mantenía el uso insistente de orinales y objetos portátiles.

14 Ver GUERRAND, ROGER-HENRI: “Las letrinas. Historia de la higiene urbana”. Ediciones Alfons el Magnánimo. Valencia, 1991.

2.- La vivienda define el rango social del propietario. Por lo tanto, una rígida estratificación se impone en ella. El arquitecto o el maestro de obras hará la vivienda según el status social del cliente.

3.- Todo ello viene de la mano de la Academia de Bellas Artes, quien a su vez lo adopta de la francesa, que la había estratificado en relación a la sociedad del Antiguo Régimen hacia 1750. Existe, pues, un cierto desplazamiento cronológico, una pervivencia de modelos que se mantendrán tardíamente durante el s. XIX en España.

4.- La regularización del diseño, con lo que comporta de figuras geométricas simples, simetría, ordenación jerárquica y uso “conveniente” de los órdenes, será el fundamento principal de la forma.

5.- La distribución, que tiene también sus propias leyes, viene siempre supeditada a esta regularización al tiempo que evidencia la jerarquización social.

6.- El patio, siempre presente en las viviendas de cierta importancia, retoma la tipología clásica pero le añade el núcleo de “recepción social” (vestíbulos, escalera, salones y perspectivas), el cual se constituye en uno de los recursos arquitectónicos del s. XVIII para denotar la “grandeza” del propietario y la “belleza” de la vivienda.

7.- A través del análisis de los planos de las viviendas, no sólo podemos deducir el rango del propietario, sino también varias de sus actitudes en la vida. Cómo concibe sus relaciones sociales, qué sentimiento tiene de su individualidad, cuáles son sus peculiares vivencias con el propio cuerpo serían algunos aspectos, aquí apuntados, que no agotan en absoluto un tema tan complejo y rico.

ARQUITECTURA Y BENEFICENCIA EN TORNO A 1900

Elvira Tornés Granados

Fundación Universitaria San Pablo (C.E.U.). Madrid

La arquitectura asistencial en Madrid durante el período comprendido entre los años 1800 y 1930 fue el objeto de estudio de mi Tesis de Licenciatura¹, realizada bajo la dirección del catedrático D. Pedro Navascués². Tras la elaboración de dicho trabajo, llegamos a una serie de conclusiones, alguna de las cuales hemos recogido, en forma de breve reseña, como exigen las bases de este VII Congreso Español de Historia del Arte que se celebra en Murcia, al considerar que entran dentro del marco temático establecido por el mismo.

Después del mencionado estudio, lo primero que pudimos observar fue el elevado número de edificios de este tipo construidos en Madrid durante el período que nos ocupa, esto es, todo el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En concreto, llegamos a catalogar más de medio centenar sólo en la capital, entendiendo como centros asistenciales tanto las Casas de Socorro, como las Maternidades, los Manicomios, Sanatorios, Clínicas, Dispensarios y Hospitales en general.

Uno de los aspectos que más llamaron nuestra atención fue precisamente el hecho de cómo la mayoría de estas funciones fueron debidas, fundamentalmente, a la iniciativa privada, bien de personas individuales o de grupos, y no a gestiones oficiales como cabría esperar, apreciación esta que, desde un punto de vista actual, pudiera parecernos un tanto insólita, cuando no reprochable, pero al respecto tendremos que decir, teniendo en cuenta la objetividad con que el tiempo transcurrido permite enfocar estas cuestiones, que la existencia de Hospitales no era entonces una necesidad sentida por las gentes, como se ha llegado a constituir. Al respecto son especialmente ilustrativas las palabras de Félix Verdasco cuando dice: "El rico, si enfermaba, se trataba en su casa con mejores o peores médicos, y en su casa sanaba o se moría. El pobre tenía tal concepto peyorativo de los hospitales, con razón o sin ella, que en caso de enfermedad apuraba hasta el máximo sus propios escasos recursos, antes que verse en un triste hospital, como solía decirse"³. En sentido similar se expresa Benito Bails al definir el término hospital como un "edificio público donde van a curarse los pobres que no pueden hacerlo en sus casas por falta de medios"⁴. No faltan, pues, referencias bibliográficas que pongan de manifiesto cómo este concepto caritativo de la sanidad estaba totalmente asumido por la sociedad⁵. Visto lo cual, esta carencia de asistencia estatal no debe considerarse como un grave error en los deberes de las autoridades, quienes, a mediados de siglo, conscientes ya de la necesidad de regular la beneficencia pública promulgan, concretamente en 1849, la llamada "Ley Orgánica de Beneficencia", con el fin de organizar, cuidar e inspeccionar una serie

1 Trabajo presentado con tal fin, en la Universidad Complutense de Madrid, en el año 1979.

2 D. Pedro Navascués Palacio, Catedrático del Departamento de Historia del Arte en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

3 VERDASCO, Félix: *El Madrid religioso del siglo XIX*. Madrid, 1978, p. 121.

4 BAILS, Benito: *Diccionario de Arquitectura Civil*. Madrid, 1802, p. 55.

5 COTTINI, Arístides en su obra *El Hospital: organismo en constante evolución*. Madrid, 1975, p. s/n, se expresa en los siguientes términos: "El hospital es una institución o lugar en el cual pacientes o personas heridas reciben cuidados médicos. A menudo en la totalidad o en parte de pago o por caridad".

de establecimientos sanitarios mediante la creación de tres Juntas, una de ámbito Nacional, otra Provincial y una tercera Municipal, llenando de este modo el vacío existente⁶.

Son, pues, muchos los nombres de particulares que han quedado inseparablemente unidos a la fundación de estos hospitales. Se trata siempre, como es obvio, de gente adinerada, y aun, en la mayoría de los casos, de nobles y aristócratas, que, movidos por un sentimiento de caridad, destinan parte de sus riquezas al auxilio de los menos afortunados. Recordemos, por ejemplo, a la marquesa de Vallejo, quien dispuso la construcción del Hospital de San Nicolás⁷. O la Sra. duquesa viuda de Santaña, D.^a M.^a del Carmen Hernández Espinosa, promotora del Hospital infantil denominado del Niño Jesús (1879-1885)⁸ que, con tal fin, cedió unos terrenos de su propiedad en la actual Avda. de Menéndez Pelayo. Y aunque, sin duda, fueron las damas las que en este tipo de empresas se llevaron la palma, no faltaron tampoco los caballeros, como el marqués de Núñez quien, tras una frustrada suscripción pública, adquirió el terreno necesario en el antiguo Paseo de la Habana, hoy calle de Eloy Gonzalo, y dio el dinero suficiente para que pudiera seguir adelante el proyecto de un Hospital Homeopático (sistema terapéutico que había entrado en auge en España a finales de la primera mitad del siglo XIX) dedicado a San José, encargándose de las obras del mismo el arquitecto Juan Segundo de Lema, entre los años 1872 y 1874⁹.

Larga y cansina sería la lista de todos y cada uno de estos benefactores, no obstante, alguno más surgirá inevitablemente a lo largo de nuestra exposición. Válganos de colofón, por lo explícito sobre el tema que nos ocupa, las palabras que el arquitecto D. José Urioste y Velada recoge en su Memoria para el proyecto del Instituto Oftálmico (1897), donde se expresa del siguiente modo: “D. Francisco de las Herrerías y del Arco, —que falleció en Madrid, en febrero de 1876, dejó un capital de un millón de pesetas aproximadamente con encargo expreso a sus testamentarios de que lo emplearan en obras de caridad, como hospitales, asilos, u otros establecimientos benéficos” (...) “continuando de este modo con la serie de obras benéficas que ha ejecutado en distintos establecimientos de esta Corte, como la Inclusa y Colegio de la Paz, la Casa de Maternidad, el Hospital de la Princesa, el Hospital Provincial y otros, dotando ahora a Madrid de un nuevo edificio destinado a Instituto Oftálmico, con todos los adelantos de los muy escasos de su clase que existen en el extranjero”¹⁰.

Esta figura, que destina parte de su fortuna a hacer bien al prójimo, en concreto, costeando edificaciones que les acojan y socorran cuando la salud también les falte y sean presas de la enfermedad, se prodiga también en la Literatura de la época, sobre todo de la mano de aquellos escritores que podríamos calificar de fieles cronistas de su tiempo. Constantes referencias literarias que no hacen sino corroborar la fuerte dependencia de la Arquitectura Asistencial respecto de la iniciativa privada. Recordemos el caso del gran novelista D. Benito Pérez Galdós (1843-1920) que refleja en sus obras, con profundo realismo, la sociedad que le tocó vivir, la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años de la nueva centuria¹¹. Rara es su novela donde no aparece

6 De la Beneficencia General, es decir, sostenidas por el Estado dependían instituciones como el Hospital de la Princesa, el Instituto Oftálmico, el Hospital de Jesús Nazareno, etc.; de la Beneficencia Provincial, hospitales como el de San Juan de San Juan de Dios y, por último, el Ayuntamiento (Beneficencia Municipal) tenía a su cargo por ejemplo las Casas de Socorro, sin que con ello desapareciera la beneficencia particular. *Memoria del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, 1929, pp. 131 y ss.

7 Debido al arquitecto Rafael Martínez Zapatero, cuyo proyecto data de 1905. Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (A.S.A.) Exp. 20-119-11 “Memoria descriptiva del proyecto de ampliación”. Madrid, 6 de nov. de 1915. Ver también Exp. 16-413-2 “Memoria descriptiva del proyecto de asilo para pobres de ambos sexos, convalecientes de enfermedades comunes, no contagiosas”. Madrid, 20 de dic. de 1905.

8 Obra del arquitecto Francisco Jareño y Alarcón, cuyo informe se conserva en A.S.A. Exp. 5-300-20.

9 A.S.A., Exp. 9-327-66 “Concesión al arquitecto del permiso para la conducción del agua”.

10 A.S.A., Exp. 11-430-63. Memoria del proyecto del Instituto Oftálmico realizada por el arquitecto José Urioste y Velada.

11 Por ejemplo, en uno de los capítulos de su famosa novela *Fortunata y Jacinta*, D. Benito Pérez Galdós nos facilita una clara y minuciosa descripción del proceso, en ocasiones largo y complejo, de financiación de este tipo de centro. Doña Guillermina Pacheco, una de sus protagonistas, es una mujer que poseía “la pasión de la beneficencia”, según palabras del autor. Su carácter activo, emprendedor y perseverante le llevan a fundar un asilo para huérfanos, en el que invertirá toda su fortuna, recurriendo, cuando ésta se agota, a los donativos de algunos parientes ricos. Las malas condiciones de “la casucha baja y húmeda de la calle del Zarzal” donde se asentaba le hacen pensar en la necesidad de un edificio de nueva planta, para cuya construcción va recogiendo cualquier tipo de colaboración, “aquí una pajita y allá otra”. El arquitecto y los delineantes le trabajan gratis, un tal D. Aparisi le cede sesenta metros cúbicos de piedra, del marqués de Casa-Muñoz obtiene dos vigas de hierro y doscientos quintales de yeso blanco, D. Federico Ruiz le regala las campanas, el pararrayos y las veletas, y así un largo etcétera hasta que el proyecto se convierte en realidad.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta*. Barcelona, 1982, pp. 104 a 114.

algún personaje que ejerza la caridad pública, en mayor o menor medida; y llevados por las más diversas motivaciones, ya sea una sincera bondad de corazón, mero agradecimiento tras haber superado algún trance peligroso, o simplemente miedo ante la muerte¹²; similares razones a las que en la vida real incitaban a promover obras de esta índole. Nos viene ahora a la memoria el caso del conde de Val, fundador, en 1911, mediante escritura testamentaria, del antiguo Hospital de la Santísima Virgen y San Celedonio, institución a la que más tarde, al morir la condesa viuda, legó, igualmente, toda su cuantiosa fortuna. Pues bien, el origen de esta fundación se debió precisamente a una promesa que hizo el mencionado conde con motivo de una grave enfermedad que padeció. Una vez curado, consultó con el médico que le había asistido, el Dr. D. Avelino Benavente, cuáles eran las mayores necesidades asistenciales de la población madrileña en el orden hospitalario, y éste le dijo que el cuadro más desconsolador era el de los enfermos pobres que al ser dados de alta en las clínicas tan pronto como estaban un poco mejor, tenían que salir, convalecientes aún, a la calle, escuálidos, desnutridos, próximos a recaer, precisamente cuando más cuidados y atenciones, sobre todo alimenticias, necesitaban. Por todo ello decidió levantar un hospital destinado únicamente a enfermos en período de convalecencia, encargándose de las obras el arquitecto Ignacio Alhama¹³.

La monarquía tampoco fue ajena a la necesidad de atender a los más pobres en sus momentos de enfermedad y desamparo. Reiteradas muestras de ello dieron, por ejemplo, Carlos IV, bajo cuyo augurio se fundó, en 1803, el Hospital de Jesús Nazareno, institución que sería trasladada más tarde, en 1824, al antiguo Colegio de las Niñas de Monterrey, precisamente por cesión de otro monarca, Fernando VII, con el fin de mejorar las instalaciones.

La reina Isabel II, por su parte, promovió, con el beneplácito de los gobiernos entonces vigentes (Bravo Murillo, Espartero, Narváez,...) la fundación del desgraciadamente desaparecido, Hospital de la Princesa, a cuyo acto inaugural, acaecido en enero de 1853¹⁴, asistió personalmente acompañada de todos los altos cuerpos de la Administración. Una magna obra, ésta que ahora nos ocupa, ejecutada según planos y bajo la dirección del afamado arquitecto D. Aníbal Álvarez Bouquel¹⁵, llamada a ser “la más grande obra benéfica llevada a cabo bajo su reinado”, como algunos historiadores han tenido a bien calificar¹⁶. Del mismo modo, la reina D.^a Victoria, la reina Cristina y la infanta Isabel asisten, en marzo de 1912, a la solemne inauguración del Hospital-Asilo de San Rafael¹⁷, trazado por el arquitecto Ignacio Aldama¹⁸. De este modo apoyaba la monarquía este tipo de empeños.

La mencionada primacía del patronazgo privado, en lo que a la construcción de hospitales se refiere, es un hecho que en principio pudiera parecernos secundario y hasta susceptible de ser calificado como anecdótico, pero dejará de ser considerado como tal si atendemos a las importantes repercusiones que el mismo ejercerá sobre este tipo de centros. La primera, y acaso también la más destacada, es la ausencia casi total de hospitales de carácter general en el período que nos ocupa. En la mayoría de los casos se trata de centros destinados a una asistencia muy concreta, o al menos así lo fue en su origen. Especialización que no siempre siguió, como

12 Como ocurrió con el protagonista de *Las Novelas de Torquemada*, D. Francisco, un miserable prestamista, avaro y usurero hasta el extremo de ser conocido como “El Peor”, que, sin embargo, en su lecho de muerte, deja un tercio de su opulenta herencia para obras benéficas, si bien es cierto que en este novelesco caso, no sin cierta reticencia y con gran esfuerzo por parte de quienes le acompañaban en este último y difícil trance.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Las Novelas de Torquemada*. Madrid, 1979.

13 ÁLVAREZ SIERRA, José: *Hospitales de Madrid de Ayer y de Hoy*. Madrid, 1952, pp. 182-183.

14 A.S.A., Exp. 4-93-34 “Ceremonial para la colocación de la primera piedra”.

15 NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, p. 107.

16 “El día dos de enero de 1852, al salir Doña Isabel II de la Capilla Real, donde había ido a oír la primera misa después de su alumbramiento, fue víctima de un atentado por el cura Merino. Entonces, en acción de gracias por haber salvado la vida, decidió llevar a cabo la más grande obra benéfica de su reinado, fundando un hospital para conmemorar el natalicio de su hija M.^a Isabel Francisca, princesa de Asturias, y que luego, andando el tiempo, habría de ser la popularísima y simpática princesa madrileña infanta Isabel”, cariñosamente conocida como “La Chata”.

ÁLVAREZ SIERRA, José: ob. cit., pp. 129-130.

17 El Sr. Álvarez Sierra, en su obra ya mencionada más arriba, hace una reseña del mismo, digna de ser tenida en cuenta por el profundo y sobre todo directo conocimiento que poseía sobre dicho centro, ya que tras la inauguración del nuevo edificio fue nombrado director del mismo, por dimisión del que había desempeñado el cargo hasta entonces en su anterior localización en el Paseo de las Acacias, Dr. García Roure.

18 A.S.A., Exp. 27-149-68 “Memoria del proyecto de ampliación del Asilo de San Rafael”, por Ignacio de Aldama, Madrid, 5 de dic. de 1926.

hubiera sido de esperar, criterios estrictamente clínicos, sino que, con frecuencia los trasciende caprichosamente. Así, junto a hospitales para epilépticos (San José en las Piqueñas), para convalecientes (la Santísima Virgen y San Celedonio, San Nicolás...), para mujeres incurables (Jesús Nazareno), infantiles (San Rafael, el Niño Jesús), o para enfermedades infecciosas (San Juan de Dios¹⁹, Hospital del Rey²⁰...), encontramos gran cantidad de ejemplos tan curiosos como el del Hospital de San Pedro, popularmente conocido como “de los Naturales”, precisamente porque en sus cláusulas fundacionales, allá por el siglo XVIII, se especificaba que sólo podían ingresar en él sacerdotes pobres nacidos en la Villa y Corte, y así continuó siendo a lo largo de la siguiente centuria. Más tarde, al trasladarse desde la calle de Tordesillas a su nuevo asentamiento en la de San Bernardo esquina con la de Rodríguez San Pedro, hecho que tuvo lugar durante los primeros años de nuestro siglo, poco se desvirtuó aquel espíritu inicial, extendiendo ahora sus beneficios a todos los sacerdotes, fuesen o no madrileños²¹.

Una similar limitación geográfica se impuso en el Instituto-Asilo de San José ubicado en el término de Carabanchel Alto, en la finca denominada Las Piqueñas²². Su fundador, D. Diego Vallejo, asesorado por su médico y amigo Dr. Calleja, levantó una clínica para los pobres que padeciesen la misma enfermedad que había provocado la muerte de su hijo, la epilepsia. Entre las condiciones básicas impuestas por su fundador se encontraba la de dar preferencia en el ingreso a los naturales de Madrid y Logroño²³.

Acaso más pintoresca fue, en este sentido, la fundación de D.^a Adela Balboa Gómez, quien dejó al morir toda su fortuna para la construcción de un hospital cuyo nombre dejó ella misma establecido, de San José y Santa Adela²⁴ con la finalidad de asistir a enfermas de cáncer, pero con la condición además de que éstas fueran sirvientas del servicio doméstico. El edificio, levantado en el antiguo Paseo de los Aceiteros, más tarde conocido como Paseo de Ronda y hoy calle de Reina Victoria, pasó a lo largo de su vida por desgraciadas vicisitudes, hasta el extremo de ser abandonado durante algún tiempo. En 1913, tras infructuosas gestiones particulares para su rehabilitación, la propia reina María Cristina hubo de intervenir para conseguir su nueva apertura, aunque si bien es cierto que por poco tiempo, durante el cual mantuvo su primitiva finalidad.

Pero, sin duda, el caso más conocido es el del antiguo Hospital de San Francisco de Paula, magno edificio realizado entre los años 1908 y 1916 por el arquitecto Antonio Palacios y Ramilo (1876-1945) con la colaboración de Joaquín Otamendi, por encargo de D.^a Dolores Romero y Arano, viuda de Curiel. Su finalidad, según recoge el propio autor en la Memoria correspondiente, es la de “prestar todos los cuidados necesarios a los jornaleros enfermos, hasta su completo restablecimiento; es pues un Hospital de Obreros”²⁵, sobrenombre con el que popularmente se conoció. La belleza, calidad y monumentalidad de la obra se ponen claramente de manifiesto en las innumerables muestras de elogio de que ha sido objeto este edificio, “plantado

19 Hospital construido entre 1891 y 1898, siendo el arquitecto encargado de la dirección de las obras D. Eduardo Hernández. A.S.A., Exp. 16-282-48.

20 Encargado en 1913 al Arquitecto de la Inspección General de Sanidad, Ricardo García Guereta.

21 Para el nuevo edificio se adquieren los terrenos en el año 1895, iniciándose las obras el 27 de junio de 1898, fecha en que tuvo lugar el acto de colocación de la primera piedra. Apenas cuatro años después, en 1902, toma la Congregación posesión de su nueva casa, aunque la terminación definitiva e inauguración oficial de la misma no se llevó a cabo hasta mayo de 1910, según datos de Vicente Mayo Gimeno, en su obra: *Historia de la Venerable e Ilustre Congregación de San Pedro Apostol de Presbíteros Seculares naturales de Madrid*. Madrid, 1964, pp. 145 y ss. El edificio fue objeto más tarde de sucesivas reconstrucciones y ampliaciones, una de ellas entre los años 1940 y 1946, por parte del arquitecto Luis Moya.

22 Las obras serían llevadas a cabo, entre 1895 y 1899, por el arquitecto D. Federico Aparici y Soriano, Director de la Escuela Superior de Arquitectura, con la colaboración de Enrique Fort.

GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: “Virtuosismo y contaminaciones en el Neomudejar”, en *ARQUITECTURA*, n.º 125, Madrid, 1969, p. 52.

23 Las otras tres condiciones establecidas por el donante fueron que el nuevo hospital tuviera por misión la asistencia de enfermos epilépticos, que ésta fuera completamente gratuita y, por último, que la dirección y administración del establecimiento quedase siempre a cargo de los Hermanos Hospitalarios.

ÁLVAREZ SIERRA, José: ob. cit., p. 164.

24 Obra proyectada y dirigida por el Arquitecto José Marañón y Gómez Acebo, desde 1893 hasta su muerte, acaecida en el año 1900, tras la cual le sucede en el cargo su discípulo Daniel Zavala hasta su conclusión. A.S.A., Exp. 11-442-68, “Memoria que por duplicado acompaña a la solicitud y planos también dobles para que sea expedida la licencia para la construcción de nueva planta del pabellón administrativo de la que se denominará Casa de Caridad de San José y Santa Adela que se piensa elevar sobre el solar situado en el extrarradio a la izquierda de los Cuatro Caminos con fachada a el Paseo de Ronda”. Madrid, 30 de sep. de 1896.

25 A.S.A., Exp. 20-118-3, “Memoria para la construcción de un hospital para jornaleros en el solar comprendido entre el Paseo de Ronda y calles de Maudes, Alenza y Treviño”.

con la grandeza habitual que alcanza en Palacios el tratamiento de volúmenes²⁶. Su reconocimiento oficial no se hará esperar, y al poco de su conclusión, en 1918, obtiene el primer premio a la casa mejor construida en Madrid durante 1916²⁷.

Esta extrema especialización en los hospitales del siglo XIX está íntimamente relacionada, como venimos refiriendo, con el carácter privatizado de los mismos, pero, para hacer honor a la verdad, no de forma exclusiva, sino que también influye en ello el hecho de que nos ocupamos de una época en la que las distintas epidemias, cólera, viruela, tifus, etc., se van sucediendo, creándose la necesidad de habilitar edificios, en ocasiones de vida efímera, para cada una de ellas independientemente, por miedo al contagio²⁸.

Otra consecuencia derivada del carácter privatizado de estas fundaciones hospitalarias sería la irregularidad de su funcionamiento, con una existencia llena de altibajos. Con el paso de los años el dinero donado, e incluso en algunas ocasiones las primitivas intenciones altruistas, se iban paulatinamente agotando, lo que dificultaba enormemente su supervivencia. Hemos aludido ya someramente a un caso de este tipo al referirnos al Hospital de San José y Santa Adela. Al finalizar sus obras se acabaron también sus fondos fundacionales, careciendo de capital para su sostenimiento, hasta el extremo de que algunos de los últimos trabajadores en el mismo, aparejadores, carpinteros, no pudieron cobrar. Por lo que casi durante un cuarto de siglo aquella construcción quedó abandonada. Sin dinero la huella del transcurso del tiempo cada vez era más palpable e imposible reparar los desperfectos que se iban produciendo. El Sr. Álvarez Sierra recuerda con nostalgia el aspecto que aquella obra iba adquiriendo y que él tuvo oportunidad de comprobar, en repetidas ocasiones, a lo largo de sus paseos por aquella zona, y nos dice con cierta nota de melancolía: "aquellos muros que querían hundirse; aquel jardín olvidado, que parecía jardín de cementerio, aquellas verjas siempre cerradas, estancias vacías y pabellones hospitalarios en los que parecía que todos los enfermos hubiesen huido ante la tristeza abrumadora del sombrío ambiente"²⁹.

La Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina es otro centro cuya gestación fue bastante accidentada. Por iniciativa de la reina María Cristina se constituyó una Junta de Señoras encargadas de la creación de esta institución, una de las primeras de este tipo creadas en España. Con este fin, la augusta señora donó un solar de su propiedad situado entre las calles de O'Donnell, antigua Fuente del Berro, hoy Maestro Vives y Duque de Sesto³⁰. El día 28 de junio de 1904 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra, pero habría que esperar veinte largos años hasta su inauguración acaecida el 29 de mayo de 1924³¹. Esta dilatada historia se debe a que al poco de comenzar las obras, en 1906, se paralizaron al terminarse los fondos que con este destino había ido recaudando la Junta de Señoras, suspensión que duraría dos años. De nuevo, en 1908, se reanudan las obras, al acordar el Estado una subvención para las mismas, que vendría a unirse a la suscripción particular. El trabajo se lleva a cabo lentamente, para no sobrepasar el dinero disponible que no era demasiado. Finalmente, y vista la penuria económica, la mencionada Junta creyó conveniente entregar el edificio al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ocupándose del mismo, desde 1916 hasta su conclusión. Durante todo el tiempo se encargó de la realización de esta fábrica el arquitecto Luis de Landecho³².

Otro hecho más o menos relacionado con la subvención privada de estos centros es que la mayoría de los mismos se encontraban dirigidos por grupos religiosos. Es lógico que estos particulares al concluir su obra, a la que generalmente, como dijimos, les habían impulsado razones de caridad, dejaran el establecimiento en manos de alguna orden religiosa, destacando entre ellas las Hermanas de la Caridad y sobre todo la Orden de San Juan de Dios, quienes ocuparon, casi por completo, los puestos de dirección y administración, o, en su defecto, constituían la plantilla asistencial. Así, por ejemplo, las Hermanas de la Caridad se encargaron de

26 FLORES, Carlos y AMANN, Eduardo: *Guía de la Arquitectura de Madrid*. Madrid, 1967, p. 47.

27 NAVASCUES PALACIO, Pedro: "Los premios de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)", en VILLA DE MADRID, n.º 52, Madrid, 1976, p. 25.

28 Así, por ejemplo, el Hospital de los Paules fue organizado con ocasión de la epidemia de cólera de 1854; el de San Jerónimo, funcionó cuando el cólera de 1884; el llamado del Cerro del Pimiento, con motivo de la fuerte epidemia de tifus exentemático padecida en 1901, etc.

29 ÁLVAREZ SIERRA, José: ob. cit., p. 172.

30 LANDECHO, Luis de: "Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina", en ARQUITECTURA, n.º 6, Madrid, 1918, p. 159.

31 CRÓNICA E INFORMACIÓN: "Inauguración de un edificio", en LA CONSTRUCCIÓN MODERNA, n.º 12, Madrid, 1924, p. 49.

32 A.S.A., Exp. 20-439-34, "Memoria descriptiva de la edificación de nueva planta de un hospital de mujeres y Escuela de Matronas", por el arquitecto Luis de Landecho.

centros como el Hospital de San Nicolás, el de dementes llamado de Santa Isabel, en Leganés, o el Instituto Oftálmico. La Orden de San Juan de Dios, por su parte, se hizo cargo de hospitales como el de San Rafael o el de San José en las Piqueñas, en este último por expreso deseo de su fundador, D. Diego Vallejo, al considerar que dicha orden poseía suficientes antecedentes históricos de competencia y especialización en la asistencia a los enfermos.

Como hemos podido comprobar todos los casos que nos han servido para ejemplificar nuestras afirmaciones están referidos a Madrid, por ser éstos los centros de los que poseemos documentación más concreta y precisa, pero no hay razón alguna que nos haga pensar que la situación fuera muy distinta en el resto de la geografía española, ya que las condiciones eran igualmente similares.

LA SOCIEDAD DE “EL FOMENTO DE LA PINTURA Y ESCULTURA (1876-1904). APORTACIÓN PARA EL ESTUDIO DEL MERCADO PICTÓRICO Y TRANSFORMACIÓN DE LA CLIENTELA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX EN MALLORCA

Príamo Villalonga de Cantos

Durante gran parte del siglo XIX la ciudad de Palma carecerá de un centro dedicado a la exposición y venta de la producción de los pintores mallorquines. Hasta la década de 1870, el medio de adquisición de obras será el tradicional; es decir, la compra directa en el taller del artista, o bien, el encargo. En relación a ello, la temática desarrollada por los pintores locales, fundamentalmente el retrato y la pintura religiosa, no permitía una creación del todo libre, siendo determinante el papel que, en este sentido, tiene la Iglesia, aristocracia, alta burguesía, y entidades oficiales de toda índole, constituyendo la clientela más frecuente. Al respecto, podemos establecer una estrecha relación entre la transformación de la clientela y las preferencias temáticas, apreciándose, especialmente, a partir del último tercio del siglo XIX. A la sazón, si el retrato y la pintura religiosa se habían mantenido como géneros rectores de la producción pictórica durante la primera mitad de la centuria, a través de la pintura clasicista y romántica, vinculada al encargo de las clases sociales anteriormente citadas; con el devenir del movimiento realista y eclectista producido a partir de 1870, se favorece, entre otras temáticas, el paisaje, la pintura costumbrista y la de género, cuya eclosión se manifiesta como fruto de las preferencias de una clientela eminentemente burguesa.

Vista, sucintamente, la situación que experimenta el panorama artístico mallorquín, respecto a la evolución de la clientela y a los gustos de la misma, se ha de tener presente, como parte importante de este proceso la creación de locales para exposiciones y su pertinente transacción comercial.

Así pues, a mediados de siglo, concretamente en 1854, un francés, Mr. Marignac se instala en Palma e inaugura —frente a la antigua prisión (solar sobre el que se construyó el edificio de la Diputación Provincial)— una tienda de estampas y litografías. Al respecto, el polifacético Bartolomé Ferrá recuerda cuando de niño, él y otros compañeros de la Academia de Bellas Artes se paraban frente al escaparate del local de Marignac, “a delitar-nos examinant els paisatges i panorames colorites, les figures de sants i santes, fruïteres i cases de feres, juntament amb atles geogràfics que tenia en venda”¹.

De alguna forma, puede decirse que la tienda de Mr. Marignac fue el primer lugar de Palma en donde se llevaron a cabo exposiciones de algún tipo —aunque sólo fueran estampas—, ejemplo que siguieron más tarde otros comerciantes, como los hermanos Lassalle de la calle de San Nicolás, o la droguería de Damián Boscana de la calle dels Llums, así como en el comercio de Juan Pons². Sus escaparates sirvieron para exponer láminas coloreadas y, en el mejor de los casos, como lugar de exposición de las últimas obras de nuestros pintores que, de esta forma, daban a conocer al público su producción³.

1 FERRÁ, B.: *Ciutat ha seixanta anys (Fulles del meu cronicó)*, Sóller, Imp. de “La Sinceridad”, 1918, p. 72. Bartolomé Ferrá, literato y maestro de arquitectura, ejemplifica uno de los casos más relevantes de la “Reinaixença” mallorquina.

2 Vid. *Ibidem*, p. 73; RIPOLL, Luis y PERELLÓ PARADELO, R.: *Las Baleares y sus pintores (1836-1936)*, Ensayo de identificación y acercamiento, Palma de Mallorca, Luis Ripoll Editor, 1981, p. 271.

3 CORTÉS, Gabriel: *Pintors i poetes davant el paisatge de Mallorca*, Ciutat de Mallorca, Graf. Miramar, 1966, p. 17, reproduce unos versos de Bartolomé Ferrá alusivos a las obras que se exponían en el comercio de los Lassalle:

Ves a guaitar a Can Lassalle

Coetáneamente, cabe citar la actividad de sociedades privadas como el “Ateneo Balear” y el “Centro Mercantil e Industrial”, las cuales llevan a cabo —aunque con fines distintos— una labor expositiva destacable.

Exceptuando estos precedentes, en marzo de 1876 se constituye la Sociedad de “El Fomento de la Pintura y Escultura”, entidad que se erige en el primer centro de exposición y venta de la producción de los artistas mallorquines, tanto pintores como escultores, estos últimos en menor medida.

Esta sociedad, domiciliada en la calle de la Constitución, travesía del Paseo del Borne palmesano —auténtico centro neurálgico de nuestra ciudad—, estuvo dirigida en un principio por Fausto Morell y Orlandis, presidente; Miguel Fluxá, vicepresidente; Damián Boscana, tesorero; Ernesto Canut, Gabriel Maura y Antonio Fuster, vocales, y por Juan O’Neill como secretario⁴. Aunque éstos son los cargos directivos, la idea de esta Sociedad surgió de un grupo de artistas, entre los cuales figuran los pintores Ricardo Anckermann, Antonio Ribas, Juan Mestre, y Emilio Pou. En su mayoría, se trata de profesores y académicos de la de Bellas Artes de Palma, lo cual, conduce a una auténtica monopolización del panorama artístico mallorquín, tanto desde el punto de vista docente, como el que caracteriza el mercado pictórico⁵.

El “Fomento” se creará a semejanza de otras entidades de la misma índole que funcionaban en la península y en el extranjero⁶.

Entre sus objetivos, está el ser “un centro puramente artístico, [donde] la creación, si puede así decirse, [sea] un medio de relación directa entre el público y el arte”⁷. Con motivo de la creación de esta Sociedad, un comentarista anónimo, desde las páginas de la revista “Museo Balear”, señala la necesidad que tiene el arte y los artistas del “concurso del público aprecio”, teniendo que contar para ello “con elementos especiales, predisposición, discernimiento, educación y gusto: donde estas condiciones existan, fomentarlas, donde ellas se carezca, crearlas: o por lo menos sentar las bases para edificar ese monumento de cultura”⁸. Es evidente pues, cual es el fin primordial del “Fomento”, el cual centra su objetivo final en dos puntos: el primero, la protección de los artistas y, el segundo, dar beneficios a los accionistas de la Sociedad mediante la compra y el sorteo de lotes de obras de arte.

A través de los *Reglamentos* correspondientes a los años 1887 y 1902, los cuales, a pesar de la diferencia de fechas, apenas presentan modificaciones sustanciales, hemos podido establecer una aproximación al funcionamiento del “Fomento”⁹.

Su sostenimiento se consigue gracias a la cuota de una peseta mensual aportada por los socios. Al mismo tiempo, percibía el diez por ciento sobre los beneficios obtenidos por la venta de obras en las exposiciones celebradas en su local. Todo ello permite el mantenimiento de personal, así como la adquisición de tres obras con destino a los fondos del “Fomento”¹⁰.

lo de dins sa vidriera,
i aprèn de fer figurins,
vestits de moro, aquarel, les,
retratos de vells baldats,
d’En Nei-Nei o d’En Mala-herba,
que això és lo que ara està de moda,
que això és feina que té pressa.

En estos versos de tono irónico se alude también a la moda de la pintura de género —de casacones y moros— influida por Fortuny, que tiene un amplio eco entre los pintores mallorquines, como son Antonio Ribas, Ricardo Anckermann y Juan Bauzá.

4 Vid. LLABRÉS, Juan: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, t. V, Palma, Esc. Tip. Provincial, 1971, p. 357.

5 Vid. ALCOVER, Manuela: *L’impacte del Modernisme a les illes*, “Lluc”, n.º 660, Palma, 1976, pp. 12-14, p. 14.

6 Sociedades dedicadas al fomento de las Bellas Artes existían ya en otras provincias españolas. Entre otros casos podemos citar la “Sociedad para exposiciones de Bellas Artes” de Barcelona, que venía actuando con anterioridad a 1870 (AGCI. *Instrucción pública*, 1872, Ms. Carp. 7238). En 1871 y 1872 invita a la Academia de Bellas Artes de Palma para que participe en sus exposiciones. En Málaga, aparecen desde 1870 un sin número de sociedades artísticas, y que entre otras, cuenta con la “Sociedad Proteccionista Fomento de las Artes”, creada a imitación de la que en Madrid llevaba el mismo nombre (Vid. PALOMO DÍAZ, Francisco J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga, Imp. de la Universidad de Málaga, 1985, pp. 171-178).

7 *El Fomento de la Pintura y Escultura*, “Museo Balear”, T. II, Palma, 1876, pp. 225-227, p. 225.

8 *Ibidem*, p. 226.

9 Vid. *Reglamento de la Sociedad Fomento de la Pintura y Escultura de la Ciudad de Palma*, Palma, Imp. de Juan Colomar, 1887. Y, *Reglamento de la Sociedad Fomento de la Pintura y Escultura*, Palma, Est. Tip. de Francisco Soler, 1902. Hemos utilizado preferentemente el correspondiente a 1887, más cercano en el tiempo al año de fundación de la Sociedad, que con toda seguridad no debió introducir cambio alguno.

10 *Reglamento*, 1887, *Op. cit.*, p. 5 (Artículo 19).

Los socios podían corresponder a tres categorías: Artistas sin cuota, Artistas con cuota y No Artistas con cuota; contemplándose una cuarta categoría para los socios honorarios, la cual podía unirse a cualquiera de las anteriormente citadas¹¹. Por otra parte, en 1902 las categorías eran las siguientes: Socios artistas, Socios de número, Protectores, y Honorarios; la diferencia respecto a la anterior estructuración radica en la presencia de socios protectores, como lo fueron algunas entidades públicas o privadas que contribuyeron con su cuota al sostenimiento de la Sociedad¹². En relación a este último punto, vemos como obtiene la subvención de la Corporación Municipal¹³, de la Diputación Provincial¹⁴, así como la del Archiduque Luis Salvador de Austria¹⁵.

Por lo que respecta a la adquisición de obras, ésta se realizaba de dos maneras diferentes. En primer lugar, procedía de la exposición y venta de las obras presentadas por los socios artistas, y de cuyo importe —como hemos indicado— la Sociedad percibía un diez por ciento. En el segundo, mediante el sorteo de los lotes de obras que se realizaba entre todos sus socios. En este último caso, las obras procedían de los artistas sin cuota, las cuales era preceptivo entregar¹⁶; clasificadas por su valor, en tres categorías o series¹⁷. En 1902 se contemplaba la posibilidad de que los socios artistas concurren con sus obras a los sorteos de lotes en las condiciones habituales¹⁸.

La popularidad y aceptación que el “Fomento de la Pintura y Escultura” consigue desde un principio, se refleja a los quince días de su inauguración, contabilizándose hasta dicha fecha nueve cuadros vendidos por la suma de 1.560 pesetas¹⁹. Más adelante, en un resumen de la Memoria del año 1877, se relacionan un total de 782 socios. En el presente ejercicio se celebraron un total de siete sorteos, los cuales proporcionaron 11.530 pesetas, de las que la Sociedad percibió 1.153, siendo adquiridas un total de 167 obras. En relación a las ventas realizadas en la exposición permanente de 1877, éstas alcanzaron las 101 obras, por un valor de 7.089 pesetas, y con un beneficio de 708'90.

En definitiva, nos hallamos ante una excelente dinamización del mercado artístico insular, con una Sociedad que, en el primer año de existencia, consigue la venta de 268 obras de un total de 623 expuestas, lo que representa un 43% de las obras presentadas²⁰.

Por otra parte, como muestra de los géneros tratados por los pintores mallorquines, la primera exposición del “Fomento” organizada en 1876 “...contenía retratos, paisajes y costumbres mallorquinas, al óleo y acuarela, de los que eran autores: Anckermann, *Mercurio contemporáneo*, *Maja tañendo la guitarra y Borracho*; Bauzá, *Payés mallorquín y Borracho*; Buades, *Lectura del “Quijote”* y *Murallas de Alcudia*; Carlotta, *Retrato de payés y Payesa mallorquina*; Fuster, *Bodegón y Busto de una joven*; Morell, *Niña volteando un arco*; O'Neill, paisajes de Mallorca; Ribas *Damisela del siglo XVIII* y paisajes; Terrasa, *Interior de un convento*, *Una campesina en Roma*, *Mendiga gitana y Cuadra (establo)*, Torres, paisajes, etc.”²¹. Esta relación de obras no es un

11 *Ibidem*, p. 3 (Artículos 2, 3 y 4).

12 *Reglamento... 1902*, *Op. cit.*, p. 4 (Artículo 3).

13 El Ayuntamiento palmesano se ofreció en un principio a subvencionar la Sociedad con 250 pesetas anuales, cantidad que parece ser no satisfizo en su momento (Vid. O'NEILLE, Juan: *El Fomento de la Pintura y Escultura*, “Almanaque Balear para 1878”, Palma, 1877, pp. 82-91, p. 83). En abril de 1888, el Ayuntamiento acuerda suprimir la subvención al “Fomento”, aunque no se especifica cantidad (LABANDERA, José F.: *Notas de Acuerdos Municipales desde 1851 a 1907*, Palma, Imp. de J. Tous, 1908). En 1898, en sesión de 14 de febrero, se acordó por unanimidad y a propuesta del alcalde, volver a subvencionar al “Fomento” con veinte y cinco pesetas mensuales. (A.M.P. Leg. 1512. Exp. 1863). Por último, en 1900 la subvención alcanzaba la cantidad de 144 pesetas, desconocemos con que cadencia (Ayuntamiento de Palma. *Cuenta del Presupuesto Municipal del año 1900*).

14 Vid. O'NEILLE, Juan: *El Fomento...*, p. 83, señala una suscripción de 25 acciones, lo que indica una ayuda de 25 pesetas.

15 Como hemos señalado, no sólo fueron protectores de la Sociedad entidades oficiales, también contribuyeron a ello iniciativas privadas particulares, como la realizada por el Conde de Neudorf (título bajo el cual se escondía la persona del Archiduque Luis Salvador de Austria) y que, siguiendo en su línea de apoyos a la cultura balear, se suscribió con un total de 25 acciones (*Ibidem*).

16 El artículo 18 del Reglamento de 1887, recoge lo siguiente: “Todo el que fuere admitido como socio artista sin cuota, podrá ser dueño tan sólo de una acción, debiendo empero presentar dentro de los noventa días inmediato siguientes al de su ingreso, una obra que cederá a la Sociedad, cuyo preciso mínimo pueda apreciarse en veinte y cinco pesetas, haciendo lo propio cada año dentro del primer trimestre” (*Reglamento... 1887*, p. 6, artículo 25).

17 Estas series corresponden a los siguientes valores: 1.ª, de ciento cincuenta a doscientas pesetas; 2.ª de cien a ciento cincuenta pesetas; 3.ª de veinte y cinco (valor mínimo) a noventa y nueve pesetas noventa y nueve céntimos. (Vid. *Reglamento... 1887*, p. 8, artículo 40).

18 Vid. *Reglamento*, 1902, p. 10 (artículo 37).

19 Vid. *Crónica Local*, “El Porvenir de Mallorca”, T., I., Palma, 1876, p. 156.

20 Vid. O'NEILLE, Juan: *El Fomento...*, pp. 83-84.

21 Vid. LLABRÉS, Juan: *Noticias...* t. V., p. 361.

dato aislado, pues las noticias referentes a sus exposiciones muestran, reiteradamente, títulos y géneros similares; cuestión que pone de manifiesto cuales eran las preferencias del público y de la crítica insular.

Teniendo en cuenta los datos citados, el "Fomento", conoce desde su creación una aceptación generalizada del público, la cual hay que prolongar hasta los últimos años de la centuria. Al mismo tiempo, su actividad proporciona una interesante información —aunque escasa— sobre el movimiento del mercado artístico de este período, aportando precios y autores que utilizan esta Sociedad como intermediaria en la venta y exposición de sus obras. No obstante, hemos de reseñar, que esta información se halla lamentablemente limitada por no disponer de los fondos documentales del "Fomento", cuyo conocimiento permitiría el estudio en profundidad del mismo²².

La existencia del "Fomento de la Pintura y Escultura", abarca entre 1876 y 1904, conociendo hasta finales del siglo XIX un desarrollo de sus actividades por igual. No obstante, con el inicio del nuevo siglo se producirá una estrepitosa decadencia, no exenta de polémica.

Aparte de las exposiciones permanentes y de los sorteos de lotes, se llevan a cabo con cierta regularidad exposiciones extraordinarias y certámenes, como el celebrado en 1877 en que se repartieron tres premios, de 750, 500 y 250 pesetas, respectivamente²³. Otra de las actividades realizadas por el "Fomento", es la de destinar sus salones a la rifa de obras con fines benéficos²⁴.

En relación al último punto, una rifa celebrada en 1879, permite conocer cuales eran los artistas que habitualmente exponían en el "Fomento", y que son los que siguen: Ricardo Anckermann, Agustín Buades Muntaner, Antonio Fuster, Emilio Pou, Francisco Rosselló, Juan O'Neill, María Antonia O'Neill, Juan Mestre, Francisco Mestre, Antonio Ribas, Gaspar Terrasa, Cristóbal Pizá, Francisco Maura, Francisco Vidal, Bartolomé Bordoy, Fausto Morell y Bellet, Martín Pou, Joaquín Ferrer, Juan Bauzá, Gabriel Ferrer, Nicolás Sureda, Gabriel Serra, Luis Mestre, Mateo Moragues Lladó, Gabriel Reynés, Ernesto Oliveres, Francisco Parietti, Ferrés, Bordoy, Antonio Ferrer, Carlotta y Joaquín Fiol²⁵. Hemos de apuntar que en algún caso se trata de artistas de obra desconocida, lo que permite aventurar la presencia de pintores aficionados junto con los profesionales.

De entre otras, la más destacada de las exposiciones extraordinarias organizadas por el "Fomento", es la realizada en 1899 para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de Velázquez. En ella participaron, con cerca de noventa obras, y entre lienzos pintados al óleo, acuarelas, grabados y fotografías, los pintores Juan Bauzá, Antonio Fuster, Antonio Ribas, y Gaspar Terrasa, entre otros²⁶.

A pesar de la aparente buena acogida que tiene esta entidad por parte del público y la crítica, en 1879 hallamos una primera censura a su funcionamiento, refiriendo la desilusión y desengaño que esta Sociedad despertaba ya en aquel momento. Al respecto se señala que, con las primeras exposiciones "... concebimos las más lisonjeras esperanzas para el porvenir del arte en esta capital", sin embargo, visto el rumbo que tomaban las siguientes, "... preciso es confesar que de día en día la decadencia ha sido más notable (...) generalmente al ver expuestos los cuadros, digámoslo así, que con algunas honrosas excepciones se ostentaban en el local de la exposición permanente, sentimos una impresión penosa y como de vergüenza, al pensar que los forasteros juzgarán del estado del arte en nuestra capital por aquellos ruines lienzos", aseverando, por último, que "... la

22 El artículo 60, apartado 5.º del Reglamento de 1887, recoge las atribuciones del Custodio de las Exposiciones permanentes, el cual debía llevar "un Registro en el que conste: el nombre del autor de cada obra; el día en que fue admitida para la Exposición; la fecha en que fue vendida o rifada entre los socios de número de este Fomento Artístico; su valor; y, el 10% cedido a beneficio de los fondos de esta Sociedad" (*Reglamento... 1887*, p. 11). De conservarse estos libros de Registro, tendríamos una importante documentación respecto al "Fomento". No obstante, el artículo 8 del Reglamento de 1887 contemplaba que: "Si llegare el caso de disolución se reunirán los socios en Junta General; verificarán la liquidación, y entregarán los fondos remanentes y los documentos y objetos de interés artístico, a la Academia de Bellas Artes de esta ciudad" (*Reglamento... 1887*, p. 4). Igualmente recogía el artículo 2 del Reglamento de 1902 (*Vid. Reglamento... 1902*, p. 3). Desgraciadamente, y a pesar de estar previsto poner a buen recaudo la documentación del "Fomento", en la actualidad desconocemos su paradero. (LLABRES, Juan: *Noticias... T.V.*, pp. 361-362, cita una relación de artistas procedente de los papeles de "El Fomento de la Pintura y Escultura", sin reseñar la fuente archivística).

23 Vid. *Crónica Local. Sociedad El Fomento de la Pintura y Escultura*, "El Porvenir de Mallorca", T. I, 1877, pp. 47-48.

24 Vid. LLABRÉS: *Noticias*, T.V. pp.579-580, relativo a la rifa pro inundaciones de la región murciana en 1879. En 1898, el "Fomento" colabora con el Círculo Mallorquín, en la obtención de fondos para "las defensas de estas islas" (*Vid. Tómbola iniciada por el "Fomento de la Pintura" y patrocinada por el Círculo Mallorquín cuyos productos se destinan a las defensas de estas islas*, Palma, Imp. José Tous, 1898). Otro caso es el de 1899 en la que realiza una tómbola en la que se recaudan catorce mil pesetas con destino a la Junta de Protección al Soldado (*Vid. S.: Noticiero Mallorquín*. "Mallorca", Vol. I., Palma, 1899, p. 155).

25 Vid. Juan LLABRÉS: *Noticias...*, t. V, pp. 579-580.

26 POMAR, Jaume : *L'Exposició d'el "Foment"*, "La Roqueta", 3.ª época, any VII, Palma (17-6-1899), pp. 2-3, p. 3.

sociedad del Fomento, puede decirse que agoniza, y en verdad lo decimos, no sabemos ya lo que fomenta, como no sea los malos pintores²⁷.

Estas opiniones no tuvieron el eco deseado entre un sector del público y de la prensa local, manteniéndose la vida del "Fomento", tranquila y sin sobresaltos hasta la entrada del nuevo siglo.

Su carácter conservador, le llevó a mantenerse al margen de las vanguardias artísticas, por lo que en sus salones no se expusieron obras impresionistas y modernistas. Sin duda, el artículo 21 del Reglamento de 1902 era un medio para vetar autores y obras a su arbitrio: "No se permitirá la exhibición de las obras que por su carencia de condiciones artísticas, morales, políticas o sociales puedan hacer que propios y extraños formen mal concepto de la cultura artística de esta capital"²⁸.

Entrado el 1900, la situación por la que corre el mundo del arte fuera de las paredes del Salón de exposiciones del "Fomento", era muy distinta. Así se refleja en la polémica que a finales del año 1902 y principios de 1903 se establece entre Miguel Sarmiento, crítico artístico del diario "Última Hora" y los socios del "Fomento de la Pintura y Escultura", estos últimos fuertemente aferrados a una estética pasada, se niegan a aceptar la lenta implantación de las vanguardias. En su artículo *Cuadros*, Sarmiento, arremete contra los artistas que exponen en el "Fomento" diciendo, entre otras cosas, lo siguiente: "Y que no vengan a decirnos que 'se pinta para el público'. Es esta una muletilla que ya no convence a nadie. Aquí cada uno pinta lo que puede y como Dios le da a entender. ¡Pobre público! Vosotros le habeis formado durante años sin fin. Vuestras obras han sido su única enseñanza en materia de pintura. No ha visto más. ¿Y ahora intentais cargarle a la espalda los pecados que sólo vosotros habeis cometido? No puede ser"²⁹.

En una dinámica de réplicas y contrarréplicas, en la cual se entra a partir del primer artículo de Sarmiento, el "Fomento" intenta excusar su actuación durante los más de veinte y cinco años de existencia, haciendo hincapié en la urgencia de las obras expuestas en sus salones; censuran a los nuevos pintores como Rusiñol, Mir o Degouve que influencian a los jóvenes como Antonio Gelabert, autor que sabrá asimilar perfectamente la lección de los nuevos maestros, cosa que no consiguen los viejos artistas del "Fomento"³⁰.

Miguel Sarmiento reemprende la crítica en posteriores artículos, señalando que: "En sus cuadros no hay otro ideal que la copia servil de lo que se les juzga delante, cuadros así, un niño de teta los juzga", añadiendo, "combato el Fomento de la Pintura porque considero esa Sociedad como una institución que perjudica el arte. Ustedes con su pintura de biombo y pandereta contribuyeron a mantener el mal gusto que reina entre nosotros"³¹. En su último artículo, Sarmiento decía: "¡Ah! se me olvidaba. Sigo pensando que los cuadros de los señores Anckermann, Fuster, Ribas, O'Neill, etcétera, etcétera son muy malos. Es el único defecto que les encuentro"³².

La polémica no acaba aquí; a los artículos de Sarmiento y, en solidaridad con él, siguieron otras actuaciones como son las cartas de los intelectuales Gabriel Alomar y Joan Torrandell, defensores acérrimos de la vanguardia local³³. Como colofón a la polémica, y a la serie de cartas solidarias con Sarmiento, el diario "Última Hora", publica un texto alegórico al tema enviado desde Barcelona por Félix Escalas, en el que se alude a los jóvenes y viejos, y a la inutilidad de hacerles ver a los segundos la verdad de los primeros: "Dejémosles en paz, solitarios en medio de su desierto, mientras caen sobre ellos, poco a poco, las sombras de una noche definitiva, y volvemos las esperanzas a las claridades de aurora que anuncian el avance de una nueva vida"³⁴.

27 *El Fomento de la Pintura y Escultura*, "La Opinión", n.º 9, Palma, (2-6-1879).

28 *Reglamento... 1902*, p. 7.

29 SARMIENTO, Miguel: *Cuadros* (En el *Fomento de la Pintura*), "La Última Hora", n.º 3.140, Palma, (20-12-1902).

30 Véase al respecto los siguientes artículos: LOS SOCIOS ARTISTAS DEL FOMENTO DE LA PINTURA. *Comunicado*, "La Última Hora", n.º 3.146, Palma, (20-12-1902); *Remitido*, "La Última Hora", n.º 3.156, Palma, (10-1-1903); *Remitido*, "La Última Hora", n.º 3.158, Palma, (12-1-1903).

31 SARMIENTO, Miguel: *Decíamos ayer, A los señores "artistas" del Fomento de la Pintura*, en "La Última Hora", n.º 3.148, Palma, (30-12-1902).

32 SARMIENTO, Miguel: *Decíamos ayer, A los señores "artistas" del Fomento de la Pintura*, en "La Última Hora", n.º 3.159, Palma, (13-1-1903).

33 Vid. SARMIENTO, Miguel: *Comentarios*, "La Última Hora", n.º 3.149 (2-1-1903), donde recoge la carta de Gabriel Alomar. Y, SARMIENTO, Miguel: Carta sin sobre. ¡Adelante!, "La Última Hora", n.º 3.160, (14-1-1903), que reproduce la carta remitida a Sarmiento por Juan Torrandell.

34 Félix Escalas, fue colaborador de "La Almudaina" y del "Correo de Mallorca"; financiero dedicado a la política, llegó a ostentar la presidencia de la Generalitat de Cataluña de diciembre de 1935 a febrero de 1936. (ESCALAS, Félix: *Jóvenes y Viejos*. (A Miguel Sarmiento), "La Última Hora", n.º 3.161, (15-1-1903).

Inevitablemente, este período de críticas al “Fomento”, suscita un proceso de crisis interna que conduce a su desaparición como entidad propia. De esta forma, en el mes de agosto de 1904 el antiguo “Fomento de la Pintura y Escultura” se fusiona con el “Salón Beethoven”, surgiendo de los mismos el llamado “Círculo de Bellas Artes” de Palma, el cual encauza sus actividades en pro de actos musicales y literarios³⁵. A partir de este momento, decae la actividad expositiva que llevaba a cabo el antiguo “Fomento”, tomando el relevo otras entidades culturales y sociales, como es el caso del “Casino de la Veda” y, posteriormente, el “Círculo Mallorquín”.

En síntesis, y respecto al devenir artístico del último tercio del siglo XIX, la valoración que debemos realizar del “Fomento de la Pintura y Escultura”, es la de haber encauzado la comercialización del arte a través de sus salones, favoreciendo, al mismo tiempo, una mayor difusión de la pintura dentro de amplios sectores de la sociedad mallorquina; en definitiva, de su democratización.

³⁵ Vid. RIPOLL, Luis y PERELLÓ PARADELO, R.: Op. cit., p. 272.

SIGLO XX

GRUPOS FINANCIEROS E IMAGEN DE LA CIUDAD: EL PASEO DE LA CASTELLANA EN MADRID

Aida Anguiano de Miguel

Universidad Complutense de Madrid

En los años sesenta, época del despegue económico en España, se inicia la transformación del Paseo de la Castellana. En este paseo, el papel de los grupos financieros ha sido primordial dadas las características del sistema financiero español.

En España, la Banca privada, en la década de los sesenta, se mantiene como la pieza básica del sistema financiero español. A finales de 1967, como escribe Tamames, era total el endeudamiento de la economía nacional frente al sistema financiero. La Banca privada (Banca Comercial y Banca Industrial), con el 65 por 100, seguía siendo la principal de las fuentes de financiación. De ahí su enorme poder económico y su fuerte peso político¹.

Asimismo, la Banca en España dedica una parte importante de sus recursos a inversiones industriales, lo cual la convierte en Banca mixta, con una fuerte penetración en toda la economía española. «El boom de la economía española en los años sesenta cambió en profundidad estructuras, instituciones y mentalidades tradicionales, propias de un país ampliamente subdesarrollado, introduciendo definitivamente España por el camino de la industrialización»². «Los bancos privados fueron la característica más visible del paisaje económico del franquismo, porque, dada la debilidad de la bolsa y el bajo nivel de autofinanciación, eran los bancos privados mixtos los que facilitaban el crédito sin el cual el crecimiento industrial habría sido completamente imposible». A pesar de que «según la Ley Bancaria de 1962, los bancos comerciales debían estar separados de los bancos industriales o mercantiles», esta separación se consiguió sobre el papel más que en la realidad, ya que los bancos industriales estaban conectados con los «siete grandes». —Ilustra la importancia relativa de los bancos privados en España, el hecho de que, en 1967, siete bancos figuraban entre las veinte empresas más prósperas e importantes; en Estados Unidos, en cambio, el banco privado más importante ocupaba el 39.º lugar—³.

Por razones de espacio, me propongo analizar sólo los edificios más representativos y singulares de los distintos sectores de la Castellana, por orden cronológico. En mi opinión, la cronología en la promoción de nuevas sedes sociales de los grupos financieros muestra el desarrollo del capitalismo español, así como la nueva imagen que asume. Asimismo, pretendo relacionar y contrastar los ideales arquitectónicos de los promotores con la cultura arquitectónica del momento.

Uno de los primeros episodios de la transformación del Paseo de la Castellana, lo constituye la construcción de la nueva sede social de La Unión y el Fénix. Esta compañía de seguros reunidos, fundada en 1864, primera empresa aseguradora española, convocó, en 1965, un concurso restringido entre cinco arquitectos, que

1 TAMAMES, Ramón: *Introducción a la economía española*. Madrid, Alianza ed., 1970, p. 395.

2 VIÑAS, Ángel: *Guerra, dinero, dictadura. Ayuda fascista y autarquía en la España de Franco*. Barcelona, Grijalbo, 1984, pp. 293-294.

3 CARR, R. y FUSI, J. P.: *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona, Planeta, 1979, p. 84.

debían realizar anteproyectos de ordenación de una manzana situada entre el paseo de la Castellana y la calle Fortuny. La propiedad requería la división de la manzana en dos partes: en un principio, pensó hacer un edificio social en una parte del solar y vender el resto; y, posteriormente, cambió de idea y decidió edificar el resto del solar para oficinas de alquiler, en forma de anexo.

La empresa aseguradora seleccionó el anteproyecto de Luis Gutiérrez Soto, el peor para parte de la crítica arquitectónica española del momento, tachado de «antidiluviano», por Fullaondo⁴. Los promotores querían un edificio que mostrara la solidez financiera de la compañía, por lo que no ponían limitaciones al presupuesto. Gutiérrez Soto, el arquitecto que desde los años treinta ha construido más en el centro de Madrid, comprendió y dio forma a los deseos del cliente, en esta ocasión como en otras muchas.

La manzana propiedad de La Unión y El Fénix está situada en el sector del paseo definido en el Plan Castro en la categoría de calle bordeada de árboles, configurada a finales del siglo XIX con palacetes y jardines. A partir de los años sesenta, la expansión económica motivará la sustitución de la tipología de habitación (palacetes y mansiones urbanas) decimonónica por bloques aislados comerciales (bancos y oficinas). Las ordenanzas que rigen en el paseo de la Castellana en el nuevo Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid, publicado el 11 de enero de 1964, establecen un retranqueo mínimo de 20 metros de la alineación de este paseo, y para las restantes calles de la zona, la separación de la edificación con relación a la alineación opuesta, será como mínimo igual a la altura de la construcción que se proyecta, con un mínimo de 5 metros de retranqueo con relación a la propia alineación. Asimismo, las actuaciones serán obligatoriamente por manzanas completas con la consiguiente reparcelación, que requerirá la conformidad de todos los propietarios afectados.

Gutiérrez Soto se propuso cumplir la totalidad de requisitos de la ordenanza especial del paseo de la Castellana. Así, en la solución propuesta pretendió «dejar la máxima profundidad de jardín con frente a la Castellana, así como la mínima ocupación del suelo al objeto de dejar indemne la totalidad del arbolado, interesante en cuanto a porte y especies», como fija la ordenanza. El edificio aislado, de 19 plantas, está situado en parte sobre el terreno que ocupó el antiguo palacete y la zona de jardín carente de arbolado, y tiene el eje mayor perpendicular al paseo de la Castellana. Este emplazamiento hace visible el edificio desde distintos puntos del paseo de la Castellana, explotando la posición urbana privilegiada de esta manzana respecto al Paseo, al ser el punto en que éste da un quiebro en su perfil longitudinal. Al fondo del solar, paralelamente a la calle de Fortuny, se enclava el edificio comercial, lineal, de seis plantas completas y ático retranqueado tres metros a la calle de Fortuny y un semisótano con dos metros libres sobre el terreno. Las diferentes plantas se destinaban a oficinas de alquiler y se podían arrendar, distribuidas en pequeños locales o por plantas completas. En el ángulo noroeste, sitúa la sala de conferencias, capaz para 700 personas, con altura aproximada de dos plantas. Tanto la ordenación de la manzana como la distribución interior de los edificios, se ajustan a la ordenanza y al programa redactado por la dirección de la sociedad⁵.

Las bases del concurso exigían que la escultura del Ave Fénix coronara el edificio. Esta escultura, en la solución de Gutiérrez Soto, constituye el motivo generador de la ordenación de las masas del edificio, «para lograr con su juego de volúmenes un pedestal» a dicha escultura, como explicó el arquitecto. La torre, con fachadas chapadas de piedra negra, y toda la carpintería exterior en aluminio anodizado en oro, de sistema de guillotina, coronada por el lema de la empresa, que puede verse desde lejos, contrasta y se alza sobre la naturaleza ajardinada que la circunda. La sede social de el Fénix, tanto por tipología como por la calidad de los materiales y el diseño, asume la imagen de rascacielos americano de inicios del XX.

Desde la convocatoria del concurso restringido hasta la terminación de la construcción de La Unión y El Fénix, transcurren siete años (1965, 1969, 1967-1972), los años de la expansión económica y de la transformación de la Castellana. «En 1970, las sedes centrales de los establecimientos bancarios se concentraban en el centro tradicional, el 75 por 100, llegando la máxima concentración en el primer tramo de la calle de Alcalá con 20 bancos, lo que representa cerca del 30 por 100». Pero a partir de este año se inicia el traslado de los «grandes bancos» hacia el nuevo centro cuyo eje es el Paseo de la Castellana. «Las centrales se han quedado

4 «Una entrevista con L. Gutiérrez Soto», en NUEVA FORMA, 1972, n.º 78-79, p. 31.

5 Edificio Fénix, Madrid, Luis Gutiérrez Soto, arquitecto, en TEMAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, nov. 1971, n.º 149, pp. 78-79.



Gutiérrez Soto, La Unión y el Fénix. 1972.



Corrales y Vázquez Molezún, Bankunión. 1975.



Corrales y Vázquez Molezún, Edificio anexo a Bankunión.

pequeñas dadas las actividades bancarias de continuo crecimiento y se impone el traslado, iniciado por los servicios contables que mecanizados, ocupan nuevos edificios independientes. Influye, además de la necesidad de mayor espacio y desahogo para las distintas dependencias del Banco, las dificultades de acceso para empleados y clientes»⁶.

En diciembre de 1969, la Unión Industrial bancaria invitó a seis arquitectos o equipos (Julio Cano Lasso, Fernández Alba, José María Fernández Plaza, Francisco Inza, Juan Manuel Ruiz de la Prada, Alejandro de la Sota y José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún) a presentar una solución para un edificio bancario en la Castellana. El trabajo sería remunerado. Las bases del concurso, poco explícitas, hacían hincapié «en el deseo que existía por lograr algo plásticamente interesante y, a la vez, adecuadamente incorporado al entorno de la Castellana». De otra parte, por estar el solar incluido en una zona de «Urbanización especial», la planta del edificio venía estrictamente definida (un rectángulo de 13,50 por 36 metros), así como su situación en el solar y su orientación; también su altura: 30 metros. Los arquitectos invitados debían proyectar un paralelepípedo de gran belleza que no desmerezca del conjunto urbano en el que está enclavado y con dimensiones fijas. Salvo las plantas sótano, baja y primera, destinadas a Banco, el resto serían oficinas para vender o alquilar⁷.

Tanto la ordenanza de la zona como las bases del concurso propiciaban un edificio aislado, concebido como bloque de oficinas moderno. Todos los anteproyectos, excepto el de Ruiz de la Prada, proponen plantas diáfanas, flexibles, con distintas posibilidades de uso, y la mayoría coinciden en la búsqueda de la transparencia del edificio, el aprovechamiento de la luz natural y la protección de los rayos del sol (De la Sota, Corrales y Molezún, Cano e Inza). Asimismo, los seis anteproyectos optan por una imagen arquitectónica moderna, que expresa la ordenación planimétrica y acusa el sistema estructural, en lenguaje racionalista o expresionista en cuanto a composición de fachadas y sus revestimientos con materiales modernos e industriales. El ladrillo, material tradicional para el revestimiento de fachadas en la arquitectura madrileña, no es elegido, en este momento, por ninguno de los prestigiosos profesionales invitados a participar en el concurso del Bankunión. La razón hay que buscarla en que, en España, todavía en 1970, en muchas de las edificaciones, incluso la más económicas, aparecieran muros de ladrillo visto como cerramiento, porque la mano de obra barata de nuestro país favorecía su empleo; y por la misma razón no parecían un material apto para un edificio bancario, de carácter industrial, sin limitación de presupuesto.

En cuanto a la incorporación del nuevo edificio en el entorno de la Castellana, los arquitectos tienen grandes dudas ya que se trataba de intervenir en un sector en el que se había destruido la ordenación urbanística y la tipología arquitectónica consolidada a finales del XIX y principios del XX. El solar estaba situado en una zona de «Urbanización especial», de cuya ordenación volumétrica fue responsable la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Madrid, que tenía por objeto la reparcelación del suelo procedente del derribo de toda una serie de pequeños palacetes a caballo entre la calle de Serrano y la Castellana. «Los técnicos municipales, pretendían aquí, al amparo de una obra de infraestructura importante, el puente sobre Juan Bravo, dar una muestra de lo que podía conseguirse «racionalizando» el uso del suelo. En su proyecto, el difícil y delicado problema de resolver la conexión entre Serrano y la Castellana se confiaba a la retórica técnico-artística del paso elevado, quedando reducidos los edificios a escuetos e inertes volúmenes»⁸. La incorporación al entorno de la Castellana, como entendía De la Sota, exigía mantener los árboles y jardines de la Castellana y enlazar y consolidar el tipo arquitectónico de la Embajada de Estados Unidos. Tipo, por otra parte, confirmado por la ordenanza de este sector.

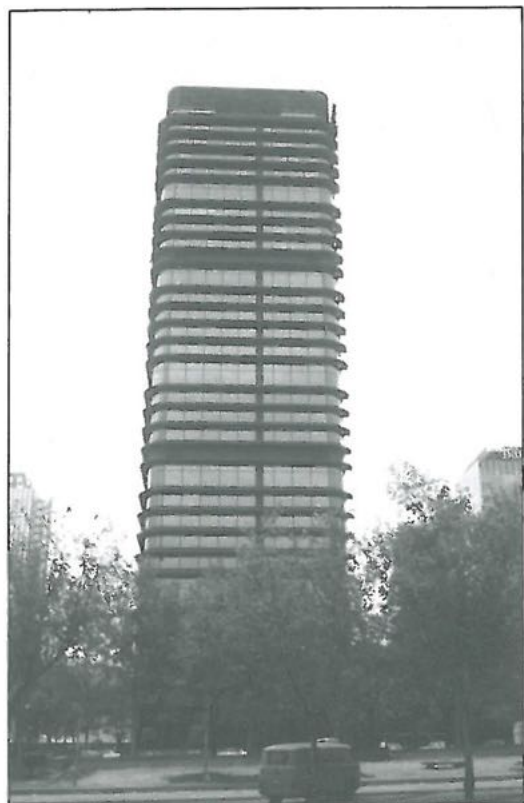
El premio y la construcción del edificio recayó en el anteproyecto de Corrales y Molezún. Éste, «se presentaba como un proyecto brillante en el que los arquitectos escapaban de la seca volumetría a que la ordenación obligaba con una atrevida bóveda de cañón corrido en cubierta y una provocadora transformación del cerramiento que se convertía en pared activa al hacer exteriores los conductos del aire acondicionado»⁹. Puntos

6 PEÑA, Julián: Lo que vemos, en ARQUITECTURA, marzo-abril 1970, n.º 135-136, p. 109.

7 Concurso para la Unión Industrial Bancaria en Madrid, ARQUITECTURA, dic. 1970, n.º 144, pp. 15-29.

8 Bankunión, ARQUITECTURAS BIS, junio-sept. 1978, n.º 23-24, p. 10.

9 Ibídem, pp. 10-11.



Sáenz de Oíza, Banco de Bilbao. 1980.



Vista parcial de Bankinter. Al fondo, La Unión y el Fénix.



Móneo y Bescos, Bankinter. 1976.

generadores de la solución adoptada eran, como exponían en la memoria los proyectistas, «aprovechamiento máximo de la luz del día y protección solar de huecos», «sistema de agrupación de servicios, instalaciones y comunicaciones» y «sistema estructural con soportes en fachada y gran forjado único de 15,00 metros de luz, con objeto de conseguir la mayor elasticidad posible en planta». Asimismo, «Característica especial del edificio, originada por la escasez de altura de pisos y grandes luces necesarias, es la disposición del diseño del aire acondicionado. Las tuberías de aire y agua que suministran a los aparatos inductores de fachada, suben verticalmente por una serie de conductos cilíndricos exteriores, distribuyéndose después en cada piso por antepechos conductos especiales»¹⁰. La singularidad del edificio se logra siguiendo los postulados del Movimiento Moderno, según los cuales, las fachadas, punto importante de la convocatoria del concurso, son el resultado de expresar en el exterior el sistema estructural, las instalaciones y la distribución funcional del espacio interior. En mi opinión, la ambientación del edificio con el conjunto de edificaciones importantes próximas no se logra, ya que tanto el carácter de objeto aislado del edificio como el empleo de materiales de cerramiento de tipo industrial (revestimiento de hormigón de los testeros y antepechos de aseos, chapado; aluminio anodizado en color cobre rojo en conductos verticales, antepechos horizontales, carpintería, bóveda de cubierta y cerramiento parcial de testeros y rótulos; y bastidores de luna atérmica bronce en protecciones solares), inscriben este edificio en una estética maquinista, opuesta a las preexistencias ambientales, lo cual no merma su calidad singular. Muy al contrario, puesto que la ciudad histórica había sido destruida por el crecimiento económico y urbano y las directrices de los técnicos municipales, la adhesión a la modernidad era una buena solución, cuando además ésta era la imagen elegida por el sector financiero.

El proyecto definitivo de la sede de Bankunión es de 1972 y la construcción de 1973-75 y durante algunos años permaneció sólo y aislado, contribuyendo a definir la nueva imagen de la Castellana: parque lineal bordeado de edificios representativos de los grupos financieros. Su adscripción al Movimiento Moderno fue criticada por parte de la crítica arquitectónica española a fines de los setenta cuando la difusión de las ideas de Robert Venturi, expuestas en «Complejidad y contradicciones de la arquitectura» (1966) y las de Aldo Rossi, «La arquitectura de la ciudad» (1966), pusieron de moda el lenguaje posmoderno¹¹. En el edificio de Bankunión, como en los demás edificios singulares de la Castellana, a mi modo de ver, los arquitectos de prestigio, autores de los mismos, no son los responsables de la configuración del nuevo centro de Madrid, definido por responsables municipales y por intereses de orden especulativo, sino sólo los artistas de objetos plásticos de gran calidad.

A finales de la década de los setenta, Corrales y Molezún construyeron el edificio anexo a la sede social de Bankunión, propiedad del mismo. La edificación se compone de tres plantas sobre el nivel de la Castellana, destinadas a uso de oficinas, y cuatro plantas inferiores para aparcamiento. La edificación funciona como muro de contención que absorbe la diferencia de altura entre la calle Serrano y el paseo de la Castellana. La gran longitud de la fachada y el carácter de zócalo entre terrazas a distinta altura —la edificación está limitada por la Embajada de los Estados Unidos y el Museo de escultura al aire libre— condicionó a los proyectistas a diseñar huecos verticales para contrarrestar la horizontalidad de la edificación. Además, los huecos verticales permiten un mayor alcance de la luz natural, necesaria en este edificio profundo y sin otra fachada. El revestimiento de la fachada es de ladrillo aplanillado, colocado a hueso, material tradicional de la arquitectura madrileña, apto para el carácter de zócalo de esta construcción¹².

En 1971, el Banco de Bilbao decide construir en Madrid una nueva sede social en el Centro AZCA, un edificio de gran altura, imagen simbólica del moderno centro madrileño. Uno de los «siete grandes» bancos españoles, como otras grandes empresas, confirmaba el papel de la Castellana como eje principal de Madrid,

10 CORRALES Y MOLEZÚN: Bankunión, «JANO ARQUITECTURA», marzo 1976, n.º 35, p. 53.

11 Véase CAPITEL, Antón: A vueltas con la Castellana: Su transformación arquitectónica reciente, ARQUITECTURA, enero-feb. 1980, n.º 222, pp. 16-24, y el mismo autor, Un paseo por la Castellana: de Villanueva a Nueva forma, en ARQUITECTURAS BIS, 1978, n.º 23-24.

12 Cerramiento del edificio anexo al edificio social de Banco Unión, en BODEN, 1980, n.º 21, 3 hojas.

idea promovida por el Estado, como es sabido¹³. Madrid se transformaba en una capital con un «centro» lineal y ramificado.

El Banco de Bilbao, según su tradición quería recibir ideas de los arquitectos y decide convocar un concurso restringido, encargando a siete arquitectos o equipos de prestigio los anteproyectos entre los que seleccionar una solución. Fueron invitados: Antonio Bonet, J. A. Coderch, Corrales y Molezún, Fernández Alba, Rafael de la Hoz y G. Olivares, A. y M. Miró y Sáenz de Oíza. El programa de la convocatoria explicaba que se trataba de proyectar un edificio de oficinas de unas treinta plantas, sobre un terreno bajo el que discurre la bóveda del túnel de los enlaces ferroviarios Atocha-Chamartín, que construyeron en los años treinta Torroja, Arniches y Martín Domínguez.

El jurado que debía seleccionar el anteproyecto que se construiría estaba compuesto de tres partes: un jurado bancario presidido por el expresidente de los Colegios de Arquitectos, Francisco Hurtado de Saracho, y dos partes más técnicas. El primero elevaría su parecer al Consejo del Banco, una vez oídas las otras dos partes. El Banco, asimismo, encargó a la firma Skidmore, Owen y Merrill el examen de los anteproyectos en los aspectos funcionales y de técnica edificatoria; y también un informe al arquitecto Gio Ponti, que acababa de construir el edificio Pirelli en Milán¹⁴. El anteproyecto ganador fue el de Sáenz de Oíza. El proyecto definitivo fue realizado por Oíza en 1971 y 1972, con la colaboración del estudio del ingeniero Carlos Fernández Casado en cuanto al diseño de la estructura y su cálculo, iniciándose la obra en 1974 y acabándose a finales de 1980.

Oíza y colaboradores idearon una mega-estructura que resolvía el apoyo de la torre en el terreno, salvando el túnel del ferrocarril que atravesaba en diagonal el solar. Dos grandes torres de hormigón acogen en su interior los ascensores. De éstas parten las sólidas plataformas hiperestáticas, que soportan cinco plantas cada una. De esta forma, un 20 por 100 del edificio (1 de cada 5 plantas) queda sin pilares intermedios. Las plantas de instalaciones se sacaron del entreligado de las plataformas. Se trata de un sistema estructural inusual, dividido conceptualmente en seis partes, de cinco pisos cada una. La «estructura secundaria de acero está revestida de un tubo cruciforme de acero cromado, dando así la apariencia de ser mucho más efímera que las masivas estructuras que suele haber en tales edificios». El volumen está revestido en forma continua por un sistema de vidriado liso que solamente expresa la estructura por un aumento en el espesor de la planta cada cinco pisos. Para dar sombra a este vidriado se ha agregado un pasadizo de acero Corten, en voladizo, que permite la limpieza de los cristales y que incorpora además un parasol¹⁵.

El rascacielos del Banco de Bilbao asume los postulados racionalistas del Movimiento Moderno: sistema estructural y materiales industriales y funcionalidad, consiguiendo una imagen de gran calidad formal, a pesar del aparente desprecio por el resultado formal, expresado por Oíza en la memoria del proyecto: «suscribimos las palabras de Hannes Mayer: Este edificio no es hermoso ni horroroso. Demanda ser evaluado como una invención estructural». «Nuestro problema es el problema de un contenedor homogéneo sin calidad de «objeto visual». «La respuesta a la movilidad de la organización interior y el confort fisiológico construyen y fundamentan nuestra forma»¹⁶. En mi opinión, lo que Oíza ha querido subrayar es que la configuración formal deriva de conjugar aspectos espaciales, funcionales, estructurales y tecnológicos, lo cual no excuye la fuerte personalidad formal de esta torre. La solución redondeada de las esquinas, como han apuntado algunos críticos, emparenta esta torre con la torre Johnson de Wright, así como el «apilado de plantas», que enfatiza el plano horizontal, la acerca a la Torre de los Caballeros de K. Roche, semejanzas que no disminuyen su fuerte imagen de rascacielos de la época tecnológica.

Entre los distintos anteproyectos presentados al concurso restringido convocado por el Banco de Bilbao hay algunas coincidencias. Las soluciones de Coderch y de Corrales y Molezún coinciden con la de Oíza al asumir como tipo de torre de oficinas el rascacielos racionalista, y como en éste los resultados derivan de resolver problemas estructurales y funcionales. Estas tres propuestas persiguen plantas libres, haciendo coin-

13 Sobre la prolongación de la Castellana, consúltase MONEO, Rafael: Madrid: los últimos veinticinco años, en HOGAR Y ARQUITECTURA, 1968.

CAPITEL, A.: n.º 75, pp. 47-59.

14 La Torre del Banco de Bilbao en el centro Azca de Madrid, en ARQUITECTURA, enero-feb. 1981, n.º 228, pp. 11-31.

15 Banco de Bilbao, en UIA INTL. ARCHITET., 1983, n.º 2, p. 51.

16 Número monográfico dedicado a Sáenz de Oíza, EL CROQUIS, 1988, n.º 32-33.

cidir la mega-estructura portante con los espacios de servicios. En cuanto a la envoltura exterior, las soluciones de Cordech y de Oña optan por el muro cortina para una torre con dos núcleos y volumen fragmentado en la primera y una torre-columna en la segunda. En cambio, la mega-estructura propuesta por Corrales y Molezún se expresa en las fachadas, alternando superficies acristaladas con partes macizas, resultando una composición derivada de los esquemas neoplásticos.

En 1973, el Banco Intercontinental Español encarga a Rafael Moneo y a Bescós un nuevo edificio de oficinas para sede principal del Banco. En ese momento, el palacete del Marqués de Mudela, obra de Álvarez Capra, servía como sede del Banco. El solar situado en el n.º 29 del paseo de la Castellana, en una zona con calificación de Ordenanza Especial, ha obligado a los proyectistas a plantear previamente una ordenación de la manzana. Asimismo, parten de la conservación del palacete, sin desaprovechar el volumen construible, y plantean el edificio dentro del entorno urbano como una pieza complementaria importante. La nueva edificación se organiza con un elemento principal en altura para oficinas y un cuerpo bajo de dos plantas, dedicado a salón de actos, con 21 metros de luz. Los autores del nuevo Bankinter, construido entre 1974-76, se proponen y logran establecer alto nivel de unidad con el palacete de Álvarez Capra. Desaparece el muro-cortina, característico de los edificios de oficinas, recuperándose materiales tradicionales similares a los del palacete, como el ladrillo aplastado. Tratan el antiguo edificio con deferencia, planteando el edificio alto como un telón del palacete y estableciendo la ligazón entre la pequeña altura de este último y los edificios medianeros más altos de la calle Marqués de Riscal a través del volumen intermedio del salón de actos.

El edificio del Bankinter refleja numerosas influencias y citas: con la obra de ladrillo del edificio de Sindicatos, de Cabrero y Alburto; con Sullivan, los huecos superiores, que se colocan por encima del palacete en primera fila del paseo, decorados con los altorrelieves de P. López Hernández; recuerdos de Aalto y Loos etc. La solución de Moneo y Bescós, «paradigma de la arquitectura madrileña postmoderna», refleja el influjo de la «tendencia» italiana, capitaneada por Rossi, Gregotti, etc. y en Estados Unidos por Venturi. Para Moneo ya no es tiempo de invención ni de alarde tecnológico, sino de saber usar un lenguaje que se considere válido. De la historia se extrae el mejor modelo para cada situación.

A mi modo de ver, junto al gran acierto de conservar el palacete, fragmento de memoria histórica de Madrid, y la impecable asociación del nuevo edificio al antiguo, hay que valorar la preocupación de los arquitectos por el «lugar» en que habría de enclavarse el nuevo edificio. Una manzana constituida en unos lados por palacetes, y en otros por manzana cerrada. Situación difícil, producto de la falta de planeamiento y control de la forma urbana, lleva a los autores a idear una arquitectura que simultáneamente describe la situación de caos urbanístico e intenta la recuperación y restauración de esta parte de la ciudad. Desde la acera opuesta del paseo, Bankinter y su entorno ofrecen la imagen de un collage magníficamente articulado y compuesto¹⁷.

Los edificios seleccionados, a mi parecer, ejemplifican la evolución de los ideales arquitectónicos tanto de la burguesía capitalista como de la vanguardia madrileña. La ideología del progreso económico y del bienestar se identifica con la tecnología moderna y con el rascacielos norteamericano, excepto en Bankinter. Éste marca la ruptura con la ortodoxia del Movimiento Moderno e inicia la posmodernidad.

17 Véase RUIZ CABRERO, E.: Bankinter o un americano en Madrid, en ARQUITECTURA, 1977, n.º 208-209, pp. 104-111, así como ESTUDIOS E INVESTIGACIONES, enero 1978, n.º 9, pp. 80-90, y T. A., 1977, n.º 212.

UN EJEMPLO DE MECENAZGO EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA DEL PAÍS VASCO: EL INSTITUTO DE ARTE Y HUMANIDADES DE LA FUNDACIÓN ORBEGOZO

Santiago Arcediano Salazar

Universidad del País Vasco

1. FAUSTINO ORBEGOZO, PRESIDENTE FUNDADOR

Faustino Orbegozo Eizaguirre nace en Zarauz (Guipúzcoa), el 21 de mayo de 1910 en el seno de una familia numerosa. Inicia sus primeros estudios en las escuelas de la Misericordia de Zarauz. A los doce años se interna en Aránzazu para cursar estudios religiosos que se ven interrumpidos tres años después como consecuencia de una enfermedad. A los diecisiete años, ya curado, se hace cargo con la colaboración de sus tres hermanos varones de la dirección del taller de herrería propiedad de sus padres. Ante el notable auge que alcanza este taller, Faustino Orbegozo se ve en la necesidad de abandonar su villa natal debido a la oposición de los poderes municipales al negarse a la creación de un foco industrial que pudiese molestar y retraer el importante turismo de la zona. Entonces, decide instalar su industria en Zumárraga. Era el año 1931. Esta instalación se completa en 1945 con la creación y puesta en funcionamiento de un alto horno, lo que marca un hito dentro de la empresa familiar de los Orbegozo, ya que ahora dirigen su atención a la industria siderúrgica. Esto supone el despegue definitivo. En 1959 se crea Perfiles y Derivados, S. A., con fábrica en Ormaiztegui. En 1966 la factoría de Lezo. Después se adquiere Transformaciones Siderúrgicas, S. A. de Lacunza (Navarra). En el año 1971 se funda Orbegozo Fittings, S. A., con fábrica en Salvatierra. En Madrid se crea una nueva factoría para la fabricación de cocinas a gas. En 1975 se crea Electrodomésticos Orbegozo.

En el plano social, varias son las actividades que se gestan y llevan a buen término. La Escuela Profesional de Legazpia experimenta bajo su presidencia, desde el año 1962, un notable empuje fomentando la formación y cualificación profesionales de muchísimos jóvenes guipuzcoanos. En 1966, construye y dona al Estado el Instituto de Enseñanza Media de Zumárraga-Villarreal-Legazpia. Y será en octubre de 1975 cuando gracias a la voluntad testamental de este industrial y mecenas se lleve a cabo la creación de una Fundación benéfico-particular de carácter mixto, destinando parte de sus bienes a la ayuda de la infancia, la adolescencia, la tercera edad y la promoción de las bellas artes: la Fundación Orbegozo¹.

2. EL INSTITUTO DE ARTE Y HUMANIDADES DE LA FUNDACIÓN ORBEGOZO. SUS ACTIVIDADES

El 21 de abril de 1978 se crea el Instituto de Arte y Humanidades en Bilbao. Este Instituto nace con el objetivo de desarrollar y canalizar la actividad humanística y cultural de la propia Fundación. Sus principales inquietudes son la investigación y divulgación de resultados sobre las diferentes áreas de la expresión humana:

¹ Estos datos biográficos nos han sido suministrados por los actuales dirigentes de la Fundación Orbegozo.

Artes Plásticas, Arquitectura y Urbanismo, Música y Danza, Literatura, Cine y Teatro... Este Instituto, al ser creado por la Fundación Orbegozo, es un órgano independiente de la misma, constituyendo un departamento especializado, pero careciendo de personalidad jurídica propia².

Entre los años 1978 a 1981, el Instituto ejerce una labor de mecenazgo sobre varios artistas vascos que disfrutaban de unas becas de carácter permanente a la creación plástica. Los becados son los alaveses Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta y Alberto González; los vizcaínos José Barceló y Jesús M.³ Gallo Bidegain; y el guipuzcoano José Luis Zumeta. Pero sin duda alguna, los esfuerzos más significativos que se realizan en estos años corresponden a Erakusketa 78-79. Se trata de unas exposiciones itinerantes de Arte Vasco que tienen como primordial interés el de transmitir las excelencias del arte contemporáneo a todos los lugares posibles del País Vasco, incluso a las villas más recónditas e ignoradas. La primera muestra se realiza en diciembre de 1978 en el nuevo edificio de la Caja Laboral Popular, en el Arenal de Bilbao. Esta exposición colectiva reúne 46 obras de 15 artistas: los escultores Chillida, Mendiburu y Larrea, y los pintores Balerdi, Nagel, Zumeta, Ortiz de Elguea, Mieg, Iñurrieta, Alberto González, Azketa, Salaverri, Gallo Bidegain, Díez Álaba y Ramos Uranga. Con estas obras y estos artistas se pretende dar a conocer a un público mayoritario una visión lo más correcta posible de lo que han sido la directrices de las tres últimas generaciones del Arte Vasco de la postguerra. Los organizadores no desean que Erakusketa 78 se convierta en una exposición más, sino que se intenta buscar una auténtica aproximación plástica sentando las bases de un plan de difusión del arte contemporáneo a través de una ingente labor didáctica. Se quiere que sea el primer paso de una actividad encaminada a fomentar nuevas exposiciones que recojan anualmente los distintos aspectos del Arte Vasco.

Santiago Amón, crítico de arte y, por aquel entonces, Director del Instituto de Arte y Humanidades, define a Erakusketa 78 «no como la mejor exposición de artistas plásticos vascos que podía haberse hecho, sino más bien como una selección coherente, realizada con criterios cualitativos, de los artistas que hoy trabajan en Euskadi»³. Es decir, «no se trata de la exposición por antonomasia de lo que en el País Vasco se ha hecho en pintura y escultura durante los últimos 25 años, sino de una selección de artistas que pretende mostrar el quehacer de un grupo cuya coherencia sería el haber dado una respuesta vasca a las corrientes plásticas que desde la segunda guerra mundial y comenzando por el informalismo, se han dado en la Europa Occidental y Norteamérica»⁴.

Después de Bilbao, esta muestra itinerante recorre otros lugares de la geografía vasca. Las localidades elegidas son las tres capitales de provincia restantes (Vitoria, San Sebastián y Pamplona), así como unos núcleos de población más o menos importantes. (Vergara, Arechavaleta, Fuenterrabía, Irún, Guernica, Zarauz, Zumárraga y Basauri).

En los dos últimos meses de 1979, y aprovechando el marco de unas jornadas dedicadas a la Cultura Vasca, Erakusketa 79 es presentada en el Palacio de Velázquez (Parque del Buen Retiro) con el apoyo de la Dirección General del Patrimonio Artístico del Ministerio de Cultura. En el catálogo editado se recoge que:

«Esta exposición se presenta en Madrid dentro de los estrictos límites en los que fue concebida, y desde la que merece verse analizada.

Se ciñe, en primer lugar, a los artistas patrocinados por la Fundación Orbegozo, a través de su Instituto de Arte y Humanidades, y se completa con la colaboración de otros tres expositores (Mendiburu, Nagel y Ramos Uranga) que con dicha Fundación e Instituto mantienen una relación asidua y eficaz. En la selección de los hombres que aquí y ahora cuelgan sus obras se ha seguido, por otra parte de la entidad patrocinadora, un estricto criterio cualitativo, que no le será difícil al espectador advertir en el claro predominio de obras no figurativas, deliberadamente compensadas con un par de referencias a la nueva figuración. Tanto por edad como por preferente atención a la expresión abstraccionista, los artistas

2 Otro de los Institutos que está adscrito a la Fundación es el de Crecimiento y Desarrollo. Abarca las áreas de investigación del campo médico con especial preferencia al estudio de las curvas de crecimiento de la población infantil.

3 El País, 3 diciembre 1978.

4 Deia, 3 diciembre 1978.

convocados por la Fundación Faustino Orbeago no dejan de resumir características y constantes de la que, a partir de la postguerra, podríamos llamar tercera generación de la plástica vasca»⁵.

Después de Madrid, la exposición rinde presencia en la Fundación Joan Miró de Barcelona. De esta manera se fomenta el contacto cultural entre los diversos pueblos de España buscando con ello un mayor acercamiento y un mejor conocimiento de lo vasco en el resto de la sociedad española.

Estuvo dentro de las miras de los dirigentes de la Fundación la idea de ampliar los horizontes de Erakusketa con estancias en el centro Georges Pompidou de París, y Nueva York. También se intentó llevar Erakusketa a algunos países hispanoamericanos (Venezuela y Méjico) en atención a la gran cantidad de emigrantes vascos que en ellos residían.

En síntesis, podemos afirmar que el objetivo fundamental de estas exposiciones organizadas por el Instituto de Arte y Humanidades es el que sirvan de vehículo cultural de la realidad artística del País Vasco. Estas exposiciones se ven complementadas con una serie de conferencias que están en íntima relación tanto con el desarrollo cultural y artístico de Euskalherria como en relación con los problemas más candentes tanto desde el punto de vista histórico como filosófico y socio-político. En cuanto a la acogida que se dispuso a esta muestra itinerante de Arte Vasco fue bastante desigual. Mientras que en las cuatro capitales vascas, Madrid y Barcelona obtuvo una notable repercusión de público y crítica, no ocurrió lo mismo en otras poblaciones donde las obras expuestas no encontraron entre las capas populares el campo abonado para su extensión y posterior comprensión y aceptación.

En estos años de finales de los setenta, la Fundación Orbeago tampoco descuida el munto editorial contándose en su haber con una serie de interesantes publicaciones. Se editan las monografías de dos de sus patrocinados, los pintores José Barceló y Carmelo Ortiz de Elguea, así como los catálogos de Erakusketa. Pero el mayor peso y esfuerzo financiero recaen sobre la creación de la revista COMÚN, la elaboración de un libro ESCRITOS DE ARTE DE VANGUARDIA 1900-1945, y la reedición de HERMES.

En el editorial del primer número de la revista COMÚN se apuntan algunos de los ideales con los que nace dicha publicación:

«La revista COMÚN nace como instrumento de comunicación y cultura que, en momentos de apasionada recuperación y fermentación culturales, sirva al mejor entendimiento y divulgación de toda actividad humanística en el ámbito de Euskadi. De su propio lema («Omnia sint communia») quiere COMÚN desprender el alcance de su intento: que todas las cosas sean comunes; que los asuntos del arte y del humanismo comulguen con la universalidad de su origen y que todas las cosas sean de todos... La revista COMÚN intentará en última instancia servir de vehículo o puente entre el fenómeno propiamente vasco y el de otros pueblos que el vasco hace hermanos suyos»⁶.

Desde el punto de vista temático, esta revista asume tanto aspectos humanísticos como artísticos, arquitectónicos, urbanísticos, historiográficos, etc. Con una periodicidad trimestral sólo se publican los cuatro primeros números. El libro ESCRITOS DE ARTE DE VANGUARDIA 1900-1945 se edita con la pretensión de traducir al castellano los textos teóricos más significativos de las vanguardias artísticas europeas de la primera mitad del siglo XX⁷. Otro ambicioso proyecto es la reedición de la prestigiosa revista HERMES, cuya importancia es capital para el correcto análisis de los fenómenos culturales que acuciaron al País Vasco entre 1917 y 1922. Originariamente estaba previsto editar en varios tomos todos los artículos de HERMES pero en la práctica sólo salió a la luz pública el tomo correspondiente al año 1917.

Otros proyectos culturales son la promoción de los IKUSKAS, cortometrajes cinematográficos que versan sobre distintos aspectos de la realidad etnográfica, cultural y social del País Vasco. Estos IKUSKAS se inician

5 AMÓN, Santiago: *Notas para una aproximación Erakusketa*, en Catálogo Erakusketa. Pintura y Escultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, Madrid, 1979, p. 27.

Dentro de este catálogo también es interesante el artículo de VIAR, Javier, *Tres generaciones de arte vasco de postguerra*, pp. 21-24.

6 Editorial de la revista COMÚN N.º 1, 1978, p. 5.

7 GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Ediciones Turner/Fundación F. Orbeago, Madrid, 1979.

con el cortometraje «Referéndum» dedicado a la primera consulta popular sobre la transición democrática. A continuación, le siguen todos los que analizan la situación de las ikastolas, el bombardeo de Guernica, la degradación urbanística del Bilbao, el problema del bilingüismo, la televisión vasca, el euskera perdido en Navarra, una semblanza de D. José Miguel de Barandiarán, los campesinos alaveses y el éxodo industrial, y finalmente un análisis de la historia del Arte Vasco.

En la década de los ochenta, la Fundación F. Orbegozo reconduce sus actividades culturales hacia unos fines similares a los de la etapa anterior, pero con unos soportes más sencillos, y aprovechando, en la medida de lo posible, el material elaborado en esa primera etapa⁸.

Durante el año 1983, 2 en Zumárraga, 1 en Durango, 1 en Baracaldo, 1 en Guecho, 1 en Bermeo, 1 en Plencia, 4 en Basauri, 1 en Estella, 2 en Zarauz, 1 en Eibar, 1 en Lekeitio, y 1 en Amurrio.

En la actualidad se está gestando la creación de una nueva revista trimestral: ARQUITECTÓNICA Art and Architecture. Esta revista aparecerá a finales de 1988 con el claro propósito de llenar un vacío en el panorama de la cultura arquitectónica de Euskal-Herria. La edición será bilingüe, en castellano e inglés, destinada a un público europeo y norteamericano, sin dejar de prestar atención a la temática vasca.

Para terminar esta comunicación podemos afirmar que si bien mientras en los países europeos occidentales, el apoyo a la creación artística cuenta con un importante respaldo por parte de las empresas y sociedades privadas, en el País Vasco hoy, las únicas ayudas existentes para los artistas son las institucionales (Gobierno autónomo, diputaciones y ayuntamientos). La Fundación Orbegozo constituye uno de esos escasos y raros ejemplos de mecenazgo a pesar de la ausencia de una legislación que incentive las actuaciones de estas sociedades privadas.

8 El desarrollo de esta primera etapa es tratado por GUASCH, Ana M.³: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, 1985, pp. 182-184.

ASPECTOS SOBRE EL MECENAZGO EN EL PAÍS VASCO EN ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: LORENZO ROLLAND Y PARET Y EL MONASTERIO CARMELITANO DE BETOÑO (ÁLAVA)

Virgilio Bermejo Vega

Universidad del País Vasco

Ya había señalado el profesor Navascués, que, uno de los caracteres de la gran arquitectura religiosa de época contemporánea, en nuestro país, era la megalomanía, que había provocado la no conclusión de muchos de los proyectos (Catedral de la Almudena en Madrid, la barcelonesa de la Sagrada Familia, la catedral nueva de Vitoria o la Teresiana de Alba de Tormes)¹.

Por lo anteriormente dicho, adquiere especial importancia, el proyecto del monasterio carmelitano de Betoño (Álava) unido indisolublemente a la figura del diplomático D. Lorenzo Rolland y Paret. Destacable esta obra, porque sin duda constituye un ejemplo de entidad en un contexto no muy propicio para las construcciones con una finalidad religiosa.

El contexto que rodeó a la construcción, prolongada entre (1904-1915) contribuyó poderosamente a la erección de semejante obra. Se ha señalado que la restauración borbónica impulsó en gran medida el renovado catolicismo, fruto del Concilio Vaticano I teniendo su plasmación más gráfica en la extensión de edificios religiosos que recuperaban estilos medievales².

Implicaciones morales o espirituales en la recuperación de unas formas, fenómeno ya señalado por autores contemporáneos³. A lo que también contribuyeron los estudiosos del siglo pasado, contemporáneos a los monumentos⁴. Aunque tampoco deberíamos olvidar la labor de los grandes teóricos del Neomedievalismo, clásicos en el estudio de estos estilos⁵.

El fruto del mecenazgo del piadoso cónsul, cuya figura analizamos, que no es otro que un convento que recupera formas francesas del siglo XIII, aspecto similar a lo que ocurrió en las catedrales historicistas de La Almudena o Vitoria, continúa la tradición iniciada por J. Ruskin, entre otros que señalaban que:

«... no me cabe la menor duda de que el gótico septentrional del siglo XIII es el único estilo que se adapta a los trabajos modernos»⁶.

1 NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Historia del arte hispánico; del Neoclasicismo al modernismo*. V; Madrid (1987), p. 76.

2 NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid (1973), p. 210.

3 FULLAONDO, D.: *La arquitectura y los arquitectos de la región bilbaína*, Madrid, p. 210.

BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona (1982), p. 89.

ALCOY, R.: La arquitectura religiosa de Joan Martorell y el Eclecticismo fin de siglo, en *D'art*, N.º 10, Barcelona (1984), p. 222.

4 SORARRAIN, R.: «... el arquitecto debe buscar el reflejo del espíritu de la época, debe ser filósofo y no sólo buen dibujante, ingenioso buen constructor».

Resumen de arquitectura, 1 de marzo de 1895, citado por NAVASCUÉS, P. en: El problema del eclecticismo en la arquitectura española, *Revista de ideas estéticas*, N.º 114, (1971).

SERDÁN Y AGUIRREGAVIRIA, E.: *Rincones de la historia vitoriana*, La nueva catedral de Vitoria como expresión del catolicismo vasco, Vitoria (1914), p. 5.

5 PUGIN, A. W. N.: *Contrastes*, Londres (1836).

Señala al gótico como encarnación de la fe del cristianismo y sus dogmas.

6 RUSKIN, J.: Prólogo a la segunda edición de *Las siete lámparas de la arquitectura*, (1855); en castellano Pamplona (1964).

Se beneficia esta construcción vitoriana de un ambiente favorable, en el solar vasco, muy sensible a estas iniciativas como ya hemos señalado refiriéndonos a otras construcciones contemporáneas⁷.

Otros estudiosos han señalado como el «potencial humano de la Iglesia vasca» y lo profundo de la arraigada fe cristiana hicieron posible la construcción de importantes obras religiosas⁸.

Por otra parte, existían abundantes precedentes, en la propia ciudad que sin duda sirvieron de modelo en la reutilización de formas medievales, así podemos citar: El monasterio y noviciado neogótico de la Visitación (1879-1884), la capilla neorománica del antiguo hospital de Santiago (1868-1884) o la magna catedral nueva (iniciada en 1907). Por todo lo cual, tanto el espacio concreto vasco, como el tiempo: la Restauración Borbónica y neocatólica favorecieron, sin duda, este proyecto, quizás más de acuerdo con tiempos pasados.

I. EL MECENAS: D. LORENZO ROLLAND Y PARET

D. Lorenzo Rolland y Paret, «alma mater» de este proyecto, había nacido en Madrid en 1855, hijo de un inmigrante francés: Guillaume Rolland que desde su zona pirenaica natal (Guchen-Hautes Piryneés) se había trasladado como muchos de sus compatriotas a la capital y corte de Madrid⁹. En la capital española había fundado un banco, que se extenderá por varias provincias desde finales de siglo, y en cuya dirección le sucederá su hijo primogénito Benôit.

En 1861, los hermanos Rolland, perderán a su madre, siendo enviados al cuidado del párroco de Latoubère, M. J. B. Latour, que ya había sido preceptor de su padre¹⁰.

Continuarán el bachillerato en Madrid, eligiendo el menor de los Rolland Lorenzo, la carrera de derecho, y tras su finalización entrará en el cuerpo diplomático, en las primeras oposiciones que se realizaron en 1883 al ser reorganizada la carrera diplomática y consular¹¹.

El joven Rolland, desempeñará los cargos de vicecónsul en Río de Janeiro, Glasgow, y El Cairo, llegando, finalmente a ser cónsul de Perpignan Helsingfors, Nápoles y Toulouse.

No podemos ignorar, la amplia cultura que poseía el generoso cónsul gracias a su extensa formación como a su extensa vida viajera. De una profunda religiosidad, fruto de su educación, sentía especial devoción por el Sagrado Corazón, sentimiento muy generalizado en su época¹². Otro aspecto que modela su personalidad, es sin duda, su ilimitada generosidad que no sólo facilitó el establecimiento de la comunidad carmelitana de Toulouse en Vitoria, en un primer momento refugiada en Lés (Lérida), sino que ayudó a otras congregaciones expulsadas de Francia, en su establecimiento en España, en este primer refugio que era Lés en el Valle de Arán¹³.

Su extrema generosidad, fue tal, que incluso su cuantiosa fortuna no fue suficiente para sufragar todos los gastos que supuso el nuevo monasterio, de forma que la iglesia del convento hubo de ser finalizada en 1914, gracias a las importantes donaciones de una de las hermanas del Carmelo¹⁴.

Su compromiso con esta causa, y su sincera fe cristiana explican el hecho de que jamás pidió o exigió ningún privilegio a la comunidad por su carácter de fundador o protector:

7 BERMEJO VEGA, J.: Las huellas del Neomedievalismo en las artes del País Vasco, II.º Congreso Mundial Vasco, San Sebastián (1987).

8 GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: *La nueva catedral de Vitoria*, Vitoria (1987), p. 3.

9 *Diario: La libertad*.

Con motivo de la visita oficial que el presidente de la Rep. francesa (M. Loubet) hace a España, se recoge o analiza la presencia gala en la capital española. Vitoria (27-X-1905). Hemeroteca del archivo provincial de Álava (Vitoria).

10 *Crónica manuscrita del monasterio de las Carmelitas descalzas de Betoño (Álava)*. (1905-1936). Archivo de la Congregación.

11 *Diario: El Heraldo Alavés*, Reseña sobre la muerte del insigne caballero D. Lorenzo Rolland y Paret, (22 de julio 1918).

12 Advocación muy extendida en edificios contemporáneos, como en las obras del marqués de Cubas:

Asilo de huérfanos de Madrid (1880-1886).

Capilla de la calle Caballero de Gracia (1886).

Colegio y capilla en Bilbao, etc.

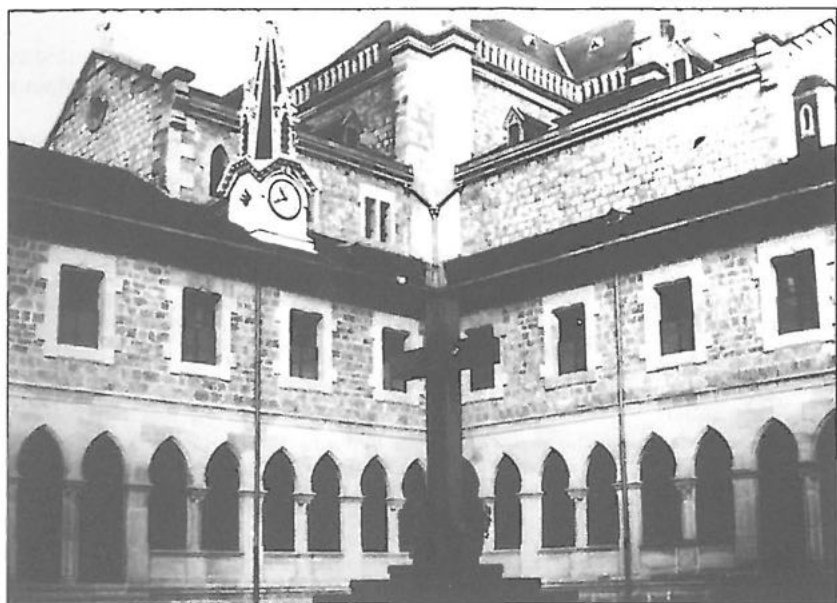
En nuestra ciudad no podemos olvidar la iglesia del monasterio neogótico de la Visitación (1879-1884).

13 Junto a las carmelitas descalzas de Toulouse, el piadoso cónsul ayudó a las Hnas. de la Sagrada Familia de Villafranche de Rourge acondicionando un monasterio en Lés (valle de Arán).

14 Las obras de la iglesia del monasterio habían permanecido paralizadas desde (1905) y sólo se finalizarán en 1914, gracias a las donaciones de la familia de la Hna. M.ª Gonzaga de Laserre, que así mismo donó el altar de la iglesia. *Crónica manuscrita...*, Ob. Cit.



El Carmelo de Betoño (Álava) y su capilla.



Claustro interior del monasterio.

«... très respetueuse de nos règles de clôture, il ne voulut jamais user du droit qu'il avait de nous voir sans voile au parfois par le grand respect qu'il avait pour les ames consacrées»¹⁵.

No es extraño entonces, que este insigne caballero aparezca en la crónica del Carmelo de Betoño como: «... un gentilhomme du moyen âge égaré dans nôtre XXème siècle».

Sin duda, su personalidad e iniciativa, estarían más de acorde con las formas elegidas en el monasterio alavés, que con los nuevos tiempos que empezaba a vivir el país.

D. Lorenzo Rolland y Paret, fallecerá el 20 de julio de 1918, tras una penosa enfermedad, siendo enterrado en la propia capilla del monasterio del (Sagrado Corazón), vistiendo el hábito del Carmelo, con el escapulario del Sagrado Corazón, en reconocimiento a su devoción. Se enlaza de esta forma con otra época en la que los enterramiento «ad santos» o «ad mártires» era objetivo primordial de la nobleza¹⁶.

II. LA OBRA

El convento carmelitano de Betoño (Álava) fruto de la generosidad del que fuera cónsul de Toulouse, se levantará en una aldea cercana a Vitoria, actualmente absorbido por el crecimiento de la ciudad.

La elección de este rincón alavés vino dada por las indicaciones de un amigo de infancia del cónsul: Manuel Vidaurre, canónigo de la catedral vitoriana. Las condiciones de la villa para el establecimiento de congregaciones religiosas era un hecho aceptado desde antiguo, fenómeno ya destacado en la fundación unos años antes del monasterio neogótico salesiano de la Visitación.

El proyecto, obra del arquitecto municipal J. Aguirre recupera las formas góticas del siglo XIII, estilo incluso defendido por las autoridades eclesiásticas desde mediados del siglo XIX¹⁷.

Estas ideas fueron tan profundamente asumidas que así se puede afirmar, como ya señaló M. Portilla, refiriéndose a la recuperación de estas formas:

«... la mística en el fondo sigue siendo un producto puramente gótico»¹⁸.

Estas líneas medievales, poseen sin duda una raíz francesa, en lo que influyó la formación gala del fundador, el origen de la comunidad, o los edificios vitorianos de este estilo que poseen una relación común con lo francés¹⁹.

Las obras de este monasterio denotan una excelente calidad, en las que trabajó un escultor como fue E. Molina, paralelamente trabajando en la catedral, así mismo las vidrieras, pertenecen a la casa «Jean et Henry Maumejean» similares a las de «la iglesia madre» vitoriana²⁰.

Finalmente deberíamos ocuparnos del trasfondo simbólico de estas formas, aspecto ya destacado en la propia crónica²¹. Contenidos ideológicos ya analizados en obras paralelas, como en la Almudena madrileña por P. Navascués²².

Estos mensajes del Carmelo de Betoño, se podrían sintetizar en tres ideas: 1.ª Las referencias a los donantes que hicieron posible la erección del monasterio, así en las vidrieras aparecen representados:

15 *Crónica manuscrita...*, Ob. Cit.

16 Junto a la tumba del cónsul y bajo el altar se encuentra depositadas las reliquias de santos y mártires, preceptivo en toda fundación de este tipo, junto a las estrictamente carmelitas (M.ª Magdalena, S. Juan de la Cruz, Sta. Teresa de Jesús, etc.).

17 En *los anales arqueológicos* (1852) XII, p. 164, el arzobispo de Burdeos prescribía este estilo para toda las obras de la diócesis. Citado por BENEVOLO, L., Ob. Cit., p. 90.

También se puede estudiar: V. Bermejo, La catedral nueva de Vitoria un intento restaurador del gótico clásico, en *CULTURA*, N.º 12. Vitoria (en prensa).

18 PORTILLA, M.: *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, Tomo III, Vitoria (1967), p. 123.

19 El monasterio salesiano de la Visitación y su noviciado obra de C. de Lecumberri y F. de Iñiguez de Betolaza se debió a la generosidad de los Srs. de Fernández de Córdoba, que habían permanecido mucho tiempo en Francia, incluso muchos de los materiales procedían del país vecino.

La catedral nueva de Vitoria (1907-1969) obra de J. de Apraiz y J. de Luque, recuperaba formas francesas de catedrales históricas incluso los autores del proyecto viajaron a Francia para inspirarse en las catedrales galas.

20 MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *La nueva catedral de Vitoria*, Vitoria (1969).

21 *En torno a la consagración de la capilla (1915)*, Crónica Manuscrita... Ob. Cit.

22 NAVASCUES PALACIO... Ob. Cit., p. 214.

— S. Juan Bautista, en homenaje al preceptor del Sr. Rolland (J. B. Latour).
— S. Guillermo, en recuerdo a su padre (Guillaume Rolland).
— S. Lorenzo, patrón del propio fundador.
— S. Agustín, recordando al abuelo de M.^a Gonzaga de Lasèrre, mecenas en la finalización de las obras de la iglesia.

2.^o Un segundo grupo de representaciones, harían referencia a los fundadores de órdenes religiosas, así aparecen: S. Francisco de Sales, S. Ignacio de Loyola, S. Francisco de Asís, S. Bruno, S. Vicente de Paul, Sto. Domingo de Guzmán, S. Bernardo y S. Benito.

3.^o Finalmente habría que hablar de las representaciones que hacen referencia a las devociones o santos carmelitas. Sin duda las más abundantes, en el claustro interior, encontramos las esculturas de Sta. Teresa (madre y fundadora de la orden) S. Juan de la Cruz (insigne carmelita) M.^a Magdalena de honda tradición entre los carmelitas, así como S. Juan Bautista (uno de los primeros carmelitas, según la historia carmelitana)²³.

Así mismo en el claustro del cementerio encontramos las esculturas de E. Molina, representando a Abrahan y David como prefiguraciones de Cristo, Job (santo varón que vivió en la mayor de las pobreza) ejemplo muy válido para los carmelitas así como Elías que aparecía como el primer carmelita, quién entregó la regla del Carmelo para la orden.

En consecuencia podríamos afirmar que el monasterio carmelitano de Betoño, no solo recuperó las formas medievales sino los contenidos que estas formas habían poseído muchos siglos atrás, expresando sin duda, los mensajes de sus fundadores o congregaciones.

23 MÂLE E.: *El Barroco*, Madrid (1985), p. 374.

EL PROBLEMA DE LAS ARTES Suntuarias ENTRE LA INDUSTRIA Y EL ARTESANADO. UNA LECTURA DE LAS ARTES DECORATIVAS EN EL MODERNISMO CATALÁN

Mireia Freixa

Universidad de Barcelona

Esta comunicación, así como otros trabajos presentados también en esta sección, se incluye dentro de la línea de investigación que estamos llevando en la Universidad de Barcelona sobre las artes decorativas en el modernismo catalán¹. El marco general del movimiento ha sido objeto de otros trabajos previos² en los que nos hemos planteado tangencialmente el problema de las artes decorativas dentro del contexto general. Para centrar el tema, debemos destacar, antes de ir más adelante, qué es lo que entendemos por *modernisme*, y la periodificación de la que partimos. En pocas palabras, a nuestro entender el *modernisme* se puede definir como la absoluta necesidad de buscar, por encima de todo, la *modernidad*, entendida como la voluntad de formular un arte nuevo. Su característica fundamental —y este hecho marca las distancias entre el *modernisme* y el resto de los modernismos hispánicos— viene determinada por la coexistencia del espíritu internacionalista o cosmopolita del Art Nouveau Internacional con la conciencia de la propia identidad. Por otro lado, es importante precisar que el movimiento se formula como movimiento paralelo, y no como derivación, del Art Nouveau, pero al igual que éste, se define más como una “actitud”, que como un “estilo” en concreto.

Los primeros síntomas de modernidad o *modernisme*, se aprecian en torno al grupo de artistas e intelectuales que, desde la penúltima década del siglo XIX, intentan superar el romanticismo de la *Renaixença* en un período que alcanzaría hasta la Exposición de 1888, y que calificamos como *Protomodernismo*. En el campo de la arquitectura y de las artes decorativas, el *protomodernismo* se caracterizaría por la práctica de un eclecticismo inspirado en los clásicos centroeuropeos, plenamente creativo en el que técnica y decoración son dos elementos irrenunciables e íntimamente ligados. Nos encontramos ante una postura anti-Viollet, por lo tanto también anti-Rogent y como consecuencia anti-romántica.

En la última década del siglo, el país entra decisivamente en la modernidad. Por un lado el retorno de París de los pintores Ramón Casas y Santiago Rusiñol y del escultor Clarasó, provoca un giro radical en las artes plásticas, mientras que en la arquitectura y en las artes decorativas, culminaría la revisión del eclecticismo que se había iniciado en la etapa anterior y que se concreta en una tardía recreación del neogótico, —eclectica y no romántica, este punto es muy importante— como símbolo de una historia por recuperar. El esfuerzo común de arquitectos, artesanos y artistas por elaborar un lenguaje estilístico propio genera una etapa de una gran originalidad creativa que podemos, entender hasta 1901 o 1905 y que denominamos *primer modernismo*.

La última etapa del modernismo o *alto modernismo*, coincide en el campo de las artes plásticas con las primeras manifestaciones desestabilizadoras de un Nonell, un Gimeno o un Picasso, de claro signo expresionista. Destacamos el carácter expresionista de estos artistas porque dentro del contexto europeo, debería

1 Este trabajo se está desarrollando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y ha sido financiado por la C.I.R.I.T. (Comisió Interdepartamental de Recerca i Investigació Tecnològica) de la Generalitat de Catalunya, y lo es en la actualidad por la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación PB 87-0833-C04-01.

2 *El modernismo en España*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1986; *El protomodernismo. L'arquitectura i les arts plàstiques a Catalunya de 1870 a 1888*, en AAVV, *Exposició Universal de Barcelona, l'Avenç*, Barcelona, 1988, pp. 490-497.

interpretarse como un expresionismo “avant la lettre”. Paralelamente en la arquitectura y las artes decorativas se evidenciaría de forma progresiva, la introducción de las formas del Art Nouveau internacional que se suman al tardío neogoticismo de claro sentido autóctono de la década anterior. En cualquier caso, lo más claro de este último modernismo es la irrupción del espíritu de vanguardia entre algunos artistas, que contrasta con una postura mucho más conservadora mantenida por arquitectos, industriales o artesanos.

Dentro de este esquema cronológico se mueve, a nuestro entender la dinámica del *modernisme*, y es también el punto de partida para mis consideraciones en esta comunicación que pretende revisar hasta qué punto la búsqueda de un arte de ostentación, el llamado “arte suntuario” influye entre productores y clientes al margen de las condiciones del objeto, por encima incluso, de su carácter de obra industrial o artesana. La razón de ser del llamado “arte suntuario” será uno de los temas centrales del debate en torno a las artes decorativas, ya que el abaratamiento de los precios y, como consecuencia, la popularización de las artes industriales, podía suponer una contradicción a la idea de “riqueza” que desde siempre se había asociado al arte decorativo. El material básico de investigación procede de textos publicados en la época, especialmente crónicas, relatos novelados, conferencias, y noticias de prensa, este último, sin ninguna duda, el medio que mejor refleja los gustos y necesidades de los usuarios o clientes.

El trabajo realizado conjuntamente por los arquitectos Josep Vilaseca y Lluís Domènech i Montaner en los años anteriores a la Exposición de 1888, marcan la pauta para comprender el sentido de las artes decorativas en el *Protomodernismo*. En una serie de obras realizadas conjuntamente que obtuvieron una gran resonancia en su momento³, estos jóvenes arquitectos, conscientes del agotamiento en que se encontraba la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, buscan una alternativa ecléctica dentro del propio eclecticismo. Los modelos para esta nueva orientación del gusto los buscarán, como ya hemos señalado, en el eclecticismo centroeuropeo, Friedrich Schinkel, y de forma muy específica Gottfried Semper⁴. En la elaboración de este nuevo lenguaje, se plantearán la racionalización entre técnica y diseño, a partir de unas tipologías arquitectónicas muy bien determinadas, y dentro de un esquema conceptual en el que la ornamentación es un elemento *redundante*, pero a la vez imprescindible en el quehacer arquitectónico. Conviene resaltar esta condición que podemos definir como *redundancia* de la decoración, pues es el elemento básico para comprender el peso que lo decorativo tendrá en el posterior desarrollo del *modernisme*: la ornamentación, siempre en íntima cohesión con la arquitectura, debe contribuir a resaltar tanto los elementos tipológicos de la arquitectura como los estructurales o técnicos.

Este sentido de la ornamentación incide necesariamente en la renovación del diseño y de los acabados de los productos industriales subsidiarios de la arquitectura. Por otro lado, en un momento en que el Ensanche barcelonés aseguraba una gran actividad constructiva, la inversión en suelo urbano de los beneficios obtenidos en la industria y el comercio era una inversión segura y en franca expansión⁵, —el éxito de la profesión de arquitecto es también consecuencia de esta situación—, todo lo cual determina un gran desarrollo de las industrias relacionadas con la producción arquitectónica⁶, mobiliario urbano y decoración interior de viviendas o establecimientos comerciales.

El *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato, en los diferentes ramos de Albañilería, Jardinería, Carpintería, Cerrajería, Fundición, Ornamentación Mural, Ebanistería, Platería, Joyería, Tapicería, Bordados, Cerámica, Marquetería, etc. Con una serie de adornos de todas las épocas del arte aplicables a las varias secciones anteriores, para la correspondiente aclaración y estudio de las mismas*, publicado por Luis Rigalt entre 1857 y 1859⁷, es la

3 Reseñaremos el monumento para el sepulcro de Josep Anselm Clavé (1874), hoy muy mutilado, y el edificio no realizado que debía recoger las Instituciones de Enseñanza de la Diputación de Barcelona en el que estuvieron trabajando hasta muy entrada la década de los ochenta.

4 Sobre la influencia del eclecticismo centroeuropeo en la arquitectura catalana anterior a la Exposición Universal, vid. el trabajo citado, *El protomodernisme...*, nota 11.

5 DÍAZ, Enriqueta: *l'inversió del sòl a Barcelona en el procés d'acumulació de capital*, comunicación publicada en Actes del I Congrés d'Història del Pla de Barcelona, Edicions La Magrana, Barcelona, 1984.

6 Vid. PITARCH, Antonio José y DALMASES, Núria de: *Arte e industria en España, 1774-1907*, Blume, Barcelona, 1982, y la tesis de licenciatura inédita de NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de Mosaic Hidráulic (1886-1936)*, Universidad de Barcelona, 1986.

7 Sobre el “Álbum” de Rigalt vid. el prólogo de SOLÁ MORALES, Ignasi de: *Eclecticisme y artes industriales*, a la edición del “Álbum” realizada por el Colegio de Arquitectos Técnicos de Murcia en 1985 y DALMASES, Núria de: *El “Album” de Rigalt*, en *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Europalia 85, pp. 110 a 112.

primera llamada a favor de un arte industrial supeditado a la máquina, a la que se considera como elemento imprescindible de la producción moderna, y cuyo mérito reside en la “belleza, riqueza y utilidad”⁸. El hecho de que la riqueza sea la segunda condición del arte industrial nos demuestra hasta que punto, ya en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, el lógico abaratamiento de los precios del producto seriado no está en contradicción con su carácter suntuario. Veintidós años más tarde a la publicación del “Álbum” de Rigalt, José de Manjarrés, considerado como el primer teórico del arte en Catalunya, publica *Las artes suntuarias. Sus teorías y su historia*⁹, desde donde defiende la necesidad de aunar arte e industria; pero, de forma muy especial nos interesa resaltar el hecho de que no renuncia, e incluso mantiene en el título el enunciado de “arte suntuaria”, es decir, relacionada con la producción de objetos útiles, pero también pensados para la ostentación.

En realidad, la producción industrial condiciona el que se vaya desarrollando entre la sociedad, lo que podríamos denominar un concepto de “riqueza aparente”, que se concreta en el consumo de productos producidos seriadamente, pero cuya función primordial es simular objetos de mayor valor, por la imitación de los materiales de construcción o incluso de las técnicas utilizadas. Podríamos poner como ejemplo límite de esta “riqueza aparente”, la descripción que el novelista Narcís Oller en *La febre d'Or*, —publicada entre 1890 y 1892, pero ambientada en la década de los setenta— nos ofrece de la nueva vivienda del corredor de bolsa Gil Foix de la que nos describe el comedor: “... en aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxenc encès, un gran tinell de noguera, altes cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica lámpara de bronze penjant del sostre, i tofuda califa blava amb senefa vermella a terra...” y en el salón destacan: “... els daurats de les cadires i consola Lluís XV, les lluentors de la seda blau de cel, els enrevessats dibuixos de la catifa, les fulgors tornassolades de la magnífica aranya...”, hasta el punto que: “La família s'ofegava de falta d'aire, amb tants cortinatges, tapissos i catifes... La Catarina s'entrabancava amb tants pufs, tantes tauletes i cadires, tants pedelstals posats al pas; renegava de la profusió de flors de porcellana, quadrets i bibelots trencadissos... escampats per tot arreu...”¹⁰.

En seguida, aparecen voces contra la suntuosidad que rodea las artes decorativas e industriales, destacando que lo fundamental en ellas debe ser la lógica y belleza del diseño, y que su precio las haga accesibles a las clases populares, aunque sorprende que no se manifiesten claramente, opiniones en contra del afán de lujo en ciertas clases sociales. Probablemente quien mejor representa esta toma de posición es Salvador Sanpere i Miquel, intelectual muy sensibilizado por las cuestiones artísticas y uno de los impulsores de la Exposición Universal de 1888, en una interesante conferencia pronunciada en el Ateneo Barcelonés *Artes industriales*¹¹, con motivo de la Exposición. La conferencia versa sobre el estado de las artes industriales en Catalunya, pero lo que nos interesa resaltar son las precisiones previas en las que defiende abiertamente la denominación de *artes industriales* en contra de *arte suntuario*. Sanpere i Miquel considera que el concepto suntuario, derivado de la palabra latina *sumptus* implica únicamente las ideas de lujo, riqueza y sobre todo, ostentación, a pesar de que reconoce que lo suntuoso ha ido siempre paralelo a la evolución de las artes decorativas desde los tiempos más remotos, y que esta es una característica a la que nunca se renunció “... desde los primeros días de la regeneración de las artes industriales, de lo que hay que hacer honor a Alemania, a Schinkel y a Semper”. Llega incluso más lejos, y acepta el hecho de que lo “suntuoso”, que por otro lado no está reñido con lo bello, puede ser más accesible gracias a la utilización de las nuevas técnicas industriales. Lo suntuoso sería bueno para las clases sociales altas, pero no para las clases trabajadoras “porque el rico no se ha democratizar sino hasta cierto punto, y el pobre no se ha de aristocratizar sino hasta cierto grado...” Defender que lo artístico no está en contra de lo sencillo y económico, no implica una censura al hecho de que las clases sociales elevadas aparenten la riqueza propia de su situación social. Ahora bien, la ostentación, el abuso de lo suntuoso en el arte, puede llegar a producir un “arte mentira” que hay que evitar.

Joaquín Bassegoda reitera la justificación que la suntuosidad de las artes decorativas en una conferencia. *Determinar el modo como influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas bajo el triple concepto artístico, científico y económico*, que fue leída en el Congreso Nacional

8 *Álbum enciclopédico...* p. 7.

9 Barcelona, 1880.

10 Edicions 62 i “La Caixa”, Barcelona, 1980, pp. 48, 50, 51 y 73.

11 AAVV, *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Ateneo Barcelonés, Barcelona, 1889, pp. 581 a 608.

de Arquitectos, celebrado en Barcelona con motivo de la misma Exposición. Bassegoda celebra los avances técnicos de un momento que permiten “revestir las construcciones de una aparente riqueza que caracteriza bien el modo de sentir de la sociedad actual”¹². Pocos años más tarde (1892), vemos que esta ambigüedad entre la “apariencia de riqueza” y la búsqueda de un arte aplicado accesible a todas las clases sociales, se mantiene en la convocatoria que realiza el Ayuntamiento de Barcelona para la primera Exposición Nacional de Industrias artísticas: “No hace, pues, esta Corporación un llamamiento exclusivo a las Artes que con razón pueden llamarse suntuarias, porque no quiere sólo una exposición de objetos suntuosos; se dirige, sí, a todos los que cultivan las Artes bellas industriales, y a todos los que se consagran a satisfacer las necesidades artísticas del espíritu humano...”¹³.

La Exposición del 88, es una fecha clave cara a la evolución en la arquitectura, el arte y las artes decorativas, con una incidencia decisiva en lo que hemos dado en llamar *Primer modernismo*. Tras la clausura de la Exposición, los industriales emprenden una serie de medidas destinadas a mantener la calidad de los productos manufacturados, que se concretan en la fundación de la revista “Arte Decorativo”, por un lado, y por otro, en el compromiso de organizar periódicamente Exposiciones de Artes Industriales, la primera de las cuales tuvo lugar en 1892. De esta forma, se inicia un proceso que culminará en la fundación de FAD (Fomento de las Artes Decorativas) en 1903¹⁴.

Pero paralelamente, los arquitectos Lluís Domènech i Montaner i Antoni M.^a Gallissà desde el taller que organizan en lo que había sido Restaurante de la Exposición, y al que pomposamente llaman “El Castell dels Tres Dragons”¹⁵, sintetizan toda una labor colectiva en torno a la recalificación de las artes decorativas. A ello les corresponde el mérito del redescubrimiento de las viejas técnicas artesanas, para lo que no escamotean esfuerzos, desde el contratar a antiguos artesanos en activo, a emprender viajes por toda España para aprender o comparar las distintas técnicas artesanas. Es a partir de este momento, y gracias a la empresa de “El Castell dels Tres Dragons”, que apreciamos en Catalunya un interés por la recuperación de las artes y oficios tradicionales al modo de las “Arts and Crafts”. En realidad, nos hallamos ante una postura plenamente intelectual, que coincide con el nacimiento de un coleccionismo sobre el tema, como es el caso de la colección de hierros de “El Cau Ferrat” de Santiago Rusiñol, y también con la plena asimilación de movimientos como el prerrafaelismo, el esteticismo inglés o las propias “Arts and Crafts”¹⁶. La práctica del artesanado conlleva una ideología distinta, no deriva, evidentemente, en la producción de objetos de bajo precio, pero la calidad y pureza de su diseño los alejan de toda ostentación, convirtiéndolos en productos refinados y exquisitos, disfrazados al margen de toda ostentación por un reducido grupo de coleccionistas, intelectuales o artistas.

Una revisión del gótico, el estilo arquitectónico predominante en este período será también el estilo que mejor represente el nuevo interés por las artes y oficios tradicionales. De esta forma el neogótico, a excepción de su utilización como parte del mobiliario y objetos litúrgicos, será el estilo que mejor representará las técnicas artesanas, llegando a ser un símbolo de ellas. Este hecho se puede apreciar de forma muy clara en la encuadernación y en la bibliofilia, técnica artesana por excelencia, en la que las formas tardogóticas predominan muy por encima de otros estilos¹⁷.

Pero en Catalunya, el redescubrimiento del artesanado no aparece, al contrario de lo que había sucedido en Inglaterra, como oposición a la industria, sino que, en todo momento, se producirá una síntesis entre ambos procedimientos. De esta forma, en el “Castell dels Tres Dragons”, así como en las más prestigiosas casas de decoración, artesanado e industria conviven perfectamente.

La síntesis perfecta entre estos dos procesos técnicos, se evidencia de forma muy específica ya entrado el siglo XX, en lo que venimos llamando el *alto modernismo*, y que en la arquitectura y las artes decorativas se

12 Publicado en Barcelona, sin fecha.

13 Reproducido en “La Vanguardia”, (8-III-1892), p. 3.

14 MAINAR, Josep y CORREDOR-MATHEOS, Josep: *Dels Bells Oficis al disseny actual*, Edición conmemorativa de los 80 años del FAD, Blume, Barcelona, 1984.

15 Vid. DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: *Antoni M.^a Gallissà a l'intimitat*, “La Veu de Catalunya”, (22-V-1903), edición de la mañana.

16 Vid. TRENC BALLESTER, Eliseu: *Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne*, “Mèlanges de la Casa de Velázquez” tomo XVIII/1, París, 1982.

17 Vid. VÉLEZ VICENTE, Pilar: *El llibre com a objecte d'art a la Catalunya renacentista (1850-1910)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989.

caracteriza por la paulatina asimilación de los modelos propios del Art Nouveau Internacional. En este momento, se utilizan de forma indiscriminada objetos únicos o seriados, artesanales o producidos industrialmente, o como resultado de técnicas mixtas. La calidad del diseño y de los acabados es la característica básica, al margen de la técnica utilizada.

Pero sorprendentemente, de nuevo el carácter suntuario del objeto, aparecerá destacando por encima de otras características, suponemos que a causa de una competencia comercial cada vez más dura que querrá aprovecharse de la vanidad de los consumidores y de sus deseos de simular la pertenencia a una clase social más elevada. El análisis de noticias de prensa o de la propaganda de las casas comerciales nos demuestra como el objeto de “estilo moderno”, es decir Art Nouveau, es consumido preferentemente por las clases sociales más altas, motivo por el que debe ser interpretado como un signo de riqueza y distinción. Para demostrar esta realidad, reseñaremos en primer lugar, entre muchos otros ejemplos, una nota de “la Vanguardia” de 1898 que da cuenta de la exposición de mobiliario de la casa Ribas. La crítica se inicia así: “Obligados a la deferencia de las más opulentas y conocidas familias de Barcelona...”¹⁸; en 1903, la revista “Hispania” presenta en su nueva sala de exposiciones un “soberbio mobiliario, encargo de una acaudalada familia...”¹⁹; en 1906, Alfredo Opisso, comenta de nuevo el mobiliario expuesto por la casa Ribas, sin duda de muebles modernistas pues se nota “la influencia de los grandes renovadores como Ruskin, Morris o Crane, verdaderos redentores de la belleza del mueble, eclipsada por los abominables *productos* Luis Felipe y Segundo Imperio...” Este mobiliario se destaca por su “noble suntuosidad, severa belleza y delicada gracia...” Uno de los comedores expuestos “es verdaderamente regio” aunque “la riqueza en nada perjudica el *comfort*”. También se presenta para ser enviado a Inglaterra un “soberbio dormitorio” destacando la “lujosísima ornamentación que avalora dichos muebles”²⁰. Y terminamos con una crítica muy tardía de 1912, publicada en un periódico como “La Veu de Catalunya” que en aquellos momentos defendía un movimiento de signo muy distinto, el *noucentisme*, y que, sin embargo, tiene en consideración criterios similares. Un mobiliario de Antoni Ruiz, se destaca por estar destinado a una “potentada familia”...²¹. Pero en el *noocentisme*, las cosas son distintas, no desaparece el contenido de riqueza y suntuosidad que ha sido tan evidente en el modernismo, pero la aparición de museos, de escuelas de arte y de artes aplicadas y, en consecuencia, un conocimiento mucho más racional de los distintos oficios, sensibiliza tanto a los artesanos como a los comerciantes, hasta el punto que consideramos que la verdadera revolución del artesanado, se produce en Catalunya entre la segunda y tercera década de nuestro siglo.

18 “La Vanguardia”, n.º 5.452 (6-VIII-1898), p. 2.

19 “Hispania”, n.º 8 (30-IV-1903), p. 174.

20 “La Vanguardia”, n.º 8.892 (7-XI-1903), p. 3.

21 “La Veu de Catalunya”, n.º 4.842 (31-X-1912), p. 3.

LA BANCA, UNA CLIENTELA TRADICIONAL Y CONSERVADORA

Carmen Giménez Serrano

Universidad Complutense de Madrid

La importancia de la Banca, en una sociedad capitalista como la nuestra, hace que sus edificios tengan una enorme representatividad dentro de la ciudad.

Durante los últimos años del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, se levantaron en nuestro país, las sedes de las más poderosas entidades de crédito. A estas primeras construcciones bancarias se les llama con frecuencia «Templos del dinero» basándose en la relación simbólica de que ambos, templos y Bancos, custodian a la divinidad. Efectivamente, la idea que un Banco de principios de siglo quería transmitir, era que el dinero se encontraba condensado en ellos. Como edificios que custodian este sublime bien, el Banco se concebía como una caja fuerte, como un sagrario que nunca permitía ver su interior, pero quedaba la certidumbre de su contenido poderoso. El mismo carácter secreto y misterioso del dinero, hacía que se ocultara, existiendo, como ocurrió en los tiempos antiguos, toda una sugerencia de laberinto hacia el «tesoro». Las cajas fuertes, siempre ubicadas en los sótanos tenían accesos complicados, a través de galerías, escalera etc. Sin embargo a pesar de que el dinero se oculta porque tiene mucho de misterioso, se deja ver a través de operaciones que se realizan en la caja. Por eso, la caja de un Banco puede jugar el papel de altar, siendo el patio de operaciones, el lugar donde transcurre toda la ceremonia del Banco.

La Banca española en este primer momento de su arquitectura, 1884-1933, se muestra tradicional y conservadora, sintonizando y haciéndose eco, de la evolución que la arquitectura española sufre en este período, desde el eclecticismo de finales de siglo, hasta el racionalismo, pasando por el clasicismo monumental influido por la Secesión Vienesa.

Como veremos en los ejemplos concretos que a continuación se exponen, y que se encuentran en Madrid¹ la arquitectura bancaria en su primera época, siempre se elabora siguiendo esquemas y lenguajes clásicos, pues el clasicismo tiene unas connotaciones y valores de tipo civil, representativo y monumental, imprescindibles para la imagen que un Banco quiere dar.

También es evidente que los estatus más elevados conectan con las formas artísticas tradicionales y en una sociedad como la nuestra, donde el poder se identifica abiertamente con el dinero, es lógico que las formas tradicionales sean utilizadas por las instituciones que simbolizan ese poder.

A) EL ECLECTICISMO

El último tercio del siglo XIX en España, que históricamente es la época de la Restauración Borbónica, se caracteriza en arquitectura por el auge del eclecticismo. La disponibilidad de la historia y de sus diversos estilos, no es un fenómeno aislado, sino que ocurre en toda Europa. En España el origen hay que buscarlo en la creación de la Escuela de Arquitectura, que rompió con el estilo único que propugnaba la Academia de

¹ Madrid, además de ser la Capital del Estado es también la capital del capital, y con ello cito el título de un libro lleno de datos y sugerencias del geógrafo José María Sanz «Madrid ¿Capital del Capital? I. E. M. 1975.

Bellas Artes de San Fernando, fundada en el año 1752. La corriente ecléctica contó en España, con teóricos que iban definiendo, lo que debía de ser la arquitectura, en este período de finales del siglo XIX. Uno de ellos Juan de Dios de la Rada y Delgado, planteó en 1882, que los edificios debían responder a un simbolismo tipológico. Ésta es una de las cuestiones más interesantes para la comprensión de la arquitectura decimonónica. Para el eclecticismo tipológico, el estilo de cada edificio está relacionado con la función a la que va destinado. El mismo Rada plantea así la cuestión... —«Vario y distinto debe de ser el arte de nuestro siglo. Tan extraño sería un edificio de Congresos y Diputados, hecho de estilo ojival, como lo es un Templo Católico que se inspirase en el Partenon»². De esto se deduce que cada estilo histórico tenía unos valores simbólicos propios, que se debían de utilizar de acuerdo con la idea que se quisiera sugerir...

En este ambiente arquitectónico se proyectaron, dos colosos de las finanzas españolas, el Banco Nacional de España (1884-1891) y el Hispano-Americano (1902-1905). Ambos fueron realizados por el mismo arquitecto, Eduardo Adaro. Hombre afortunado, por tener la oportunidad de realizar dos obras de la envergadura de los edificios reseñados, Adaro, estilísticamente usó el eclecticismo, con fuerte influencia del renacimiento italiano.

El Banco de España (Lám. I) consta de un cuerpo basamental en donde se abren los huecos de la planta baja y el entresuelo; entre el basamento y el piso segundo se intercala el cuerpo principal, con un tratamiento a base de columnas, arcos y balaustres, que hacen reconocer en él, su condición de principal. La larga línea de arcos y columnas, recuerdan de algún modo los ritmos de las arquitecturas venecianas de Sansovino y Scamozzi. La tercera planta remata en una balaustrada, que sirve para disimular las mansardas o última planta del edificio. Este rasgo de las mansardas es típicamente francés, pudiéndose también interpretar como de clara influencia francesa, los pabellones de los extremos de la fachada. El Banco de España, es sin duda la obra más monumental y ambiciosa, de la arquitectura madrileña del último tercio del siglo XIX.

De menor monumentalidad es el Banco Hispano-Americano (1902-1905) en la Plaza de Canalejas, (Lám. II) última obra que dirigió E. Adaro. Por la forma del solar y para la buena integración en la plaza, el arquitecto realizó una fachada cóncava de gran plasticidad. En ella se usó un estilo más abiertamente ecléctico, sobre una débil base de elementos renacentistas.

B) EL CLASICISMO MONUMENTAL

Dentro del amplio panorama de la arquitectura española, durante las dos primeras décadas del siglo XX, la Banca se inclina por el clasicismo monumental, tan utilizado por otra parte en edificios oficiales. Así se plantean el Banco Central (1910-1918) y el Banco de Bilbao (1919-1922) obras de Antonio Palacios y Ricardo Bastida respectivamente. Lo común en estos edificios es la concepción monumental, con fuerte carga simbólica, y el uso de un lenguaje clasicista, más o menos atemperado, que da forma a toda la composición bancaria.

A Antonio Palacios, no debió de suponerle gran esfuerzo, el proyecto para el Banco, ya que a través de toda su obra dejó muestras de un lenguaje enfático y grandilocuente.

A pesar del aislamiento de nuestra arquitectura en estas primeras décadas del siglo XX, empezaban a manejarse ya publicaciones extranjeras, y en concreto los dibujos de la Secesión Vienesa³. Los croquis de Otto Rieth, las obras de Wagner y sus discípulos, iban calando en la formación de arquitectos y alumnos. El concepto de monumentalidad propuesto por la Secesión, es muy bien aceptado, por unos profesionales que se enfrentan a unas obras, en que se visibiliza el poder del dinero.

El Banco Central (Lám. III) es de las primeras obras de Palacios, con quien colaboró Joaquín Otamendi. La fachada tiene una clara influencia del clasicismo griego. Consta de basamento, columnas y entablamento. Las columnas son estriadas y de una molduración impecable. El edificio hace esquina entre la Calle de Alcalá y la de Barquillo, y los arquitectos acentúan la entrada que se hace por la esquina, con Cariatides muy del gusto clásico.

2 DE LA RADA Y DELGADO: «Cual es y debe ser el carácter propio de la arquitectura en el siglo XIX». Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando leído el 14 de mayo de 1882.

3 SAMBRICIO, Carlos: «Arquitectura Austriaca 1860-1930 dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España». Ministerio de Cultura, y PÉREZ ROJAS: «Antonio Palacios y la arquitectura de su época». Villa de Madrid 1985, nº. 83, pp. 3-20.



Lámina I. Banco Nacional de España.



Lámina II. Banco Hispano-Americano.

G. Amezqueta⁴ habla de un viaje a Grecia de Antonio Palacios, justo antes de que realizara esta obra.

El Banco Central es el más «Americano» de todos lo madrileños. Me explicaré. A principios del siglo XX comienza el desarrollo económico en EE.UU. En coincidencia con el auge del Neoclasicismo griego, se difunde en este país, un tipo de Banco de frente columnado, del cual se tiene un temprano ejemplo, en el Banco de Filadelfia de Benjamin Latrobe (1799) y luego en el edificio del segundo Banco de los EE.UU.; construido por William Strickland en Filadelfia, entre 1819 y 1824⁵. Este tipo estilístico, de fuerte influencia de los templos del clasicismo griego, fue muy utilizado en EE.UU., donde ha prevalecido hasta tiempos recientes. El Banco Central, es entre los Bancos madrileños, el que más semejanzas tiene con un templo clásico, de ahí que esté muy en la línea de la tipología Bancaria, usada por los poderosos Bancos Estadounidenses.

Aunque fundado en el año 1857, el Banco de Bilbao no abrió sucursal en Madrid hasta el año 1918. La dirección del edificio, corrió a cargo del arquitecto vasco Ricardo Bastida, que compitió en público concurso con Moya, Muguruza y Otamendi de Madrid, y Amann y Smith, de Bilbao.

4 GONZÁLEZ AMEZQUETA: La arquitectura de Antonio Palacios. Rev. Arquitectura. Año 9, n.º 106, octubre 1967.

5 TEDESCHI, Enrique: «Forma y tipología en la arquitectura bancaria». Rev. Suplemento 6. Buenos Aires, 1979.



Lámina III. Banco Central.

Sin embargo aunque Bastida es un arquitecto vasco, se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, entre los años 1895-1902. Por estos años el eclecticismo de finales del siglo, el incipiente modernismo catalán, junto con las ideas de la Secesión, debieron de influir en la formación del arquitecto, no se puede olvidar que por debajo de estas influencias subyace también una fuerte tradición clasicista.

Cuando Bastida emprende la obra, cuenta con cuarenta años y está en plena madurez profesional. El primer problema con el que se encuentra, es la forma del solar, en la esquina de la calle de Alcalá con la de Sevilla. El edificio derribado formaba ángulo obtuso, y el arquitecto lo eliminó, ideando una fachada curva. La

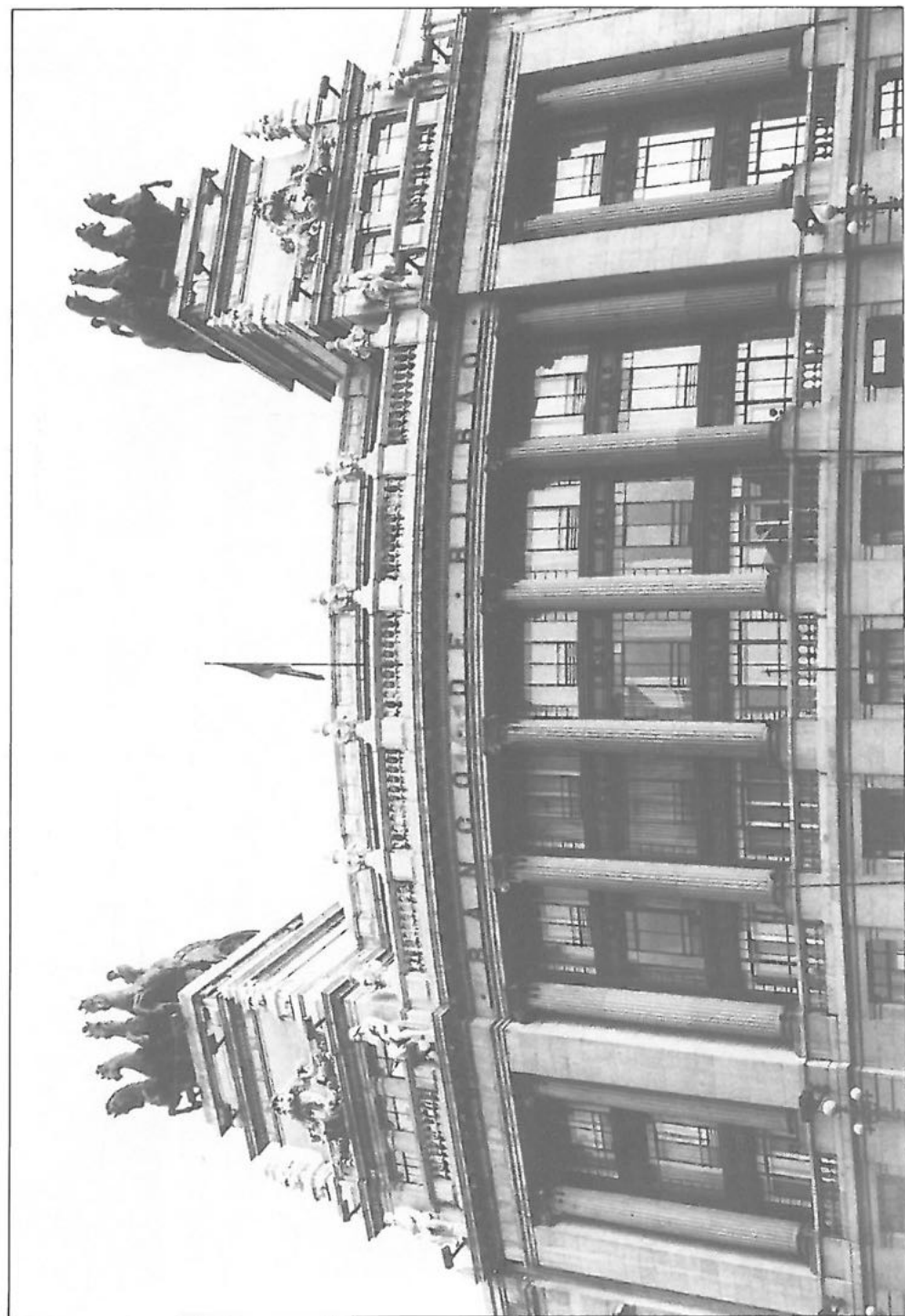


Lámina IV. — Banco de Bilbao.



Lámina V. — Banco de Vizcaya.

estrechez del solar condicionó también la composición horizontal con que el arquitecto plantea la fachada, con objeto de hacer olvidar la poca longitud de la línea de edificación. En esta idea de horizontalidad descansa el proyecto. Así el sótano, piso bajo y entresuelo, que rematan en el balcón corrido, forman la zona de asiento, sobre este balcón (de importancia capital, pues separa y une ambas zonas) viene el piso principal, que se recorre por diez columnas de un orden jónico muy particular, que dan porte clásico a la fachada.

Las ostentosas cuádriga de los laterales son obra de Higinio Basterra, hermano del poeta falangista Ramón Basterra. Quintín de la Torre, otro escultor vasco, realizó, las cuatro figuras sedentes del mármol, que evocan modelos migelangelescos⁶.

El edificio del Banco de Bilbao en Madrid, tiene una fuerte carga simbólica, pues representa la presencia del capital vasco en la capital del Estado.

C) EL RACIONALISMO

En los años que trascurren entre la construcción del Banco Central y del Banco de Bilbao realizados en los años veinte, al edificio del Banco de Vizcaya, que se construye de 1930 a 1933, hay una gran transformación arquitectónica. En contacto con Europa, los arquitectos españoles van dejando atrás el historicismo, y se van incorporando a la nueva arquitectura. Cuando Manuel Galíndez comienza las obras del Banco de Vizcaya, 1930, se funda el GATEPAC, que pretende ser el portavoz de un racionalismo arquitectónico, identificado con el movimiento moderno. En este ambiente, Galíndez concibe la fachada del Banco de Vizcaya (Lám. V) desprovista de ornamentos, en contacto con las propuestas racionalistas. Sin embargo basa toda la composición en las seis pilastras que recorren verticalmente el edificio. Evidentemente, Galíndez hombre refinado y culto y de una gran sensibilidad, comprendió que un edificio que estaba representando al capital, no podía plantearlo, sin hacer una fuerte alusión al clasicismo. Y así como en sus dos obras más importantes, «La Equitativa» y el edificio de «La Aurora», en Bilbao, Galíndez se muestra racionalista, en el Banco de Vizcaya de Madrid, introduce un elemento clásico, como es la pilastra, pero utilizándola desprovista de decoración. El resultado es una fachada refinada de gran cromatismo (son tres los materiales que se usan en ella) y perfectamente ubicada en el contexto de la Calle de Alcalá. Uno de los aciertos del arquitecto es dar al Banco la misma altura que los edificios contiguos, levantando dos cuerpos más, pero en áticos retranqueados.

Sin embargo, aunque lentamente, la arquitectura Bancaria ha ido evolucionando, y los «templos del dinero» se han convertido en modernos edificios de oficinas.

Y la Banca española, tradicionalista y conservadora en un primer momento, ha cambiado radicalmente, siendo en la actualidad una clientela que exige una arquitectura vanguardista y moderna, consiguiendo a través de esta modernidad, el carácter representativo que siempre buscan las instituciones bancarias.

6 «Proyecto de edificio para la sucursal del Banco de Bilbao en Madrid». La Construcción Moderna. Año VIII, nº 8, abril 1919.

EL AYUNTAMIENTO COMO PROMOTOR DE LOS NUEVOS PARQUES DE BARCELONA

M.^a Carmen Grandas Sagarra

Ayuntamiento de Barcelona

Desde hace seis años aproximadamente se está asistiendo a un proceso de transformación de la imagen urbana de Barcelona, el cual consiste no sólo en la recuperación de los edificios que configuran su tejido urbano por medio de operaciones de restauración o rehabilitación, sino también en la dotación de nuevos espacios públicos, bien sean plazas, bien se trate de parques. Estos últimos van a constituir el tema sobre el cual se desarrollará la presente comunicación, siendo tratados aquellos que se han construido desde 1982 y cuyo promotor, única y exclusivamente, ha sido el Ayuntamiento de la ciudad, y contando como artistas tanto a arquitectos como a escultores. La figura del Ayuntamiento como promotor no es un hecho reciente ni tampoco un factor aislado. Sin necesidad de ahondar en el pasado en los diversos períodos de construcción y ampliación del edificio, su política de encargos se hace patente a lo largo de este siglo, de forma algo intermitente, y destacando las reformas llevadas a cabo desde 1926 en su sede de la pl. de San Jaime, cuando con motivo de celebrarse la Exposición Internacional tres años más tarde, se remodeló la planta primera a fin de poder disponer de diversos ámbitos de recepción y de amplios pasillos. Producto de estas obras fue la construcción del denominado Salón de Crónicas, cuya función es la de una sala de fiestas y recepciones¹, encargándose su decoración al muralista Josep Maria Sert, así como la decoración pictórica del techo de la Sala de la Ciudad, obra de Ricard Canals. Posteriormente, y ya en los años 50, se encargan nuevas decoraciones pictóricas, contando con aportaciones de Ramón Rogent, Josep Obiols, Francesc d'A. Galí y Vila Arrufat.

Sin embargo, el consistorio barcelonés también ha potenciado la práctica escultórica, y ésta se encuentra precisamente en las vías y parques urbanos. La globalmente denominada estatuaría pública que suele tener un carácter conmemorativo que casi siempre «... porta implícita la voluntat d'agrair»². Pero junto a fuentes como la de Hércules (1801, obra de Josep Moret y Salvador Gurri, construida en honor de los reyes Carlos IV y María Luisa) o monumentos como el de Galcerán Marquet (1851, obra del escultor Damià Campeny y del arquitecto Francesc Daniel y Molina), encontramos las decoraciones escultóricas sobre las balaustradas de la plaza de Catalunya, obra de los escultores Eusebi Arnau, Enric Casanovas, Josep Llimona, Vicente Navarro, Josep Clará, Frederic Marés, Enric Monjo, Lluçà y Miquel Oslé, Pablo Gargallo, Parera, Viladomat, Dunyac, Durán y Borrell i Nicolau, deviniendo un importante muestrario de la estética novecentista realizada en piedra o bronce; o la fuente de la plaza de España, obra del arquitecto Josep M. Jujol y de los escultores Lluçà y Miquel Oslé, Miquel Blay y F. Llobet, en la que la «voluntad de agradecer» da paso a alegorías al país, ensalzando las glorias de la nación, entendiéndose como tales desde los ríos a reyes, pasando por escritores y cronistas³. Asimismo y para el mismo evento, se encargan esculturas para ornamentar no sólo los palacios

1 ADROER, A. M.; DOÑATE, M.; SENDRA, E.: «Pintura i escultura a la Casa de la Ciutat». Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1983, p. 11.

2 SUBIRACHS, Judit: «L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936». Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1986, p. 126.

3 Ambas actuaciones fueron realizadas dentro del programa de las obras de mejora y embellecimiento de Barcelona efectuadas entre 1927 y 1929 con motivo de la Exposición Internacional de 1929.

Ver al respecto: *La fuente monumental de la Plaza de España* «Diario Oficial de la Exposición» n.º 1, Barcelona mayo 1929; MIRALLES, Francesc: «La Plaça de Catalunya». Barcelona: Caja de Ahorros de Madrid, 1987.

oficiales sino también los jardines y escalinatas, por lo que la relación entre la arquitectura, escultura y jardinería es tan estrecha y directa que se configuran espacios artísticos de gran homogeneidad⁴.

La tradición de colocar esculturas en parques y jardines es harto antigua, destacando especialmente las villas toscanas renacentistas, aunque se trata de jardines privados; sirva como ejemplo la estatua de Giambo-logna de los jardines del Boboli florentino que se encarga para ser colocada como remate de la columna de la plaza de San Marcos frente al Palacio Pitti. Para ser disfrutadas colectivamente son más frecuentes las obras escultóricas de carácter conmemorativo, a la vez que efímeras, pudiéndose citar los grupos esculpidos de F. della Camillo que representaban las ciudades toscanas y autriacas, colocados en el Borgo Ognissanti para celebrar la llegada a Florencia de Juan de Austria en 1565⁵, destacando el tono festivo y teatral de estas escenificaciones temporales: «El caràcter efímer expressat en l'estructura i en l'essència del jardí apropa de manera òbvia i necessària a aquest important «topos» al teatre, i més en general a l'espectacle, que és per excel·lència la manifestació de l'efímer»⁶. Espectáculo y efimeridad son dos connotaciones que se manifiestan también en Barcelona en 1929, puesto que la permanencia de las obras realizadas para aquella fecha ha sido mínima, pudiéndose observar actualmente tan sólo los juegos de fuentes y cascadas frente al Palacio Nacional y algunas de las esculturas en los pocos pabellones y palacios que todavía no han sido derribados o remodelados. Lo cierto es que este carácter efímero no es de importancia si se tiene en cuenta que el objetivo es conseguir ofrecer una imagen de prestigio. Analizando la voluntad del Ayuntamiento barcelonés actual se evidencia que en ningún momento debe calificarse su actuación con el epíteto de efímera, así como tampoco debe confundirse con un afán de coleccionismo al establecerse una relación artista-comitente, sino que se trata de alcanzar el más óptimo y actual diseño urbano al dotar a los barrios barceloneses de equipamientos públicos, tal y como afirma el Primer Teniente de Alcalde: «La recent política urbanística a Barcelona s'ha proposat deliberadament d'integrar la necessitat de regenerar la Ciutat —ben especialment les zones perifèriques— fent atenció a l'expressivitat artística dels projectes, a la qual s'arriba per un doble camí: tenint cura de la qualitat del disseny arquitectònic i incorporant als espais peces escultòriques»⁷, dentro de una búsqueda de nuevos signos de identidad y de nuevos hitos urbanos que definen esta política urbanística, que convierten en realidad un eslogan, ya que «... Monumentalitzar l'espai públic de la perifèria per a atribuir-li un significat urbà i una centralitat i higienitzar el centre sense destruir-ne els signes d'identitat i el seu testimoni històric per tal de fer-lo complexament i vitalment habitable és un eslògan que l'urbanisme barceloní d'aquest darrers anys ha utilitzat insistentment»⁸.

A pesar de que dentro de las nuevas obras municipales se encuentran varios ajardinamientos con obras escultóricas, como los del entorno del Velódromo (obra de Esteve Bonell y Francesc Rius con poemas visuales de Joan Brossa), el Fossar de la Pedrera (de Beth Galí con el *Homenatge als immolats per les llibertats* de Ferran Ventura i Rodríguez), o la remodelación de los jardines de Villa Cecilia (a cargo de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña con la escultura *Dona ofegada* de Francisco López); objeto de estudio van a ser aquellos parques cuya fase de construcción haya sido finalizada y en los que se hayan colocado esculturas, tal y como se anuncia al principio, por lo que se excluyen parques como el de Roquetes, Vall d'Hebron, Estació del Nord o Sant Martí, y son analizados un total de cinco parques, cuyas obras han sido contratadas y controladas por el Servicio de Proyectos Urbanos: se trata de los parques del Clot, de la Creueta del Coll, de La Pegaso, la Espanya Industrial y del Escorxador, cuya ficha técnica se adjunta al final del texto⁹.

Obsérvese que las superficies destinadas a estos equipamientos oscilan entre los 26.050 m² del parque de la Creueta del Coll hasta los 65.296 m² del Escorxador, por lo que resulta evidente que no sólo se trata de una política de dotación de nuevos parques, sino que éstos devienen elementos estructuradores del tejido urbano, a pesar de que en el caso de la Creueta del Coll se da una actuación de reutilización de espacios perdidos o residuales dentro de una topografía accidentada cuyo uso anterior es la explotación de una cantera. En cuanto

4 GRANDAS, M.^a Carmen: «L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929». Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1988.

5 «Florència i la Toscana dels Mèdici a l'Europa del CincCents. El Poder i l'Espai. L'Escena del Príncep». València: Institució Alfons el Magnànim. Excma. Diputació de València, 1982, p. 44.

6 MARCHI, Piero: *L'escena del jardí*. *Ibid.*, p. 206.

7 PARPAL, Jordi: *Espais i escultures*, en «Barcelona. Espais i escultures 1982-1986». Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 9.

8 BOHIGAS, Oriol: *Metàstasi i estratègia*. *Ibid.*, p. 12.

9 Estos datos han sido extraídos de la «Memòria de la Primera Tinència d'Alcaldia, 1983-1987». Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987.

a los otros cuatro parques, el derribo de fábricas, talleres mecánicos y matadero significa para la Administración Municipal la compra de estos solares (a excepción del ocupado por el Escorxador, de propiedad municipal) con la neutralización de una posible especulación del suelo y el poder iniciar operaciones de esponjamiento urbanístico, ya que en todos los casos, estos solares se encuentran en barrios con un elevado índice demográfico y carente de zonas verdes.

Los encargos a arquitectos se realizan a través de concursos restringidos de anteproyectos, solicitándose a profesionales allegados a la Escuela de Arquitectura de Barcelona o de reconocido prestigio. De este modo, Luis Peña Ganchegui, autor de plazas en ciudades complejas como San Sebastián o Vitoria, gana el concurso para el parque de la España Industrial junto con Francesc Rius; el equipo integrado por Antoni Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí y Andreu Arriola se encarga del Escorxador; Daniel Freixes y Vicente Miranda proyectan el parque del Clot; Joan Roig y Enric Batlle realizan el de La Pegaso, y el equipo formado por Josep M. Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay se han cargo del de la Creueta del Coll.

Factor común a todos estos proyectos de cuidado estudio compositivo es el juego que se establece entre arquitectura y paisaje, paisaje que se integra por zonas verdes, paseos, puentes y juegos de agua, bien sean fuentes, como lagos artificiales o piscinas, mientras que la arquitectura deviene conformada a través de restos de los antiguos edificios que han ocupado estos solares o por el mismo fraccionamiento de los terrenos en distintos niveles, salvados por medio de rampas o tramos de escaleras. También es un factor común la cuidadosa selección del mobiliario urbano, siempre de diseño actual, así como los escultores escogidos para realizar obras que no tanto completan, sino que organizan estos espacios. En consecuencia, y a fin de obtener resultados homogéneos en cuanto a diseño, los artistas seleccionados son tanto nacionales como extranjeros, contando con obra de Bryan Hunt, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Eduardo Chillida, Joan Miró, Antoni Alsina, Pablo Palazuelo, Anthony Caro, Enric Casanovas, Andrés Nagel y «Peresejo» (Josep Pérez). Los materiales de estas esculturas (bronce, hierro, piedra, cerámica como revestimiento) así como las dimensiones dependen de los espacios en que se colocan y del entorno que han de crear; de ahí radica la aparente disparidad de criterio selectivo en favor de esta relación de artistas, mientras que el objetivo que se persigue es el de «monumentalizar» estos espacios. En el momento en que el Ayuntamiento inicia la construcción de estos parques se encuentra al frente de los Servicios de Urbanismo el arquitecto Oriol Bohigas, para quien un monumento supone «... tot allò que dóna significat permanent a una unitat urbana, des de l'escultura que presideix i aglutina, fins a l'arquitectura que adopta un caràcter representatiu i, sobre tot, aquell espai públic que es carrega de significacions»¹⁰. La decisión por parte de los autores de los proyectos del parque del Clot y de la Pegaso de que permanezcan restos de las antiguas edificaciones responde a un criterio de identidad del barrio a la vez que al de enfatizar el tono monumental de la arquitectura. Tanto en el caso de la presencia del cuerpo de acceso a la antigua fábrica Pegaso como los restos de mampostería de las paredes de los antiguos talleres de Renfe en el Clot se trata de permanencias que resumen una parte importante de la historia de ambos barrios, cuyo crecimiento y formación data precisamente del período de expansión industrial promovido por la burguesía a lo largo del siglo pasado y que perdura hasta la etapa de crisis que se inicia hacia 1970.

Tanto Pegaso como Renfe han supuesto la construcción de viviendas para un elevado número de sus trabajadores, que aún hoy siguen en gran parte habitando en estos barrios. Por el contrario, en el caso de la antigua fábrica textil de la España Industrial su desaparición provoca que la Asociación de Vecinos exija la construcción de un equipamiento y no la venta de sus solares para ser edificados. Caso semejante es el traslado del matadero municipal a la Zona Franca, por lo que el Ayuntamiento toma la decisión de destinar las cuatro manzanas que ocupa a parque. Así pues, se explica que en estos dos parques no existan restos arquitectónicos de la pasada actividad comercial e industrial, y que los únicos vestigios de reminiscencias arquitectónicas sólo se den en el de la España Industrial en lo que se refiere a las torres con función de farolas-miradores situadas al mismo nivel que la estación central de Sants, y que por tanto dominan el parque desde su parte superior, cuya referencia estilística se encuentra en «un homenatge de l'autor als ponts sobre l'Urumea (...) a la seva ciutat de residència»¹¹.

La ubicación de estas esculturas son producto del trabajo conjunto entre arquitectos y escultores, los primeros indicando los lugares de colocación escogidos, y los segundos sugiriendo los emplazamientos

10 BOHIGAS, Oriol: «Reconstrucció de Barcelona». Barcelona: Eds. 62, 1985, p. 148.

11 *Ibid.*, p. 229.

definitivos, estableciéndose un diálogo natural entre ambas disciplinas, y creando en todos los parques no una perspectiva y un punto de fuga únicos (característica que preside los parques del setecientos y del ochocientos), sino que se multiplican provocando una constante sensación de cambio de lugar dentro de un mismo parque.

En resumen, podemos hablar de un cambio de imagen de la ciudad, pasando de la racionalización del proyecto a su utilización configurando entornos de gran sensibilidad estética, en los que destaca la fuerte apuesta en favor de la escultura, género artístico de infrecuente comprensión pública, que aumenta al tratarse de un repertorio básicamente formado por obras de vanguardia.

Es evidente que no se trata de un patronazgo artístico, sino más bien de una voluntad de «normalizar» en el sentido de acercar y de convertir en cotidiana la escultura de vanguardia al ciudadano de cualquier edad y de cualquier formación cultural. Las esculturas escogidas, así como el diseño de estos equipamientos no responden por lo general al gusto estético de los barceloneses, pero, en contrapartida, éstos disfrutan masivamente de estos espacios que, en pocos años, se están multiplicando por la ciudad, coincidiendo a veces en ser construidos en zonas periféricas o de gran densidad demográfica, dentro de un esfuerzo por esponjar el crecimiento urbano de los últimos tiempos.

El Ayuntamiento no ha optado por una política de prestigio, sino que ha optado por ofrecer a la ciudad nuevos espacios lúdicos que disfrutan de una cuidada estética, en la que el diseño impera por encima de todos los elementos plásticos, tales como esculturas, agua o arquitectura, en un continuo juego que establece el movimiento y el estatismo.

FICHAS TÉCNICAS DE LOS PARQUES

Parque del Clot

Arquitectos: Daniel Freixes y Vicente Miranda
Escultores: Bryan Hunt
Fecha inicio: abril 1985
Fecha finalización: diciembre 1986
Superficie: 27.000 m²
Coste total: 221.985.134 pts.

Parque de la Pegaso

Arquitectos: Joan Roig y Enric Batlle
Escultores: Ellsworth Kelly
Fecha inicio: abril 1985
Fecha finalización: noviembre 1986
Superficie: 40.255 m²
Coste total: 491.333.646 pts.

Parque de la Creueta del Coll

Arquitectos: Josep M. Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay
Escultores: Eduardo Chillida, Ellsworth Kelly y Roy Lichtenstein
Fecha inicio: 1984
Fecha finalización: 1986
Superficie: 26.050 m²
Coste total: 262.858.797 pts.

Parque del Escorxador

Arquitectos: Antoni Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí, Andreu Arriola
Escultores: Joan Miró
Fecha inicio: mayo 1982
Fecha finalización: diciembre 1985
Superficie: 65.296 m²
Coste total: 512.794.293 pts.

Parque de la Espanya Industrial

Arquitectos: Luis Peña Ganchegui y Francesc Rius
Escultores: Antoni Alsina, Pablo Palazuelo, Anthony Caro, Enric Casanovas, Andrés Nagel y «Peresejo» (Josep Pérez)
Fecha inicio: junio 1984
Fecha finalización: diciembre 1985
Superficie: 37.504 m²
Coste total: 413.812.170 pts.

SOCIOLOGÍA DEL NUEVO MECENAZGO Y PATROCINIO DEL ARTE

Ángel Monlleó y Galcerà

1. DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN ACTUAL

Uno de los fenómenos más importantes que viene caracterizando el vigoroso y contagioso entusiasmo occidental por el mundo del arte —y no sólo del arte— en las últimas décadas es, sin duda, la emergencia de nuevas prácticas de mecenazgo junto a la desenfadada carrera de patrocinadores que éstas han llegado a desatar. Claro que no se trata de ningún hecho único y aislado en la historia del arte ni, mucho menos, específico de nuestros días. Es de todos conocida la decidida protección que ciertos soberanos, magnates y altos cargos eclesiales han dispensado a los artistas y a las artes en el decurso del tiempo. Lo novedoso del caso estriba no tanto en la circunstancia benefactora en sí, sino en la forma de mostrarse y desarrollarse, cuyas implicaciones adquieren un valor sociológico de primer orden.

Sin pretender entrar en mayores precisiones, bástenos recordar la inestimable labor de valimiento ejercida en la Antigüedad por tiranos como Nabucodonosor, Ptolomeo Sóter y Dionisio de Siracusa o, en otro orden de cosas, por la alta aristocracia romana, cuyos máximos exponentes serían Asinius Pollio y Gaius Mecenas. Otro tanto cabe decir en cuanto a la promoción artística general llevada a cabo bajo la dirección de ciertas órdenes monacales o de algunos prelados en la Edad Media y, sobre todo, por lo que se refiere al surgimiento del mecenazgo moderno con los Médici, los Papas y demás príncipes eclesiásticos y temporales del Renacimiento. El desarrollo del coleccionismo privado y las necesidades de magnificencia propias de los pontífices contrarreformistas del Barroco y de las cortes absolutistas europeas de Antiguo Régimen llevarían este procedimiento de auxilio y amparo a su máxima expansión. Desde entonces, la orientación ideológica de los regímenes liberales, de una parte, y los imperativos de la economía de mercado, de la otra, tenían que arrojar al arte en general y a los artistas en particular, poco a poco, en los intrincados circuitos de las galerías. Sin menoscabo de la protección que éstas pueden prestar a los artistas jóvenes o la que en realidad otorgan a los ya consagrados, las verdaderas ayudas no específicamente comerciales han corrido a cargo de los fluctuantes subsidios públicos y privados —siempre exiguos y marginales— que gobiernos y fundaciones hayan querido destinar. Tras una lenta agonía irreversible, el auténtico mecenazgo artístico se había diluido.

Este panorama permaneció prácticamente invariable hasta después de la Segunda Guerra Mundial. A partir de este momento, en los países más activos y con mayor tradición en el patrocinio de las artes la situación empieza a cambiar. Advertido que la prosperidad artística es uno de los elementos más evidentes de la vitalidad de las naciones, los gobiernos se lanzan decididamente a la creación de una infraestructura institucional y organizativa capaz de impulsar sistemáticamente las manifestaciones artísticas con el fin de hacerlas accesibles al gran público en general.

Desde la constitución en 1946 del *British Arts Council* hasta la asunción al poder del partido socialista en Francia y la aprobación final de su controvertido *Conseil National des Arts*, las subvenciones estatales destinadas a la promoción de las artes han crecido astronómicamente. Mientras el primero promueve más de la

mitad de las actividades que se organizan anualmente en Gran Bretaña¹, la promesa electoral de los segundos fijaba en el 1% de los Presupuestos del Estado la cantidad destinada a cultura². Con todo, este proceso habría visto frustrada su evolución de no ser por la fructífera influencia americana. La creación en 1965 de la *National Endowments for the Arts and for the Humanities* y el consiguiente inicio dos años más tarde de la colosal tarea de programación, coordinación y asesoramiento encargada al *Business Committee for the Arts* suponen el verdadero hito que determina, en realidad, el legítimo arranque y la auténtica expansión de la nueva orientación en materia de promoción y distribución del arte en Occidente. La *N. E. A.*, este organismo sin precedentes en la historia del arte estadounidense³, no sólo ha contribuido a acabar con la tradicional hegemonía absoluta del mecenazgo privado en U. S. A., sino que, con sus cerca de doscientos millones de dólares de presupuesto anual⁴, se ha erigido en el modelo a imitar por parte de los poderes públicos de los países industrializados.

Si bien es cierto que este extraordinario interés gubernamental resulta ser el mayor y más acusado cambio que haya afectado a la escena del arte de las últimas décadas, no se nos ha de escapar tampoco la más reciente —pero igualmente revolucionaria— transformación que vienen experimentando los últimos procedimientos patrocinadores. La filiación ultraliberal de la Administración Reagan, tendente a recortar fuertemente los presupuestos para asuntos sociales, no sólo ha reducido de forma considerable los fondos destinados a subvencionar programas artísticos, sino que ha inaugurado una nueva manera de entender y ejercer el mecenazgo: Se pretende devolver la primacía al sector privado y, al mismo tiempo, extenderla a los más variados campos de la actividad humana.

La orientación de la *N. E. A.* reaganiana se encamina hacia una manifiesta nueva alianza con el sistema comercial de las galerías⁵; mientras tanto, el fomento del resto de cometidos artísticos y culturales se deja cada vez más en manos de empresas, corporaciones privadas y sociedades anónimas⁶. Estamos asistiendo, pues, al progresivo abandono del arte y la cultura en la dinámica del mercado. Pero eso no es todo; paralelamente, la iniciativa privada ha dejado sentir también la fuerza de su patrocinio sobre cualquier tipo de manifestaciones de masas e inquietudes sociales de nuestro tiempo. De unos años a esta parte, fenómenos como el deporte y los festejos, los programas de restauración y conservación del patrimonio artístico, histórico y etnográfico, campañas de investigación ecológica y de defensa directa de la naturaleza o, en suma, hasta muchos planes de asistencia social y humanitaria son sufragados por empresas o instituciones privadas cuyas actividades bien ponen tienen que ver con la naturaleza del objeto financiado.

En Europa, donde la promoción de las artes y el patrocinio de misiones extraartísticas siguen en poder del total mecenazgo público, no ha sido si no últimamente que han irrumpido las nuevas corrientes americanas. Pero lo han hecho con tal intensidad que, hoy por hoy, se trata ya de un verdadero fenómeno de alcance internacional. Junto al extraordinario aumento de donaciones privadas destinadas a los fondos de los museos públicos⁷, buena prueba de lo que decimos nos la proporcionan: la reciente eclosión del número de galerías de arte⁸; el renovado interés de las entidades financieras y del público en general por las colecciones y subastas, cuyos precios alcanzan niveles sin precedentes en la historia del mercado del arte⁹; o, para acabar, la cada vez

1 Cfr. BERRY, Ralph: «Patronage». *The Social Context of Art*. Jean CREED ed.; Tarisstock Publ.; London, 1970; p. 91 (Para presupuestos, cfr. pp. 87-88).

2 Si se quedó en el 0,75% fue por la devaluación del marco (Cfr. MARMER, Nancy: «The new Culture. France '82». *Art in America*, LXX, 8, septiembre 1982; p. 116).

3 A decir verdad, durante la Gran Depresión se creó la *Works Progres Administration*. Pero sus motivaciones y objetivos eran bien distintos.

4 Para la evolución anual del presupuesto de la *N. E. A.* cfr. MARTORELLA, Rosanne: «Government and Corporate Ideologies in Support of the Arts». *Sociologie de l'art*, Raymonde MOULIN, ed.; La Documentation Française; Paris, 1986; tablas I y II; p. 32 y p. 34, respectivamente.

5 Cfr. MARZORATI, Gerald: «The Arts Endowments in Transition», *Art in America*, LXXI, 3, marzo 1983; pp. 9-13.

6 Cfr. WALKER, Richard: «Generosity will Cost More, I. R. S. Tells Donors». *Art news*, LXXXV, 3, marzo 1985; p. 25. Cfr. IDEM: «Reappraising the Situation». *Arts news*, LXXXVI, 10, diciembre 1987; p. 21.

7 Remitimos al lector a las crónicas de arte de revistas tan prestigiosas como *Art-Journal*, *Art-forum* o *La Gazette des Beaux Arts* ya que en ellas se dedica una atención especial a las donaciones y el mecenazgo.

8 Cfr. CRANE, Diana: «Avant-garde Art and Social Change». *Sociologie de l'art*; op. cit.; p. 69.

9 A modo de ejemplo séanos ha permitido mencionar los ocho mil ochocientos millones de dólares —la mayor cifra total alcanzada en venta alguna de objetos de arte— con que se cerró la subasta de la colección de la condesa de Béhague, organizada por Sotheby's en Montecarlo, en diciembre del año pasado. Los objetos se pagaron entre el 400% y el 700% del precio de catálogo. Dignos de mención

mayor interconexión e importancia de las ferias de arte en tanto que puntos de encuentro y lugares de discusión entre patrocinadores y buscadores de mecenas¹⁰.

Los esfuerzos más significativos de los europeos por adecuarse a las nuevas directrices han tenido lugar en este campo. La poderosa financiación empresarial para toda clase de eventos artísticos y extraartísticos han llegado también a esta parte del Atlántico. Con más de seiscientos posibilidades de mecenazgo y con unas trescientas cincuenta empresas patrocinadoras y ciento ochenta agencias de *consulting* al respecto¹¹, el Viejo Continente ha sabido integrar rápida y eficazmente las novedades. La avalancha de excelentes publicaciones especializadas¹², de una parte, y el funcionamiento del *Sponcom*, el único foro internacional del mecenazgo, o la recién celebrada Conferencia Mundial de Rotterdam sobre festivales, de la otra, han hecho posible que, a partir de ahora, las grandes tendencias que debe seguir la iniciativa privada en el futuro se perfilen en Europa.

La inclusión misma en el presente *Congreso Español de Historia del Arte* de esta primera mesa dedicada a patronos, promotores, mecenas y clientes pone de manifiesto que, aunque en la periferia del sistema, el caso de España no es ninguna excepción. Desde el triunfo electoral del Partido Socialista, el interés por las artes y su promoción no ha dejado de crecer al amparo de las instancias oficiales. No disponemos aún de estadísticas exactas y fiables; pero, de fijarnos en la evolución de *Arco* hasta llegar al éxito de este año¹³ o en el positivo balance de *Interarte*¹⁴, nos daremos perfecta cuenta del rumbo iniciado. Hasta hace tan solo dos años, nuestro mercado ha sido alimentado por la vía del peculio público y el de ciertos particulares. Mientras éste —ciertamente discreto— servía para enriquecer las colecciones privadas; aquél se destinaba a engrosar los fondos museísticos oficiales y, sobre todo, a financiar un cambio de imagen en las instituciones del nuevo Estado democrático. A pesar de la crisis económica, las aportaciones de las diferentes administraciones territoriales y centrales dirigidas al fomento y restauración de las artes se dispararon¹⁵. Evidencia del casi absoluto mecenazgo público en España. Pero coincidiendo con nuestra entrada en la Comunidad Económica Europea y la fase actual de fuerte expansión en los beneficios empresariales, las prácticas españolas han terminado por insertarse en el horizonte internacional.

Si bien es cierto que en estos dos últimos años la promoción institucional del arte ha más que duplicado el ritmo de crecimiento de sus subvenciones¹⁶, las grandes empresas y corporaciones financieras han empezado a dar a su vez los primeros pasos por la senda del patrocinio cultural y artístico. No hay concierto, exposición u organismo cultural de importancia que no se nutran de sus contribuciones. Cada día son más las sociedades que se van sumando a este proceso, mayores las cantidades aportadas y más variados y diversos los tipos de actividades costeadas¹⁷. De lo contrario, difícilmente podrían justificarse las más de trescientas empresas consultoras existentes en este campo¹⁸.

En fin, son las grandes empresas americanas y europeas quienes, con las diferentes administraciones públicas, actualmente mueven el mundo cultural y del arte. Ambas se han erigido en los auténticos mecenas de nuestro tiempo. Las primeras por la cada vez mayor provisión de fondos que destinan a la compra de obras de arte y a la subvención de programas artísticos y de toda índole; las segundas, además de por las nada

son también los cincuenta y cuatro millones de dólares con que, un mes antes, también Sotheby's llegó a vender *Los Lirios* de Van Gogh. Pero estos hitos no marcan si no el inicio de la ascensión de los precios: en 1988 asistimos a nuevos máximos históricos.

10 Es en este doble aspecto como se organizan las más importantes ferias de arte del mundo (Cfr. la entrevista de Catherine SKIRA a Willy BONGARD en *Batik*, X, 66, marzo 1982; p. 8).

11 Cfr. *The Sponsorship Yearbook*. HEAD, Víctor, ed.; Hoboos Publ. London, 1988.

12 Citemos las más prestigiosas: *Mécénat/Communication* y *La Lettre du Sponsoring et du Mécénat*, ambos parisiños; *Avec économie et culture*, de Burdeos, y *Sponsoring*, de Turín.

13 Cfr. *Expansión*, 13-2-88, pp. 40-41 y, de manera especial, las cifras aportadas por Fernando PONCE en *Arteguía*, VI, 38, marzo 1988, p. 54.

14 Cfr. PONCE, Fernando: «Interarte'88», *Arteguía*, VI, 38, marzo 1988, p. 66.

15 Aunque los presupuestos del Ministerio de Cultura parecen disminuir con los socialistas (cfr. *Anuario El País*, 1982-1986; pp. 233, 268, 332, 378 y 315, respectivamente), las cifras no son significativas debido a las transferencias realizadas a las autonomías. En efecto, una autonomía con mucho peso específico, como es el caso de Catalunya, invirtió en cultura cifras cada vez más altas en el mismo período de tiempo (Cfr. *Memòria del Departament de Cultura*. Generalitat de Catalunya; Barcelona, 1984; pp. 9-13).

16 Para los presupuestos del Ministerio de Cultura cfr. *Anuario de El País*, 1987 y 1988; p. 381 y p. 384, respectivamente. Para el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, cfr. *Memòria...*, op. cit., p. 73, pp. 200-201, p. 203 y p. 284.

17 No existe aún relación alguna al respecto. Pero para darnos idea de su importancia puede ser útil repasar la sección de *Expansión*, el más influyente diario económico, dedicada al mecenazgo.

18 Cfr. *El País*, 23-2-88, p. 30.

desdenables aportaciones dinerarias, por la resuelta labor de coordinación o canalización de los esfuerzos de aquéllas¹⁹. Y es que, tal como afirma Ralph Berry, en el presente, es la sociedad el principal patrono de arte²⁰.

2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS PREVIAS

Tanto si su sola existencia puede garantizar el florecimiento de las artes como si las asfixia —hay opiniones para todos los gustos²¹—, el mecenazgo es uno de los factores que más incide en el desarrollo de la producción artística. Sin embargo, a pesar de su indiscutible importancia, el estudio del mismo sigue siendo uno de los grandes vacíos de la Historia y la Sociología del Arte.

Desde que los trabajos del Instituto de Warburg supieron colocar las relaciones del arte y la sociedad en el meollo de la creación hasta las recientes pesquisas de Baxandall sobre el Renacimiento²², la historiografía del arte no ha dejado de preocuparse por el patrocinio artístico. Pero, por desgracia, sólo muy marginalmente²³. Mientras los más excelsos clásicos de la Historia Social del Arte, como pueden ser Lerner-Lehmkuhl y Warkennagel, Antal y Hauser o Brown y Blunt, dedicaron sus estudios al influjo de la ideología de los promotores sobre los estilos artísticos²⁴, los grandes investigadores posteriores lo hacen con respecto al mercado²⁵. En realidad, al poner el énfasis en el momento creativo, todos ellos se resienten de un exceso de idealismo. Los unos debido a la clara influencia de Hegel; los otros, aunque no necesariamente marxistas, por su admiración hacia Lukács.

Una visión mucho más desoladora aún que ésta nos la ofrece la Sociología del Arte. A los problemas de indefinición y falta de unidad metodológica viene a sumarse la estrechez de límites en el campo de la investigación. Esta disciplina no ha podido zafarse todavía de la atrozante presión idealista, por un lado, ni, por el otro, de los tantas veces denunciados mecanismos positivistas y las simplificaciones marxistas²⁶. Lejos de haber sabido atacar el fenómeno artístico en su totalidad, las indagaciones sociológicas del arte se han centrado también en el momento inicial de producción y configuración de las obras y nada más.

Dada la tremenda importancia que para el arte supone el patrocinio del mismo y en vista de la endémica poca atención que despierta entre historiadores y sociólogos, creemos que la mejor contribución que podemos aportar a este Congreso pasa por analizar el objeto y la función de las revolucionarias prácticas de promoción artística recientemente inauguradas. Como que a pesar del enorme interés que están despertando entre los más diversos círculos artísticos, económicos, políticos y sociales no han generado aún ningún estudio sistemático, nuestro trabajo se presenta, no tanto con la pretensión de examinar las diversas facetas, cuanto de realizar una reflexión teórica que nos permita comprender el alcance de sus verdaderas implicaciones. No hay que olvidar que, para el desarrollo de las ciencias, tanto o más necesario que el análisis de los fenómenos concretos son las síntesis teóricas con las que se construyen las doctrinas.

Convencidos de la dialéctica preeminencia del ser social sobre la conciencia individual²⁷ y, por tanto, de la

19 Es sintomático que Francia, el país que mayores subvenciones estatales destina al arte y la cultura, haya aprobado recientemente la creación de un *Conseil Supérieur du Mécénat* (cfr. *El País*. 20-2-88, p. 24).

20 Cfr. BERRY, Ralph: op. cit., p. 86.

21 Para una compilación bibliográfica comentada sobre autores de la primera opción, cfr. EDER, Rita y LAUER, Mirko: *Teoría social del arte*. Universidad Nacional Autónoma; México, 1967; pp. 66-182. Para los otros cfr. JUDD, Donald: «A long discussion not about master-pieces but why there are so few them (II)». *Art in America*, LXXII, 90, octubre 1984, pp. 9-15.

22 Cfr. BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1978.

23 Para un buen estudio sobre la evolución de la historiografía del arte y el estado de la cuestión hasta la mitad de los setenta, cfr. CASTELNUOVO, Enrico: «L'histoire sociale de l'art». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*; París, diciembre 1976; pp. 63-75.

24 Entre sus obras hay que destacar: ANTAL, Frederick: *Florentine painting and its social background*; London, 1947. HAUSER, Arnold: *The Social History of Art*; London, 1951. BROWN, W. Milton: *The Painting of the French Revolution*, London, 1938. BLUNT: *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*; London, 1940.

25 Entre éstos cfr. *Academics of Art*; Cambridge, 1940. YATES, F. A.: *The French Academies of the XVI Century*; London, 1947. CROZET, René: *La vie artistique en France au XVII siècle*. CHASTEL, Y.: *Italia. El gran taller*; Madrid, 1965, en la versión castellana. Pero sobre todo cfr. HASKELL, F.: *Patrons and Painters*, New Haven, 1980 y MONTIAS, John: *Artist and Artesans in Delft*. Princeton University, 1982.

26 Para consideraciones más profundas cfr. KAVOLIS, Vytantas: *La expresión artística*, Amorrortu; Buenos Aires, 1970; pp. 220 y ss.

27 Cfr. el prefacio de Marx a la *Contribución a la crítica de la economía política* (1857).

validez de los enfoques sociológicos en arte²⁵, pensamos que es bajo esta perspectiva que ha de acometerse cualquier investigación acerca del patrocinio artístico. Máxime si, como se ha dicho, éste corre a cargo actualmente de la sociedad entera. Pero, convencidos de que la Sociología tiene necesidad de renunciar a ciertas mixtificaciones como la trascendencia y espiritualidad expresiva de la esencia del arte o la sumisión de éste a la realidad exterior²⁹, nuestro estudio intentará huir de toda asignación a metodologías preestablecidas. Aunque aplaudamos los méritos, no se ajustan a nuestros fines ni el vitalismo de Lalo ni la sociología espiritualista de un Dauvignaud o un Gurvitch³⁰. Tampoco nos sirve el empirismo funcionalista que encontramos en Kavolis, Escarpit o Silbermann³¹ ni el de cuño estructuralista propugnado por Goldman, Francastel o Bourdieu³²; si bien sabemos reconocer en estos últimos el mérito de haber sido capaces de dotar a la Sociología del Arte de un método riguroso. Más cercanos nos parecen, en cambio, aquellos autores de la Escuela de Frankfurt que, arrancando de Lukács, han desarrollado un asistemático fenomenologismo sociológico en el estudio del arte³³. En definitiva, pues, ambicionamos una sociología fenomenológica del patrocinio actual del arte y su significación, pero desde una irrenunciable posición antropológica socio-cultural.

3. OBJETO Y FUNCIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS ACTUALES DE PATROCINIO

Por más que la Psicología Generativa nos enseña el ignatismo humano por la curiosidad, la estética y el coleccionismo, las motivaciones de nuestros mecenas actuales —al revés de los de antaño³⁴— apenas responden ya ni al estricto diletantismo ni tampoco a ninguna pasión por la mera recolección o la belleza. Tanto el patrocinio estatal como el empresarial o privado de hoy adquieren un sentido mesiánico inexistente en las prácticas pretéritas. Ambos pretenden —al menos eso es lo que se declara en público— proporcionar un servicio a la sociedad puramente cultural, sin dirigismos³⁵. Sin embargo, la realidad profunda es bien distinta. Cuando lo que prevalece es el interés cultural, el patrocinador participa activamente de la vida artística y, al considerar su actividad como una aportación al desarrollo del arte, lo que persigue es una demostración de su prestigio³⁶ amén de un paralelo deseo de dominio.

Desde que Baudrillard, partiendo de las enseñanzas de Lévi-Strauss, ha elaborado su teoría en torno al valor de cambio simbólico de los objetos³⁷, la promoción del arte hay que entenderla —en su ambigua dialéctica de cesión/posesión— como una forma de dominación simbólica. En el caso actual, una forma de dominación simbólica de carácter institucional cuya estrategia final busca reproducir, merced al oculto rechazo de la función niveladora del consumo, la lógica de las clases en las estructuras profundas del imaginario social y personal. Es obvio que el mecenazgo, al dar soporte a una serie de productos en detrimento de otros, establece una jerarquización axiológica que permite el funcionamiento del sistema. Pero no es todo. Donde este proceso se nos aparece con claridad más meridiana es quizás en los esfuerzos por ampliar fondos museísticos o exposiciones de obras antiguas y, sobre todo, con ocasión de la restauración y conservación del patrimonio artístico y etnográfico. En una civilización en la que presente y pasado tienden a organizar un control sistemático y exclusivo de lo real, aparece, tanto a nivel de los objetos como en el de los comportamientos y

28 Por muchas de las razones contenidas en WOLF, Janet: *Aesthetics and Sociology of Art*, George Allen Pub.; London, 1983.

29 Cfr. DAUVIGNAUD, Jean: *Sociología del arte*; Península; Barcelona, 1969; pp. 11-28.

30 Cfr. LALO, Ch.: *L'art et la vie sociale*; Paris, 1921. DAUVIGNAUD, J.: op. cit. y GURVITCH: *Tratado de sociología*; Kapeluz, Buenos Aires, 1969.

31 Cfr. KAVOLIS, V.: op. cit.; ESCARPIT, R.: *Sociología de la literatura*. Edición de materiales; Barcelona, 1965 y SILBERMANN, A.: *Estructura social de la música*, Taurus; Madrid, 1977.

32 GOLDMAN, Lucien: *Le Dieu caché*; Gallimard; Paris, 1956; FRANCASTEL, P.: *Peinture et société*; Andin; Paris, 1961; IDEM: *La réalité figurative*, Gonthier; Paris, 1965; y BORDIEU, P.: *L'amour de l'art*; Editions du Minuit; Paris, 1969.

33 Cfr., respetivamente, LUCKÁCS, G.: *Sociología de la literatura*; Península; Barcelona, 1966 y ADORNO, Th.: *Filosofía de la nueva música*; Editorial Sur; Buenos Aires, 1969 y BENJAMIN, W.: *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*; Einaudi; Torino, 1966.

34 RHEIMS, Maurice: *La curiosa vida de los objetos*; Luis de Caralt, editor; Barcelona, 1965; pp. 14-16.

35 Así se entiende el mecenazgo del Art Council en el *White Paper* inglés de los sesenta (Cfr. *A Policy for the Arts*; H. M. S. O.; London, 1965; p. 98). Por lo que al entusiasmo que la idea despierta entre empresarios y financieros, cfr. *Expansión*, 29-3-88, p. 33; *El País*, 20-2-88, p. 24 y BERRY, R.: op. cit.; p. 99.

36 Cfr. POLL, Francesco: *Producción artística y mercado*; Gustavo Gili; Barcelona, 1976; p. 94.

37 Cfr. BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*; Siglo XXI editores; México, 1974.

de las estructuras sociales, una tercera dimensión síntesis de las anteriores³⁸. Testimonio de un fracaso relativo del sistema, esta dimensión encuentra refugio en él permitiéndole funcionar mágicamente por aculturación. El mecenas, como el público hacia el que se dirige el beneficio de su patrocinio, entiende el mecenazgo como una virtud (*arete*). Una virtud que —trasladando aquí lo que Barthes señala acerca del automóvil³⁹— para el primero representa la imagen del padre como nacimiento y origen, mientras que es la imagen del padre como poderío lo que el segundo requiere. Mito involutivo de origen en un caso, mito proyectivo de poderío en el otro. Ánimo de excelencia y ansias de destacar en ambos casos.

Al otorgar al pueblo aquello que es característico y propio de las clases dominantes, las directrices de la nueva promoción de las artes vienen a constituir, en suma, una forma paternalista de violencia simbólica en la medida que suponen la imposición legitimadora de un arbitrario cultural y su perpetuación. Conocida es la dependencia cultural de toda percepción y, en consecuencia, el elitismo cierto de la percepción artística⁴⁰. Pues bien, si uno de los instrumentos tradicionalmente empleados por la clase dominante para asentar su posición social ha sido precisamente la egolátrica apropiación del arte y la imposición de su propia manera de entenderlo, ahora, en cambio, los nuevos procedimientos del mecenazgo revisten dicha coerción con los ropajes del deber y altruismo morales. Tal como ponen de manifiesto el nuevo rumbo que toman los museos y las exposiciones de hoy en día⁴¹, el Estado y los particulares se esfuerzan en ponderar la función didáctica, educadora de masas, de su patrocinio. Con este intento de familiarizar las clases medias con los paradigmas perceptivos de la élite económica y social, se busca la universalización de la cultura del referido grupo y la reproducción de sus propios valores; es decir, la simple penetración ideológica⁴².

Contrariamente a la teoría un tanto extravagante de Barthes acerca de la categoría no ideológica del arte⁴³, desde un punto de vista fenomenológico no cabe la menor duda: el arte aliena; es un vehículo de ideologías que entorpece la conciencia de las clases dominadas⁴⁴. Tanto, que, en opinión de Marcuse, todo esfuerzo por subvertir esta función incrementa su capacidad de alienar⁴⁵. De aquí la emergencia del moderno mecenazgo pues, al dirigirse a la no-clase gorziana de los no-trabajadores⁴⁶ —el nuevo agente revolucionario en nuestra sociedad informatizada y de servicios—, los patronos actuales aprovechan el poder alienante del arte para crear la ilusión en las masas de que participan de la cultura de la élite y ésta de las inquietudes de aquéllas. A pesar de que no podemos ignorar ni subestimar las dimensiones políticas del arte, tampoco podemos ignorarlas. Lejos de enfatizar en la reproducción y transmisión de pura ideología política, el mecenazgo contemporáneo traduce la ideología del capitalismo tardío⁴⁷, ciertamente, pero sobre todo en lo que a un estilo de vida se refiere.

No tiene, pues, nada de casual la coincidencia de las nuevas formas de patrocinio artístico con la postmodernidad y su desarrollo. En un tiempo de galopante paro laboral en el que ya no existen ni el *establishment* ni tampoco el proletariado, el triunfo del conservadurismo postmoderno de los valores viene a determinar el profundo interés integrador de los mecenas contemporáneos. Ahora que ya no se ataca a la sociedad de consumo sino que simplemente se consume, los productos culturales son ofrecidos para ser consumidos por las masas. Cuando ya no se cuestiona ni se reivindica la burguesía, sino que se es burgués sin más, los *ex-enragés* del sesenta y ocho corren con los gastos de presentar la ficción de una sociedad sin fisuras. Finalmente, en un momento caracterizado por un hedonismo sensual de raíz femenina que eleva el puro formalismo del *look* a la categoría de esencial, se impone la necesidad sociológica de fomentar y conservar

38 Cfr. IDEM: *Le système des objets*; Gallimard; Paris, 1968.

39 BARTHES, Roland: *Mythologies*; Editions du Seuil; Paris, 1957; pp. 180-182.

40 Cfr. GOMBRICH, Ernst: *Art and Illusion*; University Press of Princeton; New Jersey, 1972.

41 Para una visión general cfr. BANFIELD, Edeard: *The Democratic Muse*; Basic Books, Inc.; New York, 1984. Mucho más concretos son SILVER, Adele: «The Art Museum and Its General Public». *Art Journal*, XXXVII, 3, primavera 1978; pp. 208-210 y ORTNER, F.: «Memorial Art Gallery. An Instrument of Art Education». *Art Journal*, XXXV, 3, primavera, 1978; pp. 211-224.

42 Cfr. BOURDIEU, P.: «Outline of Sociological Theory of Art Perception». *International Social Science Journal*, XX, 4, 1977 y IDEM: *Reproduction in Education, Society and Culture*; Sage Pub.; London, 1977; pp. 84-93.

43 Cfr. BARTHES, R.: «Myth today». *Mythologies*; Hill and Warg; New York, 1972.

44 Cfr. DUFRENNE, Michael: *Art et politique*; Union Générale d'Éditions; Paris, 1979.

45 Cfr. MARCUSE, Herbert: «Art and Revolution». *Partisan Review*; II, 39, abril-junio 1967; pp. 178-187.

46 Cfr. GORZ, André: *Farewell de Working Class*; South End Press; Boston, 1982.

47 Utilizamos el concepto de ideología en el sentido althusseriano, es decir en tanto que la cultura global de una sociedad o clase social. (Cfr. ALTHUSER: «Ideologie et appareils ideologiques d'Etat». *La Pensée*, 151, Paris, 1969; pp. 21-29.

aquello que aparentemente es valioso —la naturaleza, el arte, los ideales deportivos de competitividad y cultivo del cuerpo, etc.— para el general disfrute del pueblo.

Un poco más difícil de comprender puede resultar el que en una época caracterizada por la absoluta exaltación del individualismo proyectivo, por el egolatrisme extremo, el mecenazgo se presenta como un acto de solidaridad; algo que al hombre postmoderno sólo puede parecerle deleznable, por prosaico y trasnochado. No obstante, con ello nuestros patronos ejecutan un verdadero ritual integrativo cuyo objetivo consiste en resolver la gran contradicción de la postmodernidad: la sumisión del individuo a la anónima identidad de la mediocridad de las masas, pero que alimenta el convencimiento de su inequívoca libertad subjetiva particular y su propia distinción. Con el mecanismo de posibilidad/frustración que genera, este sistema de personalización/integración cumple la misión de dar la imprescindible coherencia al disperso magma postmoderno.

Tengamos presente que —quírase o no— fenomenológicamente el consumidor de arte sólo halla plena satisfacción dentro de un grupo que participa de una tradición de admiración⁴⁸. Conscientes o no del acertado concepto marcusiano de cultura articulada y la correlativa formulación del arte como instrumento de civilización por represión⁴⁹, la ayuda se hace, en definitiva, porque las clases dominantes se han dado cuenta de que el arte es vital para la salud mental y civil de la comunidad⁵⁰. De todos modos, dado el reducido número y encumbrada extracción sociocultural del público que normalmente asiste a los museos y a ciertas exposiciones y conciertos⁵¹, sus efectos parece que han de quedar forzosamente mediatizados. De ahí que se tienda a la uniformidad y a la esquematización estereotipadas de la mayoría de las manifestaciones culturales y artísticas que hoy se patrocinan; única forma de reforzar los intereses existentes por cuanto que sólo disfrutamos por la evocación que las cosas nos provocan⁵². En realidad, se trata de un funcionamiento típicamente totémico; de otra manera resultaría ininteligible el éxito de asistencia alcanzado por algunas exposiciones en los últimos años. En tanto que instrumento de persuasión, los productos patrocinados son, como el tótem, garantes de la legitimidad y la cohesión de la comunidad.

Es precisamente en la esfera económica donde con mayor evidencia se nos manifiesta esta función reproductiva e integradora del sistema capitalista neoliberal encomendada al mecenazgo. Advirtamos en primer lugar como la estrategia del deseo-posibilidad/frustración se asienta sobre los cimientos de la nueva ética económica del crédito, tan contraria al modelo puritano tradicional. Del mismo modo que, con el crédito se ofrece un producto que va a ser pagado más tarde con el trabajo servil —de carácter feudal— debido de antemano al productor —el señor—⁵³, los mecenas de hoy subvencionan toda una serie de manifestaciones cívico-culturales de cuyos esfuerzos aspiran a resarcirse posteriormente, ya sea incrementando las ventas o el número de votos. Al mismo tiempo que el objeto anticipado, lo que el comprador y el contemplador consumen en el crédito y en el mecenazgo es, pues, el mito de la funcionalidad de una sociedad capaz de ofrecerle tales posibilidades de realización inmediata.

Llegados a este punto casi huelga decir que las ansias publicitarias es uno de los móviles económicos más importantes tanto del patrocinio artístico como del no artístico. Sin embargo, más que anunciarse en sentido estricto, se persigue la identificación del mecenas con las actividades que se benefician de su soporte económico mediante una imaginaria relación de protección/gratificación paterna, similar a la que opera en la fabulación reacionalizadora de la creencia infantil en los Reyes Magos o en San Nicolás⁵⁴. Podríamos aducir infinidad de empresas cuya actividad productiva es contaminante, degradante o, simplemente, líder en algún sector del consumo de masas que utilizan el patrimonio cultural, ecológico o artístico para conseguir la dicha identificación imaginaria⁵⁵. Vemos, pues, que en el sentido amplio del término, las connotaciones comerciales

48 Cfr. DUFRENNE, M.: «Pour une sociologie du public». *Cahiers Internationaux de Sociologie*. VI, 2, 1949; pp. 101-112.

49 Cfr. SCHOOLMAN, M.: «Marcuse's Aesthetics and the Displacement of Critical Theory». *New German Critique*, 8, 1976; pp. 3-14.

50 Se trata de una opinión muy extendida (Cfr. GENT, G.: «The Growing Corporate Involvement in the Arts». *Art news*, LXXII, 7, 1973; pp. 21-22).

51 Desde el auge del empirismo, no faltan estudios al respecto (Cfr. GIBAJA, Regina: *El público de arte*; EUDEBA; Buenos Aires, 1964; SILVER, A.: op. cit., pp. 208-209 y BOURDIEU, P.: *L'amour de l'art*; op. cit.).

52 Cfr. KAPLAN, A.: «The Aesthetics of Popular Arts». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIV, 3, 1966; pp. 351-364.

53 Cfr. BAUDRILLARD, J.: *Le systeme...*; op. cit.; p. 181 en la versión castellana (México 1981).

54 Sobre el funcionamiento general de esta relación cfr. *Ibidem*; pp. 189-190.

55 Por ejemplo, leemos en la prensa (*Expansión*, 12-3-88, p. 42) que la compañía de ordenadores Bull va a llevar a cabo una campaña de repoblación forestal en Nigeria. Las petroleras Esso y Shell, por su parte, financian programas de conservación de la naturaleza

son bien patentes aunque actúen por vía del imaginario colectivo. En realidad, se trata de una práctica más de *marketing* productivo cuyo objetivo no es otro que conseguir la máxima rentabilidad de las inversiones con vistas a incrementar los beneficios empresariales y el caudal político de los gobiernos.

Independientemente de su amor o indiferencia por las artes, los ejecutivos más astutos se han dado cuenta —y no lo ocultan— que la asociación de compañía con el arte produce en proporción beneficios superiores a una inversión financiera específica. Y no sólo por la proyección de buena imagen para la empresa o la publicidad de sus productos, sino también porque supone un sutil pero efectivo mecanismo para ejercer influencia en los pasadizos gubernamentales⁵⁶. No hay que olvidar que los poderes públicos son los primeros interesados en la promoción de las artes por cuanto constituyen un sector de la producción con infinidad de industrias y empresas subsidiarias cuya aportación al producto interior bruto de las ciudades y los estados no es nada despreciable⁵⁷.

Prescindiendo de toda una serie de contrapartidas difíciles de estudiar que los gobiernos conceden a los mecenas industriales y financieros, pero que inciden directamente en su cuenta de resultados, los mayores incentivos proceden de las exenciones fiscales y desgravaciones impositivas que se les ofrecen. El enfoque que en este sentido toman las diversas legislaciones varía de un país al otro. En este momento abarca un espectro que va desde las deducciones impositivas netas inauguradas por Carter en U. S. A., pero recortadas por Reagan⁵⁸, hasta la consideración de patrimonio no fiscal que Jack Lang ha conseguido establecer recientemente en Francia para el capital invertido en la adquisición o subvención de arte⁵⁹. Entre ambos hitos apuntan toda una serie de normas intermedias decantadas hacia el sistema de desgravaciones que, como en el caso de España, son aún un tanto ambiguas⁶⁰. Si bien es cierto que la consecución de exenciones fiscales para el arte ha sido —aunque por razones bien distintas— una vieja reivindicación⁶¹, con este panorama es como si estuviéramos asistiendo a la transmutación lógica de las funciones específicas de las fuerzas económicas y sociales. Ahora, parece como si el estado del bienestar postmoderno hubiera abandonado su papel asistencial y lo hubiese trocado por el ocupacional. Las empresas, por su parte, habrían renunciado a su cometido esencial de crear trabajo en aras de dar soporte a las artes y la cultura.

No vamos a insistir sobre la importancia de la promoción y el patrocinio del arte en la dinámica del precio y del mercado. Resulta demasiado evidente; máxime si tenemos en cuenta que el primero se mueve en función de la política fiscal y el ciclo económico y bursátil imperantes en cada momento⁶². Tampoco lo haremos en cuanto a su condición como agente reproductor de las fuerzas económicas y sociales que actúan en el sistema capitalista. Son ya muchos los autores que con sus trabajos han contribuido a hinchar una bibliografía plagada de obviedades. A pesar de las aportaciones inestimables, no hay duda de que se ha sobrevalorado el papel del mercado y sus interconexiones. Nosotros, aquí, preferimos llamar la atención sobre algunos aspectos socioeconómicos más amplios que, aun teniendo relación con el mercado y su funcionamiento, han sido totalmente preteridos hasta el presente. Nos referimos a la antropología del regalo en el patrocinio actual del arte.

Los estudios de Lévi-Strauss referidos al *potlatch* de los indios *Kwakiutl* han tenido la virtud de demostrar la universalidad del regalo y del principio de relación en todas las sociedades⁶³. No se nos escapa que en nuestra sociedad industrial el regalo constituye un bastión fundamental para el funcionamiento y autoregulación de la economía de mercado⁶⁴, ni tampoco su extraordinaria significación social. El regalo viene a com-

(Ibídem; p. 43). Sobre estas segundas poco hay que decir. En cuanto a la primera, adviértase que el anagrama de la compañía es un árbol, símbolo de vida.

56 Cfr. HAACKE, Hans: «Museum, Managers of Consciousness». *Art in America*, LXXII, 2, febrero 1984; p. 15.

57 Sirvan de ejemplo los ciento once millones de dólares que el Metropolitan Museum genera en la ciudad de Nueva York (cfr. Ibídem; p. 11).

58 Cfr. EVANS, Lee: «Art, Taxes and the Law». *Art Journal*, XXXII, 1, otoño 1972; pp. 12-16 y p. 20 y WALTER, R.: «Generosity...» op. cit.; pp. 25-26.

59 Cfr. *El País*, 11-8-88; p. 16.

60 En España se ha empezado a trabajar últimamente en el *Libro Blanco* del mecenazgo y, por lo que parece, las orientaciones de política fiscal tendrán un lugar preferente (*Expansión*, 24-5-88; p. 25).

61 Los pintores barrocos españoles lucharon por no pagar la alcabala en base al carácter liberal de las artes (Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Cátedra; Madrid, 1984).

62 Un trabajo a realizar en el futuro.

63 Cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude: *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós; Buenos Aires-Barcelona, 1981; pp. 91 y ss.

64 Pensemos que los regalos representan el 25% de las ventas al por menor en U. S. A.

pensar la falta de relación y el sentimiento de culpabilidad que provoca la progresiva individualización de las relaciones. Ahora el regalo expresa la relación y, al mismo tiempo, la sustituye⁶⁵. Del mismo modo funciona el mecenazgo moderno. Se nos presenta como una verdadera donación gratuita que viene a llenar el vacío relacional, pero al nivel no tanto individual o de parentesco sino de capas sociales. Sin necesidad de cuestionar su superioridad o las contradicciones emanadas de su ideología democratizante, con su ofrecimiento, el mecenas establece una reproducción imaginal con la cual quedan sublimadas las diferencias inherentes al sistema capitalista.

Mas no todo son paralelismos con la manera de dar y recibir del mundo industrializado. Los hay también con la de las sociedades campesinas y tribales. Si cambiamos el alimento por la cultura —alimento espiritual—, ninguna de las tres funciones que según Piddocke tenía el *potlatch* —redistribuidora de riqueza y alimentos, revalidadora del estatus social y transmutadora de la riqueza ofrecida en alimento⁶⁶— es ajena al mecenazgo contemporáneo. Coinciden hasta en el carácter dilapidador y previsorio de ambos. Si el primero era un acto de prodigalidad y munificencia exagerado, el segundo ha sido culpado de malgastar el dinero⁶⁷. A cambio, el uno esperaba recibir bienes en caso de necesidad o penuria; el otro, incrementar el número de ventas o de votos. En resumen, más que por los simples criterios socio-económicos tradicionales, es por su inmersión en las estructuras profundas y universales que rigen el funcionamiento de todo tipo de sociedades como, mucho más sutilmente, las nuevas formas de dar soporte al arte reproducen, proyectan y sustentan las relaciones de la sociedad capitalista.

Para acabar no queda sino ocuparnos de las implicaciones estrictamente artísticas. Sea por culpa del mercado⁶⁸ o a causa de la falta de paradigmas propia de toda época de transición⁶⁹, lo cierto es que la sociedad postmoderna ha traído consigo la muerte del arte. No en el sentido hegeliano ni nietzschiano, sino en el de agotamiento y conclusión. En las transvanguardias de hoy todo se agita y todo se mueve: lo más nuevo parece renegar de la novedad y, mediante el eclecticismo, llegar a realizar la ruptura con la ruptura. Con todo, a pesar del talante democrático del nuevo patrocinio del arte y por más que el dinero invertido no haya servido más que para subvencionar artistas y proyectos mediocres —como si de un *empleo comunitario* se tratara—, hemos llegado a esta lamentable situación sin responsabilidad alguna por parte de nuestros patronos. Téngase presente que, por razones obvias, uno de sus principios básicos es no financiar apenas arte contemporáneo⁷⁰.

4. DERIVACIONES TERMINOLÓGICAS

A lo largo del trabajo hemos utilizado indistintamente las palabras mecenazgo y patrocinio de las artes para nombrar el objeto de nuestro estudio, pero nunca hemos quedado satisfechos. En consecuencias, nos parece fundamental intentar buscarle un término adecuado.

Tradicionalmente, desde que empezara a usarse como neologismo en el siglo XVIII, la palabra mecenas viene definiendo —al menos en las lenguas latinas— a aquella persona que, generosamente o no, favorece, defiende, protege y ampara —en suma, patrocina— las ciencias, las letras y las artes. La protección del patrono, en cambio, adquiere un sentido más general. El mecenas sería lo mismo que un patrono, pero únicamente de las artes⁷¹; el mecenazgo, el patrocinio de las mismas⁷². Ambos términos, mecenas y mecenazgo, implican necesariamente una concepción del arte como realidad autónoma que los justifique. De aquí

65 Cfr. CONTRERAS, Jesús: «Antropología del regalo». *El País*; 31-12-88; pp. 1-5 del *Quadern*.

66 Cfr. *Ibidem*.

67 Sirva de ejemplo el que, en sus campañas electorales, republicanos americanos y conservadores ingleses acusaban a demócratas y laboristas de dilapidar el dinero en el soporte del arte (Cfr. MARZORATI, Gerald: op. cit.; p. 11).

68 FIGUERAS, J. M.: *Sobre el paper ambigü de l'amateur de l'art contemporani*; Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi; Barcelona, 1985; p. 18.

69 Cfr. RACIONERO, Lluís: *Art i Ciència*; Editorial Laia, Barcelona, 1979, pp. 49-70 y pp. 111-126.

70 Cfr. WALKER, R.: «Generosity...»; op. cit. p. 25.

71 Cfr. las veinte ediciones del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, (1726-1984). Cfr. también el *Dictionnaire de l'Académie Française* (nosotros sólo hemos podido consultar las ediciones de 1786 y 1931).

72 Téngase en cuenta que el término no aparece en el *Diccionario de la Lengua Española* hasta la edición de 1939.

que en la actualidad se asocian también con una altruista actitud de liberalidad y munificencia generosa⁷³. Sin embargo, ni el arte es coto cerrado y ajeno a la actividad general humana ni las motivaciones del mecenazgo son desinteresadas. Por tanto, es un término que debemos desechar por inadecuado.

Más acordes con las modernas prácticas nos parecen patrono y patrocinio, pero en el sentido del *patron* y *patronage* ingleses. Es decir, en tanto que protector/protección de una persona, institución, obra, arte, etc., sin distinciones⁷⁴. El problema surge ahora de parte del francés, en cuya lengua el verbo *patrocinar* no tiene nada que ver con lo que esta misma voz expresa en inglés o catellano⁷⁵. Y es una lástima porque desde que el *Diccionario de la Lengua* ha introducido una nueva acepción para la acción de patrocinar —la de sufragar una empresa con fines publicitarios⁷⁶— los términos propuestos acabarían de ajustarse a la naturaleza del hecho que estudiamos. Por consiguiente, como que esta concepción es la que corresponde al verbo inglés *to sponsor*⁷⁷, proponemos la utilización universal de la expresión neológica *esponsorización de las artes* para definir el tipo de mecenazgo y patrocinio que hemos analizado en este trabajo.

73 Cfr. *Diccionari de la Llengua Catalana*. Enciclopèdia Catalana; Barcelona, 1982.

74 Cfr. *The Oxford English Dictionary* correspondiente a la reimpresión de 1961.

75 Cfr. *El Dictionaire de l'Académie Française* de 1931 y 1786 indistintamente.

76 Cfr. la última edición, la de 1984, del *Diccionario de la Lengua Española*.

77 Cfr. la misma reimpresión del *Oxford English Dictionary*.

LA CONSIDERACIÓN DEL CLIENTE EN LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA DE ALGUNOS MAESTROS DEL MOVIMIENTO MODERNO

José Morata Socías

Universidad de las Islas Baleares

INTRODUCCIÓN

El estudio de las relaciones existentes entre los integrantes del Movimiento Moderno y sus clientes no ha sido objeto de especial atención por parte de la crítica arquitectónica. La importancia que adquirían dentro de las teorías otros aspectos de la elaboración del proyecto hizo que desapareciera de la historiografía la problemática relacionada con el destinatario de la obra. Sin embargo la lectura de los textos de algunas de las figuras del Movimiento Moderno nos ofrece un panorama bastante completo de las diversas actitudes adoptadas en esta materia. Es evidente que pese a los intentos de presentar bajo un aspecto unitario las opiniones sostenidas por los grandes maestros de la nueva arquitectura, en éste, como en otros aspectos, la realidad fue mucho más variada y compleja que lo que propugnaban los partidarios de la historiografía canónica¹. Son objetivos de este trabajo señalar las tres posturas generales que se adoptan frente al cliente, concretadas en la obra teórica de un arquitecto, y analizar su dependencia de la concepción del proceso de elaboración proyectual. Este último aspecto es esencial porque me interesa destacar, más que las relaciones concretas de cada uno de los arquitectos con su clientela, el papel que tiene la figura del destinatario de la obra en los presupuestos básicos que justifican la génesis del proyecto.

Las tres posturas paradigmáticas son: I) En el proceso de creación arquitectónica no interviene directamente la figura del cliente (Le Corbusier). II) Puede participar pero de una forma restringida (W. Gropius). Y, III) Es un elemento esencial del que depende todo el proyecto (A. Loos).

I

Le Corbusier oscilará en todas las manifestaciones de su actividad entre la arbitrariedad y la razón que se desprende de la mirada y el pensamiento sobre las cosas. El sentido poético de la realidad y de su propio trabajo convierte a su obra en un hecho difícilmente explicable con parámetros puramente racionalistas². Porque la característica que más destaca en Le Corbusier es la voluntad de mezclar impulsos heterogéneos y la poesía que es capaz de dar sentido a los elementos más dispares para conseguir que éstos sean percibidos o comunicados. Esta cosmología poética basada en las técnicas más estrictas, las comprende y supera, porque son cambiantes y efímeras. Sin embargo, el lirismo, la emoción y la creación individual son el fundamento de: «La obra de arte que es inmortal y nos emocionará a lo largo de todos los siglos»³. Esta dependencia de lo

1 El término historiografía canónica ha sido resaltado por SCALVINI, María Luisa y GRAZIA SANDRIA, María: *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platón a Giedion*, Roma, 1984, para definir todas aquellas obras que, en su deseo de unificar las diversas aportaciones de la nueva arquitectura, redujeron y simplificaron en demasía la compleja realidad arquitectónica contemporánea.

2 HENZE, Antón: *Le Corbusier*, Buenos Aires, 1963, p. 36.

3 LE CORBUSIER: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, 1978, p. 54. Vid, además todo el capítulo dedicado a la cuestión de las técnicas como base del lirismo, pp. 53-87.

poético, supone la consideración del arquitecto como artista y comporta la soledad, a veces angustiosa, en el desempeño de la actividad creadora. Las sugerencias que conformaban un proyecto podían ser de orden biológico, técnico, vivencial, literario, etc. Pero en todo caso siempre existía el deseo de madurar cultural y espiritualmente por medio de una fruición apasionada, discontinua y no académica. La técnica figura en su obra como una parte importante pero la poesía remonta las limitaciones de aquella y hace que se convierta en algo emocional: «En el corazón, ante todo, prueba de amor. Amar lo que es exacto y lo que es sensible, inventivo, variado. La razón es una guía, nada más»⁴.

Dentro de la gran cantidad de elementos que fraguan en el crisol de la personalidad irreplicable del artista es difícil que intervenga la voluntad del cliente. Le Corbusier amaba demasiado la génesis de una obra como para dejarse condicionar por aquella. Por esto son frecuentes las discusiones con los que le encargaban un proyecto. Su altanería era proverbial cuando intentaban imponer o sugerir modificaciones a alguna de sus obras. Es significativa, por ejemplo, su postura en la construcción del edificio para el Ejército de Salvación de París. Conocemos sus divergencias con el promotor respecto a diversos detalles formales y la defensa intransigente de las soluciones adoptadas por el arquitecto⁵. En otros casos, como el barrio de Pessac cerca de Burdeos, Le Corbusier no cedió prácticamente a ninguna de las puntualizaciones que se le hicieron tendentes a agradar a los usuarios si no coincidían con sus presupuestos⁶. Esta firmeza provocaba, tal vez inconscientemente, que no se construyeran determinados proyectos o fueran encargados en su realización a otros profesionales más permisivos con respecto a imposiciones exteriores⁷.

Únicamente allí donde imperaba la mayor liberalidad por parte del cliente el arquitecto podía elaborar sus proyectos con la riqueza e imaginación que deseaba. Por ello, pese a que son escasos los estudios dedicados al análisis de las relaciones de Le Corbusier con sus clientes, y, prácticamente inexistentes los interesados en valorar la importancia que éstas tienen en la gestación del proyecto, hay una serie de datos que nos permiten deducir que el cliente ideal era aquél que le dejaba en total libertad acomodándose enteramente a sus exigencias. En consecuencia, no es extraño que la mayor parte de sus clientes parisinos de la década de los veinte fueran de su misma generación y, lo que es más importante, pertenecieran a una sociedad cosmopolita decididamente partidaria de las nuevas tendencias artísticas. Encontramos entre ellos exclusivamente pintores, escultores, músicos, pero también algunos hombres de negocios caracterizados por ser coleccionistas de arte⁸. En realidad en estos proyectos se continuaba con la idea tradicional del «atelier d'artiste» y es evidente que no sólo se daba una confluencia de intereses del cliente con el arquitecto sino que además, por la misma naturaleza de la relación, el primero respetaba la libertad creadora del segundo⁹.

Entre estos proyectos destaca el ático Beistegui (1929-1931)¹⁰. En esta obra se mezclan una gran cantidad de elementos heterogéneos: «objetos de reacción poética» les llamaba Le Corbusier. Desde un periscopio, a una cita barroca en la chimenea de la terraza, pasando por unos setos móviles que dejan ver París, todo parece estar concebido como un artificio surrealista. La técnica al servicio del juego y la ironía en una composición poética y refinada sólo comprensible en el ámbito del dandismo del cliente y del arquitecto¹¹.

4 Citado por BOESIGER, W. y otros: *Le Corbusier, Ouvre complète*. Zürich, 1968-1977, 8 vs; v. 1, p. 5.

5 Vid., por ejemplo, la contestación de Le Corbusier a las objeciones realizadas por el Secretario del Ejército de Salvación en BRACE TAYLOR, Brian: *La cité de Refuge di Le Corbusier*, Roma, 1979, pp. 174-178.

6 BOUDON, Philippe: *Pessac de Le Corbusier, 1927-1967. Etude socio-architecturale*, París, 1977, pp. 8-10.

7 VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Barcelona, 1977, p. 20. Este hecho ha sido resaltado también por SERT, Josep Lluís: *Apuntes autobiográficos*. Conferencia en el Congreso de Arquitectos de Granada, 1981, reproducido en «Q», 66, 1983, pp. 34-56; p. 41: «Vino la postguerra, llegó Le Corbusier a Nueva York, lo veíamos a menudo, estaba metido en la cuestión de las Naciones Unidas, allí tuvo más o menos discusiones, en fin le pasó como le pasaba a menudo que al final, se encontraba fuera del comité y otras personas realizaban estos trabajos y llevaban a cabo algunas de las ideas que él había preconizado».

8 SOTH, Lauren: *Le Corbusier's Clients and their Parisian Houses of the 1920's*, en «Art History», VI, 2, 1983, pp. 188-198; pp. 194 y ss.

9 SOTH, Lauren: *op. cit.*, p. 196.

10 Aspectos de esta obra hoy desaparecida pueden verse, por ejemplo, en MELIS, Paolo: *L'attico Beistegui di Le Corbusier & Pierre Jeanneret*, en «Controspazio», IX, 3, 1977, pp. 32-37.

11 GORLIN, Alexander: *The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier*, en «Perspecta», 18, 1982, pp. 51-65. Este autor ha comparado la obra de Le Corbusier con las manifestaciones pictóricas surrealistas resaltando la importancia del ático Beistegui en ámbito de la poética antes citada.

II

W. Gropius aspiraba a conseguir una arquitectura fiel al «Zeitgeist» contemporáneo. Una arquitectura consecuencia lógica de la sociedad en sentido amplio, que diera respuesta a necesidades de todo tipo basada en el uso de la técnica y de los materiales más precisos: «El campo de acción del arquitecto es nada menos que nuestro ambiente físico; su objetivo ayudar a crear una entidad significativa, dar vida a los materiales inertes invistiéndolos de sentido espiritual»¹². Esta actitud comporta un afán totalizador porque las componentes del proceso de elaboración del proyecto arquitectónico tienen que ser gradualmente sintetizadas. Pero para conseguir esto no hay ni fórmulas ni recetas puesto que la creatividad reside en el establecimiento de conexiones entre el mayor número posible de sugerencias personales y sociales para que el resultado sea la complejidad reducida a lo esencial¹³.

El trabajo del arquitecto se concreta en la articulación de un material lógico, cuyos elementos pueden ser aprendidos, compartidos y discutidos, siendo elaborados para lograr la síntesis de la que resulta la obra arquitectónica y urbanística significativa de su propio tiempo. En este esquema la personalidad individual queda diluida a la hora de la resolución racional de los problemas. Qué más lógico, en consecuencia, que compartir el proceso de gestación. «Si se debe renunciar a la obra maestra nacida del espléndido aislamiento del genio, se ganará en extensión lo que se ha perdido en altura o profundidad»¹⁴. Por esto W. Gropius siempre trabajó en equipo aunque éste constara sólo de otra persona. Sabemos también, que no era especialmente aficionado a dibujar o dar unas soluciones gráficas y que, tanto en la actividad dentro de su taller, como en la enseñanza, se limitaba frecuentemente a discutir los problemas puntualizando lo que los demás concretaban. Su aportación se reducía a dar a sus compañeros o alumnos una descripción de sus ideas, a veces incluso en detalle, pero sólo en casos excepcionales, tomaba el lápiz para realizar un escueto dibujo. El nivel de participación durante el proceso de diseño podía ser extremadamente variado, pero normalmente, lo seguía paso a paso, siempre matizando con la palabra lo que se estaba elaborando¹⁵. Otra vez, las ideas y su vehículo apropiado, la palabra, y también las múltiples sugerencias del entorno, equipo y colaboradores, como un catalizador de impulsos externos más amplios.

Tanto W. Gropius como sus colegas y discípulos han señalado claramente los matices del trabajo en equipo que se plasmó sobre todo en el T. A. C. Se daban en él: a) Amplitud del grupo para evitar el dominio de una sola persona y limitación para hacerlo más operativo. b) Dedicación de sus componentes a todos los aspectos de la práctica arquitectónica, y por tanto inexistencia de especialistas en cada rama. c) Decisiones y problemas resueltos a través de la discusión, nunca como resultado de una votación. d) Anonimato, autodisciplina y cooperación interna con vistas a un objetivo único y común. Y, e) Posibilidad de que el cliente conozca el proceso de proyectación e incluso pueda intervenir en él¹⁶. Este último punto es el único que abre la puerta a la participación del cliente. En este caso se convierte en un elemento más, cuya aportación dentro del proceso es muy poco relevante. Todo ello cuadraba perfectamente con la intención de W. Gropius que consideraba esta posible y reducida colaboración la más adecuada a su concepción del proyecto arquitectónico en el que cuanto mayor sea el número de factores que intervienen en su elaboración, más fácil es la consecución de una arquitectura significativa de su propio tiempo.

W. Gropius justificaba teóricamente estas opiniones basándose en unos conceptos muy extendidos dentro de las corrientes coetáneas del pensamiento artístico germánico. Así cuando octogenario recibió el premio Goethe en sus palabras de agradecimiento dijo: «Nuestra sociedad moderna debe todavía demostrar si es capaz de transformar la 'Zivilization' en 'Kultur'»¹⁷. Para entender su significado es necesario acudir a otros dos

12 GROPIUS, Walter: *Los objetivos del T. A. C.*, en VARIOS: «The Architects Collaborative», Barcelona, 1972, pp. 20-22; p. 20.

13 THOMPSON, Benjamín: *Comentarios diversos*, en VARIOS: «The Architects... op. cit.», pp. 22-23; p. 22.

14 CARLO ARGAN, Giulio: *Proyecto y destino*, Caracas, 1969, p. 227.

15 NERDINGER, Winfried: *Walter Gropius*, Berlín, 1985, p. 30.

16 Estos puntos se exponen en VARIOS: *The Architects...*, op. cit., en los siguientes textos: T. HURST, Sam: *Veinticinco años del T. A. C.*, pp. 8-12; GROPIUS, Walter: *Los objetivos del T. A. C.*, pp. 20-21, y *La obra en equipo del T. A. C.*, pp. 24-25; THOMPSON, Benjamín: *Comentarios diversos*, pp. 22-23; P. HARKNESS, Sarah: *Colaboración*, p. 26 y finalmente A. McMILLEN, Louis: *La idea del anonimato* p. 27.

17 GROPIUS, Walter: *El arquitecto en el espejo de la sociedad*, en ídem, «Apolo en la democracia», Caracas, 1968, pp. 34-46; p. 42. Comentarios sobre la inserción de W. Gropius en la cultura alemana de su época se pueden encontrar en CLAUSSEN, Horst: *Gropius e la cultura tedesca del primo '900*, en «Rassegna», 15/3, 1983, pp. 24-26.

conceptos que también se entremezclan en toda su obra, el 'Zeitgeist' (espíritu de la época) y el 'Kunstwollen' (plasmación voluntaria y formal del mismo). Hacer cultura sería para W. Gropius, nada más y nada menos, que ponerse a proyectar con la voluntad de lograr unos resultados formales acordes con lo más genuino del espíritu de su época. Por medio de esta labor se consigue pasar de la civilización a la cultura.

La sumisión a estas ideas supone la reducción de la carga creadora personal que se disuelve en el anonimato; dando también muy poco espacio a la manifestación de la voluntad del cliente que, únicamente, se convierte en un vector más a la hora de lograr una arquitectura cuyo principal objetivo no era la manifestación de deseos individuales sino el reflejo de toda una época.

III

En la obra teórica de A. Loos se proclama abiertamente una concepción intuitiva del procedimiento creativo. La estructura lógica del pensamiento loosiano se basaba primordialmente en la observación de toda la realidad circundante. Esto le permitía aprender de las experiencias anteriores sin ninguna coacción. Le parecía tan falso el salto al vacío de una arquitectura que rechazaba todo el pasado, como la repetición mimética de modelos procedentes de aquél. El trabajo del arquitecto consiste en mejorar lenta e incansablemente el modo de hacer anterior¹⁸. En este punto conviene precisar que A. Loos diferenciaba conceptualmente Arquitectura y construcción aunque empleara estos términos a veces de forma equívoca. La primera tiene como objetivo el monumento y por su misma naturaleza era excepcional, tanto por el sujeto que la creaba, que debía ser el artista, como por los objetivos simbólicos que la debían sustentar. La segunda, definible como edificación, sería la que respondiendo a la consecución unas necesidades utilitarias está ligada sobre todo al habitar, cubre unas exigencias prácticas y está desprovista de carga artística. «La casa, —dice A. Loos— debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se sitúa en el mundo sin que exista exigencia alguna que la obligue a nacer. La casa cubre una exigencia. La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie,..., la obra de arte es revolucionaria la casa es conservadora»¹⁹.

Partiendo de este hecho, la vivienda siempre es el resultado de un espacio íntimo que se afirma como un espacio para vivir. No hay en ella, ni las amplias ventanas, ni la ruptura de la privacidad de las habitaciones, ni la transparencia, que diluye la relación exterior-interior, típicas de la arquitectura moderna²⁰. Siempre pensó que el arquitecto estaba obligado a realizar un espacio cálido y cómodo. Para ello, a través de un estado que podemos definir como de ensoñación, procuraba sentir el efecto que pensaba producir, meterse dentro, para con esta vivencia modelar los espacios²¹. Este proceso de elaboración se enmarca en la prioridad antes citada de los factores perceptibles primordialmente a través de un procedimiento intuitivo. En consecuencia en A. Loos la intuición adquiere un valor fundamental tanto en el aprendizaje de toda la realidad circundante como a la hora de gestación del proyecto.

Profundamente ligada a este aspecto es significativa la relación del arquitecto con el cliente. A. Loos pensaba que se debía establecer entre ambos una empatía que permitiera una mayor adecuación a las necesidades del usuario²². La gestación de la obra 'desde dentro' adquiría así su verdadero sentido. Por ello puede ser significativo traer a colación un pasaje de la vida de A. Loos. Éste recibió una carta de un cliente al que había construido una casa hacía mucho tiempo. En ella se manifestaba el agradecimiento del propietario porque, frente al desgaste que habían sufrido otras viviendas coetáneas, la construida por A. Loos seguía 'sirviendo': «Mi esposa y yo, y en realidad todos los que nos quieren creen que no ha envejecido y que continúa renovando nuestro espíritu y ayudándonos a vivir, exactamente como al principio»²³. Además se adjuntaba un cheque por

18 LOOS, Adolf: *Reglas para el que construye en las montañas*, en, ídem, «Ornamento y delito y otros escritos», Barcelona, 1972, p. 232: «Sólo están permitidas aquellas transformaciones en el modo de construir tradicional que signifiquen mejoras, de los contrario conserva los sistemas tradicionales». Para una profundización en estos aspectos MORATA SOCIAS, José: *El tradicionalismo de Adolf Loos*, Estudis d'Art, Prens Universitaria, Palma de Mallorca, 1986.

19 LOOS, Adolf: *Arquitectura 1910*, en, ídem, «Ornamento... op. cit.», pp. 221-231; p. 229.

20 MELCHIORRE, Alessandro: *Schömborg tra Loos e Kandinsky*, en «Casabella», 473, 1981, pp. 28-33; p. 31.

21 LOOS, Adolf: *El principio del revestimiento*, en ídem, «Ornamento... op. cit.», pp. 216-220; p. 216.

22 Estas ideas las conocemos a través de su discípulo NEUTRA, Richard: *Vida y forma*, Buenos Aires, 1972, pp. 261-262; y pp. 278 y ss.

23 NEUTRA, Richard: *op. cit.*, pp. 183-184.

el importe del coste de la obra como si ésta se hubiera vuelto a construir de nuevo. A. Loos conservó ambos con cariño y le sirvieron de compensación a los sinsabores que su profesión le deparaba. R. Neutra, a través del que conocemos este hecho que supera el nivel de la anécdota, afirmó: «Jamás podré olvidar la expresión de su rostro, y me alegro de haber conocido a un hombre como éste y de haber conservado en mi espíritu su concepto de los valores permanentes»²⁴.

El deseo de ser primordialmente un artesano, exigía a Loos no sólo compartir los deseos del cliente sino prescindir de los propios para intuitivamente encarnar los de aquél. El arquitecto únicamente formaliza espacialmente la voluntad del usuario²⁵.

CONCLUSIÓN

El análisis de las diferentes posturas adoptadas, por lo que respecta a la consideración del cliente dentro de la concepción del proceso de elaboración del proyecto arquitectónico, nos ofrece matizaciones sobre la actividad creadora en esta disciplina. Pero también resalta la idea que cada uno de los arquitectos tiene sobre el grado de artísticidad de su trabajo. Si entiende su actividad como un hecho románticamente artístico, como es el caso de Le Corbusier, rechazará cualquier interferencia externa al sentido individual de la creación. Mientras que si se considera como practicante de un oficio artesano la figura del cliente adquiere un papel fundamental. Tal será la postura de A. Loos. Pero esta relación no es determinante en otros casos, como el de W. Gropius, en el que la sujeción a ideas colectivas diluye la problemática de la creación dejando sólo un resquicio para la expresión de los deseos del destinatario de la obra.

Todo ello ilumina algunos aspectos de la conflictiva realidad arquitectónica actual en la que, según ha señalado L. Benevolo: «Incluso los arquitectos, en las relaciones cada vez más difíciles con sus clientes, encuentran cada vez más conveniente presentarse como artistas, para gozar del respeto que todos parecen conservar respecto al mundo del arte»²⁶. Esta solución, sin embargo, se encuentra muy lejos de la responsabilidad con la que los maestros del Movimiento Moderno analizados hicieron derivar sus posturas. Los principios éticos que sostuvieron sus opiniones están muy alejados de la actitud postmoderna que ha subvertido aquéllos en virtud de un superficial oportunismo.

24 *Ibidem*.

25 Este hecho ha sido analizado por VERY, Françoise: *Les maisons de Loos ou l'espace en projet*, en «Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeux», Cat. Expo Centro Pompidou, Paris, 1986, pp. 520-528, haciendo hincapié en el concepto de «Raumplan» traducible como «proyecto espacial».

26 BENEVOLO, Leonardo: *La ciudad y el arquitecto*, Barcelona 1985, p. 109.

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL PAPEL DE LA IGLESIA EN EL PANORAMA ARTÍSTICO DEL GOBIERNO DE FRANCO HASTA 1939

Ángel Alfonso Santamaría Barnola

El Estado de Franco participa en 1937 en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París. «Por los mártires de España», un lienzo de José María Sert ocupa un lugar destacado en el Santuario del Pabellón Vaticano en la Exposición¹. La obra representa a Santa Teresa alzándose sobre una piedra en un campo de cruces amontonadas, acompañada de los príncipes de la Iglesia en actitud suplicante. La Santa ayuda a descender a un Cristo que desde el cielo irrumpe desasiéndose de sus clavos y se desprende de la cruz, en un desesperado y milagroso intento por socorrer a la España católica. El sentido simbólico del cuadro aparece reforzado por dos columnas que lo enmarcan, junto con un gran cortinaje rojo. Las dos columnas, rojizas también, llevan grabada la divisa imperial PLUS ULTRA. Posteriormente fueron repintadas en negro para evitar el efecto de bandera rojigualda que se producía con el amarillo dorado del marco, y tras la protesta de las autoridades francesas que aún reconocían como legítimo el gobierno de la República².

En la España dividida por la guerra civil, la República y el gobierno de Burgos sufragaban los gastos de las respectivas participaciones en la Exposición de París. La intención propagandística presente en ambas intervenciones se enmarca, como es sabido, en la línea general del certamen que tiene en los pabellones de la Unión Soviética y Alemania los ejemplos más destacados de la actividad artística al servicio de la propaganda de Estado. España va a presentar, organizado por el embajador en París, Luis Araquistáin, un pabellón en el que se exponen todo tipo de elementos de propaganda encaminados a la consecución de un doble objetivo: por un lado, presentar la imagen de progreso que las actuaciones del gobierno republicano estaban introduciendo en la vida española, por otro, señalar de forma velada, el peligro que el fascismo suponía para la estabilidad mundial³.

La aportación de la llamada España nacional al Pabellón Pontificio se inserta, desde luego, en la dinámica de la feria. Arte y cultura con formas de representación al servicio del Estado. Con la particularidad de que es la Iglesia española, que desde el principio de la guerra civil apoya a los rebeldes, la que canaliza la participación en París.

La intensa actividad diplomática que el cardenal Gomá desarrolló en el Vaticano desde el inicio de la guerra trajo como consecuencia el reconocimiento por la Santa Sede del gobierno de Franco en julio de 1937. Desde entonces, y tras el nombramiento de las respectivas delegaciones, con Quiñones de León al frente de la española en Roma y Monseñor Hildebrando Antoniutti en Burgos, el cardenal Gomá desaparece de la actividad pública durante un largo período de tiempo⁴, aunque parece demostrar en secreto un vivo interés por la participación en la Exposición Universal. En este sentido han de interpretarse los contactos con miembros

1 LABBÉ, Edmond: *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Rapport Général*. París, 1938. Tomos IX y X.

2 CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid, 1986, Tomo I.

3 ALIX TRUEBA, Josefina: En un catálogo *Pabellón español. Exposición Internacional de París. 1937*, exposición que tuvo lugar en Madrid en el verano de 1987, añade además, que se pretendía dar una sensación de normalidad, de estabilidad del gobierno republicano. Quizás pueda parecer exagerado pensar en esa pretensión, habida cuenta de que España llevaba un año en guerra y que en el exterior se conocía perfectamente la situación del conflicto.

4 RODRÍGUEZ AISA, M.^a Luisa: *El Cardenal Gomá y la guerra de España. Aspectos de la gestión política del Primado 1936-1939*. Madrid, 1981. En un principio, Monseñor Antoniutti fue comisionado oficialmente a finales de julio de 1937 para gestionar la vuelta de los niños vascos expatriados, pero con el encargo de iniciar relaciones, como encargado de negocios con el gobierno Nacional. La presentación oficial tiene lugar en los primeros días de octubre.

de confianza de la colonia española en París, donde es intensa la actividad del abogado Manuel González de Andía, «delegado de S. E. el cardenal de Toledo» doctor Isidro Gomá, así como la de otros simpatizantes de la España nacionalista como los señores Serra y Costa, ex presidente y secretario de la Cámara de Comercio en París, el pintor y escenógrafo afincado en París Mariano Andréu, los padres de la Residencia española de la Pompo y otros. Los trámites de esta participación son preparados secretamente y no se hacen públicos hasta octubre de 1937, días antes de la inauguración de la capilla. Efectivamente el día 10 de ese mes aparece una carta del cardenal Gomá dirigida al obispo de Calahorra Fidel García Martínez, fechada el día 2, ofreciéndole la representación en el solemne acto de apertura de la capilla previsto para el día 15, festividad de Teresa de Jesús, santa española y argumento del lienzo de Sert. En dicha carta, el Cardenal Primado señala cómo el Estado ha sufragado los gastos de aquello que, pese al esfuerzo realizado, no ha podido acometerse con la «iniciativa y el sacrificio particular»⁵.

Pese a la existencia de una delegación oficial en el Vaticano, la invitación cursada desde París por el comisario general del Pabellón P. Reviers de Mauny, es a través de la persona de Isidro Gomá, lo que, por encima de otras interpretaciones, en cualquier caso viene a confirmar, una vez más, el importante papel que desempeñó el cardenal en el terreno diplomático durante la contienda. El general Franco se interesó por la idea, previendo la favorable acogida que su Estado tendría en la opinión pública católica de todo el mundo. No parece, sin embargo, que el hecho trascendiera excesivamente en el panorama internacional⁶.

La capilla fue habilitada gratuitamente por el arquitecto del Pabellón Pontificio M. Tournon. También de entusiasta y desinteresada es calificada la decoración de la misma por parte de José María Sert⁷.

Al margen del hecho artístico debemos señalar aquí como el Estado de Franco interviene por vez primera en un certamen internacional patrocinando esta simbólica aportación de la Iglesia española en el Pabellón, mayoritariamente unida a la causa franquista, la que organiza esta participación en un momento en el que, por otro lado, la evidente contradicción ideológica interna del Régimen impedía cualquier serena reflexión sobre el estilo. Todo ello permitió una orientación espiritual del arte en el sentido cristiano, místico y patriótico que la Iglesia proponía.

En este panorama se inscribe también el otro gran acontecimiento artístico internacional en el que participa el Gobierno de Burgos durante la guerra civil, La Bienal de Venecia de 1938. Si bien en este caso nos encontramos ya ante una auténtica representación de Estado. La Bienal se inaugura el primer día de junio de 1938, en un ambiente de exaltación hispánica que recorre Italia. Durante los últimos días del mes de mayo han tenido lugar en las más importantes ciudades italianas actos de solidaridad de los fascistas con la España rebelde en los que interviene, en ocasiones, el propio Duce⁸. El Régimen, amparado en su amistad con Mussolini, aprovecha la oportunidad que se le brinda para presentar al mundo la imagen cultural en la que se pretende asentar el panorama artístico español de los próximos años. Patetismo y espiritualidad arropados con un lenguaje místico cargado de simbolismo⁹, que tiende hacia la recuperación del arte religioso como emblema representativo del Nuevo Estado. Como muestra de la estética que se pretende exportar, baste señalar que entre los concurrentes a la muestra figuran, entre otros, José Aguiar, Maeztu, Fortuny, Pedro Pruna, Pérez Comendador e Ignacio Zuloaga, que obtuvo la medalla de oro del certamen. Lejos de esta nueva espiritualidad queda, por tanto, la vanguardia fascista española, que parece quedar al margen del ámbito cultural del franquismo, al menos hasta 1941, año en que Eugenio D'Ors, tras su efímero paso por los sillones políticos, se vuelca en la Academia Breve.

5 «Una capilla de España en la Exposición de París», en *Diario de Navarra*, Pamplona, 10 de octubre de 1937. Este artículo apareció también, con idéntico texto, el día 14 de octubre de 1937 en *ABC* de Sevilla.

6 LABBÉ, E. en su *Rapport Général* se limita a enumerar las naciones representadas en cada una de las capillas del Santuario del Pabellón, evitando cualquier comentario al respecto. Del mismo modo *L'Illustrazione Vaticana* en su número de septiembre de 1937 hace una descripción del Pabellón sin referirse al tema. El periódico londinense *The Times* ni siquiera menciona el hecho.

7 En noviembre de 1939 apareció en la revista *MÍO CID* de Burgos una fotografía, ocupando toda una página, de un boceto o copia rectificada de la obra de Sert expuesta en el Pabellón Vaticano. Tenía el siguiente texto: «Santa Teresa presenta a nuestro Señor Jesucristo los Mártires españoles que últimamente han dado la vida por su Fe. (por J. M. SERT)». El lienzo original se encuentra en la actualidad en la residencia de Mme. Berthelot, en París. Sobre la vinculación de Sert con el franquismo puede verse «Sert en la España Nacional», en *Destino*, n.º 88, 5-XI-1938.

8 Sobre las jornadas de solidaridad fascista con la España de Franco pueden consultarse los diarios de la zona rebelde de la última semana del mes de mayo de 1938. Especialmente *ABC* de Sevilla.

9 CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*, p. 93, Barcelona, 1977.

Pero es, sin duda, la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria en 1939 la que configura definitivamente las directrices estilísticas del Nuevo Estado en estos primeros años del Régimen. La Exposición se inauguró en el Palacio de Villasuso el día 22 de mayo de 1939, aunque los preparativos se remontan a enero de ese año. Iniciativa del Ministerio de Educación Nacional, la organización corrió a cargo de la Dirección General de Bellas Artes, al frente de la cual se encontraba Eugenio D'Ors. Casi simultáneamente se estaban celebrando otras dos exposiciones en el norte de España. En Bilbao, patrocinada por la Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento, la de Pintura, Escultura y Artes Decorativas, y en Santander, la Exposición del Artesanado Español, organizada por el Ministerio de Organización y Acción Sindical, que es inaugurada por el propio ministro, González Bueno. Estas muestras, así como la que se celebró finalizando el año en Valencia con carácter de Exposición Nacional de Pintura y Escultura, pretendían fundamentalmente ser una lección que permitiera enfatizar las mutuas relaciones entre Castilla y la periferia, afirmando la dependencia recíproca —y en todo caso sumisión al Estado central— y la unidad indisoluble de la patria como base del Imperio. A ello se une en la Exposición de Vitoria, por el carácter religioso de la muestra, el deseo de demostrar la fuerza de la Iglesia con el Nuevo Estado en una zona especialmente crítica durante la guerra, pese a su religiosidad.

La Exposición contó con la participación de 77 artistas españoles y representaciones de Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Italia, Portugal, Suiza e Hispanoamérica, cuya aportación, en conjunto, superaba el millar de obras. Se dividía en trece secciones con un total de 106 instalaciones. Templos, sacristías y baptisterios, alternaban con pinturas, grabados, orfebrería, mobiliario, mosaicos, vidrieras e incluso trabajos textiles como mantos, casullas, etc. Y junto a la demostración de poder centralista, la lección de estilo: «Lo que sorprende al visitante es, precisamente, la ausencia de estilos tradicionales y la presencia de innumerables proyectos, algunos ya realizados, con sus estilos, que sin amoldarse a ningún criterio determinado, siguen en todo las orientaciones que la Iglesia ha dado por boca de Sumos Pontífices y Prelados. Y en esto reside la lección»¹⁰. Lo que viene a confirmar que ante la incapacidad de sentar unas directrices culturales y estéticas definitivas, por otro lado pretendidas, el Régimen de Franco se ve en la necesidad de seguir las orientaciones de la Iglesia para cubrir el vacío de estilo. En arquitectura, sin embargo, un aspecto estaba claro. En un artículo aparecido en un diario alavés meses antes de la inauguración de la Exposición se advierte de los peligros de la arquitectura moderna y se aconseja a las representaciones, tanto españolas como extranjeras, que van a participar en la misma «velar por evitar un exagerado funcionalismo arquitectónico»¹¹. Evidentemente todos los participantes tuvieron muy en cuenta esta recomendación.

Este carácter doctrinal del certamen es señalado por Eugenio D'Ors cuando, al ser interrogado por un periodista sobre la finalidad que, con respecto a España, tiene la Exposición, responde: «Podría llamarla con preferencia «lección». Hemos procurado apartarnos totalmente del «Museo y del hecho arqueológico». El propósito fue el de orientar el sentido moderno de la restauración y las nuevas construcciones dentro de un noble espíritu de estética dignidad y de pureza litúrgica»¹². Un sentido, en fin, dogmático, que intentaba mostrar la nueva actitud ante la cultura, el nuevo estilo que se pretendía imponer desde el naciente Estado Católico Imperial.

Se ha querido, por tanto, destacar aquí un fenómeno con una doble vertiente. Por un lado nos encontramos ante la recuperación de un estilo religioso, espiritual, patético y místico, al tiempo, que se convierte en la única estética válida y progresivamente más representativa de la primera década del franquismo. Por otro lado, el Estado-Iglesia, se ve en la necesidad, desde el inicio de la guerra, de fomentar esos valores que desea institucionalizar a través de acontecimientos de resonancia. Donde se inscriben los ejemplos a los que he hecho referencia en esta breve comunicación; así como las «Exposiciones de objetos artísticos y religiosos destruidos, —según la terminología habitual—, por los rojos», que tenían carácter itinerante a veces¹³ y que se convirtieron en formas de propaganda de la ideología de la Cruzada.

10 «La Exposición de Arte Sacro de Vitoria», en *Destino*, n.º 101, 24 de junio de 1939.

11 «Ante la proximidad de la Exposición Internacional de Arte Sacro», en *Norte* (Vitoria) 15 de marzo de 1939.

12 En *Arriba*, 23 de mayo de 1939.

13 Estaba previsto que la Exposición de Vitoria tuviera también ese carácter itinerante. Posteriormente, ante la situación del país y el elevado coste de los traslados, se desestimó la idea. Puede verse, al respecto, *Norte*, 29 de junio de 1939.

PAPEL DE LA GALERÍA RENÉ METRAS EN BARCELONA DE 1960 A 1984

Milagros Torres López

LA FIGURA RENÉ METRAS

METRAS I MAVET, RENÉ. Nace en 1926 en Saint-Etienne y muere en 1934. Su abuelo ya poseía varias fábricas textiles. Su padre dedicado a la estampación sobre seda y con gran espíritu aventurero decidió trasladarse a Cataluña, concretamente a Barcelona, por ser ésta una región con un pasado textil importante y donde no existían expertos en estampación en seda. Se trasladaron y crearon una fábrica. René Metras sigue la tendencia familiar y estudia ingeniería textil. Trabaja en la fábrica de su padre dedicándose a diseñar estampado.

Pero desde muy joven había sentido la llamada del arte. A los 17 años empezó a coleccionar; pero más por placer de tener consigo esas obras que le atraían que por afán coleccionista. Muchas veces no compraba obras, sino que las intercambiaba con sus creadores por una maleta, un viaje...

Con esta edad había entrado en contacto con Tápies y Ciuxart. Se conocían por ser más o menos vecinos y esta amistad fue reafirmandose día a día debido al gusto que los tres procesaban hacia la pintura. Salían a pintar al campo e incluso cuando tenía veinte años realizaron un viaje a París, donde entran en contacto con Braque, Paul Klee, Kandinsky... Es en esta época, 1947 cuando Metras practica la pintura. «En esta época hago alguna cosa, pero al compararlas con lo que hacen mis amigos, Ciuxart, Tapies, etc., llegó a la conclusión que se trata de simples recreaciones sin ningún interés»¹.

Descubre que lo que realmente le gustaba era ver y sentir lo que le daban los demás. René Metras es un apasionado de la obra de sus amigos.

Participa en los orígenes de Dau al Set siendo tesorero, aquí empezó a conocer a todos los intelectuales de la época.

En 1950 entra en contacto con marchantes parisinos, mencionemos a René Drouin y a Michele Controurier que le presentan la obra de Dubffet, Fautrier, Hartung... entra de esta forma en contacto con la vanguardia parisina y europea y se apasiona.

En 1951 su interés se centra en la escultura y visitará los talleres de Subirachs, Chirico, Chillida, Corberó, Ángel Ferrant, Serrano, Marcel Martí, Paul Bury...².

Por estos años posee ya obras de la mayoría de artistas españoles, entre ellos de el grupo El Paso y de artistas no figurativos extranjeros. En 1957 tiene que trasladar su colección a un piso-despacho, en la calle Santa Ana (de Barcelona) donde empieza a realizar operaciones como marchand en contacto con René Drouin.

En 1958 edita la revista «Correo de las Artes», única de arte actual de su época Metras financia y dirige la revista y cuenta como gran colaborador con Juan Eduardo Cirlot. Ambos planificaban la revista y mantenían largos diálogos sobre el arte de vanguardia. Cuentan con colaboradores diversos en Madrid y en el extranjero, sin formar, claro está, plantilla fija. Mencionemos entre los colaboradores a Arnau Puig, Ricart Salvat, Mercedes Molleda... La revista deja de publicarse en 1962 a causa de problemas financieros.

1 PUIG, Arnau: «René Metras: un hombre, una galería», *Artes Plásticas*, n.º 20, septiembre-noviembre 1977, p. 19.

2 *Artes Plásticas*, art. cit., p. 20.

En 1960 forma parte de la Junta del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Forma parte del Jurado de certámenes nacionales e internacionales. Colaboró en las bienales de Venecia y Sao Paulo³.

En 1962 inaugura la Galería René Metras de Barcelona. Tiene entonces 36 años, un profundo conocimiento del Arte y una galería abierta al público⁴ que inauguró con obra suya.

René Metras tenía hacia el arte un «amor fiel»⁵ una pasión. Cuando abrió la Galería le guiaba un afán de mostrar al público lo último que se estaba realizando en arte. Podríamos denominarlo como un marchand «vanguardista». A partir de este momento dedicó su vida a sus dos grandes pasiones:

1. Arte Puro
2. La labor de marchand y empresario.

Hasta su muerte en 1984, momento en el que se quedó a cargo de la Galería su hija que actualmente sigue ocupándose de ella.

LA GALERÍA RENÉ METRAS

Abierta en octubre de 1962 marcó el destino de una calle, Consell de Cent, actualmente centro de las galerías de Arte. Por aquel entonces sólo existían en esta calle dos galerías, la René Metras y la Gaspar que se dedicaban al último arte que se estaba produciendo y desde entonces y hasta el momento René Metras ha seguido por el mismo camino.

Según expone Arnau Puig en un artículo para la revista «Batik» lo que caracteriza la «operación» René Metras es que su gusto iba prácticamente sólo por las obras de arte contemporáneo, por el arte de la gente joven o por el arte no aceptado comúnmente por los demás. Ahí está la sensibilidad de este marchand especial: sabe captar la fuerza inherente e implícita en el arte nuevo, sabe darse cuenta de los valores estéticos creados en función de otros condicionantes sensibles que aquéllos que se hallan escritos en los libros y manuales de uso. Esta «operación» no está al alcance de cualquiera. Se puede decir que sólo quien ha visto «hacer» el arte contemporáneo se lo puede permitir. Y esa condición le ha sido doble vivirla a René Metras⁶.

Podríamos resumir el interés que llevó a René Metras a la apertura de la Galería a uno sólo: el interés de mostrar al público su colección, poner ante el público aquello que le gustaba y cumplía. A la vez que de esta forma podía tener un lugar donde discutir y hablar constantemente de arte con todos aquéllos que estuvieran interesados por él. Asimismo el abrir la Galería le servía en cierta manera para poder continuar incrementando su colección con obras nuevas y a un ritmo más intenso de lo que le es posible a una persona confinada en sí misma y según sus propias posibilidades⁷.

Nadie mejor que el mismo René Metras podía explicar el por qué de la apertura de la Galería y cuales eran sus intenciones. En el catálogo de la primera exposición se muestra el texto de presentación para la inauguración que dice así:

«No para sugestionar, pero sí para dar la posibilidad de un mejor conocimiento del arte actual, surge esta Galería en la que esperamos dar muestra de las tendencias más interesantes de la vanguardia estética. Nuestra aspiración, que podrá ser limitada en mayor o menor grado por las circunstancias, es la de no reducirnos exclusivamente al panorama nacional. Lo fecundo de los contactos, lo valioso de las comparaciones, habrá de ser ratificado una vez más y esperamos que sea nuestra sala una de las que mejor contribuyan a este resultado»⁸.

Observemos las exposiciones que realizó René Metras desde 1962 hasta 1984. Los años que seguidamente se exponen van por temporadas de octubre a octubre:

3 GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA, Barcelona, 1977 por Giralte-Miracle, Daniel.

4 Artes Plásticas, art. cit., p. 20.

5 Entrevista realizada a Margaret Metras, 16.04.88.

6 PUIG, Arnau: «Las presencias de nuestro tiempo de René Metras», *Batik* n.º 71, febrero 1983, p. 33.

7 *Batik*, art. cit., p. 33.

8 GALERÍA RENÉ METRAS: 25 Años. Presencias de nuestro tiempo, Editado Galería René Metras, Barcelona 1987.

EXPOSICIONES

- 1962-63: Octubre 1962 inauguración de la Galería: J. B. Chereau, Javier Corberó, Modest Cuixart, Hernández Pijuan, Jean Fautrier, Luis Feito.
- 1963-64: Roman Vallés, Moisés Villelia, Wil Faber, Homenaje a X. Vidal de Llobarera, Antoni Cumella, Wols, Sacramento.
- 1964-65: Joan Ponç, Emilio Machado, Hernández Pijuan, Joan Miró. Du vide a l'inmateriel (Degotex, Dupuy, Janicot, Yves Klein, Methieu, Michaux). 8 grabadores brasileños, Erwin Bechtold, Miguel Capel, Luis Feito, Marcel Martí. Ibiza-65.
- 1965-66: Joan Ponç, Piaubert, Eusebio Sempere, Marcel Martí, Román Vallés, Bonacase, Gali-Fried-Porta, César Olmos, Manolo Millares, Modest Cuixart, Francesc Artigau. Presencias 1966.
- 1966-67: 11 Artistas Pop (D'Arcangelo, Jim Dim, Allem Jones, Gerard Laing, Wesley, Lichenstein, Peter Phillips, Rosenquist, Mel Ramos, Warhol) Noman Narotxky, Deswarte, Peyn, Torres Monso, Lorenzo Aparicio, Lucio Fontana, Modest Cuixart, Gerord Lammen, Jeau Fautrier, Max Schoendorf, Salvador Aulestia.
- 1967-68: SYN (Bechtold-Berner-Dienst-Jugeu Ficher) Bornay. Grabadores catalanes de hoy. Modest Cuixart, Artigau, Gali-Porta, Gaudí, Max Ernst, Jordi Pericot, Manuel Bea, Román Vallés.
- 1968-69: Porta Zuhs, Guanase, Salvador Dalí, Emilio Machado, Vasarely, Antonio Saura, José Navarro, Miguel Capel, Modest Cuixart.
- 1969-70: Frances Artigau, 7 Aniversario (Cuixart-Fautrier-Fontana-Hartung-Paul Klee-Margritte-Max Ernst-Miró-Picasso-Ponç-Tapies-Wols), Le Parc Premios Brut Faberge, Jordi Pericot, Josep Guinovart, Erwin Bechtold, Jean Arp, Art 7 Basel, Presencias de nuestro tiempo.
- 1970-71: J. M. Yturralde, Hans Hartung, Lucio Fontana, Salvador Dalí, Modest Cuixart, Marcel Martí, Artistas Portugueses, Porta Zuhs.
- 1971-72: Vasarely, Roman Vallés, Joan Ponç, José Navarro, Ediciones Olympia 1972 (Munich), Luis Gordillo, Miguel Capel, Manuel Bea.
- 1972-73: Simbolismo mágico (Apa-Brotat-Cuixart-Ferrant-Massanet-Ponç-Torres-García-Zabaleta), J. M. Yturralde, Manolo Hugue, Hernández Pijuan, Jordi Pericot, Subirachs, Joan Miró, Grau Garriga).
- 1973-74: Manolo Millares, Constructivismo, XVII Aniversario de El Paso (Canogar-Millares-Chirino-Rivera-Feito-Saura-Viola), Amadeo Gabino, Modest Cuixart, Picasso, Presencias 1974.
- 1974-75: Porta Zuhs, Marcel Martí, Roman Vallés, Ángel Planells, Luis Feito, Erwin Bechtold, José Navarro, Subirachs, Presencias 1975.
- 1975-76: Jordi Mercader, Manuel Bea, J. M. Garayo, J. M. Yturralde, Chanco, Machado, Art 7/76 Basel-Cuixart, Presencial 1976.
- 1976-77: Pop Graphics, 7+7 (Bechtold, Berrocal, Corbero, Cuixart, Cubells, Chirico, Fontana, Hartung, Ponç, Tapies, Vasarely, Subirachs, Villelia) Arte Expo 76 (Barcelona), 14 Grabadores internacionales, Manuel Font Díaz, Román Vallés, Rafael Tur Costa, Gest 1977, Art 8/77.
- 1977-78: J. L. Pascual, Picasso, Marcel Martí, Rosa Amorós, Collage a Catalunya, Cuixart 30 anys, Brian Nimen, Estiu 78.
- 1978-79: Erwin Bechtold, Berrocal, Materia, José Queró, Manuel Font Díaz, l'espai, Gerardo Delgado, Fulvia Levibianchi, Estiu 79.
- 1979-80: David Seaton, Xavier Corbero, J. L. Pascual, Rafael Tur Costa, El Hortelano, J. P. Viladecans, L'altra realitat (Chirico), Ansesa Gironella, Estiu 80.
- 1980-81: Modest Cuixart, Joaquín Camp, Manuel Font Díaz, Picasso, María Girona, X. Medina Campeny, Josep Valés, Daniel Lleixa, Presencias 1981.
- 1981-82: Josep Niebla, 12 Artistas Amigos de Picasso, Serie Múltiples, J. B. Chereau, Arco 82 Madrid —Ángel Ferrant—, J. L. Pascual, Primavera Fotográfica 82, Fulvia Levibianchi, Lesa, E. de la Foz.
- 1982-83: Oukalele-Mariscal-El Hortelano-Caseape, 20 anys de Presencias del nostre temps (Tapies), Arco 83 Madrid. 20 años de presencias, José Morea, Jaume Genovart, Román Vallés, Daniel Lleixa, Homenaje a J. E. Cirlot —Cuixart—, Estiu 83.

1983-84: Manuel Font Díaz, María Girona, Retratos de fin de siglo XX, Xavier Calico, Arco 84 Madrid —Mariscal, J. L. Pascual—, J. L. Pascual, Miguel Capel, Primavera Fotográfica 84, José de Guimaras, Francesc Artigau.

1984-85: Xabela Vargas, Pep Agut-R. Fernández, Toni Aguilera, Ambients, Presencias de René Metras, Natura morta-Natura viva, Tomás Gómez, Estiu 85.

Podemos observar que se trata de una Galería de vanguardia no sólo a nivel de Cataluña, sino a nivel de España. Introduce nombres desconocidos en España en aquellos momentos como el italiano Lucio Fontana, como Fautrier, Wols nombrando a artistas extranjeros; pero también es muy importante dentro del mismo nivel nacional, introduce a Cuixart, Ponç, Hernández Pijuan, Guinovart...

Acerca a un público un tipo de arte nuevo, que al público le cuesta de aceptar y que por ello el mantenimiento de la Galería no era nada rentable en un principio, pero René Metras lucha por ella y por su pasión: EL ARTE totalmente nuevo y de vanguardia.

SEMBLANZA DE DOS ARTISTAS QUE FUERON CONOCIDOS EN ESPAÑA GRACIAS A LA LABOR DE RENÉ METRAS

LUCIO FONTANA: Nace en Rosario, Argentina en 1899 y muere en Varese, Lombarcia en 1968. De padres italianos se formó en Milán. De 1938 a 1946 reside en Argentina donde realiza escultura figurativa y expresionista y presenta el Manifiesto Blanco. Vuelve a Milán donde elabora la doctrina del espacialismo, quizás sea ésta su máxima aportación dentro del campo artístico. Esta doctrina, consistía en introducir espacio en la tela, mediante pequeños relieves o cortes y perforaciones en la tela, de esta manera rompe totalmente con el arte tradicional. En un primer momento realiza obras basadas en el grattage de capas de cemento. A partir de 1949 inicia los cuadros con perforaciones y más tarde ejecutará la serie de cuadros con cortes. El factor cromático es el factor común. Las telas son pintadas en un sólo color, extendido uniformemente por toda la superficie, sin resaltar ningún tipo de rugosidad o aspereza. Los lienzos son tensados al máximo y dispuestos sobre el bastidor. En ese momento el artista incide con un punzón o un cuchillo sobre la superficie y obtiene agujeros y rajaduras.

Para Fontana el arte se debe al inconsciente.

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN: Nace en Barcelona en 1931. Se forma en la Escuela de la Lonja de Barcelona. En 1956 toma parte de una exposición realizada en Alicante por el grupo Sílex —Eduard Alcoy, Rovira Brull, Carles Planell y Hernández Pijuan—. Por aquel entonces practica un expresionismo trágico con una carga étnica y social importante. Sus composiciones irán simplificándose en cuanto a que tiende a eliminar elementos. Hacia 1958 evoluciona hacia la abstracción y en 1959 se incorpora al informalismo. Obras en las que se observarán «amplios gestos, dotados de diversas calidades, por la acumulación en algunos casos de pasta, y en otros, por la huella perceptible del pincel, poseen una fuerza y vitalidad extraordinarias»¹⁰.

Este impulso informal dará paso a una figuración geométrica hacia el 1967 en que integrará objetos (frutas, huevos, copas...) en un espacio real y perfectamente medido. La progresiva matematización de las obras le llega hasta el extremo de colocar acotaciones, señales, líneas discontinuas...

Empezó exponiendo en Barcelona para a partir de aquí exponer en el resto de España y en el extranjero.

9 CIRLOT, L.: *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*. Ed. Anthropos, Barcelona 1983, p. 49.

10 CIRLOT, L.: op. cit., p. 195.

«FERNANDO ZÓBEL, UN MECENAS DEL SIGLO XX»

M.^a Ángeles Villalba Salvador

Porque en mi vida, a la vez que he sido artista, he querido siempre ser dos cosas: maestro y alumno. He conocido-mejor dicho he vivido muy íntimamente, la pasión de aprender y el profundísimo placer de enseñar. Quizás el sentido más íntimo de mi obra —museo, cátedra, colección, investigación, pintura— se encuentre definido por esas dos palabras: enseñar y aprender. Enseñar a ver y aprender a ver.

Fernando Zóbel, Cuenca, 5 de marzo de 1981

Cuando en el año 8 a. de J.C. moría en Roma Cayo Clinio, consejero y colaborador del emperador Augusto, moría el primer protector conocido de las artes, pues su tercer nombre Mecenas, ha quedado como sinónimo de tan prestigiosa actividad. En un palacio situado en el monte Esquilino, Cayo Clinio mantenía a algunos genios y su excelente criterio para distinguir el verdadero talento permitió escribir a Horacio, Virgilio y Propertio muchas de sus obras poéticas.

A lo largo de la historia la labor del mecenazgo ha ido pasando por diferentes manos, durante la Edad Media el principal y primer cliente fue la Iglesia. El artista entonces pertenecía al status del artesano remunerado, y generalmente anónimo, que con el tiempo consiguió que valorase el elemento creativo de su obra, su individualidad y, por tanto, su genio. El artista se introdujo en la estructura económica de la sociedad y recibía dinero en pago a sus obras, su producción no estaba destinada a un comprador anónimo sino a un cliente. Iglesia y príncipes eran los clientes, y sus preferencias determinaban el mayor o menor favor a los artistas.

Cuando la riqueza se extiende a comerciantes y banqueros que gustan de imitar a la nobleza, surge el mecenazgo particular y el coleccionismo. Con la revolución francesa se produce el resquebrajamiento de las clases superiores y de la Iglesia, y las riendas del mecenazgo se traspasan al Estado y a la nueva burguesía que «son herederos más bien torpes de las clases ociosas y refinadas del antiguo régimen; en lo que al arte se refiere son advenedizos, *parvenus*. El Estado no sustituye eficazmente a los altos mecenazgos anteriores; obtusos personajes administrativos ponen su pata pesada en materias delicadas que no entienden, su gestión no suple la función selectiva que la Iglesia, la Realeza o la aristocracia operaban naturalmente»¹.

El artista queda solo en un mundo donde los cambios de gusto le van distanciando de los poderosos y del Estado, y éste se lanza en busca de un cliente anónimo al que hay que satisfacer, la obra de arte así se convierte en un objeto de consumo y en un valor de mercado. Y entramos en el siglo XX, donde los artistas más vanguardistas son rechazados, creándose incluso salones especiales para ellos; pero el tiempo, la especulación

1 LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Arte, comercio, especulación e inflación» en «Once ensayos sobre el arte». Fundación Juan March. Colección Ensayos. Madrid, 1975.

y otros factores se encargarán de revalorizar escandalosamente las obras de aquéllos que apenas llegaron a vender un cuadro en vida.

Las guerras y el totalitarismo provocan la huida de una mayoría de artistas e intelectuales a Estados Unidos: Nueva York pasa a ocupar el lugar que tuvo París a principios de siglo y empiezan a surgir las más fastuosas colecciones de arte nunca vistas. Colecciones como la Gardner, la Mellon y la Rockefeller evidencian cómo gran parte de la riqueza obtenida de la competitividad industrial, en manos de una élite cultivada pasa al mercado del arte asentándose de esta forma las bases del actual mercado y del coleccionismo burgués, que vino a ocupar el lugar que había tenido anteriormente la aristocracia. Este coleccionismo americano termina por orientar muchas de sus gestiones en favor de la creación de nuevos museos y colecciones públicas. Así, entre 1920 y 1940, la iniciativa privada y el coleccionismo hicieron posible la apertura al público de entidades tan importantes y modélicas como el Museum of Modern Art, en 1922, cuya colección original pertenecía a Mrs. John D. Rockefeller y Lillie P. Biss, el Whitney Museum en 1930, o el Salomon R. Guggenheim, donde se había reunido la mayor colección de arte abstracto hasta la fecha.

Esta y otras muchas colecciones que se han ido formando durante nuestro siglo son el resultado de una dinámica cultural donde el individuo que tiene dinero sabe que por medio de compras artísticas y su posterior donación no solamente alcanzará prestigio y dinero, sino que con toda seguridad se le considerará un héroe cultural.

Desgraciadamente lo que ocurría en Estados Unidos no tuvo ninguna repercusión en nuestro país, excepto en un caso, el de Fernando Zóbel, porque como ahora veremos su coleccionismo tiene un sello marcadamente americano.

España, que por tradición había sido un país donde el mecenazgo egregio había alcanzado las más altas cotas, tuvo en los nobles, banqueros y más tarde en el Estado, unos nefastos sustitutos que seguían identificando a la riqueza con la tierra. Las pocas colecciones que formaron se hicieron con los retales que quedaron del sequeo de iglesias y monasterios por parte de Napoleón y de Wellington. Ni el Estado ni los coleccionistas sintieron interés por el arte de fuera y de dentro de España, «porque ricos, ricos siempre hubo en España con capacidad económica para haberlo hecho; muy pocos de ellos tuvieron aficiones artísticas y los que las tuvieron no se aventuraron fuera del pobre mercado nacional, ni de la casa de gangas del chamarilero interior»².

Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas de nuestro siglo la figura del coleccionista en España empieza a ser una raza en extinción. Tan escasa actividad apenas ha dejado ejemplos, y entre los pocos que hicieron perdurar sus nombres y colecciones se encuentran: D. Enrique Gamboa, D. Guillermo de Osuna, D. Benigno de Vega Inclán, D. José Lázaro Galdiano, que al morir crearon fundaciones de carácter cultural e investigador.

Si a esta escasísima iniciativa privada unimos la dejadez y la desidia por parte del Estado Español durante la mayor parte de nuestro siglo hacia el arte, y en especial el arte contemporáneo, no es de extrañar que nadie se haya dedicado seriamente al estudio del coleccionismo español en el siglo XX, pero si algún día se llega a escribir dicha historia sin duda alguna uno de los capítulos más importantes estaría dedicado a la figura del pintor Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984).

La faceta más conocida en España de Fernando Zóbel como coleccionista y mecenas es la del arte abstracto, pero este incansable erudito no se limitó solamente a esta pequeña parcela de nuestro arte. En su afán de búsqueda y de posesión entraron también los sellos, las monedas romanas, postales extrañas, libros raros, el arte filipino de los años 50, la escultura religiosa filipina, el arte oriental (tinteros, cerámica, pintura) así como el grabado y el dibujo barroco y contemporáneo.

Unas colecciones fueron dando paso a otras y como buen coleccionista al estilo americano donó en vida sus mejores obras, primero en Filipinas y después en España, el resto están en manos privadas y poco se podrá decir de ellas. En ese mecenazgo, ejercido en vida, tan poco común en nuestro país, radica parte de la originalidad de Fernando Zóbel.

Educado primero en Filipinas, en un colegio anglosajón, y más tarde en Estados Unidos, en una de las mejores universidades privadas del mundo como lo es Harvard, Fernando Zóbel se forma intelectual y pictóricamente en un país donde el coleccionismo, que apenas tiene un siglo de historia, se diferencia

2 *Ibíd.*, op. cit.

fundamentalmente del europeo en que su origen es absolutamente privado y en que la idea básica a la hora de formar una colección es la de conseguir la mejor obra de arte, prevaleciendo ante todo la calidad a la cantidad.

Los seis años que pasó Zóbel en la Universidad de Harvard, donde se licenció en Filosofía y Letras, marcaron definitivamente su labor posterior como coleccionista, mecenas y bibliófilo, que sólo se puede entender mirándolo bajo el prisma de una mentalidad esencialmente americana.

Entre los motivos que llevaron a Zóbel a reunir sus colecciones no se encontraron los que, generalmente, se dan en los coleccionistas. Ni en Filipinas ni en España Zóbel pretendió especular y hacer negocio con sus colecciones, en ninguno de estos dos países iba a obtener ventajas fiscales por el hecho de coleccionar o hacer donaciones; tampoco Zóbel buscaba el poder, que por tradición es algo que va asociado a la posesión de obras de arte, ni la reputación social que frecuentemente van unidos a ello. El haber nacido en el seno de una de las familias más ricas de Oriente y sus diez años de trabajo en el mundo empresarial le dieron el poder y el prestigio suficiente como para no desear más del que ya tenía. Dos fueron los motivos esenciales que indujeron a Zóbel a coleccionar, por un lado, la necesidad de satisfacer unas necesidades estéticas propias, y por otro, el suplir con su apoyo lo que otros debían haber hecho y así llenar vacíos, de tal forma que mecenazgo y coleccionismo se justifican en su personalidad de una manera natural y hasta «necesaria». Sus razones fueron las de un filántropo. Zóbel vivió en dos países donde la vanguardia artística era absolutamente ignorada y él, como pintor, sabía muy bien lo que eso suponía e implicaba en la vida de un artista, conocía el placer que producía vender la propia obra y lo difícil que era alcanzar el reconocimiento de una labor artística, de ahí que pusiera todo su esfuerzo en ayudar a sus contemporáneos.

Su exquisito gusto, la pasión de buscar, la alegría de descubrir, una cierta preocupación por inmortalizar una vida volcada en el arte y la idea de dejar esparcidos por el mundo papeles y obras que hubieran pasado por sus manos y que perdurasen después de su muerte, también fueron razones en este coleccionista. Por otro lado, la vanidad y el orgullo que se esconden detrás de todo coleccionista quedan eclipsados en Zóbel por la inmensa generosidad que demostró a lo largo de su vida a todos aquéllos que se lo permitieron, y que pocos conocen.

En 1951 Fernando Zóbel acaba su trabajo como investigador bibliográfico en la Universidad de Harvard y los negocios familiares le obligan a regresar a Filipinas, donde permanecerá durante diez años. Su sentido del deber con respecto a su familia le llevaron a aceptar este trabajo que logró sobrellevar porque a la vez seguía pintando, escribiendo, enseñando y coleccionando, que era lo que realmente quería hacer.

Cuando llega a Filipinas las islas empiezan a superar los desastrosos años de la posguerra y poco a poco el país se va restableciendo a todos los niveles. Zóbel conecta pronto con el mundo artístico y empieza a exponer con los artistas más vanguardistas que, con la ayuda de la Philippine Art Gallery y la Association Art of the Philippines, comienzan a hacer oír sus voces en una sociedad retrógrada y anclada en el pasado. La contribución de Fernando Zóbel en la aceptación del arte moderno en Filipinas fue muy importante, su labor en este sentido se desarrolló en varios campos.

Su primera oportunidad para transmitir mucho de lo que había aprendido en Harvard se la encontró Zóbel cuando la Universidad del Ateneo de Manila le encargó, en 1953, que diese un curso de arte para postgraduados. El curso se titulaba «The Appreciation of Art» y versaba sobre el arte como resultado de la expresión individual del hombre centrándose en la pintura. En 1960 su enorme interés por el arte oriental le lleva a impartir otro curso sobre esta materia, de la que es un consumado especialista. El dinero que recibió Zóbel por estas clases volvió a la Universidad, ya que con éste se compraron la mayor parte de los libros de arte de la Biblioteca de la Universidad del Ateneo y de la Ateneo Art Gallery, dinero que también se utilizó para comprar reproducciones de pinturas famosas, según se lo expresó Zóbel al decano de la Universidad cuando éste le llamó para que diese su primer curso³.

En aquellos años los libros dedicados a la historia del arte filipino eran tan escasos que sólo existía la llamada Enciclopedia Galagan, así que en este campo había una gran labor por hacer, y en ella se metió Fernando Zóbel de lleno. Sus investigaciones se dedicaron fundamentalmente al arte filipino del pasado, centrándose en la imaginería religiosa. La primera parte de este estudio apareció en un artículo titulado «Philippine Religious Imagery». En su primer artículo Zóbel catalogó todas las colecciones de Santos Filipinos que había entonces repartidas entre colecciones privadas e iglesias. En estos estudios fue muy importante la aportación de una bibliografía sobre la imaginería filipina durante el período español, inexistente hasta esa

3 Vid. BERNARD S. J., Miguel A.: «Fernando Zóbel de Ayala. Artist and scholar, 1924-1984». *Kinaadman*. VII, n.º 1. Manila, 1985.

fecha. Los derechos de autor de este libro fueron donados por Fernando Zóbel al Institute of Philippine Culture del Ateneo de Manila. Fue un estudio pionero, en aquellos años había muy pocos coleccionistas que estuviesen interesados en las imágenes religiosas (Zóbel era uno de ellos), pero este artículo y su libro, después, ayudaron a fomentar (contrariamente a sus deseos) la fiebre que ahora existe en Filipinas por poseer alguna de estas imágenes.

En esta misma línea, también Zóbel fue el principal impulsor de la elaboración del libro «The Art of the Philippine», que abarcaba la historia del arte filipino desde la ocupación española hasta los años 50.

A través de su cargo como Agregado Cultural Honorario de la Embajada de España en Filipinas, Zóbel contribuyó directamente a que los artistas filipinos salieran del aislamiento en que se encontraban entonces. Por su mediación los artistas Arturo Luz, Leggaspi, Joya, Saguil y otros, consiguieron becas para venir a España. También con motivo de la II Bienal Hispanoamericana de Arte que se celebró en La Habana en 1954, los artistas filipinos pudieron enviar los cuadros gracias a la intervención de Fernando Zóbel.

En 1958 inicia unas excavaciones arqueológicas en la península de Calatagan, que serán continuadas por el Museo Nacional de Filipinas bajo la dirección del Dr. Robert B. Fox. En estas excavaciones se descubren grandes cantidades de porcelanas chinas y Zóbel, al estudiarlas, extiende su interés al arte chino en general, especialmente su pintura y caligrafía. Los objetos encontrados en las excavaciones situadas en una finca de su familia, fueron donados al Museo Nacional por Fernando Zóbel. Los resultados fueron tan interesantes que merecieron la publicación de un libro, que no hubiese sido posible sin su apoyo.

A lo largo de estos diez años pasados en Filipinas el interés de Zóbel en la arqueología, la escultura religiosa y el arte contemporáneo filipino le llevaron a reunir excelentes colecciones en los tres campos. Así que para poner colofón a su mecenazgo en las islas, Fernando Zóbel, antes de partir para España, donde vivirá a partir de 1960, decide crear el primer Museo de arte moderno filipino con la donación de su colección a la Universidad del Ateneo, creándose la Ateneo Art Gallery en junio de 1961. Las obras de esta colección iban desde los estilos figurativos hasta la abstracción y contaba, entre otras, con pinturas de los artistas Arturo Luz, Vicente Manansala, José Joya y Hernando R. Ocampo, entre ellos.

Las visitas a España durante este período fueron muy frecuentes. En 1955 Zóbel regresa a Estados Unidos, donde pasa casi un año en la Rhode Island School of Design (Providence), y a su vuelta a Filipinas pasa por Europa visitando Francia, Italia y España. Y es en este año cuando Zóbel descubre la pintura abstracta española, así lo contaba él mismo: «El día antes de volver a Filipinas, cosa rara, por casualidad me encontré con la Galería Fernando Fe, en el centro de Madrid, que tenía un pequeño cartel que decía: «Exposición de pintura abstracta». Y me dije: ¡Hombre! ¡qué maravilla! ¿qué es esto? Y subí, y de golpe y porrazo me encontré con Luis Feito, con obras de Saura, de Chillida, de Tapiés, en una galería que a mí me parecía modestísima, donde había una especie de vitalidad y, sobre todo, me di cuenta de la tremenda calidad, de la categoría de esta generación que más o menos era la mía. Al día siguiente me fui, pero empezó una correspondencia. Y al siguiente viaje ya sabía dónde ir. Y ahí empezó, vamos a decir, mi identificación con esta generación y con su estilo de pensar sobre pintura»⁴.

En los cinco años siguientes los viajes a España van llenando el vacío que provoca su vida en Filipinas. Sus nuevos amigos —los pintores Gerardo Rueda, Luis Feito, Antonio Lorenzo y más tarde Gustavo Torner— el reconocimiento de España como su verdadero hogar y el descubrimiento de unos pintores con los que se identifica, le llevan paulatinamente a introducirse en el ambiente artístico español, y en 1959 ya está exponiendo con sus colegas españoles en una colectiva donde se homenajeaba a los artistas Chillida, Oteyza, Miró, Tapiés y Palazuelo, premiados internacionalmente en 1958.

Aunque durante estos años nuestros pintores eran reconocidos en el extranjero, en nuestro país no se prestaba la debida atención a un movimiento estético destinado a alcanzar una evidente trascendencia, excepto muy pocas personas, entre las que se encontraba Fernando Zóbel, y algunas galerías que tuvieron parte importante en esta labor de incorporación de lo abstracto a la pintura española. Como fue la Galería Fernando Fe, antes mencionada por el propio Zóbel, que posiblemente fue la primera galería española dedicada durante años en exclusividad a las manifestaciones abstractas, tanto individuales como colectivas. A través de ella tuvieron su primer contacto con el público pintores como Feito y Canogar. También la Galería Bucholz, en la

4 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por SOLER SERRANO. «A fondo con... Fernando Zóbel». TVE. Madrid, 24 diciembre 1979.

que se exhibieron las más importantes obras de la abstracción en el período inicial de Madrid: Baumeister, Trökers, Stubbing, Grupo Pórtico, etc. La Galería Biosca, que acogió el Salón de los Once, animadora, no de los abstractos, pero sí del hacer de muchos artistas que fueron después destacados miembros de la abstracción.

Pero a pesar de este clima, ni los marchantes ni las sociedades culturales españolas apoyaban y premiaban al arte abstracto. En las Exposiciones Nacionales no se dio un premio a un pintor abstracto hasta 1960, en que Ramón Vallés recibió una tercera medalla. Las exposiciones de arte abstracto que se hacían en Madrid eran seguidas por una pequeñísima minoría. «Hace veinte años no se veía a la gente en las exposiciones. Lo que se compraban eran Solanas, Palencias, la generación de la posguerra, la Escuela de Vallecas, de la Escuela de Madrid. Y todo lo que venía después no lo entendían en absoluto, no nos entendían nada, era muy raro que alguien comprara un cuadro de Zóbel, de Sempere o mío»⁵.

En este ambiente tan desolador surgió un pintor, Fernando Zóbel, que empezó a comprar obras de estos artistas, entusiasmado por la categoría de la obra de esta generación y evitando la marcha de la mayoría de estas obras al extranjero. Entre 1955 y los primeros años 60, Zóbel va comprando obras para su casa; tenía cuadros de Feito, Lorenzo, Lucio Muñoz, Gerardo Delgado, Gerardo Rueda, Sempere, Torner... Zóbel fue de los primeros coleccionistas que en España compraron obras del Grupo El Paso, como Millares y Saura. Para muchos de los artistas de esta generación sus primeras ventas fueron los cuadros que Zóbel iba comprando para su colección.

En 1963 Zóbel empieza a pensar en la creación de un museo cuando decide buscar una casa fuera de Madrid con la idea de tener espacio para colgar cuadros y tener amigos, «el día de mañana —escribía Zóbel ese año— eso de los cuadros se podrá convertir en museo de pintura moderna española y abrirlo al público (...) La colección quizás dejársela a la ciudad en señal de afecto»⁶. La idea del museo surgió como Fernando Zóbel creía que debían nacer los museos, con una colección de pintura y escultura, y no con un edificio.

Poco a poco la colección fue aumentado hasta superar cualquier otra que de arte abstracto se había hecho en España. Y es cuando le surge «una especie de deber moral de colgarla dignamente y ponerla a la vista del público»⁷. Fue entonces cuando empezó la búsqueda de un lugar donde acoger aquella colección reunida a base de amor, riesgo, dedicación, confianza y hasta de no compensación económica.

Durante el invierno de 1963 Zóbel se dedica a buscar un lugar adecuado para el museo. En un principio se pensó en Toledo, donde visitó varias casas, ayudado por los pintores Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda y Eusebio Sempere, sin que ninguna de ellas terminara de convencerla. En una noche de junio de 1963, en una reunión con el artista conquense Gustavo Torner, con el que entabló amistad en la Bienal de Venecia de 1962, con Abel Martín y Eusebio Sempere, a Torner se le ocurrió la idea de las Casas Colgadas de Cuenca. En aquellos años las Casas Colgadas estaban en restauración y su utilidad estaba aún por decidir. Una vez vistas las casas, Zóbel se decidió inmediatamente, el Ayuntamiento se las cedía por el simbólico precio de 6.000 pesetas al año por un período de 20-30 años y una vez restauradas todos los gastos corrían de su cuenta. Una de las ventajas que vio en este ofrecimiento fue que el dinero que iba a emplear en comprar casa, lo podría utilizar para la adquisición de obras para el museo.

«La existencia del local cambió mi labor individual —escribía Zóbel en el catálogo del Museo— en labor colectiva —por eso ahora escribo en nosotros— y afectó de forma radical a la colección. Por un lado se vio la necesidad de conseguir una representación más completa de los principales artistas de la generación abstracta española, y por otro lado las limitaciones físicas del espacio disponible nos obligó a concentrarnos, concibiendo así un museo en el cual la cantidad no cuenta y sí la calidad. Otro factor que nos obligó a este juego es, naturalmente, la limitación económica inevitable en toda colección de índole particular».

Entre 1963 y 1966 Zóbel adquirió para el museo algunas de las mejores obras con que cuenta su colección: «Sarcófago para Felipe II» de Manuel Millares, «Espejo de duende» de Manuel Rivera (que la adquirió por 35.000 pesetas en 1963), «Semana Santa en Cuenca» de Manuel Mompó, obra realizada especialmente para el museo, «Rojo Sombrío» de José Guerrero y el «Abesti Gogora» en la que Chillida llevaba trabajando desde 1961.

El Museo fue posible gracias a la colección de Zóbel, aunque en su instalación, realizada con una

5 Conversación con el pintor GERARDO RUEDA. Madrid, marzo 1985.

6 ZÓBEL, Fernando: MS. Madrid, 10 abril 1963.

7 ZÓBEL, Fernando: Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Madrid, 1966. 1.ª ed.

extraordinaria sensibilidad y conocimiento del problema colaboraron con él varios artistas. Así lo explicaba Zóbel hace años: «Todo el mundo opinaba, pero la adquisición y organización de cuadros era cosa mía, así como el concepto visual del museo arquitectónicamente lo llevaba Gustavo Torner. Y la forma, iluminación y enmarcados, Gerardo Rueda»⁸. Además, al no haber un plazo de terminación rígidamente establecido, permitió introducir sobre la marcha las variaciones que la misma obra señalaba al mismo tiempo que la obra iba tomando otra forma. Otro factor importante fue que, al no existir «el cliente», Zóbel se evitó el clásico forcejeo entre sus propias ideas y las de aquél y, por tanto, pudo realizar precisamente aquello que pensaba.

Un gran rigor presidió la instalación de las obras, buscando en cada caso concreto la luz apropiada, el color y la textura del muro, para lo que hubo que repintar varias veces el museo hasta encontrar el tono exacto del blanco. («Sí, tenía que ser el tono exacto. Y así hasta que acertó con él. Recuerdo que cuando lo estuvo viendo Fisac, el arquitecto, dijo que las paredes parecían pinturas. Y Gustavo Torner le contestó: «(Como que son pinturas)»⁹).

También se cuidó mucho la distancia y la vecindad de unas obras con otras. Todas las obras estaban colocadas de tal manera que cada una de ellas pudiera ser contemplada sin interferencia de las demás, y con unas instalaciones tan audaces como las de la sala negra, y más tarde la de la sala blanca, donde las calidades cromáticas de los cuadros se revalorizan de una forma extraordinaria.

El espacio disponible obligó a que unas obras muy representativas quedaran expuestas con carácter fijo y otras fueran rotando periódicamente. En una entrevista a Fernando Zóbel, dos años antes de que se inaugurase el museo, se le preguntaba en qué se diferenciaba el museo de Cuenca de los demás museos, a lo que contestó: «En su contenido, naturalmente, y en su estilo. Pretendemos hacer un verdadero experimento de «museología». Pretendemos que la obra de arte se vea como tal, colocándola en un ambiente adecuado, librándola de distracciones y cuidando al espectador. Nos hemos permitido el lujo de promediar cuatro metros lineales por cada cuadro y la iluminación de cada objeto, cuadro o escultura, será individual»¹⁰. Diez años más tarde, cuando el museo llevaba ya la mitad de su andadura, en otra entrevista le preguntaron que cuál era el «secreto» de su Museo, y dijo: «Sí, a la gente le gusta, pero tiene una explicación sencilla. Nos propusimos —ya que es un museo hecho y dirigido exclusivamente por artistas, por pintores principalmente— solamente que «se viera» cada cuadro. Simplemente. Está «colgado» —nos pasamos un año entero «colgando», te lo advierto—, de tal modo que no se viera más que una obra de arte a la vez. Evidentemente, la gente «mira» las obras de arte, que creo que son muy elocuentes; como se pueden «ver» con un máximo de visibilidad, pues la gente se «entera» de que está viendo «algo»..., no un museo, sino una serie de obras de arte. Es muy distinto de ver un conjunto...»¹¹.

Bajo una óptica radicalmente personal, Zóbel puso al servicio de una idea, «enseñar a ver», y ante nuestro ojos, una pluralidad de expresiones que ahora se nos muestran con una coherencia tal que sólo era posible que se diesen en un personaje con la calidad artística y humana que él tenía.

Cuando se inauguró el museo, en 1966, se contaba con un centenar de obras de pintores, más de doce esculturas, unos doscientos dibujos, grabados, carteles y varios libros dibujados y grabados por artistas españoles.

Con respecto al título «abstracto» que se dio al museo, Zóbel explicaba en el catálogo: «Con ella queremos indicar sencillamente que la colección queda limitada, sin demasiado rigor, a obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarcan toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo»¹².

No se trata de una colección histórico-didáctica ni tampoco de una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles, en primer lugar porque los esfuerzos económicos personales tienen un límite y, en

8 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por GON-PER, Sandra. «Usted dirá... Fernando Zóbel». *Diario de Cuenca*. Cuenca, 27 julio 1972.

9 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por AGUIRRE, Juan Antonio: «Entrevista con Zóbel». *Gaceta Universitaria*. Año V, n.º 65. Madrid, octubre 1964.

10 ZÓBEL, Fernando: En «Entrevista con Zóbel». *Artes*. N.º 59. Madrid, octubre 1964.

11 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por VEYRAT, Miguel: «Fernando Zóbel, entre Cuenca y el shock estético». *Nuevo Diario*. Suplemento CXLIII. Madrid, junio 1972.

12 ZÓBEL, Fernando: Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español. Op. cit.

segundo lugar, porque las colecciones particulares obedecen siempre al gusto del coleccionista, «implica un gusto y una manera de ver y no el azar y el capricho»¹³.

En general, se encuentran representadas en el museo las tendencias fundamentales del arte abstracto español. En 1966, fecha de su inauguración, contaba con obras de cada uno de los miembros de «El Paso», también había cuadros de pintores que había pertenecido a «Dau al Set», como Cuixart, Tápies y Tharrats. La obra independiente de muchos artistas que contribuyeron a la renovación del lenguaje pictórico español también estaba presente en el museo: Mompó, José Guerrero, Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, César Manrique, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, y el mismo Zóbel (que sólo cuelga dos cuadros suyos: «Ornitóptero» y «Pequeña primavera para Claudio Monteverdi»). No era una representación exhaustiva, pero sí estaban los más importantes. En el museo también estaba representada la abstracción racional con esculturas de Sempere y cuadros de Néstor Basterrechea y José María de Labra, entre otros.

La selección de las obras fue realizada enteramente por el propio Zóbel. Se trató de una elección cuidadosa con el fin de conseguir una colección única, irreproducible y de máxima calidad. En lo posible, procuraba que el pintor o escultor participase en la selección de su propia obra, pero la decisión final era suya y, por lo tanto, se hacía plenamente responsable del resultado. Nunca aceptó obsequios de obra alguna para así poder obrar con la máxima libertad. En general, había más de una obra de cada pintor, dependía, según Zóbel, de «la mejor o menor oportunidad de adquisición de piezas de gran calidad».

Aunque Fernando Zóbel nunca manifestó de manera explícita a sus «preferidos», entre ellos se encontraban, sin lugar a dudas, Luis Feito y Manolo Millares. Sobre este último manifestaba Zóbel en una entrevista: «Yo he visto cuadros malos de tal y cual pintor, pero no conozco un Millares malo»¹⁴. En esa misma entrevista contaba que Millares era uno de los pintores mejor representados en el Museo: «Creo que sería difícil tener una mejor representación. Tenemos dibujos suyos de los once años, luego de una época figurativa que tuvo. Después el segundo cuadro abstracto que hizo que se llama, además «cuadro n.º 2». Tenemos también toda la fase de jirones y cuadros rojos y negros. Finalmente, esta fase lírica de cuadros claros»¹⁵. También Zóbel estaba realmente entusiasmado con la compra del «Abesti Gogora» de Chillida y cómo esta escultura había quedado en el Museo. «No queremos que el Museo sea como una colección de sellos. Estamos hartos de que cuelguen nuestras obras —con algunas excepciones— sin crear el ámbito que les conviene. Por eso casi nos hemos excedido en lograr ambientes. Ahí tienes ese Chillida sólo en esta sala y las paredes limpias, blancas. No hay nada que distraiga. Fíjate el derroche: tres paredes blancas. Claro, el Chillida se lo merece.

Fíjate cómo es este hombre. Vino a Cuenca y se entusiasmó con la idea del museo. Quedó encantado. Escribió a una universidad americana con la que se había comprometido a realizarles esta obra y les rogó que me la cedieran, él les haría otra en las mismas condiciones y hasta en materiales más duraderos para que pudieran ponerla en su jardín, cosa que no habían logrado antes. Así pude comprarla y aquí está»¹⁶.

Debido al espacio limitado del Museo se prefirió enseñar pocas obras, unas cuarenta, pero con la iluminación y el espacio necesario para cada una de ellas, por lo que la fórmula de exposición de obras fue la de rotación lenta de las mismas.

El espacio disponible resultó pronto insuficiente, ya que Zóbel continuó adquiriendo obras, actualizando la colección con las nuevas figuras artísticas surgidas posteriormente. Por ello se llevó a cabo una ampliación del museo, con la construcción de un nuevo edificio adosado al primitivo que quedó abierto en 1978. Al aumentar el espacio se pudo exhibir más cantidad de obras. Zóbel había seguido comprando y fue entonces cuando se incorporaron al Museo obras de Luis Canelo (1942), Gerardo Delgado (1942), Miguel Ángel Campano (1948), Pancho Ortuño (1950), Darío Villalba (1939), José Lillo, Simeón Sáiz, Broto, etc. La labor de compra en un museo siempre es delicada y compleja, y se dieron todo tipo de opiniones al respecto, pero Zóbel seguía diciendo: «Se trata, como ya he dicho, de una elección muy personal y, finalmente, mía. Yo me sentiría dispuesto a defender tenazmente la categoría artística y la calidad del noventa por ciento de lo que hay expuesto. Sobre el diez restante habría que pensarlo y vivirlo. Hasta cierto punto me siento obligado a fiarme

13 ZÓBEL, Fernando: *Ibíd.*

14 y 15 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por G. DELGADO, Fernando: «La obra de Manolo Millares en el Museo de Arte Abstracto». *El Día*. Tenerife, agosto 1972.

16 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por MACUA, Juan Ignacio: «Un museo de iniciativa privada en el que se exhibe la mejor colección de Arte Abstracto Español». Madrid, 1966.

de opiniones vigentes que pueden ser muy distintas de las mías. No me siento infalible, ni es mi deber serlo. *MI DEBER ES APOYAR LO QUE ADMIRO CON TODAS MIS FUERZAS*»¹⁷.

La ampliación permitió triplicar el primitivo espacio, la creación de una biblioteca especializada en arte contemporáneo, depósitos de cuadro y archivos. Aquel año, el pintor Pancho Ortuño, en una entrevista, le preguntaba a Zóbel sobre la idea de cómo un museo debe ser no tanto un espacio sacralizado cuanto espacio cultural e incluso espacio de intervención. Y Zóbel le explicó clarísimamente lo que había pretendido con el museo, de la siguiente forma: «Reinhardt creo que se dolía del aspecto de cementerio de los museos tradicionales, cuajados de obras que se miran beatamente, pero que no se ven. Un museo puede ser muchas cosas: espectáculo, espacio de intervención, centro didáctico, emisora de propaganda, etc. El nuestro, esencialmente, quiere ser un lugar donde se puedan contemplar determinadas obras de arte, que esté vivo, y que realmente se puedan contemplar con todo lo que ello implica. No pretendemos más, pero quizás ya sea mucho. Quizás sea más de lo que pretenden la mayoría de los museos que conozco, distraídos por su coleccionismo, sus programas didácticos, etc. Ten en cuenta que el Museo de Cuenca lo hemos hecho entre un grupo de artistas y que todos estábamos de acuerdo en que lo esencial y lo más difícil de lograr era que se vieran de verdad las obras expuestas. Y algo de eso creo que se ha conseguido. Puede ser nuestra mayor satisfacción. Sin embargo, no evitamos cierta obligación de informar. Tenemos, quizás, la mejor biblioteca sobre arte contemporáneo que existe en España, y con la ampliación podremos ponerla a la fácil disposición del público, y nuestras ediciones, aunque relativamente pocas, se han difundido por el mundo entero»¹⁸.

Entre las actividades que tenía el Museo tuvo muchísima importancia las ediciones de obra gráfica de pintores abstractos españoles, ya que en aquellos años la obra en papel no interesaba a casi nadie y el Museo contribuyó de una manera decisiva con estas ediciones a su difusión, siendo en este campo un auténtico promotor de toda la obra gráfica en general.

Cuando Fernando Zóbel decide la donación del Museo de Arte Abstracto Español a la Fundación Juan March, de Madrid, se produce un hecho histórico en la historia del coleccionismo en España, por primera y única vez en nuestro país un museo, cuyo origen estaba en una colección privada, recaía de nuevo en el ámbito privado de la cultura. Desconfiado en cuanto a la gestión del arte por parte del Estado, para Zóbel, la Fundación Juan March reunía todas las condiciones que él creía necesarias para asegurar la continuidad del Museo. Zóbel conocía bien la trayectoria de esta Fundación, había colaborado con ella en condiciones de asesor artístico y pensó que el Museo enriquecería las actividades artísticas de la misma que, instalada en Madrid desde 1975, se había convertido en uno de los centros culturales más activos de España.

Fernando Zóbel donó la colección sin establecer estipulaciones al respecto, ya que confiaba plenamente en la futura gestión del Museo por parte de la Fundación Juan March. En el momento de la donación la colección estaba formada por setecientas obras de 150 artistas. De ella, ciento ochenta son pinturas, dieciséis esculturas y el resto son dibujos, acuarelas, gouaches y obra gráfica. Así como una magnífica biblioteca de arte contemporáneo. pero la donación no acabó en 1981, pues Zóbel había dejado dispuesto que tras su muerte pasase al Museo su biblioteca particular, así como su colección de cuadernos de apuntes y de viajes.

Con esta última donación la biblioteca del museo no sólo reúne un fondo extraordinario de arte contemporáneo sino que pasa a poseer el mejor fondo bibliográfico sobre arte oriental que existe actualmente en nuestro país. Esta sección oriental está formada por 413 volúmenes, siendo los más numerosos los que tratan sobre pintura y caligrafía china, así como grabado y pintura japonesa del siglo XVII. Tanto la sección oriental como occidental posee obras de gran valor bibliográfico, aparte de un fondo de publicaciones periódicas muy cuantioso, destacando las americanas.

El Museo de Arte Abstracto Español es un museo bastante poco convencional, absolutamente privado, acertado en su emplazamiento, visitado al año por unas cuarenta mil personas, con una finalidad estricta: recoger obras representativas de pintores abstractos españoles, pionero hasta entonces en su estructura expositiva, que además incluye una gran tarea de promoción cultural y divulgación del arte abstracto en España. Y si lo comparamos con otras iniciativas oficiales o privadas que se han dado en nuestro país, como acertadamente apuntaba F. Calvo Serraller «hay entre éstas y las de Cuenca una diferencia que no tiene que ver con el

17 ZÓBEL, Fernando: En la entrevista realizada por ORTUÑO, Pancho: *Guadalimar*. N.º 35. Madrid, octubre, 1978.

18 ZÓBEL, Fernando: En *El País*. Madrid, 8 marzo 1978.

presupuesto empleado, ni con el apoyo oficial correspondiente, ni tan siquiera con el programa y las buenas intenciones de sus respectivos promotores, porque esta diferencia se basa en algo tan personal e intransferible como es la personalidad singular de Fernando Zóbel»¹⁹. Su museo, su obra, sus cuadernos de viajes, de apuntes, sus escritos, conferencias, colecciones, en fin, su vida, son el reflejo de «cómo piensa» la mirada de un pintor. Una mirada que se fija de igual forma en un Mondrian que en los colores que forman el grupo de personas que miran junto a él ese Mondrian, una mirada que va desde las piedras de una catedral gótica hasta las «ápidas» que llevan los niños montados en bicicleta, una mirada que supo «adivinar» el futuro aquel 1966 cuando se inauguró el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, una mirada que se posa en el arte, en la música, en el paisaje, en un vestido o en una ventana y en todos ellos encuentra la belleza, en el más amplio y profundo sentido de la palabra.

Fernando Zóbel no solo coleccionó arte abstracto español y lo expuso en un museo, sino que supo «ver» que artistas y sobre todo qué obras tenían calidad artística y apostó por ellas. Para la «Generación de los 50» el Museo de Cuenca supone en 1966, y no diez o quince años después en que se vio que la elección era acertada, la culminación y el reconocimiento de su obra ignorada entonces por muchos. Porque como muy bien decía su creador: «Hay dos formas de ayudar a un artista: comprando su obra y cooperando con él para que viva dignamente»²⁰.

19 CALVO SERRALLER, Francisco: «Fernando Zóbel: los beneficios de una pasión». *El País*. Madrid, 27 enero 1981.

20 ZÓBEL, Fernando: En *El País*. Madrid, 8 de marzo 1978.

